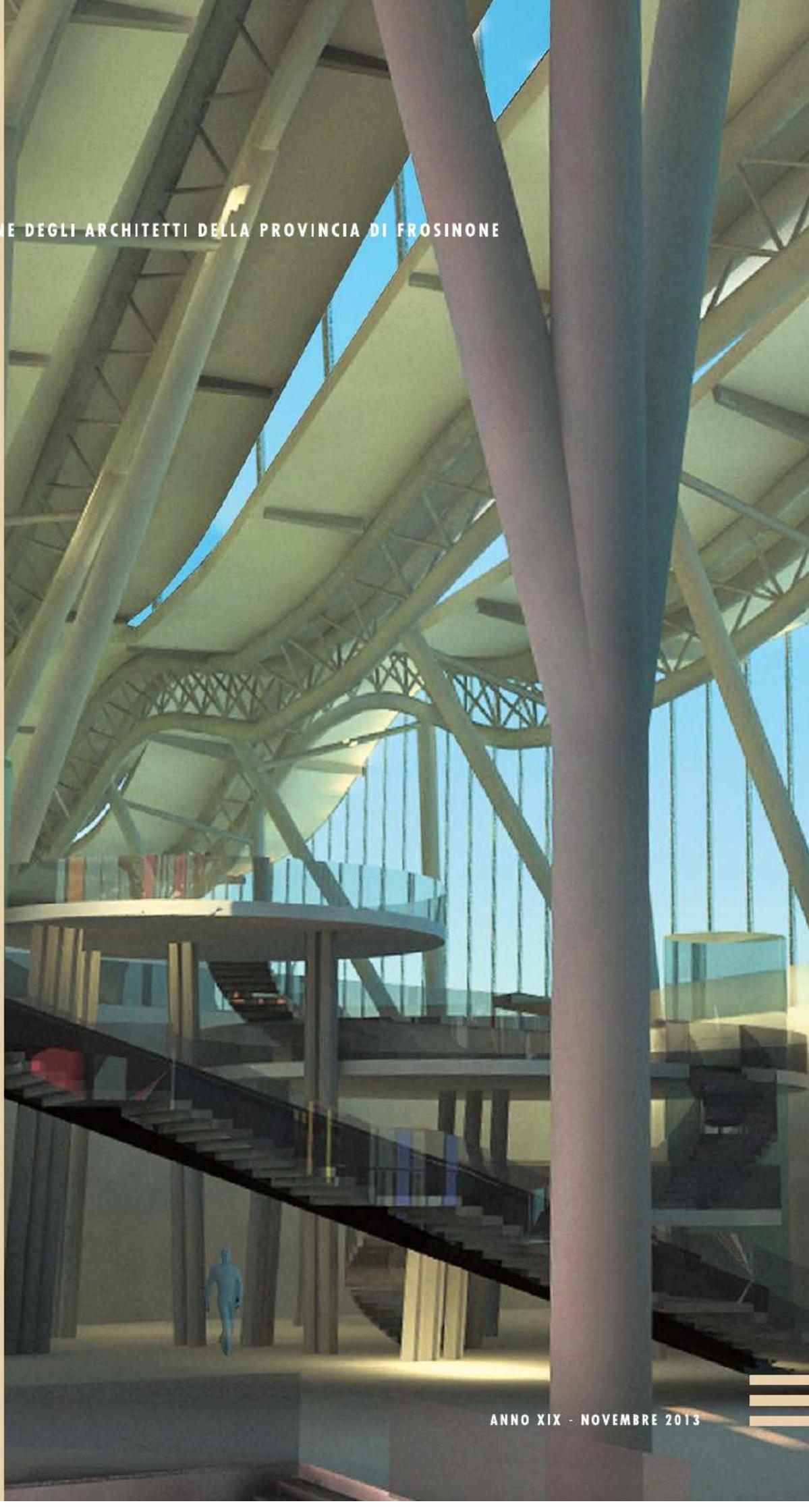


27

PERIODICO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DELLA PROVINCIA DI FROSINONE

TERRITORI

Pasta Utilleri S.p.A. - riproduzione in abbonamento periodico - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004, n. 46) Art. 1, comma 1 - DRGF-Frosinone



ANNO XIX - NOVEMBRE 2013



FACCIAE CONTINUE VETRATE



FACCIAE VENTILATE RIVESTIMENTI



STRUTTURE METALLICHE

l'esperienza al servizio dell'innovazione

MAS.CO.METAL

via Pietralara, 53 - 03013 Ferentino (FR) - telefono 0775.246092 - fax 0775.244541

via Raoul Chiodelli, 232 - 00132 Roma (RM)

www.mascometal.it - e-mail: mascometal@inwind.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

novembre 2013 - anno XIX - n. 27

S O M M A R I O

EDITORIALE

Cinquant'anni di fermenti d'arte
Un preside, una scuola Giovanni Fontana pag. 2

TESI DI LAUREA

La liturgia della partenza e dei ritorni Mario Pisani pag. 5
L'aeroporto di Frosinone Angelo Marcoccia pag. 8

SPAZIO E PROGETTO

Tre progetti dello Studio MCM a Sora Pierluigi Fiorentini pag. 14

L'ARCHITETTURA E LA STORIA

Il "modello" dell'acropoli nel viaggio in Italia del 1911
L'Italia di Le Corbusier Giorgios Papaevangelou pag. 22

OGGETTI - TEORIA E PRATICA DEL DESIGN

Un workshop per reinterpretare l'olio e il vino Margherita Mazzenga pag. 30

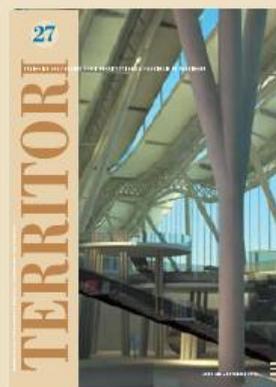
SPAZIO E PROGETTO

Riqualificazione di viale Vittoria a Jesi Paolo Emilio Bellisario pag. 37

ALTRI LINGUAGGI

Il mestiere dell'arte
Riflessioni a margine della pittura di Adolfo Loreti Loredana Rea pag. 42

Adolfo Loreti: pittore della visibilità tattile e intellettuale
al servizio del territorio Marcello Carlino pag. 45



In copertina: Angelo Marcoccia,
studio per un aeroporto a Frosinone

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 Papaevangelou

Maurizio Pofi

Alessandro M. Tarquini

Massimo Terzini

**Responsabile Dipartimento
Informazione e Comunicazione**

Laura Coppi

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

Segretario: Laura Coppi

Tesoriere: Felice D'Amico

Consiglieri: Lucilla Casinelli

Francesco Maria De Angelis

Maurizio Gattabuia

Valentina Gentile

Debora Patrizi

Pio Porretta

Consigliere Junior: Valeria Ciotoli

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.architettilfrosinone.it

e-mail: architettifrosinone@archiworld.it

pec: oappc.frosinone@archiworldpec.it

Cinquant'anni di fermenti d'arte un preside, una scuola

di Giovanni Fontana

Quando all'inizio degli anni '70 Adolfo Loreti, artista di forte carattere e di decisa linea culturale, si fece promotore con Daniele Paris dell'iniziativa per l'istituzione dell'Accademia di Belle Arti e del Conservatorio di Musica a Frosinone, erano ancora i tempi della speculazione edilizia e dell'industrializzazione, di cui solo qualcuno cominciava a registrare gli effetti negativi. La città, ancora legata a quelle dinamiche che della provincia fanno emergere solo gli aspetti discutibili, da un lato andava perdendo la sua identità, dall'altro si metteva in evidenza per una congerie di fatti deplorabili la cui eco oltrepassava agilmente i confini territoriali: dall'inquinamento fluviale, all'abusivismo edilizio, al degrado del paesaggio, alla carenza di servizi. E certamente tutto ciò non poteva che preoccupare alcuni ed indignare altri, nonostante lo strato degli indifferenti non fosse mai esile. Di queste realtà e di altre, legate a certe biasimevoli grossolanità, testimoniava Tommaso Landolfi con durezza. A Frosinone "tanti contrafforti e controscarpe e speroni si può ben dire che sostengano il mero nulla". Per fortuna, proprio mentre gli speculatori d'assalto si davano da fare per riempire questo nulla di cemento, in molti si adoperavano per colmarlo di contenuti. Tra questi, Adolfo Loreti e il suo sodale Daniele Paris, ben riconoscendo le potenzialità di questa terra dalla storia dura e complicata, vollero indicare un percorso che nessuno, allora, avrebbe pensato di intraprendere. Riuscirono a concretizzare un'utopia e a segnare una svolta, creando un movimento d'opinione e facendo leva sulle forze migliori del territorio affinché garantissero il sostegno necessario. Queste istituzioni offrirono ben presto a tanti giovani opportunità inattese e, se da una parte nuove competenze alimentarono la schiera dei professionisti, dall'altra contribuirono certamente ad elevare il livello culturale nella sua generalità.

Proprio in quegli anni Adolfo Loreti dava il suo con-



LICEO ARTISTICO STATALE *Anton Giulio Bragaglia* FROSINONE



Locandina per il 50° anniversario del Liceo Artistico Statale "Anton Giulio Bragaglia". Una conferenza sul tema "Cinquant'anni di fermenti d'arte" si è tenuta al Palazzo dell'Amministrazione Provinciale di Frosinone. Un'esposizione è stata allestita presso la Villa Comunale di Frosinone.

Programma

Sabato 4 maggio 2013

con il patrocinio di



PROVINCIA
DI FROSINONE



COMUNE
DI FROSINONE

e con il contributo della



BANCA POPOLARE
del FRUSINATE

di iniziativa
del Comitato Municipale Provinciale di Frosinone

- Palazzo dell'Amministrazione Provinciale di Frosinone
Salone di rappresentanza

ore 10.00 Conferenza sul tema: "Cinquant'anni di fermenti d'arte"

Introduce: *Biancamaria Valeri*, Dirigente scolastico dell'I.I.S. "A.G. Bragaglia"

Intervengono: *Marcello Carlino* - *Antonio Fiore* - *Giovanni Fontana* - *Floriana Sacchetti*

Moderà: *Antonio Martino*

ore 11.30 Premiazione delle opere eseguite per il Cinquantesimo

- Villa Comunale di Frosinone

ore 15.30 Esposizione delle opere realizzate dal Liceo Artistico

Intervento musicale di *Meurizio Turriziani* e i Solisti dell'Orchestra Sinfonica di Roma

Il Dirigente scolastico
prof.ssa Biancamaria Valeri

tributo come docente nel Liceo Artistico di Frosinone, di cui diveniva Preside nel 1972 e che avrebbe diretto fino al 1988.

La scuola, che celebra quest'anno il suo cinquantennale, nasce come sezione staccata del Liceo romano di Ripetta. Sotto la direzione di Adolfo Loreti si profila immediatamente come centro propulsore di attività innovative, come polo vivo di sperimentazione didattica aperto alle istanze sociali, che mai restano inascoltate e mai sono sottovalutate. La sezione di specializzazione è quella di "architettura", ma nei corsi si pratica l'interdisciplinarietà e si guarda al

panorama delle arti con angolazioni aperte. Molti saranno gli studenti che si iscriveranno alla Facoltà di Architettura e molti sono oggi gli iscritti al nostro Ordine professionale che provengono da quella esperienza. Nei primi anni '80, dopo un lungo lavoro di ricerca didattica e metodologica, dopo lunghi confronti all'interno della scuola e con l'Ispettorato per l'Istruzione Artistica, sono messi a punto i primi programmi che prevedono accanto all'architettura altri percorsi disciplinari, tra i quali la specializzazione in "Catalogazione e conservazione dei Beni Culturali". Questo ampliamento degli orizzonti di studio e di

A sinistra, il prof. Adolfo Loreti in una foto di gruppo con ex studenti e docenti del Liceo Artistico (2004). A destra, la copertina del catalogo pubblicato in occasione dell'intitolazione della scuola ad Anton Giulio Bragaglia (1982).

ricerca è simbolicamente rappresentato da un passaggio fondamentale nella vita dell'istituzione scolastica: l'intitolazione ad "Anton Giulio Bragaglia" (un gesto di cui mi resi complice coordinando le manifestazioni celebrative e curandone il catalogo) di cui Adolfo Loreti fu fortemente convinto per molteplici ragioni, che sono chiaramente riassunte in que-

ste parole: "Quando pensammo di intitolare il Liceo Artistico Statale di Frosinone ad Anton Giulio Bragaglia ed avviammo le procedure relative, non volevamo semplicemente espletare un atto di natura formale. L'omaggio al grande protagonista del-

tare tutte le frontiere formali e linguistiche, tentare soluzioni ulteriori, mai paghi del già fatto, sono i compiti e i fini didattici di ogni istituzione scolastica – e particolarmente di quelle di istruzione artistica – che questo Liceo ha provato a perseguire; e l'esempio di Anton Giulio Bragaglia, vivacissimo sperimentatore, ha davvero pochi eguali nella cultura italiana del nostro secolo. E poi Anton Giulio Bragaglia ha saputo, con rara intelligenza, coniugare la teoria con la prassi, la tradizione con l'avanguardia; e i nodi della teoria e della prassi, della tradizione e dell'avanguardia sono di quelli che oggi è necessario riesaminare ed eventualmente sciogliere, perché l'educazione dell'arte abbia spessore,



l'arte, non solo italiana, del Novecento, nato in questa città, racchiudeva, per noi, un ideale interessante campo di lavoro. Allargare l'ambito di attività del Liceo Artistico ad altri settori della ricerca espressiva, allestendo nuovi laboratori, rispondeva alla necessità di un confronto attento con i diversi linguaggi visivi contemporanei e trovava nel geniale impegno pluridisciplinare di Anton Giulio Bragaglia, un modello imprescindibile. Speriment-

incidenza e attualità e perché il fare artistico ritrovi un suo presente e possa progettare un suo futuro". Alle celebrazioni per il 50° anniversario del Liceo Artistico (1963-2013), aperte al Palazzo dell'Amministrazione Provinciale il 4 maggio scorso, Adolfo Loreti non era presente e inviava il suo saluto ai convenuti per voce di Rita Mele, sua compagna di vita, anche lei insegnante del Liceo. L'8 giugno ci lasciava per sempre.





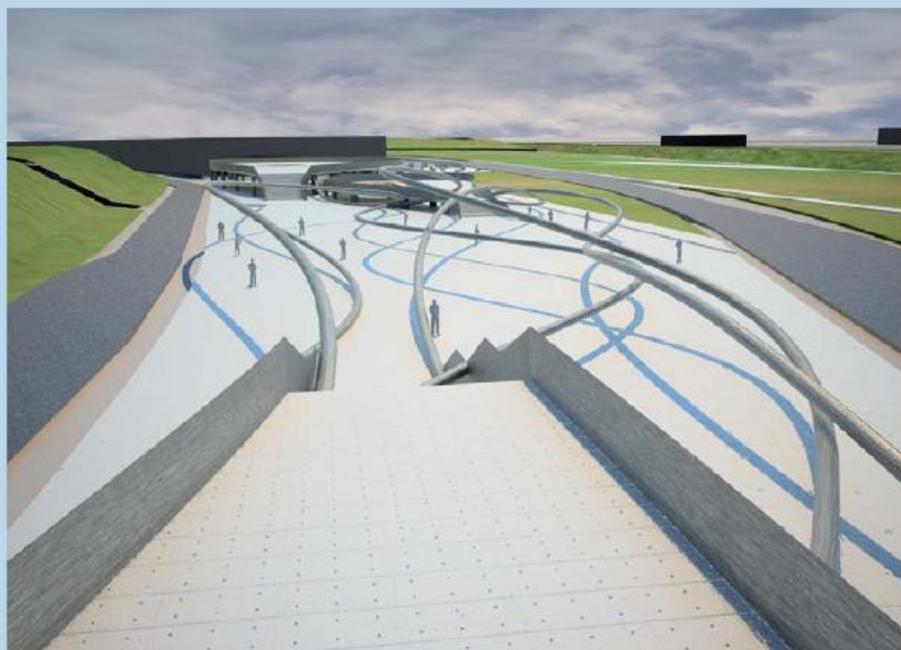
di Mario Pisani

Il tema affrontato, ovvero il luogo ove come un tempo per le stazioni *si celebra la liturgia della partenza e dei ritorni*, viene identificato da Marc Augé con il neologismo di *non luogo*, in contrapposizione ai luoghi antropologici. Si tratta quindi di due concetti complementari ma differenti tra loro perché da una parte si identificano gli spazi costruiti per un obiettivo specifico come il trasporto, il passaggio, il commercio, il tempo libero e lo svago e dall'altra il rapporto che viene a crearsi fra gli individui e gli spazi.

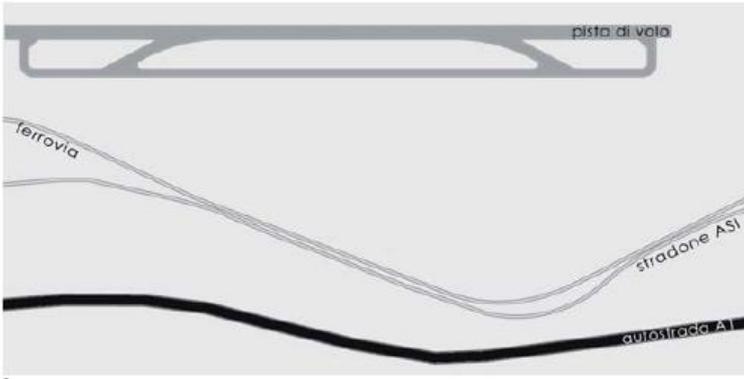
Si identificano con il termine *non luoghi* le strutture necessarie alla circolazione delle persone e dei beni come le autostrade, le stazioni e gli aeroporti, ma anche i grandi centri commerciali, in cui milioni di individui si incrociano, forse si guardano ma senza intrecciare relazione, sospinti dalla smania di consumare o di compiere operazioni quotidiane.

Tali luoghi sono stati prodotti dalla società della surmodernità, – quella in cui viviamo – incapace di integrare in sé i luoghi storici, confinati in aree limitate e circoscritte spesso solo come “curiosità”, visitate dai turisti con le stesse cate-

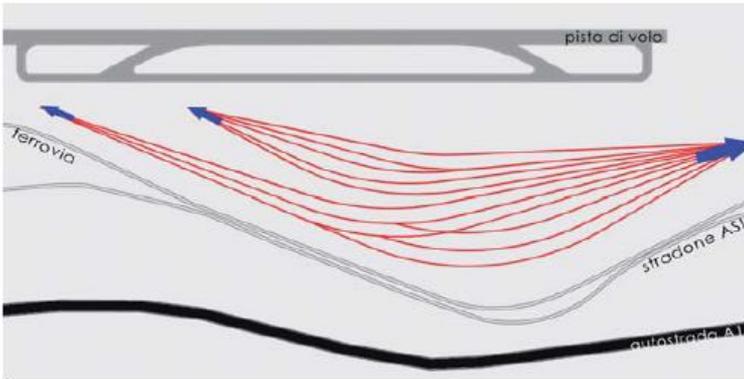
LA LITURGIA DELLA PARTENZA E DEI RITORNI **STUDIO PER UN AEROPORTO A FROSINONE**



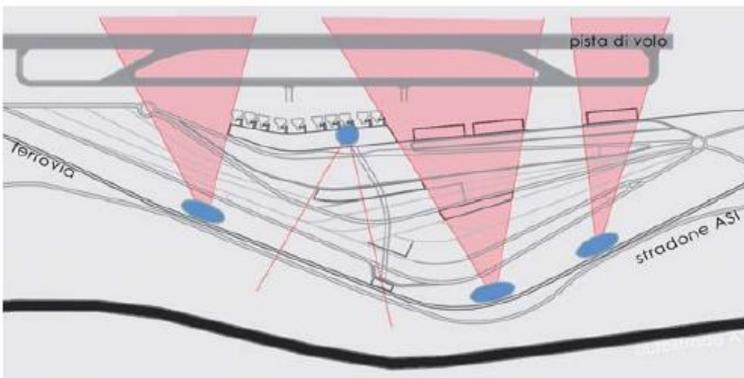
Tesi di laurea
di Angelo Marcoccia
Università degli Studi
di Roma “La Sapienza”
Facoltà di Architettura
“Valle Giulia”
Relatore: Prof. Arch.
Alfonso Giancotti



2



3



4



5



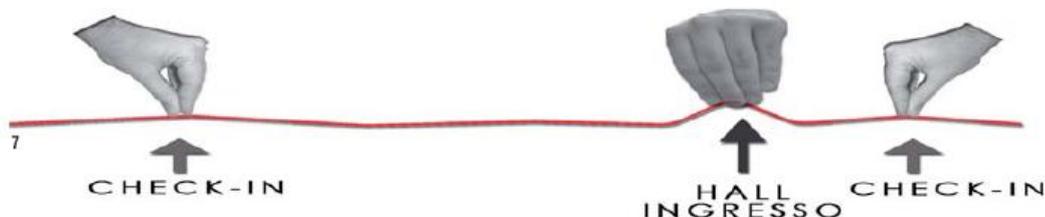
6



ne di negozi in tutto il mondo, ad iniziare dai McDonalds. Si tratta quindi di luoghi incentrati sul presente che rappresentano la novità del nostro tempo, un tempo segnato dalla precarietà, dal provvisorio, dal transito e dal passaggio, da un individualismo solitario. Infatti le persone transitano in tali luoghi, ma non li abitano. Tranne il caso ben rappresentato da Tom Hanks nel film di Steven Spielberg *The Terminal*, (2004), dove

nell'aeroporto di New York, Viktor Navorski, un cittadino di una immaginaria nazione dell'Europa dell'est, la *Kra-kozhia*, che atterrando scopre che nella sua nazione è avvenuto un colpo di stato, è costret-

to a sostare nell'aeroporto "John Fitzgerald Kennedy", con un passaporto ormai privo di validità. Quindi a vivere in un non luogo. Anche Alain de Botton si è interessato agli aeroporti e ha pubblicato nel



Il progetto, che impegna una zona di 280 ettari, scaturisce dalla morfologia delle infrastrutture esistenti, l'autostrada e la ferrovia, e la futura pista di volo, posta univocamente in quella posizione dopo gli studi effettuati dall'aeronautica militare.

Finalità principale è lo sviluppo di un'area permeabile, non solo rivolta verso lo svolgimento delle attività aeroportuali, ma fornita di

L'AEROPORTO DI FROSINONE

di Angelo Marcoccia

spazi pubblici, spazi per lavorare e spazi verdi adibiti a parco. Il disegno del masterplan asseconda in maniera organica i tessuti esistenti tracciando delle corde che rappresentano i percorsi principali. I tratti secondari invece sono stati sviluppati secondo una logica di convisivi che partono da punti di vista privilegiati sulla pista di volo. È così che prendono forma i nuovi tracciati viari, le alterazioni morfologiche e i pieni e i vuoti che contribuiscono ad equilibrare il territorio in una veste di organicità totale.

Si sviluppa un parco tematico limitrofo all'area dell'edificio che offre relax e attività, sia per i viaggiatori, che per gli abitanti dei comuni vicini, due parcheggi dedicati alla lunga sosta per un totale di 260.000 mq concepiti in modo tale da non essere visti dal livello "0" con delle pensiline verdi che fungono da filtro visivo, una stazione ferroviaria, una per gli autobus pubblici, degli edifici per uffici amministrativi e delle piazze pubbliche che sviluppano i temi inerenti al progetto, come quello del "viaggiare", dello "stare" o del "lavorare".

L'edificio dello scalo aeroportuale sviluppa la morfologia del terminal lineare, conformazione semplice, adeguata per edifici che ospitano pochi ponti d'imbarco (10 in questo caso) con area arrivi e partenze posti su due livelli diversi.

Un aeroporto che nell'anno zero prevede un numero di passeggeri pari a 160.000 fino ad arrivare dopo sei anni, secondo le previsioni, a 900.000 e che copre una superficie di circa 45.000 mq.

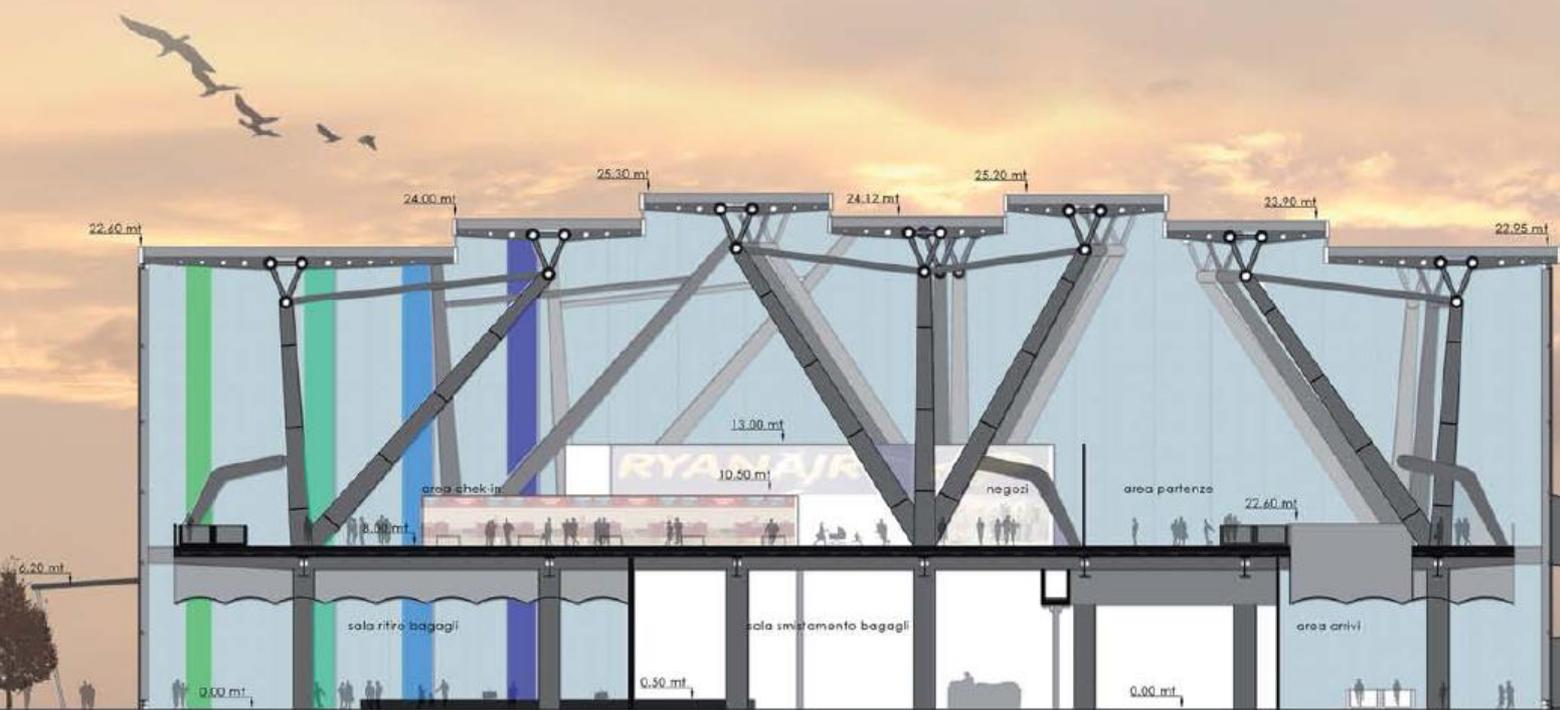
Il concept del progetto sviluppa morfologicamente due concetti: il primo è quello della copertura, che consenta una vista privilegiata sia per chi sta dentro l'edificio, sia per chi lo sorvoli.

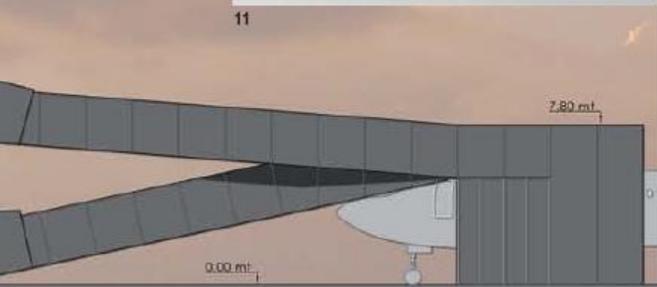
Per sviluppare la forma della copertura si parte da una linea retta che viene sollevata e diventa curva nei punti nevralgici dell'edificio, ossia l'ingresso principale e le aree dei check-in. Ogni fascia di copertura (sette in totale), viene sfalsata in maniera di creare un movimento organico e delle feritoie da cui entra la luce.

Il secondo tema è quello della facciata colorata d'ingresso, il fronte "scenografico" per chi vede l'aeroporto anche solo passando dall'autostrada. Anche i colori evidenziano dei punti notevoli dell'edificio, ogni colore è associato ad una funzione svolta nello scalo, come quella di recupero bagagli, check in o ingresso.

La struttura portante dell'edificio è parte integrante morfologica del progetto: sette pilastri, due bipartiti ai lati e uno tripartito al centro, sul lato corto, sorreggono le travi reticolari triangolari che corrono longitudinalmente su tutto l'edificio a cui s'attaccano le travi secondarie che sorreggono i pannelli della copertura.

La tesi è stata discussa il 19.07.2012





1. Ciascuna delle piazze previste in progetto è dedicata ad una specifica funzione: viaggiare, sostare, lavorare, passare, partire/arrivare.
2. Schema di masterplan: situazione di fatto.
3. Tracciati principali.
4. Coni visivi.
5. Masterplan
6. Piazza.
7. Concept della copertura.
8. Sezione dettagliata.
9. Schema strutturale.
10. Vista interna delle strutture di copertura.
11. Vista esterna.



12

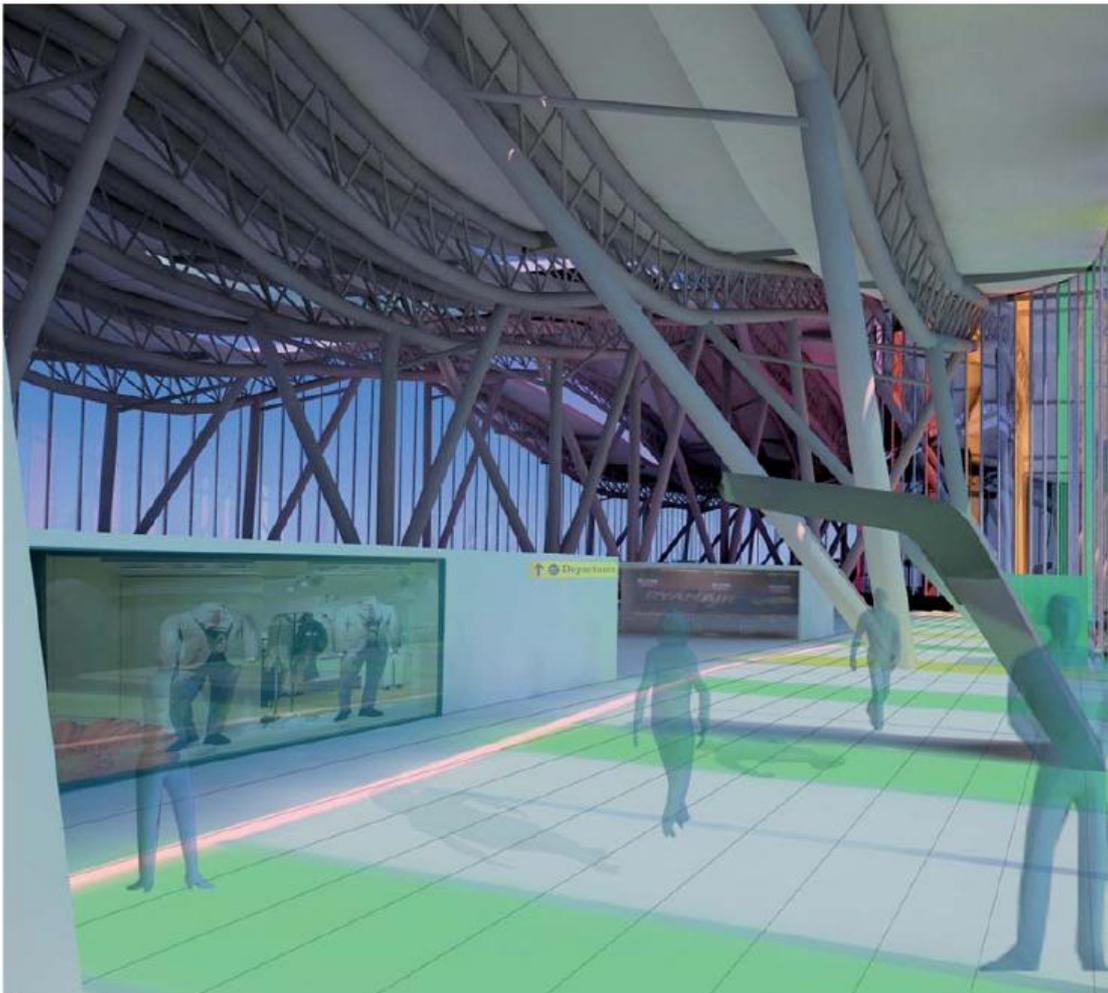
2009 un volumetto di sicuro interesse dal titolo: *Una settimana all'aeroporto* spiegando che «In un mondo pieno di caos e imperfezione, il terminal mi parve un rifugio prezioso e affascinante, pieno di logica ed eleganza ... Se mi avessero chiesto di portare un marziano a visitare un luogo che racchiudesse efficacemente tutto lo spettro dei temi che percorrono la nostra civiltà ... mi sarei



13



14



15

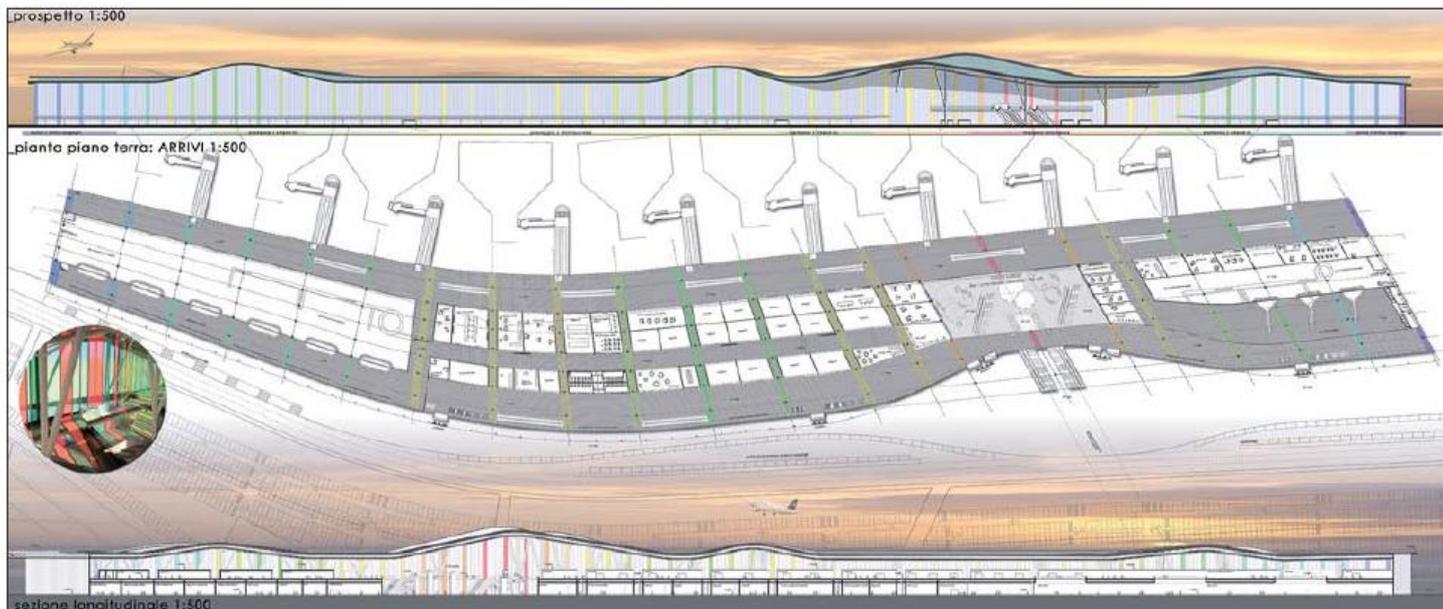
- 12. Vista ingresso.
- 13. Parcheggio.
- 14. Hall d'ingresso.
- 15. Vista interna.
- 16. Sala ritiro bagagli.
- 17. Particolari strutturali.
- 18. Pianta piano terra (arrivi). Prospetto lato ingressi e sezione longitudinale.
- 19. Pianta piano primo (partenze). Prospetto posteriore.
- 20. Schemi impianti di condizionamento e illuminazione.



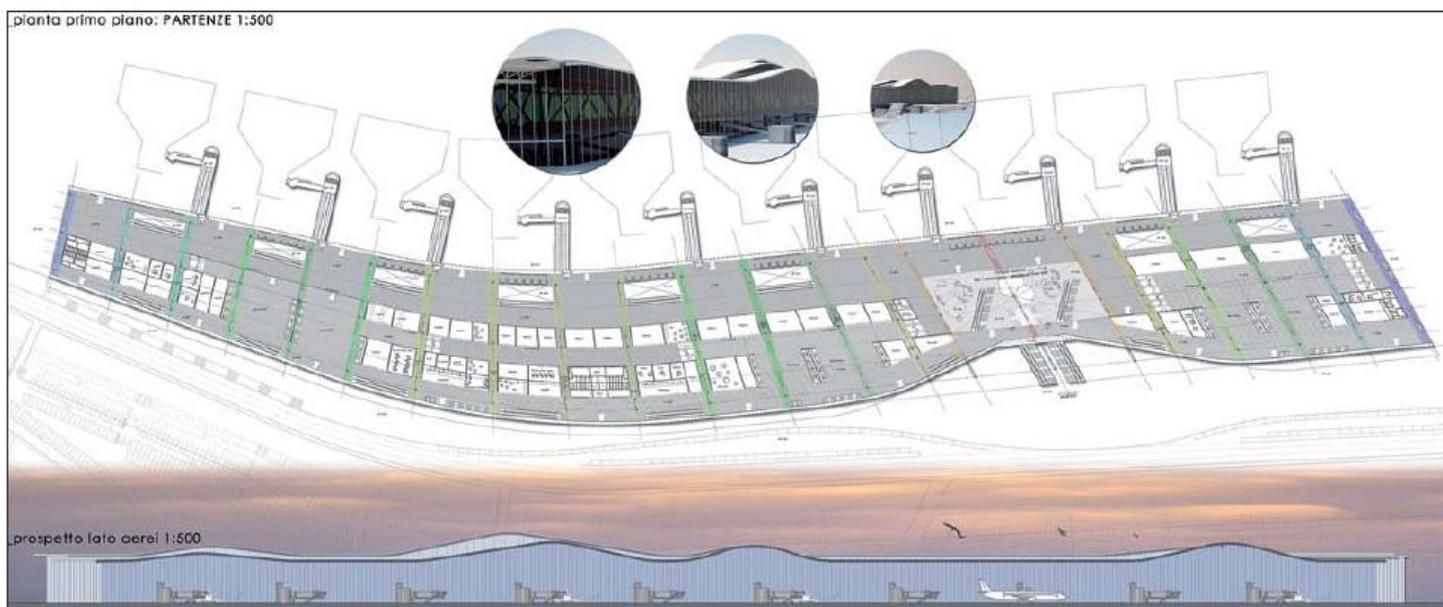
16



17



18



19

senz'altro diretto verso gli atri delle partenze e degli arrivi».

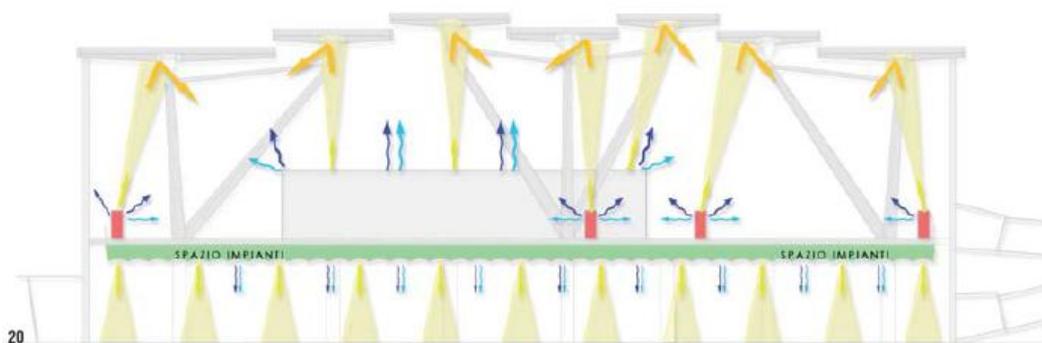
Abbiamo messo a confronto due modi di osservare il mondo ben consapevoli che ai progettisti spetta non solo il compito di leggere e interpretare il mondo in cui viviamo, ma di esprimere segni che siano in grado di rappresentarlo.

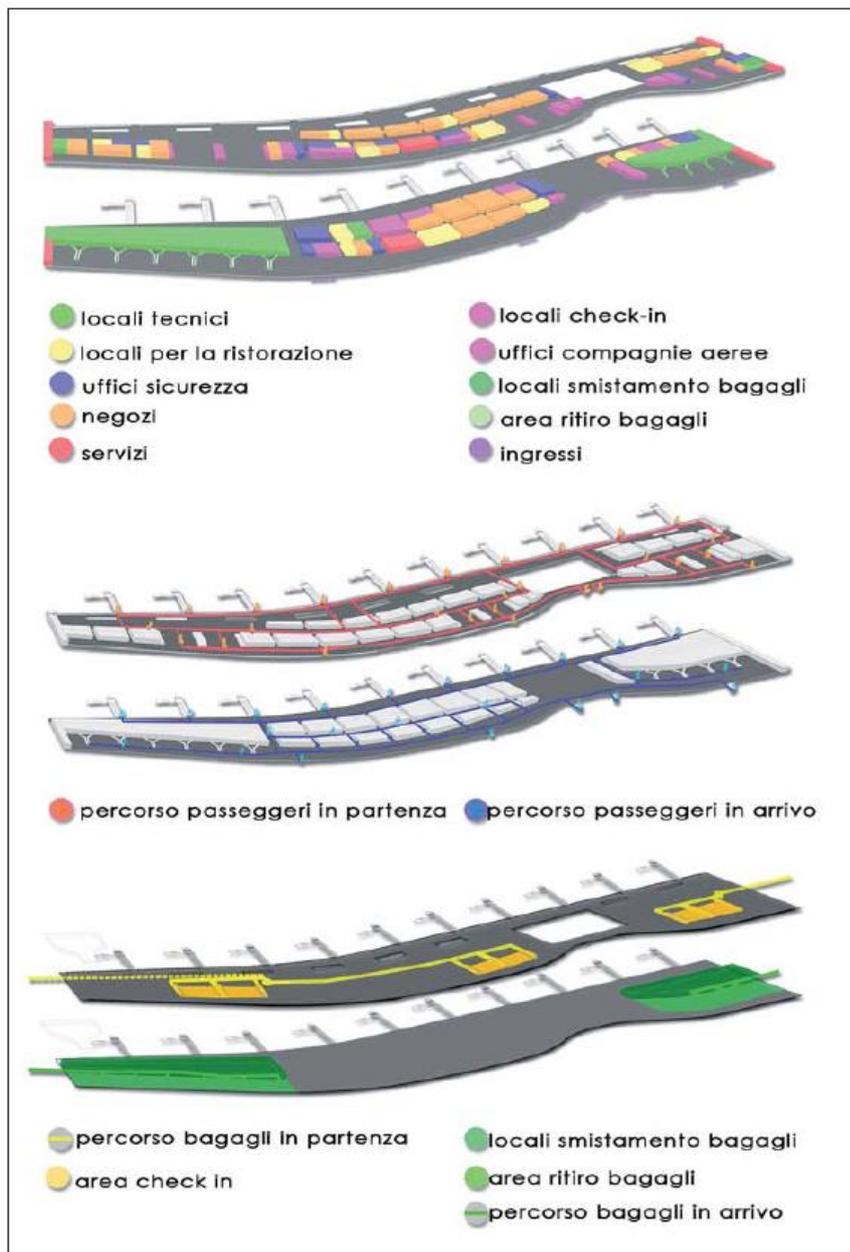
Il progetto elaborato per la tesi di Angelo Marcocchia mi sembra anda-

re in questa direzione perché si fa carico di una esigenza ben presente nel territorio: l'insufficienza dei due scali già esistenti nel Lazio e l'inserimento della nuova realtà – appunto un

aeroporto per il bacino di utenza di Frosinone e aree limitrofe – tra gli svincoli autostradali di Frosinone e Ferentino, la superstrada Ferentino-Sora e la linea ferroviaria Roma-Cassino.

Ha inoltre ben presente la necessità di esprimersi attraverso un Landmark, ovvero un segnale forte ma non ossessivo, urticante, che mostra i muscoli e si estranea dal territorio, in





21

modernità, ovvero con l'impiego dei segni e dei materiali in grado di esprimere lo spirito del nostro tempo, diventi anche, come scrive l'autore «Un luogo in cui ci si riconosce partecipi di qualcosa, una casa fuori di casa».

Scrivono il critico Michael Crosbie nella rivista *Progressive Architecture*: «si va al Mall of America con la stessa religiosa devozione con cui i Cattolici vanno in Vaticano, i Musulmani alla Mecca, i giocatori di azzardo a Las Vegas, i bambini a Disneyland». Anche i centri storici delle città europee si stanno sempre di più omologando, con i medesimi negozi e ristoranti, il medesimo modo di vivere delle persone e addirittura gli stessi artisti di strada. L'identità storica delle città è ridotta a stereotipo di richiamo turistico. Ci piace pensare che si va all'aeroporto di Frosinone riuscendo a cogliere non solo l'aria, ma lo spirito della Ciociaria senza per questo essere nostalgici o passatisti.



22

grado di essere immediatamente recepibile sia da cielo che da terra. L'aspetto però più interessante del progetto è quello che si interroga sull'anima della costruzione e ne offre una risposta antica, ovvero la necessità di entrare in sintonia con il *genius loci*, lo spirito che abita quei luoghi per risvegliarlo dal letargo e impegnarlo in questa nuova impresa per far sì che l'edificio, nella sua

di Pierluigi Fiorentini
foto: Renato Morganti
e Franco Valente

L

lo studio MCM, composto da Renato Morganti, Gianfranco Cautilli e Mario Morganti, è attivo a Sora da circa trent'anni e vanta un curriculum ricco di realizzazioni e progetti di notevole interesse. Tra le numerose realiz-

gruppo ha approfondito nel tempo una linea di ricerca ben precisa e ha costruito una sua identità ormai ben riconoscibile. Maturando una lunga esperienza nel restauro e riuso di edifici storici, il gruppo ha affinato

struttivi desunti dalla tradizione moderna e reinterpretati in maniera originale. Le "riletture" dell'esistente operate da MCM riprendono una linea di ricerca, aperta in Italia a partire dagli anni '50 del '900 da Franco Albini e Carlo

TRE PROGETTI DELLO STUDIO MCM A SORA

**IL MUSEO ARCHEOLOGICO
DELLA MEDIA VALLE DEL LIRI**

**IL SEPOLCRETO
DELLA CITTADELLA VESCOVILE**

**LA SISTEMAZIONE
DI PIAZZA MEYER ROSS**

zazioni ricordiamo soltanto il restauro del castello Caietani a Trevi nel Lazio, il restauro della rocca di San Casto e Cassio a Sora, il riuso della cartiera Lefebvre a Isola del Liri, il riuso del convento di San Francesco a Sora, esperienze attraverso le quali il

una strategia di intervento che è attenta ai valori spaziali e alle qualità costruttive dell'esistente, ma riesce nello stesso tempo a manifestare concetti spaziali assolutamente nuovi attraverso l'impiego di materiali, tecnologie, principi co-

Scarpa, che forse rappresenta uno dei migliori contributi italiani al dibattito architettonico in Europa nel secondo dopoguerra. Sep-pure limitate al settore della museografia, le esperienze di Scarpa nella sistemazione del museo di Castelvecchio a Verona e di Albini nella sistemazione di Palazzo Rosso a Genova hanno indicato alle successive generazioni di architetti una direzione da indagare e da approfondire, ricca di spunti e suggestioni e tuttavia piena di nodi tematici di notevole complessità. Tra le tematiche principali all'interno di questa



1



2



3

ricerca: la lettura critica e la reinterpretazione del manufatto da recuperare, la sperimentazione intorno ai modi adeguati e alle tecniche appropriate per il suo consolidamento, la riflessione attenta sulla nuova attribuzione di senso, il progetto di ele-

menti, parti, organismi nuovi, chiamati a dialogare e interagire con l'esistente, il perseguimento di una riconoscibilità degli interventi contemporanei all'interno degli edifici storici. Nel corso degli anni i progettisti del gruppo MCM hanno instanca-

bilmente perseguito una ricerca a tutto campo nell'uso dei materiali e nell'impiego delle tecniche costruttive, attraverso cui hanno saputo mettere a punto forme nuove e soluzioni originali con l'obiettivo di piegare le necessità della tecnica e della statica fino a trasformarle in invenzioni duttili, sorprendenti, al di fuori di ogni convenzione. Così ogni occasione viene affrontata come se lo si facesse per la prima volta, con la stessa curiosità e freschezza, non con la sciattezza e la stanchezza cui ci porta l'abitudine, evitando di cedere alla banalità del già visto, di fermarsi alla sicurezza del già sperimentato, senza dar nulla per scontato.

In questo testo prendiamo in considerazione tre progetti completati dallo studio negli ultimi anni nella città di Sora: il museo archeologico, il sepolcreto dei vescovi presso la cattedrale, la sistemazione di piazza Meyer Ross.

Appare subito evidente come alcuni di questi progetti presentino una forte continuità con le esperienze precedenti, nel senso che in essi il gruppo ha approfondito temi già affrontati e ha arricchito una ricerca già intrapresa da tempo. Sia nella sistemazione del museo archeologico, sia nel sepolcreto

dei vescovi emerge infatti, come idea forte generatrice del progetto, il principio che la forma si costruisce come intreccio di linguaggi tenuti rigorosamente distaccati, distinti, leggibili nella loro autonomia, in modo da giocare sulla tensione incontenibile che promana proprio dalla loro distanza: il linguaggio leggero, trasparente, moderno dell'acciaio contro quello

pesante, opaco, antico della pietra; il linguaggio razionale delle forme astratte contro quello organico delle murature, legate alle irregolarità della morfologia del sito. Intorno a questo motivo, vero e proprio *fil rouge* nel proprio percorso professionale, il gruppo MCM ha sviluppato un suo contributo di straordinaria coerenza.

Nella terza realizzazione, la sistemazione della piazza Meyer Ross, appaiono invece motivi e interessi nuovi che emergono forse per la prima volta. Qui, in particolare, il rapporto critico tra preesistenze e architettura nuova viene sviluppato a un livello più ampio, fino a coinvolgere a pieno il tema del paesaggio e la relazione con il contesto naturale.

1. Una sala espositiva del Museo Archeologico della Media Valle del Liri a Sora.
2. Il Sepolcreto della Cittadella Vescovile.
3. La sistemazione di piazza Meyer Ross a Sora, con lo spazio coperto multifunzionale.

il Museo Archeologico della Media Valle del Liri



Museo Archeologico della Media Valle del Liri a Sora

Il progetto affronta il riutilizzo di quella parte dell'ex convento di San Francesco destinata a Museo archeologico della media valle del Liri.

Il complesso monumentale è stato oggetto di un lungo intervento di recupero attuato in più fasi.

Il museo rappresenta la fase più recente, ultimata con la riorganizzazione degli spazi destinati all'esposizione permanente di reperti e documenti relativi al periodo che va dal III secolo a.C. alla prima metà del XX secolo.

Gli spazi dell'antico convento francescano vengono riutilizzati per esporre pezzi antichi rinvenuti nel corso degli anni nel territorio del sorano, ma anche resti del Quattrocento recuperati da recenti demolizioni e un ricco reperto-

rio di immagini relative alla città di Sora nei primi anni del 1900.

L'istituzione si pone quindi come un vero e proprio "museo della città", che custodisce tracce, documenti, memorie relative alla successione e alla sovrapposizione nel territorio di Sora di culture e segni diversi attraverso i secoli. La città europea come palinsesto, riscrittura continua di un'opera corale destinata a restare incompleta, sempre disponibile a nuove interpretazioni.

E proprio questa è l'idea che sta alla base dell'intervento sull'antico convento di San Francesco: la città è un palinsesto di cui sarebbe inutile cercare l'autore, poiché è frutto di una continua riscrittura realizzata in tempi diversi, da autori diversi e con lingue diverse.

Chi progetta è chiamato a inserirsi all'interno di questa continua riscrittura, mettendo in gioco la sua cultura e suoi valori, le sue tecniche e i suoi materiali per intrecciarle e confrontarle con quanto già scritto.

Il progetto del museo conferma l'antico impianto, lascia inalterati gli spazi nella loro essenzialità, riorganizza i percorsi, disponendo laddove possibile i connettivi necessari a rendere funzionale l'insieme.

L'intervento di Morganti e Cautilli risulta convincente forse perché alla sua base riconosciamo quei valori autenticamente contemporanei che Calvino descrive in maniera magistrale in "Lezioni americane": "leggerezza", "rapidità", "esattezza", "visibilità", "molteplicità".

All'interno del complesso monastico esistente i



nuovi elementi in acciaio dispiegano un linguaggio leggero, rapido, esatto, che, piegato alle esigenze imposte dagli spazi esistenti e

dagli oggetti da esporre, riesce a mostrarsi anche straordinariamente duttile e discreto. Abbandonata ogni durezza e ostentazione

muscolare di potenza, mostra invece una materialità che tende alla rarefazione, un'agilità che è fatta di grafismi e trasparenze. All'interno

degli spazi dell'edificio la nuova "scrittura" risulta perfettamente leggibile e dunque ha una sua chiarezza e una sua "visibilità". Confermando un principio ormai consolidato della museografia e del restauro, ogni nuovo elemento introdotto all'interno dell'edificio risulta perfettamente riconoscibile, acciaio contro muro, leggero contro pesante, come pure perfettamente riconoscibile è l'oggetto antico esposto. L'apparato ostensivo riesce infatti a isolarlo dallo sfondo, a strapparli dalla specifica situazione spaziale e a proiettarli in una condizione di astrazione assoluta e di atemporalità. Infine il senso di "molteplicità" scaturisce proprio dall'idea di fondo, secondo cui il progetto

*Studio MCM:
Museo Archeologico
della Media Valle del Liri
a Sora. Interni.*



il Sepolcreto della Cittadella Vescovile

si costruisce dall'intreccio di più voci, antiche e moderne, gravi quelle dei muri, squillanti e cristalline quelle degli inserti in acciaio, arricchiti spesso da preziose combinazioni con lastre di pietra e superfici di vetro satinato.

Recupero del Sepolcreto della Cittadella Vescovile di Sora

Il progetto riguarda il recupero dell'antico sepolcreto, che fa parte del complesso architettonico della cattedrale di S. Maria Assunta di Sora. Più precisamente si tratta di uno spazio situato al livello inferiore della cosiddetta "Cappella del Purgatorio", definita nella sua attuale configurazione nella seconda metà del Settecento.

Il sepolcreto è uno spazio parzialmente interrato a pianta rettangolare, coperto con due volte a botte a giacitura parallela, entrambe sostenute da un grande arco centrale. Usato in antico per le sepolture comuni, è stato liberato dalle superfetazioni, riportato alla originaria unitarietà e

Studio MCM: recupero del Sepolcreto della Cittadella Vescovile di Sora.

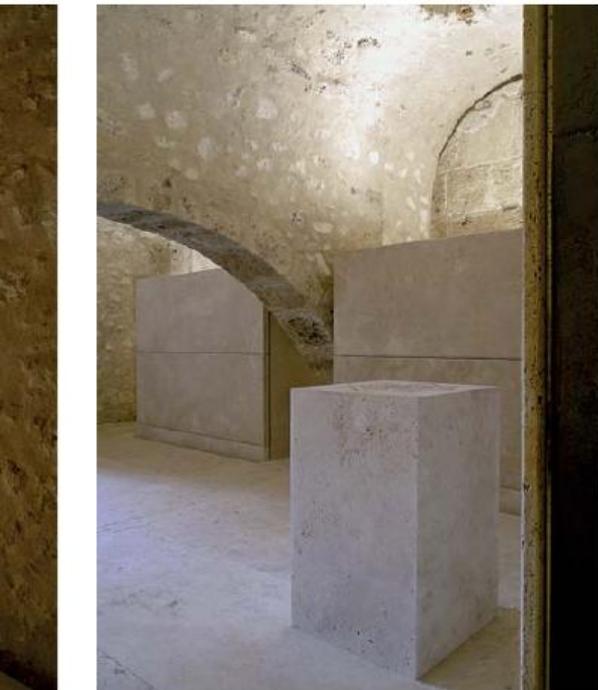
recuperato per accogliere la cappella sepolcrale vescovile.

Anche in questo progetto troviamo il tema dell'architettura nuova che deve confrontarsi con uno spazio e un'architettura esistente. E la chiave utilizzata dagli architetti, in coerenza con la lunga ricerca condotta dal gruppo, è ancora una volta il distacco, l'aperta manifestazione di un'alterità irriducibile. Così all'interno dell'organismo murario che delimita e copre lo spazio, gli architetti inseriscono i nuovi volumi delle tombe, concepiti come parallelepipedi puri, rivestiti di lastre di travertino tagliate "a falda", facendo attenzione che le nuove forme si avvicinino alla struttura esistente senza toccarla; in modo che lo spazio si arricchisca della compresenza di due linguaggi diversi, che si intrecciano ma non si confondono, forma astratta contro forma costruttiva tradizionale.

Ma inevitabilmente troviamo qui altri accenti che sono legati unicamente al tema della sepoltura e le scelte lin-



guistiche si caricano di significati che rimandano a una meditazione profonda sull'essenza universale della morte. Il linguaggio diventa minimale e attinge direttamente al mondo delle idee platoniche e dei solidi elementari: i volumi delle sepolture sono bianchi parallelepipedi di pietra, come pure l'altare. Il tono si fa grave e ogni "parola" in più appare inefficace: viene meno così qualsiasi ornamento, ogni vivace composizione di forme e colori cede il passo al silenzio. Il modo scelto per rappresentare la morte non è narrativo, né consolatorio: laddove le parole non bastano per descrivere una dimensione che non ci è dato conoscere, occorre fare un passo indietro, rinunciare alla lingua in una sorta di "epochè", sospendere ogni giudi-



zio. Il vuoto di Caravaggio contro l'esuberanza berniniana. Dal mondo della vita, del continuo divenire, della molteplicità delle forme e dei colori, ci si sposta quindi verso la dimensione dell'assoluto e dell'immutabile, qualcosa che forse in termini architettonici può essere descritto solo percorrendo la via della rarefazione concettuale, solo realizzando una riduzione all'essenza che porti al "quasi nulla" miesiano.

Sistemazione di piazza Meyer Ross a Sora

Il progetto di riqualificazione investe un'area urbana situata ai piedi del colle San Casto e Cassio, emergenza naturale che domina il centro storico della città. Il sito, anticamente utilizzato come orto del vicino convento francescano, era stato edificato negli anni '60 del '900 con la costruzione di un cinema-teatro per 1600 spettatori, un volume ingombrante e sovradi-

mensionato che, chiudendo la piazza verso il colle, recideva di fatto qualsiasi relazione con il contesto naturale. Dopo una lunghissima fase di studio, di riflessione e di valutazione di differenti ipotesi progettuali, la proposta finale del gruppo MCM appare coraggiosa e radicale: essa prevede la demolizione dell'ex cinema-teatro e il ridisegno del limite inferiore della rupe con la realizzazione di un'architettura dimensionalmente adeguata e di notevole livello qualitativo. È motivo di speranza riconoscere che in questo caso le logiche speculative, mosse dall'obiettivo del massimo profitto e della massima volumetria, hanno ceduto il passo rispetto all'esigenza di ridare senso e qualità a un luogo centrale dell'organismo urbano. Uno dei tratti più forti

del progetto è il tentativo di ricostruire una relazione stretta con il paesaggio naturale. La montagna è lo sfondo su cui si innesta la nuova architettura. L'edificio prima che volume vuole essere una sorta di muro di contenimento, il cui aspetto presenta la chiusura e la compattezza della roccia: dallo spazio urbano ciò che si percepisce dell'edificio ha il colore, l'opacità, la pesantezza della roccia e della montagna ben visibile sullo sfondo. Con i materiali scelti, il travertino, l'acciaio corten, il prato che copre il solaio di copertura, i progettisti vogliono quasi "costruire" un brano di paesaggio, completare la forma della montagna, definendone la parte basamentale. L'architettura assume dunque una morfologia che la rende quasi parte

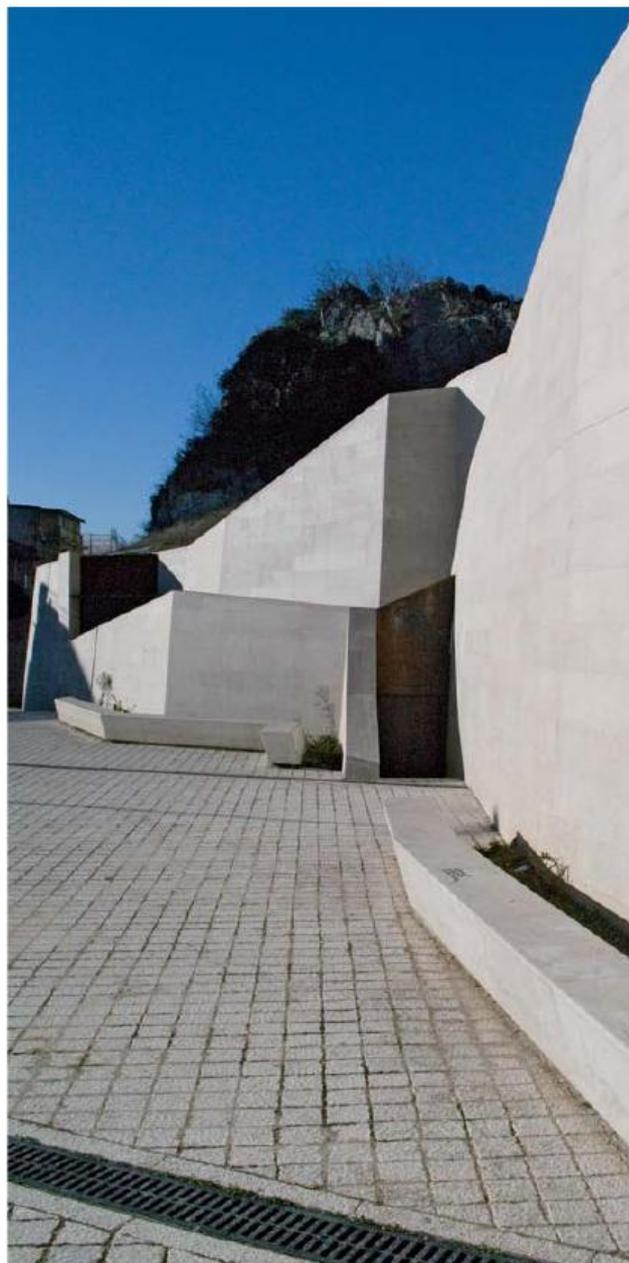


la sistemazione di piazza Meyer Ross



dello scenario naturale: anche le pareti sembrano non obbedire a leggi geometriche razionali, ma si adagiano su linee e giaciture che le avvicinano all'aspetto spigoloso e cristallino della roccia. Visto dalla piazza il manufatto non ha nulla di ciò che normalmente chiamiamo "edificio": mancano porte o finestre convenzionali chiaramente riconoscibili, manca un tetto a falde o una copertura piana. Proprio come la montagna, il manufatto si lascia invece percorrere esternamente grazie a un sistema di rampe che connette lo spazio urbano alla rete dei sentieri che conducono sulla cima del colle San Casto.

Ma la sorpresa che coglie l'osservatore, quando attraversa l'ingresso discretamente incastonato nella fac-





ciata ed entra finalmente nello spazio interno, è forse l'esperienza più forte ed esaltante.

Tanto possente, materica, impenetrabile appariva l'architettura dallo spazio urbano, quanto trasparente, leggero, luminoso, si rivela ora l'interno. A riempire il campo visivo è una grande parete vetrata aperta verso il piede roccioso della monta-

gna, sul cui sfondo luminoso si staglia il disegno triangolare della struttura portante a traliccio, realizzata in grandi profilati in acciaio a sezione tubolare. Gli architetti hanno abbandonato il linguaggio pesante e opaco della pietra e della terra, per adottare quello leggero e trasparente del vetro e dell'acciaio. Ci rendiamo conto

quindi che a guidare i passi del fruitore è un gioco di continui rimandi e di corrispondenze, di affinità e di contrasti, basato sull'antitesi, sulla compresenza o sulla sovrapposizione dei concetti opaco-pesante contro trasparente-leggero. E all'interno della sala tale contrasto raggiunge il momento di massima tensione. Lo

spazio interno sembra esser stato concepito come una cavità profondamente radicata nella terra, nascosta, accogliente e protettiva, ma al tempo stesso proiettata verso l'esterno, aperta verso la luce naturale e verso il cielo. Se dovessi indicare quali possano essere state le architetture di riferimento assunte dagli autori durante il progetto, citerei la Villa Malaparte di Adalberto Libera, alcune folgoranti intuizioni di Hans Scharoun e poi, ancora, Aalto e Siza. Ma tuttavia tali rimandi appaiono soltanto come vaghe assonanze, tanto ha pesato la necessità di cercare la soluzione più appropriata alle particolarità del contesto specifico attraverso un'architettura cesellata sui caratteri del luogo. **f**

*Studio MCM:
sistemazione di piazza
Meyer Ross a Sora.*





di Giorgios Papaevangelou

Voler fare considerazioni su uno dei maggiori protagonisti del Movimento Moderno, a fronte di una bibliografia estremamente vasta e segnata da autorevoli firme, è arduo quanto rischioso.

Tuttavia, con questa nota critica, a breve distanza dalla chiusura dell'importante mostra "L'Italia di Le Corbusier"¹ curata da Marida Talamona al Maxxi di Roma, si vuole commentare un passaggio cruciale della visione dell'architettura di Le

saputo efficacemente "rintracciare" i fili che hanno legato Le Corbusier al nostro paese, non altrettanto ha saputo fare per "reintrecciarli" in una visione più ampia.

Esponendo in maniera cronologica i rapporti tra l'Italia e il maestro franco-svizzero,³ è stata proposta un'interessantissima panoramica di disegni, progetti, appunti, schizzi, fotografie e filmati; ma i materiali esposti sono stati recepiti come documenti a sé stanti, isolati da espe-

1965, anno della morte dell'architetto), in questo scritto, si vuole fare luce su due stanze espositive contigue, riguardanti documenti del 1907,⁴ anno del primo viaggio in Italia del giovane Charles-Edouard Jeanneret, e del 1911,⁵ appartenenti alle tappe nelle città toccate dopo il *Voyage d'Orient*.

Osservando i disegni esposti in queste due sezioni, appare evidente il notevole divario tra i diversi modi di rappresentazione riferibili, da

IL "MODELLO" DELL'ACROPOLI NEL VIAGGIO IN ITALIA DEL 1911

L'ITALIA DI LE CORBUSIER

Corbusier che l'esposizione non ha posto nel giusto risalto.

Nella vicenda lecorbusieriana "il rapporto con l'Italia rappresenta un segmento quanto mai emblematico oltre che significativo",² ma se è vero che la mostra ha

rienze contemporanee avvenute al di fuori della nostra nazione, trascurando totalmente le cause che li hanno prodotti. All'interno dell'arco temporale della mostra (compreso tra il 1906, anno del diploma presso la Scuola d'Arte, e il

una parte, all'interesse verso l'arte in genere e, dall'altra, alla rappresentazione dell'architettura, cosa che qui maggiormente interessa.

Il viaggio studio del 1907, seguendo le indicazioni del maestro Charles L'Eplattenier, è finalizzato allo studio della storia dell'arte, con particolare riferimento al Medio Evo. L'architetto mostra un notevole interesse per la decorazione: palazzi, chiese, battisteri

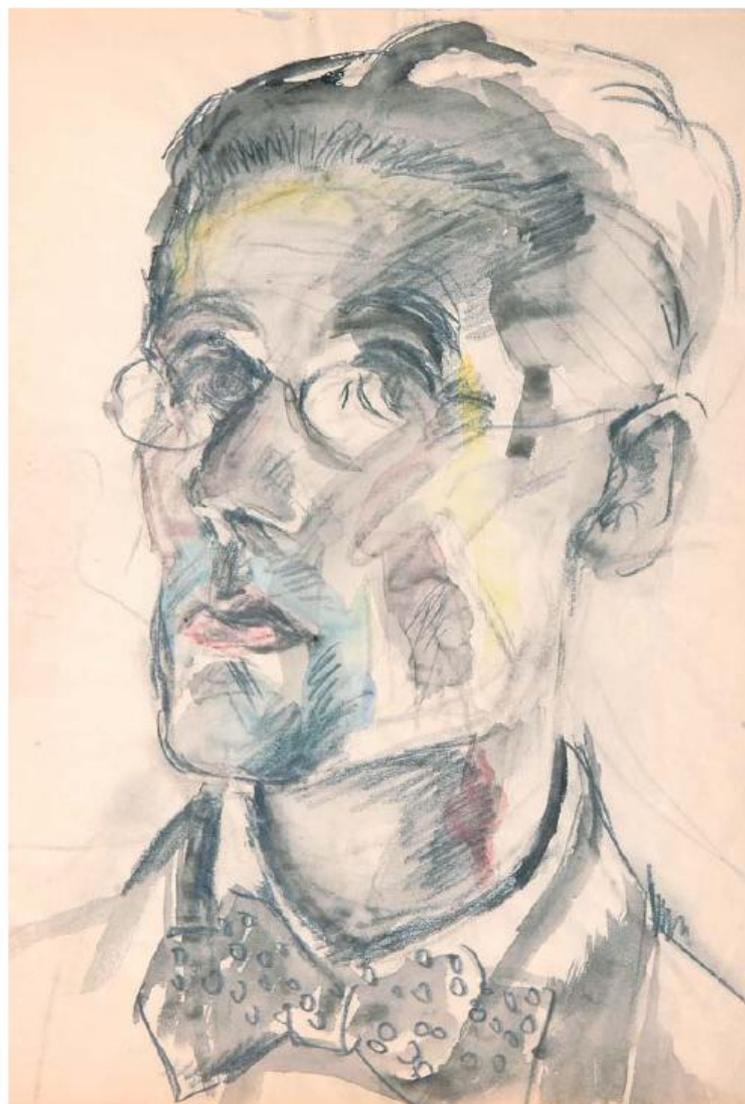
1. *Le Corbusier, Autoritratto, dal Carnet n. 10, 1917. FLC*
 2. *Le Corbusier a San Pietro, Roma, 1921. BV*
 Abbreviazioni -
 FLC: *Fondation Le Corbusier, Paris.* -
 BV: *Bibliothèque de la Ville, La Chaux des Fonds.*

e sculture, pavimentazioni, affreschi, oggetti d'arte sono ridisegnati accuratamente e commentati da appunti scritti e grafici. Gli edifici più rappresentativi, visti come oggetti isolati dal contesto urbano cui appartengono e rappresentati in efficaci disegni prospettici, vengono studiati nella facciata facendo emergere gli elementi decorativi (Fig. 3-4-5).

Non rilevati metricamente, i prospetti del Palazzo Vecchio con la torre civica e il Palazzo del Bargello a Firenze, il Duomo e il Battistero di San Giovanni a Siena, il Duomo e il Battistero a Pisa, San Vitale a Ravenna, per citare quelli più noti, sono minuziosamente indagati nella loro esteriorità. Importante sottolineare come delle opere visitate non vengano eseguite piante e sezioni, fatta eccezione per il famoso disegno della cella della Certosa del Galluzzo,⁶ che, nonostante la rappresentazione in pianta e sezione, non segna una svolta significativa del giovane Jeanneret nella osservazione dell'essenza dello spazio architet-

tonico, mentre è importante soprattutto per l'indagine sulla distribuzione funzionale degli spazi, in particolare sulla separazione degli spazi privati da quelli comuni.⁷ Un'altra eccezione riguarda uno schizzo planimetrico di piazza del Campo a Siena, che in verità è funzionale soltanto alla descrizione della tipica pavimentazione a "spina di pesce". Da notare come l'interesse per le facciate e la decorazione sarà disprezzata pochi anni dopo durante l'apprendistato presso lo studio di Peter Behrens, dove Jeanneret commenterà deluso dell'esperienza: «non si fa della vera architettura. Si fanno facciate»⁸.

Dopo tre anni dal suo primo viaggio in Italia, nel 1911, Charles-Edouard Jeanneret arriva

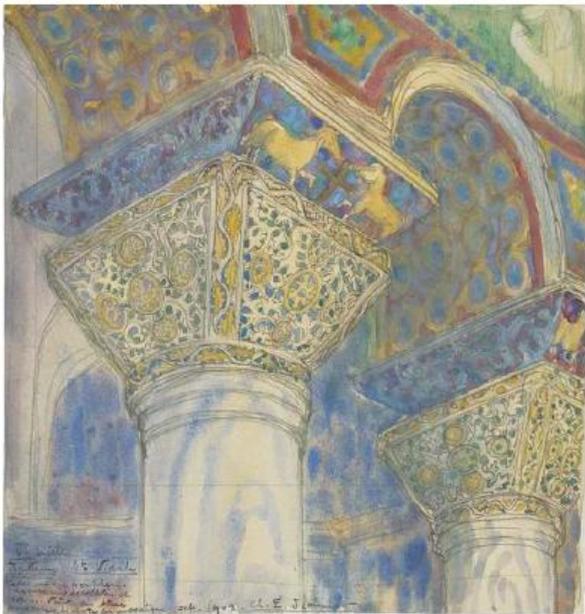


1

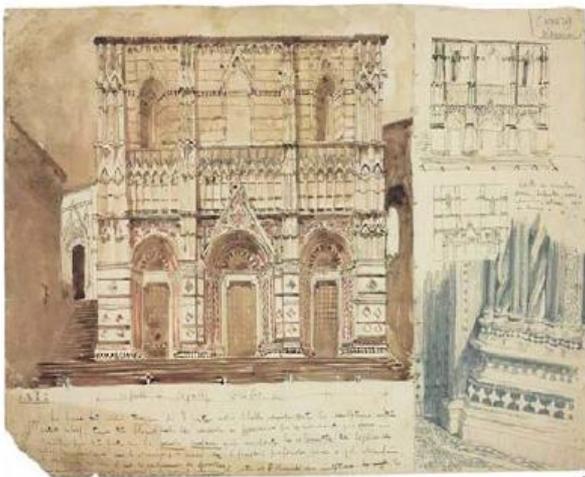


2

nella nostra penisola dalla Grecia, animato sempre dalla stessa volontà conoscitiva, ma con uno sguardo di natura diverso. Avendo già fatto l'esperienza di apprendistato presso gli studi di Auguste Perret a Parigi e di Peter Behrens



3



4

3. Charles-Edouard Jeanneret, Studio di capitello della chiesa di San Vitale a Ravenna, 1907. FLC

4. Charles-Edouard Jeanneret, Studio della facciata del duomo di Siena e di alcuni dettagli architettonici, 1907. FLC

5. Charles-Edouard Jeanneret, Veduta e dettaglio del Battistero di Pisa, 1907. FLC



5

a Berlino, volge il suo interesse principalmente allo studio dell'architettura.

Volendo motivare la differente modalità di osservare l'architettura riferita alle tappe italiane del viaggio del 1911, si ritiene importante fare un confronto con gli eventi immediatamente

precedenti lo sbarco a Brindisi, per dimostrare come le evoluzioni di stile siano legate da un principio di causa ed effetto. L'esposizione, presentando delle sezioni isolate della vita di Le Corbusier, non interconnesse, confinate territorialmente in Italia, ha fatto leggere il percorso di architetto e di artista per interessanti quanto improvvisi cambi di direzione. Durante *Il viaggio d'Oriente*, la visita all'Acropoli di Atene determina su Jeanneret un'influenza talmente forte da fargli cambiare il punto di vista sull'architettura. Egli stesso riterà, anni dopo, quell'esperienza come il "momento decisivo dell'architettura".⁹ Giunge lì con il presentimento che quella "collina nasconda l'essenza stessa del pensiero artistico"¹⁰ e che lì ci sia "la custodia della misura sacra, la base di ogni valutazione artistica",¹¹ e passa il tempo studiando, tra momenti di esaltazione e sconforto, tra i monumenti. Come egli stesso scrive, "la giornata e le settimane passarono in questo sogno e in questo incubo, dal mattino eclatante, durante inebriante mezzogiorno, fino alla sera".¹² Da quel momento il modo di percorrere un edificio, di avvicinarlo e di accostarsi ad esso, di osservare e di misurne

i particolari, il rapporto tra architettura e paesaggio, il modo di disegnare e di prendere appunti di quell'esperienza ateniese verranno presi a modello, ripercorsi idealmente e ricercati nei posti visitati durante la continuazione del viaggio in Italia.

Per comprendere meglio questi passaggi si è scelto di mettere a confronto i disegni fatti nelle soste in Italia con alcune citazioni tratte da *Le Voyage d'Orient*.

Dalla visita a Pompei restano diversi disegni del foro eseguiti con tecniche diverse (Fig. 6).

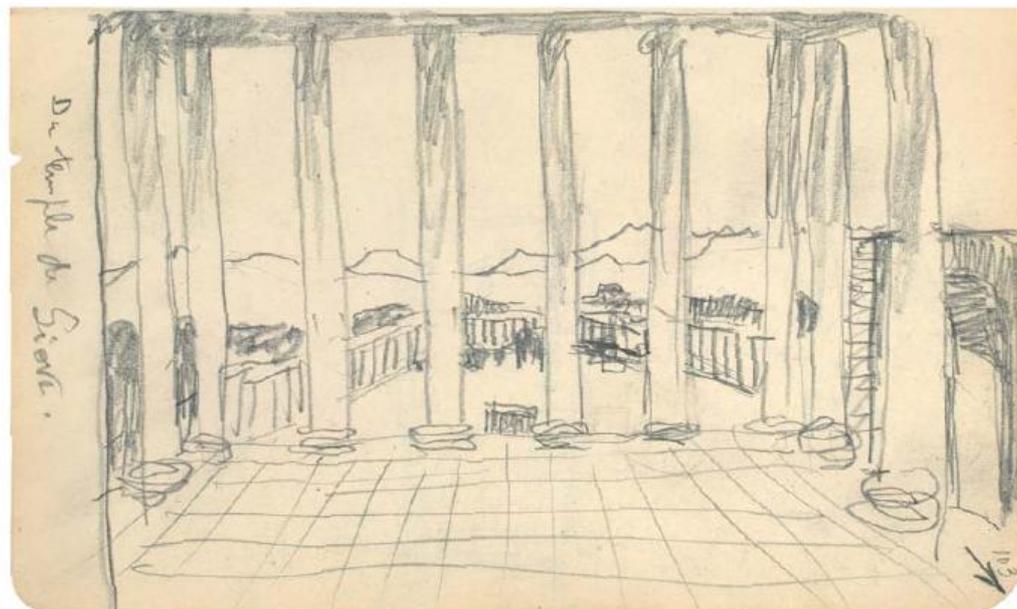
Descriviamoli. Jeanneret si posiziona sul podio del tempio, dietro l'intercolumnio; da lì inquadra il foro e sullo sfondo il paesaggio con il Vesuvio, mentre le colonne in primo piano fanno da schermo su tutta la composizione.¹³ Si coglie la stessa visione dello spazio che egli avverte dall'interno del Partenone, come si legge tra le righe de *Le Voyage d'Orient*: "giratomi di colpo, abbracciai da questo posto, un tempo riservato alla divinità ed al sacerdote, tutta la distesa del mare e il Peloponneso".¹⁴

Questa immagine, che abbraccia lo spazio dall'interno del tempio fino all'orizzonte, viene ripetuta più volte nello stesso scritto: "i sacerdoti uscivano dalla cella e

sotto il portico, avvertendo alle spalle e di lato l'anfiteatro dei monti, il loro sguardo, lungo l'orizzonte, superando i Propilei, correva al mare e ai monti lontani che bagna".¹⁵ Sia ad Atene che a Pompei, Le Corbusier dall'alto del tempio traguarda con il suo occhio il paesaggio sullo sfondo; l'architettura fa da tramite tra uomo e natura. Si procede dall'interno all'esterno; spazio interno, spazio urbano e spazio naturale sono messi in sequenza e relazionati dalle profondità e dalle differenze di quota.

Ora appare evidente come i disegni pompeiani siano la ricerca di quell'immagine colta dall'interno del Partenone. Questa immagine diventa un modello strutturale di inquadramento dello spazio e viene idealmente sovrapposta in ogni successivo disegno per verificarne la corrispondenza compositiva (Fig. 6-7).

Dodici anni dopo in *Verso un'Architettura* Le Corbusier farà ancora riferimento all'esperienza ateniese per sottolineare l'importanza di questa visione territoriale: "l'uomo sta in piedi e guarda davanti a sé. L'occhio vede lontano e (...) l'asse dell'Acropoli va dal Pireo al Pentelico, dal mare alla montagna. Dai Propilei, perpendicolare all'asse, lontano



all'orizzonte, il mare".¹⁶ Passiamo ora ad analizzare un secondo tipo di tema visivo che porta l'osservatore dall'interno dell'edificio all'esterno, tra i volumi delle architetture. Per trovare un esempio che sintetizzi bene questa categoria facciamo un salto geografico a Pisa, nello spazio della piazza dei Miracoli, tra le volumetrie del Duomo e del Battistero.



racoli (Fig. 9-10). Particolare interesse ha una foto per l'inquadratura e la composizione dell'immagine e il significato spaziale che emerge: il punto di fuga non riguarda le volumetrie dei monumenti, ma lo sfondo del recinto della Piazza dei Miracoli, mentre l'attacco a terra del Duomo fa da quinta e il battistero è tagliato nella sua parte superiore, occupando la metà sinistra dell'immagine. Il lastricato della pavimentazione del sagrato, occupando quasi tutta la metà inferiore della foto,

6. Charles-Edouard Jeanneret, Veduta del foro di Pompei dal tempio di Giove, *Carnet du Voyage d'Orient* n. 4, 1911. FLC
 7. Charles-Edouard Jeanneret, Veduta del foro di Pompei dal tempio di Giove, 1911. FLC
 8. Copertina della traduzione italiana del testo "Il Viaggio d'Oriente". Introduzione di Giuliano Gresleri e di José Oubrerie. Traduzione di Tobia Bassanelli.

le colonne finiscono, seguivo alla quota dei tre gradini la continuazione della loro linea orizzontale al di là del golfo di Egina. E al mio fianco sinistro, elevandosi in una estensione formidabile, il "muro" fittizio co-

mentazione, convogliano l'asse visivo sullo sfondo della Piazza dei Miracoli.

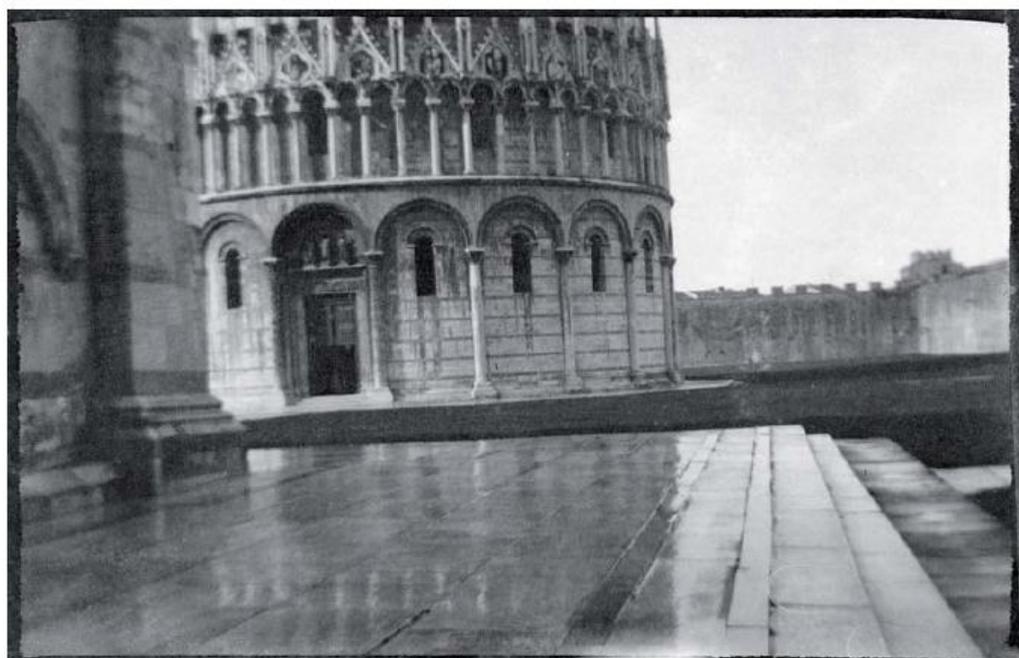
Alla stessa maniera, a Roma, il Colosseo occupa con la sua mole scura tutta la sinistra dell'immagine e lascia la

Le Corbusier, in questo tipo di inquadrature si pone esternamente all'edificio, ma in posizione molto ravvicinata, in modo che il volume faccia da quinta indirizzando l'asse visivo verso il paesaggio sullo sfondo. Il valore spaziale conseguente alla decentrazione volumetrica la ritroviamo espressa anche in *Verso un'Architettura*, dove a commento di una planimetria e di una prospettiva dell'Acropoli, in cui gli edifici seguono una disposizione non assiale, scrive: "non bisogna mettere le architetture sugli assi, dal momento che sarebbero come persone che parlano tutte in una volta".¹⁸

A questo punto è ancora più evidente l'influenza del modello del Partenone e dell'Acropoli sulla ricerca di Jeanneret ed appare molto importante quanto fosse necessario conoscere, di fronte all'esposizione dei disegni e fotografie delle tappe Italiane, il retroscena che le ha generate.

A consolidamento ulteriore di quanto sostenuto, si vuole analizzare un ultimo tipo di interesse di Jeanneret, consapevoli che ce ne sono altri che rispondono pienamente al tipo di analisi che qui stiamo facendo.¹⁹

Compare improvvisamente, come si è potuto osservare nella mostra, un notevole numero di



9

riceve estrema importanza e convoglia con le fughe lo sguardo dell'osservatore verso lo sfondo. Rispetto ai disegni eseguiti nel viaggio del 1907 a Pisa (Fig. 5), il Battistero non è più un volume autonomo estrapolato dallo spazio: non più simmetrico e in asse nella composizione, viene decentrato.

Anche questa volta l'inquadratura ha come modello visivo quella descritta da Jeanneret mentre si trova sotto il Partenone: "in piedi sul secondo scalino del tempio, dalla parte nord, proprio nel punto dove

stituito dal succedersi delle forti scanalature delle colonne, prendeva la forza di una immensa blindatura di acciaio".¹⁷ Come il Partenone è sul "fianco sinistro", a costituire con il suo colonnato un "muro" visivo che fa da quinta, mentre i gradini indirizzano l'occhio verso l'orizzonte, così Duomo e Battistero, con le loro masse, insieme alle fughe della pavi-

vista libera verso il paesaggio dei fori. Così pure Villa d'Este a Tivoli è a margine della foto. Mentre a Villa Adriana il muro del Pecile, sia in diverse foto, sia graficamente, nel carnet evoca il colonnato del Partenone (Fig. 11-12).

È una lettura comune a tante fotografie e disegni che Charles-Edouard Jeanneret farà in Italia dopo la visita ad Atene.



10

foto, scattate durante il soggiorno romano, che hanno come soggetto scale, gradonate e sistemi di raccordo a gradini.²⁰ Anche qui ci interroghiamo sul motivo di tale interesse. Ci domandiamo cosa volessero evidenziare quelle foto, dove gli edifici sono messi in secondo piano o sembrano scomparire. Ancora una volta facciamo riferimento all'esperienza dell'Acropoli, prendendo come riferimento una foto scattata in piazza San Pietro (Fig. 15). Jeanneret si posiziona nella cosiddetta "piazza retta" (tra la basilica e la piazza ellittica), a margine del "sistema di gradini" del podio della chiesa. I gradini occupano quasi tutta la foto con le loro fughe accentuate. In secondo piano, lontano sull'orizzonte, si riconoscono l'obelisco e il colonnato berniniano come se costituissero uno sfondo paesaggistico.²¹ Ebbene, questa foto è la traduzione in immagine delle impressioni avute sull'Acropoli. Ripetiamo la citazione: "in piedi sul secondo scalino del tempio, dalla parte nord, proprio nel punto dove le colonne finiscono, seguivo alla quota dei tre gradini la continuazione della loro linea d'orizzontale al di là del golfo di Egina".²² Il soggetto della foto non è Roma, non è piazza San Pietro, è il "sistema pla-

9. Il Battistero del Duomo di Pisa, fotografia di Charles-Edouard Jeanneret, 1911. BV
 10. Charles-Edouard Jeanneret, Battistero di Pisa, 1911. FLC
 11. Il muro del Pecile a Villa Adriana, fotografia di Charles-Edouard Jeanneret, 1911. BV
 12. Villa d'Este a Tivoli, fotografia di Charles-Edouard Jeanneret, 1911. BV
 13. Veduta del lato meridionale del basamento del Partenone, 1911. FLC
 14. Charles-Edouard Jeanneret, Il tempio di Atena Nike dai Propilei dell'Acropoli di Atene. Carnet du Voyage d'Orient n. 3, 1911. FLC



11



12

stico" dell'architettura che agisce su di noi, sono "i gradini che contrastano e che collegano il tutto all'orizzonte".²³

Protagonista è lo spazio percepito tra i volumi degli edifici, protagonista è l'"asse", che generato dall'occhio umano

segue i volumi degli edifici fino a traguardare l'orizzonte. Realtà percepite tra gli edifici dell'Acropoli di Atene e trascritte nel *Voyage d'Orient*, per essere poi ricercate costantemente nel proseguimento del viaggio nelle città italiane nel Carnet e infine consolidate in *Verso una Architettura*.

Riguardo alle argomentazioni sostenute si debbono necessariamente riportare le tesi di Giuliano Gresleri, uno dei maggiori esperti dell'opera di Le Corbusier. Egli fa risalire la modalità di inquadrare lo spa-

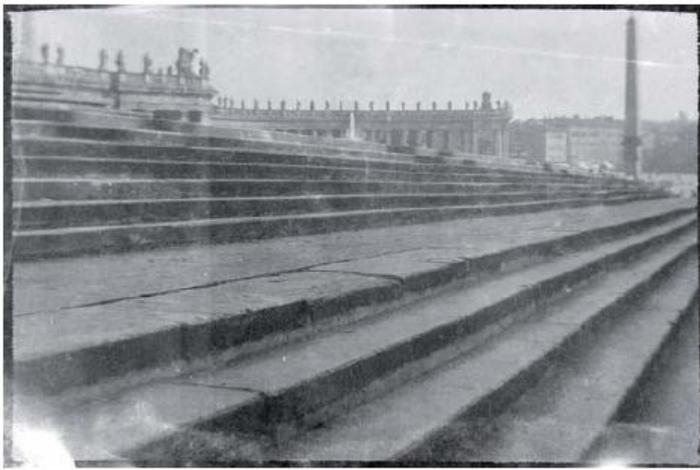


13



14

15



16



17



zio a un'opera in volumi monografici di archeologia di Pierre Gusman, *La Villa impériale de*

Tibur – Villa Hadriana, del 1900, e *Pompei, La ville – Les Mœurs*, del 1904, "chargé de la Mis-

sion archéologique en Italie par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts." Secondo Gresleri tra i disegni di Jeanneret e le illustrazioni contenute nell'opera di Gusman esiste "una 'sovrapposizione', un'identità di inquadrature, una percezione di valori prospettici così palesi da non lasciare dubbi sul fatto che Jeanneret abbia riportato a 'memoria' l'iconografia gusmaniana così da essere in grado di ritrovarla sull'originale".²⁴ Effettivamente le litografie pubblicate da Pierre Gusman presentano inequivocabili analogie con i disegni del Carnet, per esempio come avviene per il muro del Pecile a Villa Adriana: i due disegni sono perfettamente sovrapponibili (Fig. 19-20-21).

Nonostante questi evidenti fatti inconfutabili, ancora si vuole sostenere che è l'Acropoli di Atene l'origine del cambio di rotta nel modo di vedere l'architettura di Le Corbusier: un modo di vedere che non si ritiene descrittivo dello spazio circostante, ma concettuale, seppure le immagini possano somigliarsi.

Se si devono accettare le tesi di Gresleri sulle "analogie iconografiche" tra litografie e Carnet, si devono altrettanto accogliere come vere le evidenti "sovrapposi-

zioni" tra il testo del *Voyage d'Orient* e i disegni italiani, con la sostanziale differenza che, se tra litografie e il Carnet le analogie sono descrittive e fondate su "identità di inquadrature", tra il testo del *Voyage* e i disegni del 1911 le somiglianze non sono legate alle sole inquadrature, ma sono profondamente concettuali: alla descrizione dello spazio si sostituisce il modo di concepire l'architettura. Se nelle litografie è il mondo esterno che viene impresso sul foglio da disegno, nel Carnet e nel testo del *Voyage d'Orient* è l'"io" di Jeanneret che viene proiettato sul foglio. Se l'autore dei volumi dedicati a Pompei e Villa Adriana ci offre una realtà rappresentata fedelmente, curando la riproduzione dei particolari archeologici e della vegetazione insistendo nell'inserimento paesaggistico, l'autore del *Carnet du Voyage d'Orient* trascende la realtà classificando architettura e natura in due categorie separate e mettendole in opposizione dialettica. In definitiva, se Gusman ci dà la realtà così come appare, Jeanneret ci dà una sua idea di realtà. Si tratta di una sostanziale differenza che è non più descrittiva ed analitica, ma concettuale e sintetica.

Così le "collimazioni",



18

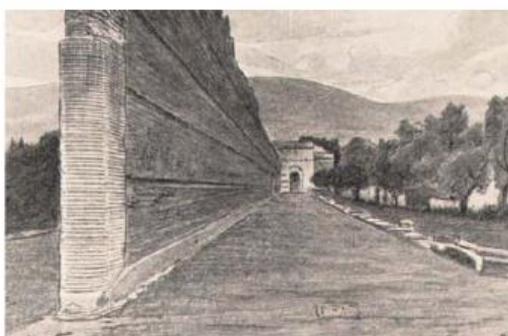
suggerite da Gresleri, dobbiamo pensarle non più tra due soggetti, le litografie e il Carnet, legati da "affinità" e "apparentamenti" in maniera lineare, ma tra tre soggetti, con una sensibile deviazione dovuta alla concettuale immagine dello spazio dell'Acropoli. Testo archeologico, testo letterario e Carnet devono essere considerati sulla stessa

15. Veduta della scalinata antistante la Basilica di San Pietro, fotografia di Charles-Edouard Jeanneret, 1911. BV

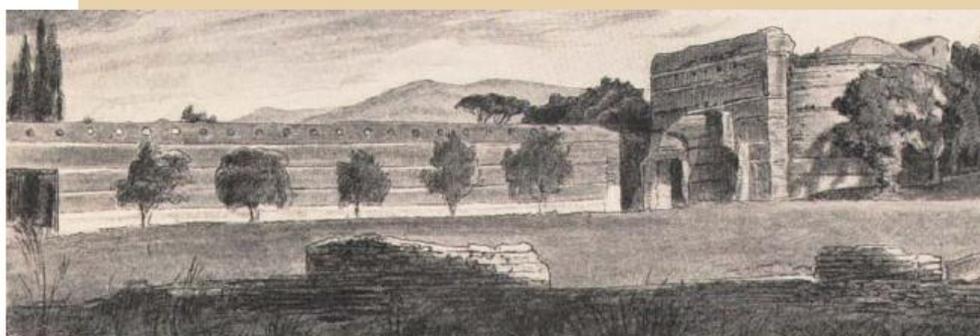
16. Salita dei Borgia nel rione Monti a Roma, fotografia di Charles-Edouard Jeanneret, 1911. BV

17. Chiesa di Sant'Onofrio a Roma, fotografia di Charles-Edouard Jeanneret, 1911. BV

18. Charles-Edouard Jeanneret, I Propilei dell'Acropoli di Atene, Carnet du Voyage



19



20

linea di evoluzione che ha portato Le Corbusier dall'osservazione alla concezione della sua architettura. Infatti, le fotografie e gli schizzi delle tappe italiane, nel cambiare angolazione di veduta non hanno riguardato solo monumenti in aree archeologiche, ma pure altri edifici, e questo è un dato che deve essere riferito alla differente disposizione del pensiero del giovane Charles-Edouard Jeanneret. **I**

d'Orient n.3, 1911, matita su carta. FLC

19. Il muro del Pecile a Villa Adriana, litografia pubblicata da Pierre Gusman in La Villa impériale de Tibur (Villa Hadriana), 1904

20. Il muro del Pecile a Villa Adriana, litografia pubblicata da Pierre Gusman in La Villa impériale de Tibur (Villa Hadriana), 1904

21. Charles-Edouard Jeanneret, Muro del Pecile a Villa Adriana, Carnet du Voyage d'Orient n. 5, 1911. FLC

N O T E

1. "L'Italia di Le Corbusier", dal 18 ottobre 2012 al 17 febbraio 2013, Maxxi, via Guido Reni, Roma.
2. Margherita Guccione (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo della mostra "L'Italia di Le Corbusier", Electa, Milano, 2012, p. 16.
3. Nelle sale espositive sono stati evidenziati, tramite disegni, taccuini (i famosi *Carnet*), quadri, fotografie, appunti, lettere, progetti, plastici e filmati, l'influenza dell'architettura e dell'arte italiana, dall'antichità ad oggi, il rapporto con pittori del gruppo "Valori Plastici" e con i giovani architetti razionalisti, la collaborazione con l'ingegnere Fiorini, i tentativi di ottenere un incarico dal governo fascista per la progettazione di una città di fondazione, i mancati progetti delle officine Olivetti e dell'Ospedale di Venezia.
4. Il viaggio del 1907 si svolge nell'arco temporale di due mesi. Le Corbusier vedrà Milano, Genova, Pisa, Firenze, Siena, Pistoia, Prato, Fiesole, Ravenna, Bologna, Padova e Venezia, per poi visitare Budapest, Vienna, Monaco e da lì fare ritorno a Chaux de Fonds.
5. Nel 1911 risalendo l'Italia, dopo essere sbarcato a Brindisi dalla Grecia, Jeanneret visiterà Napoli, Pompei, Roma, Tivoli, Firenze, Pisa.
6. Fondamentale sarà questa esperienza che sarà di riferimento per tutti i progetti residenziali futuri, dal Progetto per gli Atelier d'Art réunis a la Cheux-de-Fonds del 1910, passando per gli Immeuble-Villas del 1922, fino alla Unité d'habitation del 1945.
7. La data di attribuzione di questi disegni è stata sempre confusa tra il 1907 e il 1911. A riguardo si veda lo scritto di Marida Talamona, *I disegni del 1907 della Certosa del Galluzzo* in "L'Italia di Le Corbusier" (a cura di Marida Talamona), catalogo della mostra, Electa, Milano, 2012, p. 59-66
8. Francesco Tentori, *Vita e Opere di Le Corbusier*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1979.

9. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, trad. It. *Verso una Architettura*, V edizione, Il Cammeo 1994, Longanesi, Milano, p. 180
10. Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), *Le voyage d'Orient*, 1911, trad. It. *Il viaggio d'Oriente*, Faenza editrice, Faenza, 1974, p. 142.
11. *Ibidem*, p. 142.
12. *Ibidem*, p. 147.
13. In verità le colonne disegnate a tutta altezza sono immaginate per una migliore comprensione spaziale perché si salvano solo frammenti del fusto. Questo dimostra come Jeanneret intenda studiare lo spazio architettonico e la realtà così come si presenta.
14. *Ibidem*, p. 143.
15. *Ibidem*, p. 145.
16. Le Corbusier, op. cit., p. 180.
17. Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), op. cit., p. 144.
18. La tradizione accademica faceva al contrario allineare forzatamente tutte le composizioni. Al riguardo si veda il famoso progetto di Schinkel per la reggia di Ottone I sull'Acropoli.
19. Lo stesso tipo di analisi di confronto, tra modelli dell'Acropoli e del Partenone e disegni e fotografie fatte successivamente nel viaggio in Italia, si può fare anche paragonando basamenti, sostruzioni, modanature, ecc.
20. Alcune scalinate rappresentate nei disegni o fotografie prima della sosta ateniese del 1911, pur presentando analogie prospettiche, esprimono un significato spazialmente diverso da quello sopra descritto. Più avanti nel testo sarà spiegato meglio questo concetto.
21. Nell'agosto del 1921 Le Corbusier, in visita a Roma, si farà fare un ritratto in piazza San Pietro seduto sugli stessi gradini e con la stessa inquadratura.
22. Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), op. cit., p. 144.
23. Le Corbusier, op. cit., p. 170. Si riporta parte della didascalia a commento di una foto dei gradini del Partenone: "I greci hanno creato un sistema plastico facendo operare direttamente e potentemente i nostri sensi: colonne, scala nature delle colonne, trabeazione complessa e carica di intenzioni, gradini che contrastano e collegano il tutto all'orizzonte."
24. Giuliano Gresleri, *Dalla Villa alla Ville: Jeanneret e Adriano*, in "L'Italia di Le Corbusier", Catalogo della mostra, Electa, Milano, 2012, p. 138.

Ringraziamenti: Fondation Le Corbusier, Paris - Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds - Fondazione Maxxi - Museo nazionale delle arti del XXI secolo - Un ringraziamento particolare alla dott.ssa Annalisa Inzana

Fotografie e disegni: © FLC/SIAE, 2013 - Courtesy Bibliothèque de la Ville / La Chaux-de-Fonds - Courtesy Fondation Le Corbusier, Paris

21



L'

ambizione che ha stimolato gli organizzatori dell'evento "le wIne oIL" è stata veramente considerevole ma, a distanza di un anno, valutati gli esiti della manifestazione, si può indubbiamente affermare che gli obiettivi sono stati raggiunti. Scopo ultimo del progetto, pensato nella sua interezza e

Attraverso il workshop si è voluta attivare la ricerca di prodotti innovativi, tali da essere realmente concorrenziali nell'attuale mercato internazionale. Sull'evento, ideato da ADD, Associazione Distretto del Design di Sora, sostenuto e promosso da INNOVA, Azienda Speciale della CCIAA di Frosinone, e dal

degli eventi e dei migliori progetti proposti. Dopo una Convention, presso il Palazzo dell'Amministrazione Provinciale di Frosinone, alla quale hanno partecipato alcuni tra i personaggi più importanti del panorama del design internazionale, trenta giovani architetti e designer, laureati e studenti, selezionati tra gli oltre settanta iscritti, hanno lavorato a Sora, nella Sala Polifunzionale di piazza Meyer Ross, a ritmi serratissimi per arrivare a presentare pubblicamente le proprie realizzazioni. La "sfida" è stata quella di reinterpretare le tecniche artigianali e industriali con uno spirito contemporaneo proponendo nuovi oggetti, complementi e segni. La scelta dell'argomento è scaturita dalla consapevolezza dell'importanza, nella storia della civiltà del Mediterraneo, di due prodotti, olio e vino, che ne rappresentano gli elementi simbolici connotativi e che, attraverso la tipologia di coltivazione, ne caratterizzano notevolmente il paesaggio. Nella civiltà moderna, olio e vino conservano tutti i valori culturali che

di Margherita Mazzenga

UN WORKSHOP PER REINTERPRETARE L'OLIO E IL VINO

complessità, era quello di riuscire a favorire la comunicazione tra i principali protagonisti nel mondo produttivo agricolo del territorio (olio e vino) con le piccole e medie industrie locali, al fine di individuare modalità che consentissero di presentare ed utilizzare al meglio queste risorse. L'intento era quello di creare una sinergia concreta tra le parti coinvolte, realizzando una seria opportunità di collaborazione tra il mondo agricolo, quello industriale e quello accademico.

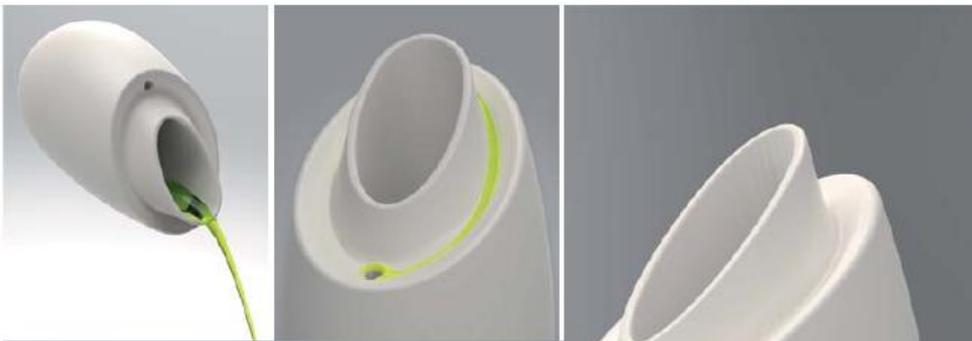
CONVENTION A FROSINONE LABORATORIO ED ESPOSIZIONE A SORA

Comune di Sora, ha segnato un momento di particolare interesse culturale con significativi risvolti economici. Siamo in grado, oggi, di offrire un bilancio della manifestazione, offrendo una sintetica rassegna

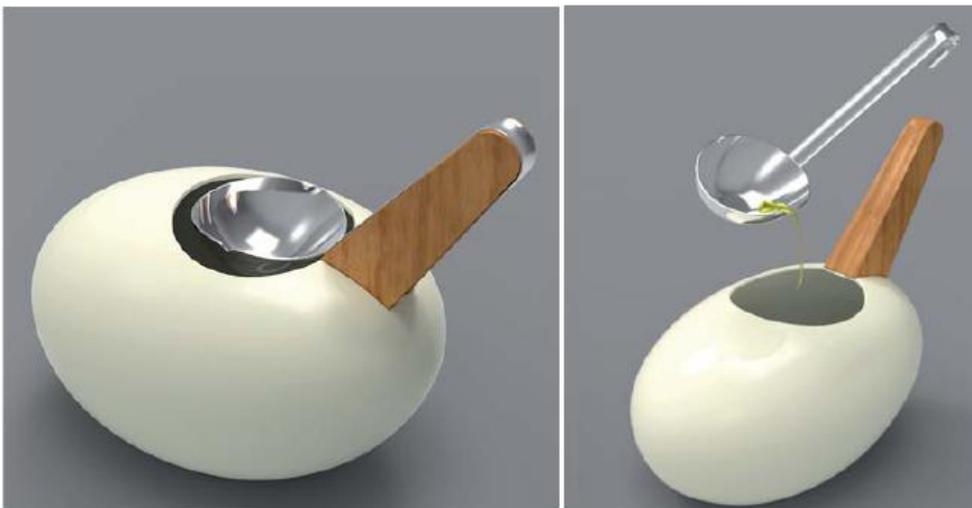




2



3



4

la tradizione ha loro attribuito e, sul piano economico, rappresentano elementi fondamentali dell'agricoltura mediterranea. Tecniche di produzione, modalità di trasporto e di commercializzazione, modi di conservazione, forme di utilizzazione e di consumo, per l'alimentazione, la medicina e la cura del corpo, sono attualmente cardini fondamentali nella realtà economica.

I partecipanti al workshop hanno potuto elaborare le proprie idee coadiuvati da nove tutor. Tre gli ambiti entro cui potevano muoversi per dare vita ai loro progetti: product design, exhibit design e visual design.

Docenti d'eccezione, rispettivamente, Paolo Ulian, tra i più noti e geniali designers delle nuove generazioni; Franco Costa, amministratore delegato di "Costa Group", azienda che si colloca sul piano internazionale nel settore dell'exhibit (in particolare nell'ambito del food design); Leonardo Sonnoli dello studio Tassinari Vetta, sicuramente tra i maggiori studi di progettazione grafica attualmente attivi in

1. Laura Curzi, "Goncetta", bollitore per preparare e servire vino caldo.
2. Anna Perugini, "Un filo d'olio", dosatore per l'olio.
3. Matteo Memmi, "Olivia", oliera da tavola con sistema salvagoccia.
4. Marco Forbicioni, "Oilà".
5. Veronica D'Ambrosio, "Oleum", corner, modello tridimensionale con applicazione della grafica di Alessandro Piacente.
6. Alessandro Piacente, "Oleum", ipotesi di sviluppo dell'immagine coordinata.
7. Davide Bonanni, l'oliera "+O-".
8. Andrea Bonaccorso, "Consorzio Ciociaro", marchio ed identità visiva.
9. Simona Del Bene, "Io - Olio colato", piatto per la raccolta dell'olio "fino all'ultima goccia".
10. Umberto Candido, "Wine bar".
11. Monica Del Basso, "Comunicazione smaterializzata - Comunicare la sostenibilità".



5



6



7



8



9

Il “congius” era un’antica misura per liquidi. Con capacità raddoppiata, il tradizionale secchio in doghe di castagno, che ha preso il nome di “bigoncia” (*bis congius*, appunto), è stato ed è ancora il protagonista della vendemmia. Ne ha assunto valenza simbolica perché ne attraversa le fasi più significative: la raccolta, il trasporto nella cantina, la prima pigiatura. Laura Curzi affronta il workshop ciociaro sui temi dell’olio e del vino in chiave “invernale”, proponendo la sua graziosa “goncetta”, un bollitore da vino adatto anche

wNe oLL L’ESERCIZIO DEL DESIGN: SORPRESE, AUSPICI, OPPORTUNITÀ

a servire direttamente la bevanda calda in tazza. Sana abitudine di una volta per contrastare la sfida dei mesi bui e i primi malesseri del freddo. Il progetto dichiara il suo debito alla cultura popolare ripensandone i materiali. Il legno è sostituito dal cotto. Il cerchio di ferro che stringeva le doghe dell’antico contenitore torna a nuova vita nella fascia inclinata e crea la fessura che permette di servire e di filtrare il vino.

Anche Mattia Trinari si ispira a oggetti della tradizione. Nel caso del suo servizio

da tavola per bruschette reinterpreta la vite del torchio e la macina dei frantoi. Alessandro Piacente si cimenta con l’individuazione del *naming* e con alcune ipotesi progettuali di etichetta che conducono ad una soluzione giocata intorno alla parola “*òleum*”. La scelta si risolve graficamente in una composizione ben equilibrata che pone al centro dell’attenzione la lettera iniziale della parola. Piacente, dapprima esalta semplicemente la circolarità della vocale, poi giunge, attraverso la selezione del carattere, a richiamare l’immagine dell’oliva e, giocando sull’accento acuto caratterizzante foneticamente la parola *òlio*, ci suggerisce il picciolo del frutto. Interessante di Piacente anche la *texture* multifunzione di chiara ispirazione verbo-visuale, dove l’autore procede intarsiando lettere e sagome di oggetti che richiamano l’universo produttivo dell’ulivicoltura. Veronica D’ambrosio propone, in tandem con la composizione grafica di Piacente, il progetto di una struttura espositiva modulare, semplice ed efficace, che non può passare inosservata all’occhio del visitatore.

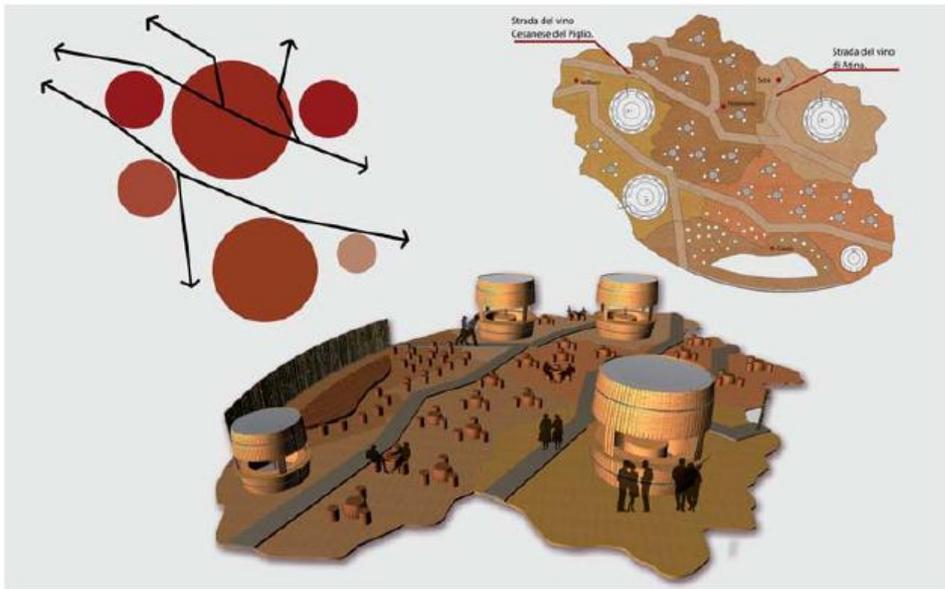
Si dice che i tempi di crisi favoriscano la creatività. Albert Einstein scriveva che “la crisi porta grandi progressi. La creatività nasce dall’angoscia come il giorno nasce dalla notte oscura”. Osservando i progetti scaturiti dal workshop questo sembrerebbe vero. Il livello di qualità è, infatti, piuttosto elevato, anche se alla forza delle idee sembrerebbe mancare la spinta propulsiva del mondo della produzione. Ma in un certo senso non si può prescindere dall’immagine del giro vizioso del cane che si morde la coda. I due universi sono strettamente collegati. Si tratta, allora, di mettere in gioco sinergie necessarie ad affrontare le nuove sfide. Occasioni come questa sono senza dubbio quelle giuste. L’incontro di varie figure professionali, il dibattito tra designer e produttori può, come in questo caso, favorire validamente la riflessione non solo su forme e marketing, ma anche sulla qualità del prodotto, sullo stile di vita, sul valore della nostra storia e della nostra cultura. In questo senso sono molti i progetti apprezzabili. Anna Perugini, per esempio, presenta il suo “filo d’olio”, che appare particolarmente significativo per il legame molto forte tra la struttura del progetto, la semantica della sua denominazione, la funzionalità e l’immediatezza del rinvio ad una gestualità quotidiana legata alla saggia economia della tradizione, che nell’oggetto risulta cristallizzata e impreziosita dalla scala di misura che sottolinea e addirittura esalta il valore di questo fondamentale alimento mediterraneo: l’olio.

Davide Bonanni propone un’oliera a due becchi, che garantisce il controllo del dosaggio, e si diverte a giocare sul titolo, traducendo con intelligenza la locuzione “più o meno” in +0- dove la congiunzione disgiuntiva rappresenta l’olio e i segni matematici sembrano alludere ad un equilibrio chimico che è garanzia di qualità.

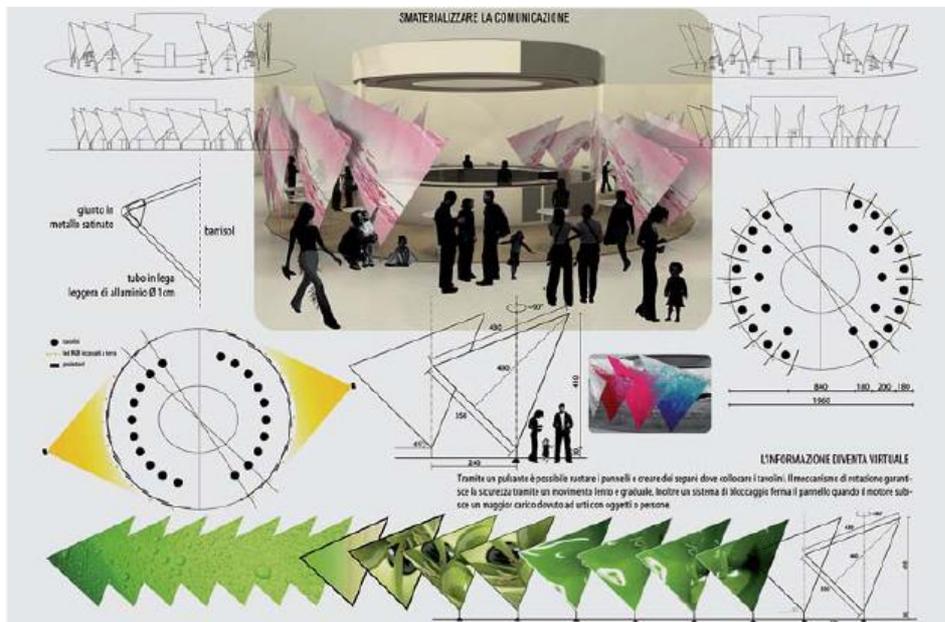
Ben studiati il contenitore di Marco Forbicioni, con il mestolo che si adagia perfettamente sul manico, l’oliera in ceramica con becco salva goccia di Matteo Memmi, l’oliera tester di Michael Breschi, il piatto “olio colato” di Simona Del Bene, che raccoglie in una minuscola pozza, posta al centro della stoviglia di ceramica bianca, l’ultima goccia: “olio come oro”.

Diego Decortes sceglie il packaging della bottiglia e la tovaglietta alimentare per veicolare informazioni sul vino, sulla sua storia, sui suoi produttori. Viviana Vittigli percorre questa strada realizzando uno spot.

Più classica la soluzione di Andrea Bonaccorso per il Consorzio Ciociaro dove il leitmotiv grafico per shopper, carta, etichette, buste, biglietti da visita, è dato dalla combinazione in *texture* della sagoma di un’anfora tradizionale.



10



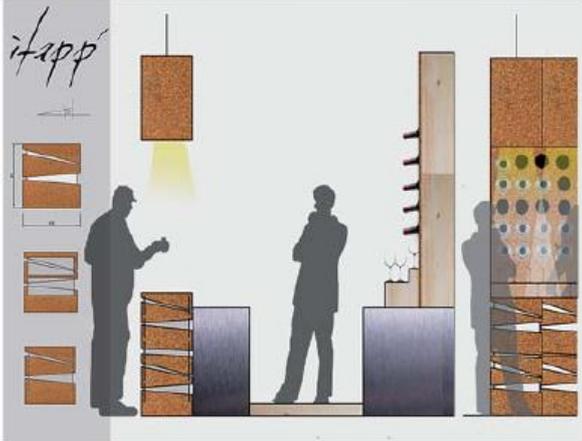
11

12. Michael Breschi, "Faded - Oil tester cruet".
 13. Stanislao Catarcio e Giulia Pagliarici, "iTap".
 14. Naida Mazzenga e Matteo Tartaglia, "Acino".



12

Italia. Interessanti interventi quelli di Francesca Rocchi, Presidente Slow Food Lazio, e di Sandro Bruno Sangiorgi, giornalista e critico eno-gastronomico, direttore di Portos edizioni. Vino e olio sono stati "raccontati" nella loro interezza. Si è posto l'accento sul loro essere contemporaneamente beni edonistici e non, sul loro essere comunque prodotto, sul loro rapportarsi al luogo di provenienza riuscendo a rappresentarlo e sulla necessità che sicuramente hanno questi due "elementi" di comunicare ed essere comunicati. L'iniziativa ha offerto molti spunti di dibattito sul design oggi e su quelle che dovrebbero essere le aspettative e le opportunità per le nuove generazioni di designer. Lo spazio dedicato al talk-design ha visto la partecipazione di Luisa Bocchietto (presidente ADI Italia - Associazione per il Disegno Industriale), Mario Rullo (delegato AIAP Lazio, Associazione Italiana per la Progettazione Visiva), Alessandro Castagnaro (presidente ANIAI Associazione Nazionale Ingegneri ed Architetti), Stefa-



13



14

Il "Wine bar" di Umberto Saverio Candido e il progetto di Crescenzo Di Genaro rivisitano la forma delle botti, mentre la linea "itapp" di Stanislao Catarcio e Giulia Pagliaricci lega banco, sgabelli e tavoli utilizzando sughero e rifacendosi all'immagine del tappo. I padiglioni espositivi di Manuela Banini o di Fabio Lombardi guardano invece le strutture delle *barriques*. Lombardi, poi, porge al visitatore soluzioni interattive, come nella sala di degustazione, dove calpestando sensori nascosti sotto il pavimento è possibile riempire bicchieri affissi alla parete. Un gioco che richiama inequivocabilmente il rito della pigiatura dell'uva.

Monica Del Basso propone un'area di ristoro a pianta centrale, con un grande banco multifunzionale circondato da tavoli per degustazione isolabili tramite un sistema di vele rotanti. Vari i dispositivi proposti per contenitori ed espositori. Efficaci i sistemi di Diego Schiavi, le soluzioni espositive del progetto "acino" di Naida Mazzenga e Matteo Tartaglia, i moduli in polistirene estruso "oil splash" di Pasquale Letizia, che si espandono "a macchia d'olio", gli scaffali "oleo" di Giuseppina Chianese, con elementi che si aprono come rami determinando una configurazione "ad albero", e le strutture multilaterali di Raffaella Di Martino che offrono sollecitazioni ai "quattro sensi". Altre interessanti proposte sono quelle di Noemi Bardelli, Valentina Gattafoni, Francesca Maciocia e Salvatore Saldano.

Un workshop pieno di sorprese. Un segnale positivo. Una significativa opportunità per i giovani designer. G.F.

Hanno partecipato al workshop: Manuela Banini, Laurea in Architettura e Arredamento Interni, Università "La Sapienza" Roma - Noemi Bardelli, laureanda, Interior Design, IID Perugia - Andrea Bonaccorso, laureando, Disegno Industriale, Università San Marino - Davide Bonanni, Laurea in Disegno Industriale, IUAV Venezia - Michael Breschi, Laurea in Disegno Industriale, Università degli Studi Firenze - Stanislao Catarcio, laureando, Architettura, Università "La Sapienza" Roma - Umberto Candido, Laurea in Architettura, Università "La Sapienza" Roma - Giuseppina Chianese, Laurea in Architettura, Seconda Università degli Studi Napoli - Laura Curzi, Laurea in Disegno Industriale, ISIA Roma - Veronica D'Ambrosio, laureanda, Architettura, Università "La Sapienza" Roma - Diego Decortes, Laurea in Architettura, Politecnico Torino - Monica Del Basso, laureanda, Architettura, Politecnico Torino - Simona Del Bene, Laurea in Disegno Industriale, Università "La Sapienza" Roma - Crescenzo Di Genaro, laureando, Disegno Industriale, Seconda Università degli Studi Napoli - Raffaella Di Martino, laureanda, Architettura, Università degli Studi "Federico II" Napoli - Marco Forbicioni, Laurea in Disegno Industriale, Università "La Sapienza" Roma - Valentina Gattafoni, Laurea in Arti Visive, IED Milano - Pasquale Letizia, Laurea in Architettura, Università degli Studi "Federico II" Napoli - Fabio Lombardi, Laurea in Architettura, Università "La Sapienza" Roma - Francesca Maciocia, laureanda, Disegno Industriale, Università "La Sapienza" Roma - Naida Mazzenga, laureanda, Disegno Industriale, Università "La Sapienza" Roma - Matteo Memmi, Laurea in Product Design, Università "La Sapienza" Roma - Giulia Pagliaricci, laureanda, Architettura, Università "La Sapienza" Roma - Anna Perugini, Laurea in Disegno Industriale, ISIA Roma - Alessandro Piacente, laureando, Design e Comunicazione, Seconda Università degli studi Napoli - Salvatore Saldano, Laurea in Product Design, Accademia delle Belle Arti di Brera - Diego Schiavi, Laurea in Ingegneria Edile e Architettura, Università "Tor Vergata" Roma - Matteo Tartaglia, laureando, Disegno Industriale, Università "La Sapienza" Roma - Mattia Trinari, laureando, Interior Design, IID Perugia - Viviana Vittigli, laureanda, Exhibit e Product Design, Università "La Sapienza" Roma.

Tutor, product design: Michela Catalano, Raffaello Sanso, Cristian Visentin; **exhibit design:** Luca Calselli, Margherita Mazzenga, Luciano Rea; **visual design:** Giovanni D'Amico, Donatella Francati, Viviana Furlanetto.

Convention, moderatore: Sergio Polano, docente IUAV di Venezia; **relatori:** Luisa Bocchietto, pres. ADI Italia - Alessandro Castagnaro, docente Università degli Studi di Napoli Federico II - Stefano Cassio, ADI Lazio - Franco Costa, Costa Group - Luciano Leoni, architetto - Sebastiano Raneri, pres. AIPI - Francesca Rocchi, pres. Slow Food Lazio - Mario Rullo, AIAP - Sandro Bruno Sangiorgi, pres. Porthos Edizioni - Leonardo Sonnoli, visual designer - Paolo Ulian, designer.

Staff, ADD Associazione Distretto del Design: Caldaroni Anna Maria, Luca Calselli, Donatella Francati, Massimo Guglietti, Margherita Mazzenga, Paula Mihaela, Gianluca Montebuglio, Rachele Panella, Luciano Rea, Marco Reali.



1) packaging per la bottiglia.

2) tovaglietta alimentare.

3) pieghevole informativo.

TRADIZIONE:
Per fermare il pacchetto si utilizza un cordino realizzato in stramina.

PERSONALIZZAZIONE:
Le aziende possono personalizzare il pacco modulare apponendo chiostri o adesivi riciclabili.

RAPPRESENTAZIONE E RIBATTENDO I COSTI:
L'etichetta sulla bottiglia di vino del consorzio ha una impostazione grafica unificata, per mantenere il nome dell'azienda produttrice come elemento riconoscitivo ottocando un marchio più forte e costi di produzione più contenuti.

3 utilizzi aumentare i canali di distribuzione abbattendo i costi di produzione.

15



16

15. Diego Decortes, "Il vino racconta il territorio".
16. Viviana Vittigli, "Assapora la tua terra - Olio extravergine di Ciociaria" in un video promozionale.
17. Noemi Bardelli, "Oliù", contenitori modulari per contenere e miscelare olio e creme cosmetiche.



17

no Cassio (presidente ADI Lazio), Luciano Leoni (docente presso l'Università *La Sapienza* di Roma), Sebastiano Raneri (presidente AIPI Associazione Nazionale progettisti di interni); moderatore il prof. arch. Sergio Polano, designer, scrittore, giornalista, uno dei nomi più importanti nel panorama della critica e della storia del design. L'obiettivo di chi ha ideato, organizzato e finanziato il workshop è stato di fare in modo che l'evento non rimanesse fine a se stesso, ma che potesse effettivamente evolvere in uno strumento di marketing territoriale efficace. Con questa finalità si è pensato di realizzare, nell'immediato futuro, i prototipi dei progetti a cura delle aziende che afferiscono ad ADD e presentarli al pubblico, anche con lo scopo di valutarne il riscontro, così che tutto il lavoro svolto si possa concretizzare in vera opportunità lavorativa per tutti coloro che sono intervenuti, con ruoli diversi, nel processo ideativo e realizzativo: designer, produttori di olio e vino, industrie locali. 





Questo progetto si basa su due ipotesi di partenza:

di Paolo Emilio Bellisario

1. L'accettazione che l'instabilità connessa con i processi contemporanei, con le indagini che precedono gli interventi di restauro, presuppone la necessità di una strategia che elabori di volta in volta le incognite non prevenute, che lo scenario propone, procedendo a un continuo feedback operativo che coinvolga in maniera sincrona tutte le connessioni attive.
2. L'impossibilità a mantenere perfettamente coincidenti i tempi dell'*informazione/raccolta dati - elaborazione/ideazione - realizzazione*, con quelli della continua e accelerata modificazione contemporanea, pone la necessità di introiettare la variabile temporale all'interno del processo progettuale, come materiale principe della elaborazione del prodotto, incrociando questa variabile con i tre profili tipici della città contemporanea: mobilità, relazionalità e redditività.

Le due ipotesi prodotte indagano due ulteriori possibili declinazioni del fattore TEMPO: *evento e durata*, proponendo così una indagine metodologica capace di farsi strumento dinamico di controllo dei territori contemporanei.

Il tempo come durata, in particolare, postula un processo aperto, introietta le condizioni mutevoli che intervengono durante tutto l'iter della produzione del progetto, si performa attraverso l'*informazione/raccolta dati* e di volta in volta interviene modificando il processo nel suo stesso farsi (*feedback*). Ma esso è anche *durata del compimento*, intesa come mantenimento del prodotto stesso in condizioni di incessante adattabilità.

RIQUALIFICAZIONE DI VIALE VITTORIA A JESI

IL PROCESSO SIMULTANEO NELLA PROGETTAZIONE E NELLA GESTIONE DEGLI SPAZI URBANI

Flessibilità, dunque, come approccio, come strumento, come processo. La scelta di una progettazione basata su un *processo simultaneo* ci permette di controllare e verificare l'impatto che singole azioni hanno su quelle precedenti e quelle successive. Attraverso software parametrici si è in grado di

controllare in tempo reale il *feedback* che ogni variabile ha sulle altre, non solo in fase progettuale, ma anche realizzativa. A causa delle scadenze a lungo termine, infatti, progetti di grandi dimensioni e complessità si concludono spesso in uno scenario molto diverso da quello iniziale, pale-

Comune di Jesi (AN)
Concorso internazionale
Gruppo di progettazione:
Paolo Emilio Bellisario,
Ilias Fragkakis,
Valerio Bracci
Anno: 2007
Primo premio



Alberature sempre verdi

Questo tipo di alberatura ha come svantaggio la proiezione di ombra sui percorsi pedonali per tutto l'anno. Per questo motivo vengono utilizzate solo in corrispondenza degli incroci dove c'è una maggiore concentrazione di polveri sottili.



Alberature a Foglia Caduca

Alberature esistenti Isu viale.

Flusso Veicolare

1 ampia corsia per senso di marcia

Pista Ciclabile

Spazio Pedonale



Trasporto Pubblico

tram che collega i due poli di interscambio attraversando Viale Vittoria

Rallentamento del flusso ciclabile

in prossimità di ogni attraversamento stradale il tracciato della pista ciclabile si deforma attraverso l'inserimento di alberature che ne deviano il percorso. In questo modo la velocità dell'attraversamento risulta ridotta.

Sede Pedonale "SEMPRE AGGIORNABILE"

La sede pedonale è costituita da una tecnologia a fasce "intercambiabili" per rispondere in ragione dei cambiamenti esigenziali. In questo modo il marciapiede è in

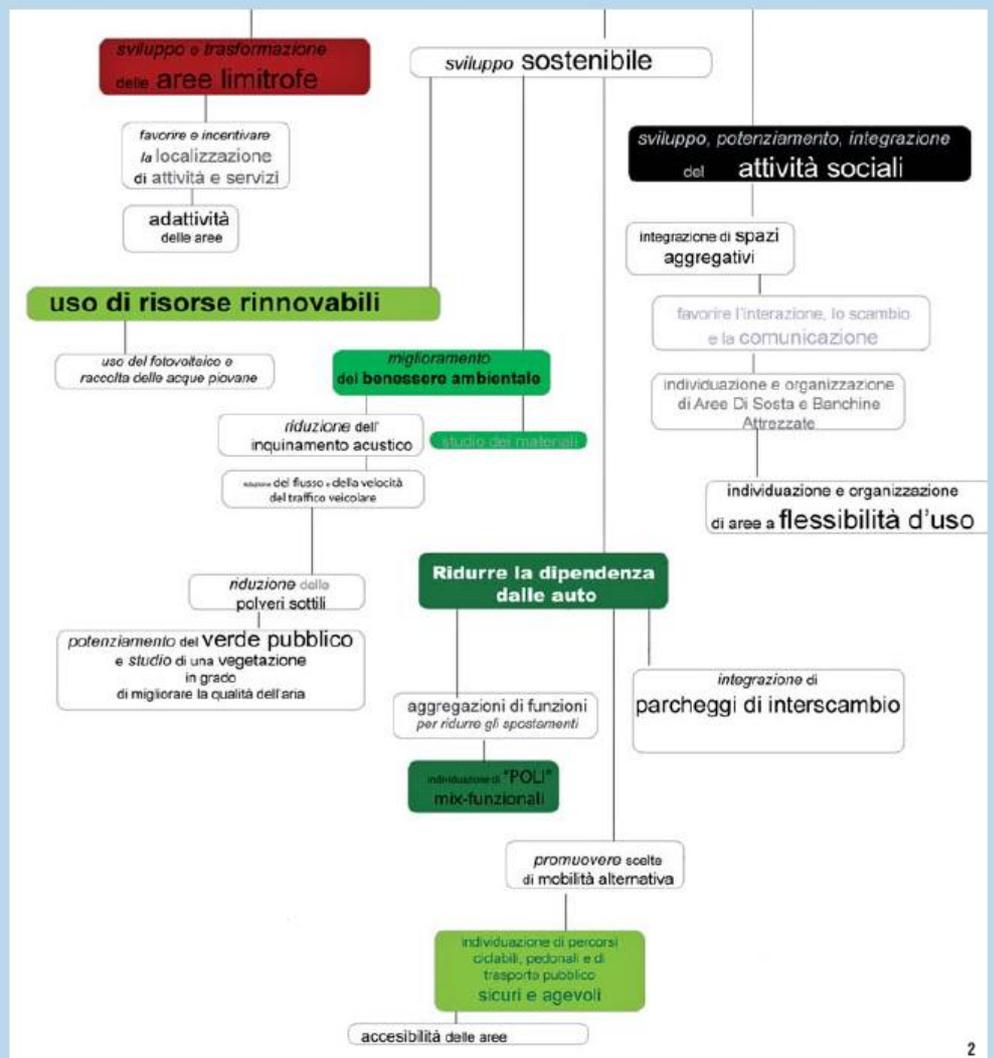
Percorsi Sicuri e Agevoli per

Viale Vittoria : particolare Zona Ex Polizia

sando dunque un *gap* tra il progetto alla sua origine ed il nuovo quadro esigenziale.

In quest'ottica diviene fondamentale predisporre progetti ad alto grado di trasformabilità, che possano rispondere al variare delle esigenze del contesto anche durante le fasi successive alla conclusione del progetto stesso in stretta relazione col variare delle dinamiche sociali, ambientali, economiche, politiche, etc.

L'area di Viale Vittoria è stata suddivisa in cinque tratti omogenei studiati secondo i tre profili tipici della città contemporanea (mobilità, relazionalità, redditività) poi incrociati con la va-



...per dare la possibilità di maggiore trasformabilità nel tempo
...continua evoluzione mutando la sua morfologia, i materiali, i colori ecc...

Tram : Vantaggi

- si tratta di un veicolo costretto su rotaia quindi ha un ingombro stradale minimo
- possibilità di trattamento della superficie della corsia a Verde con notevole valenza visiva
- trattamento delle polveri sottili
- impatto ambientale diretto minimo...

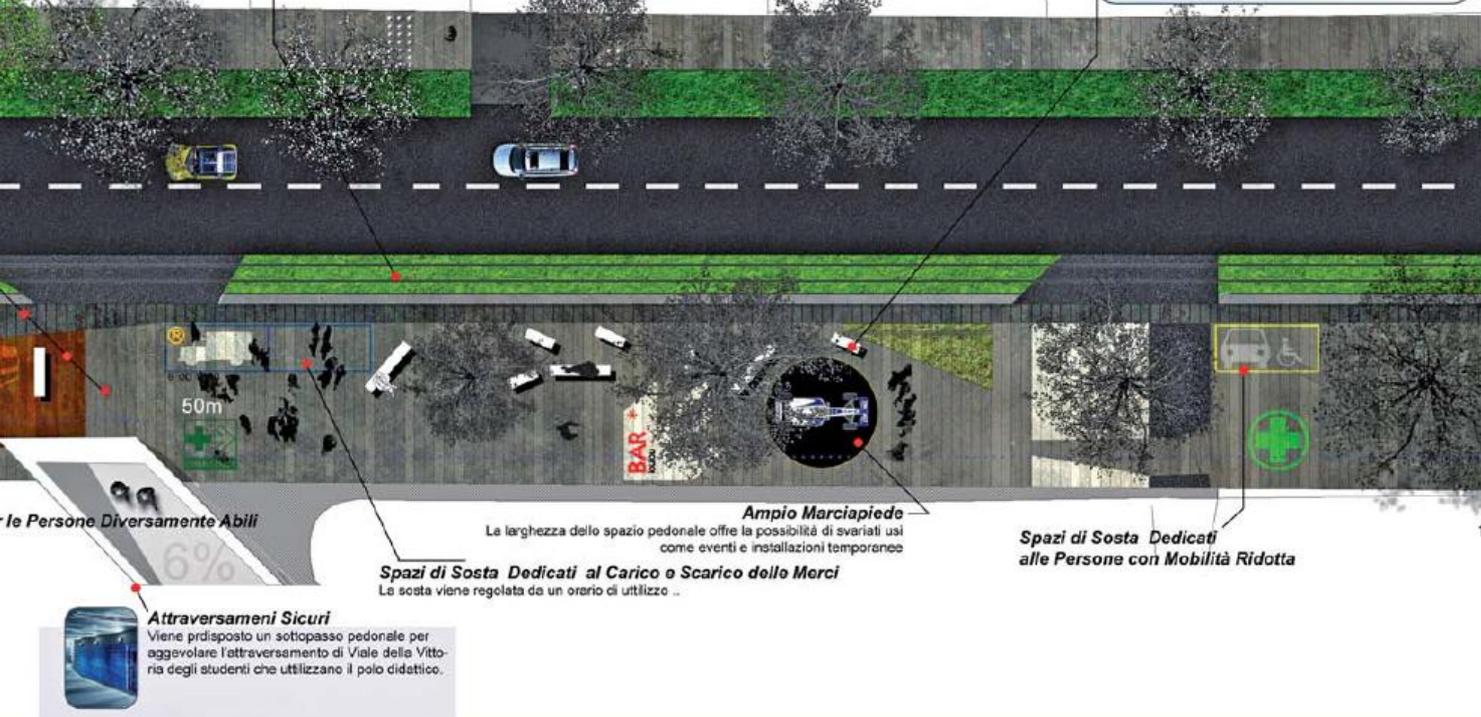
Studio dell'Arredo : Sedute

requisiti:

- Trascinabilità (per poterle spostare all'ombra, al sole, ...)
- Raggruppabilità (per poter liberare lo spazio in occasione di installazioni temporanee, ed eventi speciali)

trasferimento tecnologico :

la tecnologia viene derivata dal campo industriale legato alla produzione di barriere stradali in PVC riempite di acqua...



Le Persone Diversamente Abili

50m

6%

BAR

Spazi di Sosta Dedicati al Carico o Scarico delle Merci

La sosta viene regolata da un orologio di utilizzo ...

Ampio Marciapiede

La larghezza dello spazio pedonale offre la possibilità di svariati usi come eventi e installazioni temporanee

Spazi di Sosta Dedicati alle Persone con Mobilità Ridotta

Le sosta viene regolata da un orologio di utilizzo ...

Attraversamenti Sicuri

Viene predisposto un sottopasso pedonale per agevolare l'attraversamento di Viale della Vittoria degli studenti che utilizzano il polo didattico.

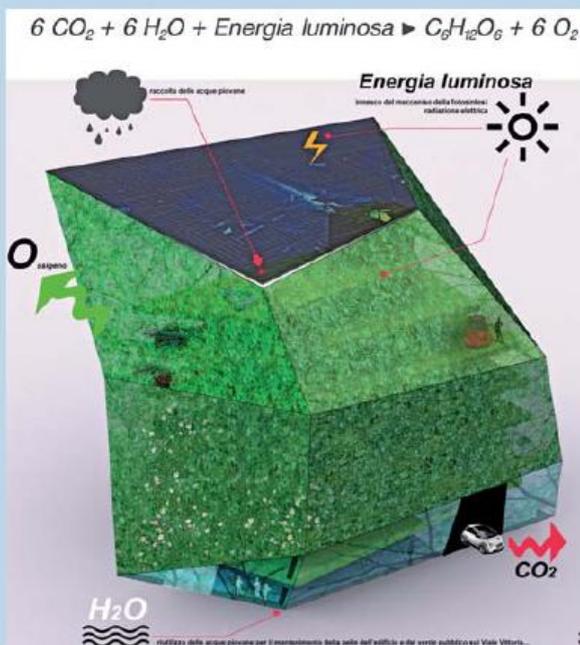
riabile quantitativa e con quella temporale (oraria e di portata). Inoltre, i dati programmatici relativi a ciascun profilo sono stati vincolati tra loro attraverso funzioni di reciprocità definite come "motori del processo". La costruzione produce una sorta di "modello software" in grado di gestire la costante modificabilità del sistema dati emergente, conseguenza di una scelta e/o selezione operata dal progettista a monte del processo, scelta comunque indirizzata da attori e/o situazioni al contorno. La configurazione proposta dal progetto è il risultato di una selezione operata con l'obietti-

vo di *diminuire la dipendenza dalle auto in favore di una sostenibilità ambientale assecondata dall'incremento dei flussi pedonale e ciclabile e delle attività connesse.*

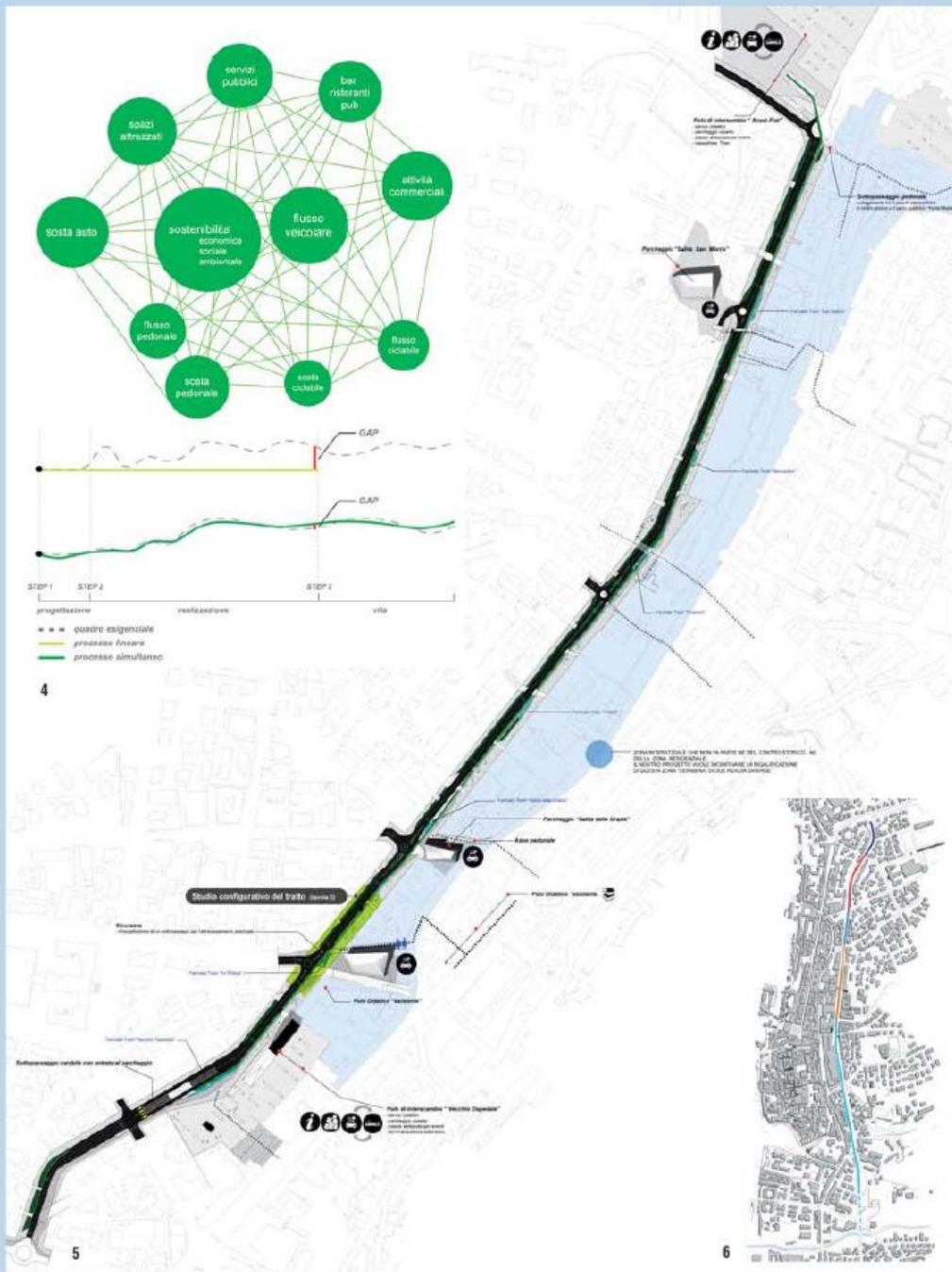
La sezione stradale si struttura attraverso il disegno di un tracciato

composito, che varia in presenza di condizioni di vincolo individuate e fortemente caratterizzanti: la viabilità carrabile a due corsie, una linea tram pendolo, una pista ciclabile, percorsi protetti e parcheggi per disabili, parcheggi carico-scarico e uno spazio

pedonale capace di accogliere nel tempo i vari cambiamenti esigenziali, definiscono programmaticamente la struttura del viale. Agli estremi troviamo due nodi di interscambio, veri e propri poli in grado di integrare servizi (di breve e media durata), parcheggi, spazi relazionali e attività connesse con il tessuto circostante. Lungo l'asse, trovano collocazione figure architettoniche che condensano nella loro sezione la funzione base (parcheggio meccanizzato multipiano) con programmi e attività collettive



1. Viale Vittoria a Jesi, particolare Zona Ex Polizia, con indicazione delle alberature e particolari di arredo urbano.
2. Diagramma della strategia applicata.
3. Schema tipologico degli edifici di parcheggio.



(ludoteca-mediateca, spazi espositivi, etc.) che investono i piani basamentali, riverberandosi nello spazio esterno pubblico e/o privato di uso pubblico. Lo spazio pedonale è costituito da fasce di differenti materiali montate "a secco", tali da restituire la possibilità di trasformare lo spazio nel tempo adattandolo nel corso della sua esistenza. In questo modo il marciapiede è in continuo movimento. Materia sostanziale per la costruzione programmatica e figurativa del progetto è il sistema ambientale, letto attraverso le sue capacità performative e ricondotto a causa formale dello spazio architettonico. La parte carrabile è strutturata attraverso rotatorie di smistamento e rallentamento, aree in cui vengono piantumate alberature sempre verdi capaci di svolgere l'attività di rigenerazione atmosferica durante

Sezione longitudinale "tipo" area Vecchio_Ospedale.

7

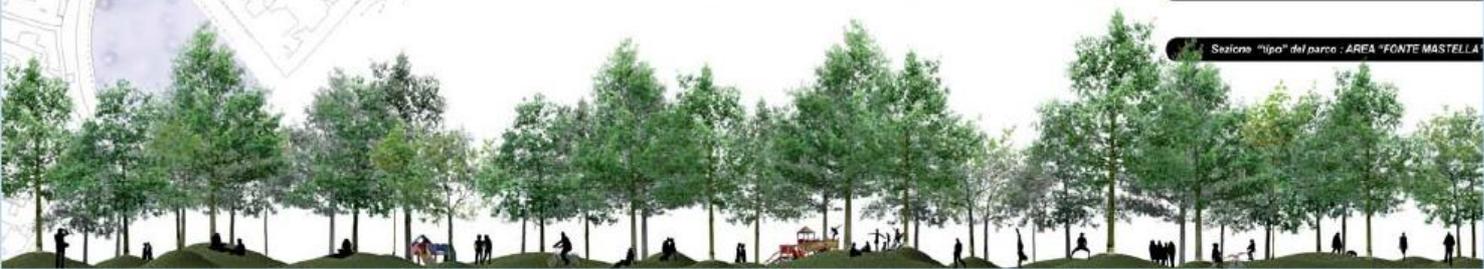
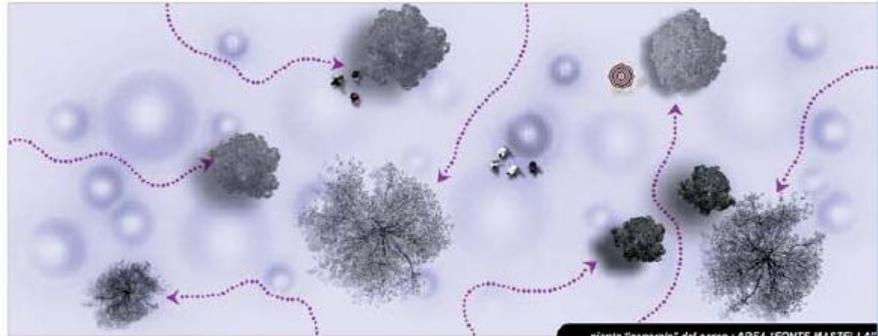


Piazza
Piazza attrezzata per installazioni, eventi, BOX-INFO per i cittadini e i turisti

Fessure
I tagli della copertura del parcheggio permettono la penetrazione della luce nel sottosuolo oltre che l'evacuazione dell'aria inquinata. Questa viene filtrata mediante le alberature poste in corrispondenza dei tagli.



Parco Pubblico
 Parco a pedana in modo da offrire più possibilità di attività, sezione "T" (ricca) di verde sofferta, zone di riposo, spazi di aggregazione ecc.



l'intero anno, la sede del tram è rinverdita con piantumazioni tali da assorbire le polveri sottili e ridurre l'impatto termico. I parcheggi multipiani sembrano emergere dal sottosuolo proprio prendendo forma da numerose variabili ambientali: tenendo conto delle ombre portate dal contesto la sagoma si struttura sfaccettandosi in modo da accogliere la massima insolazione; la "pelle" è realizzata attraverso un composito sistema il

cui strato superficiale è una parete verde che, in presenza di acqua e luce solare, consuma il biossido di carbonio prodotto dalle auto e produce ossigeno; la copertura permette attraverso la sua forma la raccolta delle acque piovane distribuendole a cascata sulle superfici a verde e contiene sistemi solari passivi per l'autosufficienza energetica. Un buon progetto sa tener conto anche delle risorse a disposizione,

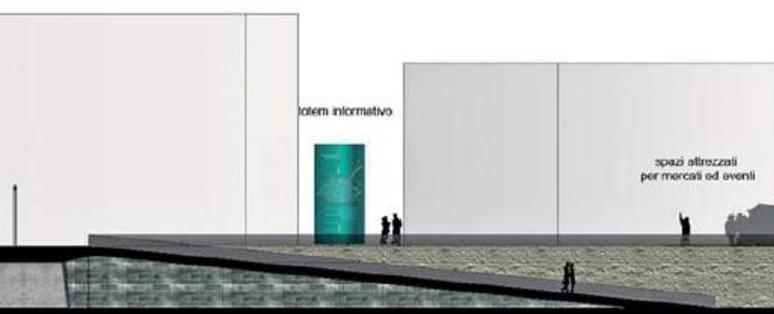
dei tempi del cambiamento, del fatto che spesso ha bisogno di essere metabolizzato, e delle contingenze / interferenze presenti nell'area durante la realizzazione. La multimedialità, l'informazione, ci aiutano a gestire le attività ed il rapporto reciproco tra uomo e spazio. Si creano così ulteriori relazioni tra *spazio senziente*, che cambia a seconda dei comportamenti dell'utenza sempre più eterogenea, e quest'ulti-

ma, che abita continuamente i luoghi conformandoli a proprio piacimento, ricevendo nuovi stimoli e crescendo in simbiosi con la città. Spesso, infatti, è possibile cambiare un luogo mediante la sola riorganizzazione sapiente delle attività già presenti ed interpretando i desideri dei frequentatori inserendone eventualmente di nuove.

4. Diagramma progettazione simultanea.
5. Masterplan.
6. Planimetria di viale Vittoria.
7. Sezione tipo poli interscambio.
8. Parco pubblico.

Edificio Mix Funzionale
 Accoglie servizi per i cittadini, soprattutto a breve termine, in modo da limitare gli spostamenti in macchina

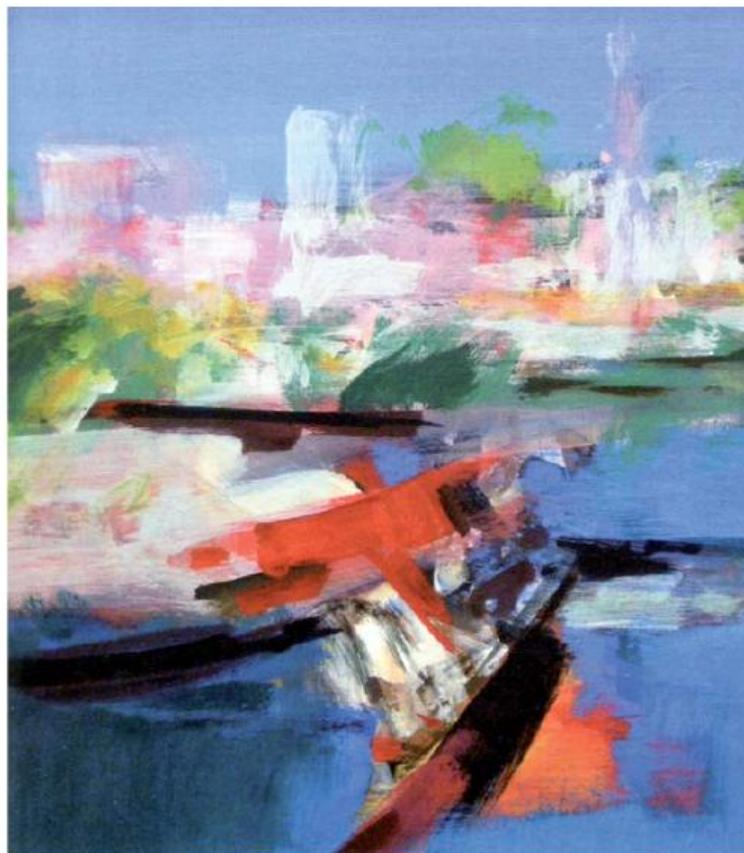
Parcheggio
 - di breve termine
 - di interscambio (coincidenza con linee autobus e tram)



di Loredana Rea

P

er oltre un cinquantennio Adolfo Loreti ha attraversato i territori dell'arte, lasciandosi guidare dal desiderio di esplorarne ogni recesso, consapevole che in essi avrebbe potuto trovare risposte alle irriducibili interrogazioni, che la vita con tempi e modalità differenti pone a ognuno, e riflettere sulle tensioni e le contraddizioni che attraversano il tempo presente, provando a trasformarle in segno. L'arte, infatti, non è forse una neces-



IL MESTIERE DELL'ARTE

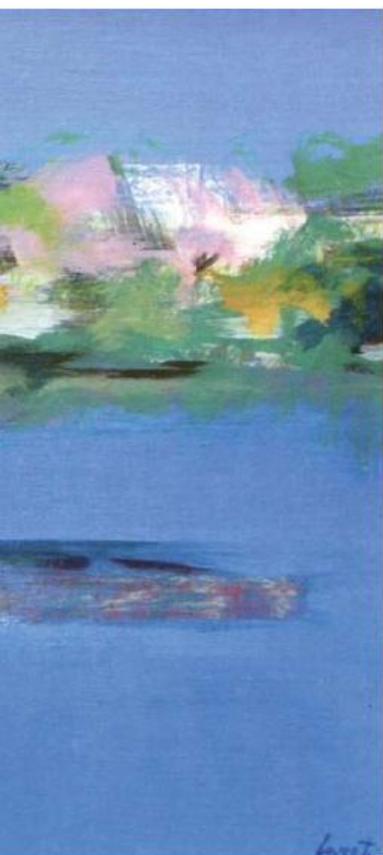
sità connaturata all'uomo? Un territorio intrinseco e contemporaneamente distinto dal vivere comune? Un luogo metaforico in cui azione e riflessione si uniscono per suggerire la necessità di superare il pervadente senso di caducità che sostanzia la quotidianità?

Provando ad abbracciare con un unico sguardo il percorso di ricerca, sviluppato con lineare coerenza ben oltre tutte le necessarie deviazioni, che ogni volta hanno

condotto a un nuovo approdo, a emergere è la centralità assoluta della pittura, mai messa in discussione, sebbene l'artista sia stato sempre attento agli esiti delle sperimentazioni legate alla contemporaneità. La pittura ha rappresentato non solo lo strumento privilegiato d'espressione, quanto

soprattutto la possibilità di misurare lo spazio dell'esistenza, per esorcizzarne la fragilità, avventurandosi oltre i limiti della finitudine, fino a esplorare l'incommensurabilità dell'infinito. Partendo da queste considerazioni non è difficile comprendere come debba inevitabilmente essere considerata lin-

RIFLESSIONI A MARGINE DELLA PITTURA DI ADOLFO LORETI



1. Adolfo Loretì, Rosso di porto.
2. Adolfo Loretì, Porto.
3. Adolfo Loretì, Verde veneziano.
Immagini tratte dal catalogo "AzzurroAcqua. Energie solidali", Edizione a cura dell'Associazione per la vita Carlo Donfrancesco, Frosinone, 2010.



4. Adolfo Loretì, *Pietà Rondanini*:
5, 6, 7. *Dettagli di opere del maestro*
(Foto di Tonino Poce). «È tattile la matericità del colore, tattile la composizione che sbalza e pronuncia le figure, tattile la stessa fluidità del segno che prende persone e cose, e le stana dal loro specifico contesto, e le accosta come "in un a tu per tu" a chi guarda». M.C.



4

guaggio concettualmente complesso, in cui esperienze di natura diversa si sono sovrapposte e intrecciate fino quasi a fondersi, diventando irriconoscibili, per restituire l'articolazione della realtà al di là

dell'effimera apparenza delle cose.

Conseguentemente lo spazio della pittura si è posto fin da principio come il luogo in cui l'emozione del quotidiano può farsi velatura leggera, capace di

assorbire la luce e restituirla sublimata, o tessitura cromatica possente, stesa con una gestualità intensa nella sua immediata corposità eppure inspiegabilmente sottile, per restituire segni, forme,



5



6



7

immagini e frammenti di essi, che si compongono e ricompongono in un processo senza fine e mai uguale a se stesso.

A colpire è quanto la pittura sia stata annodata alle trame dell'esperien-

za di ogni giorno, al suo continuo farsi e disfarsi, tanto da sembrare completamente attraversata della necessità di un sentire interiore, che trasforma le mancanze del presente in aspettative per il futuro e agli

Quando, anche misurandola semplicemente con criteri quantitativi, l'arte di Loretì fosse riportata alla sfera dei sensi, così da metterne in prova i circuiti ed esprimere quali di essi attiva e sollecita con maggiore apertura nel suo prodursi e nel suo comunicarsi, alla vista, che parrebbe configurarsi come la banda di frequenza

ADOLFO LORETI: PITTORE DELLA VISIBILITÀ TATTILE E INTELLETTUALE AL SERVIZIO DEL TERRITORIO

di Marcello Carlino

più naturale e un canale di interlocuzione tutt'affatto scontato – epperò la visibilità non sempre è il movente primo della ricerca artistica contemporanea –, andrebbe aggiunto subito dopo, e ragguardevole, il tatto. È tattile la matericità del colore, tattile la composizione che sbalza e pronuncia le figure, tattile la stessa fluenza fasciante del segno che prende persone e cose, e le stana dal loro specifico contesto, e le accosta come in un "a tu per tu" a chi guarda.

Ecco, se debbo consegnare il ricordo di Adolfo a poche battute scritte a caldo – e tante vorrebbero essere invece, e avrebbero bisogno di decantarsi, le parole dedicate all'amico di un'antica amicizia che Adolfo fu e resta per me –, non trovo di meglio che dire di una visibilità tattile della sua pittura, della sua grafica. Che modulano in una reversibilità continua la ricerca di un più lungo processo di decantazione e di condensazione panoramica, fino ad un ritrovamento essenziale degli elementi che vengono dischiusi e finiscono offerti all'occhio della mente, e la tendenza a suggerire un incontro in un luogo di stretta concretezza, pelle a pelle con gli altri, che antropologicamente si può supporre stia dappprincipio e abbia i profili della originarietà e del bene comune.

È su questo spartito che, in modo stupefacente, con prodigiosa intensità, si manifestano le concertazioni a due voci dell'opera di Loretì: lo spessore e il peso corporale del colore e frattanto la sua purezza assoluta e come metafisica; i "fortissimo" espressionistici di una nuova figurazione e i "pianissimo" che discendono fino alle trasparenze silenziose dell'informale; il pieno e il vuoto, affacciato sullo spazio dell'interiorità, delle scene della rappresentazione; la memoria della tradizione – in tracce sottili la stessa memoria involontaria dei temi e dei linguaggi propri del canone occidentale – e il gesto innovatore che scompagina le carte e graffia con energia fauve; la pittura restata golosamente pittura e il suo aprirsi atmosferico in evento; una naturalità rinvenuta ai confini della privatezza, che volge appello – sempre più frequente negli ultimi anni – alla terra e alle radici, e una socialità che intende l'arte come impegno responsabile e partecipato, ma senza vincolo di mandato; una laicità tutta umana e una religiosità spontanea, naturale.

Alla visibilità tattile della sua pittura, un fiore di campo tutto suo tenuto vivo in anni e anni di lavoro, Adolfo è rimasto immancabilmente fedele; e per questo il segno delle sue opere è inconfondibile. Come forte è il lascito della sua attività di uomo di scuola e di intellettuale al servizio del territorio. Come incancellabile è il ricordo della sua amicizia.



8



9

Opere di Adolfo Loreti.

8. Emozioni germinali.

9. Figura femminile con cavallo (particolare).

10. Ginestre.

11. Figure in dissolvenza.

«Lo spazio della pittura si è posto fin da principio come il luogo in cui l'emozione del quotidiano può farsi velatura leggera, capace di assorbire la luce e restituirla sublimata, o tessitura cromatica possente, stesa con una gestualità intensa nella sua immediata corposità eppure inspiegabilmente sottile». L.R.

altri mostra con pudore e orgoglio certezze che è impossibile avere.

La ricerca artistica di Adolfo Loreti, partita alla fine degli anni cinquanta da esperienze figurative di stampo espressionista si è evoluta, infatti, seguendo la necessità di mettere a punto una versatile duttilità espressiva, in cui accenti realistici si sono fusi con inconfondibile

originalità a note liricamente intense, perché a guidarlo non è mai stato il bisogno di rimandare una speculare rappresentazione della realtà esteriore. I frammenti del mondo si sono trasmutati in altro, stratificandosi uno sull'altro, cosicché la pittura è diventata in ultima analisi concretizzazione della sua nudità materica. Il colore, corrosivo, pasto-

so, luminescente, che alla fluidità di ascendenza barocca ha saputo unire una potenza maturata attraverso esperienze post-informali, ha finito con impossessarsi del ritmo intenso della vita e del sapore inconfondibile di una libertà intellettuale conquistata a caro prezzo. L'intento, perseguito con tenacia, è stato quello di lasciare affiorare, stret-



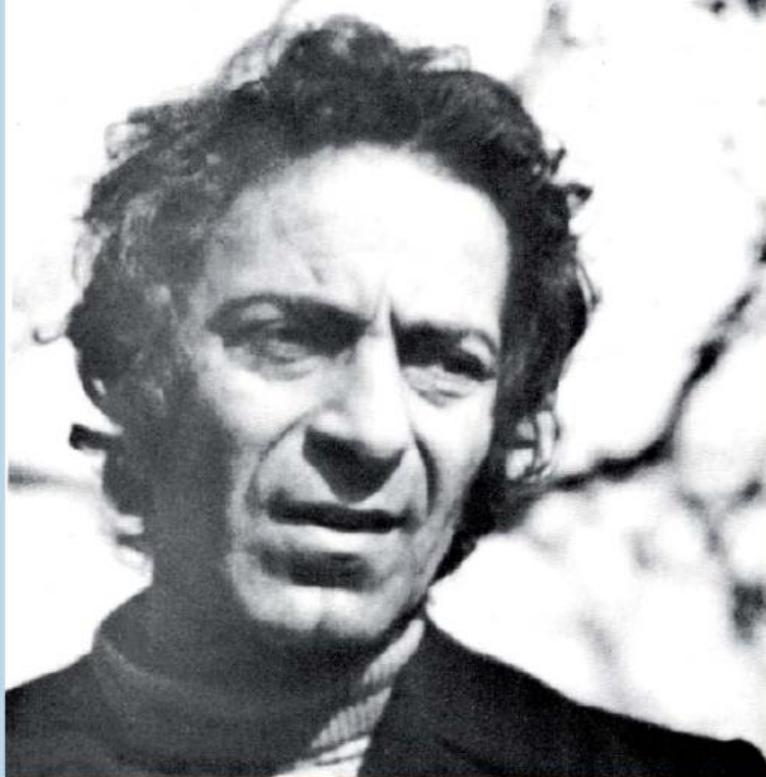
10



11

tamente legate l'una all'altra, la difficoltà di essere e la grazia di apparire, dosando con rara sapienza immediatezza e riflessione, elementarità e complessità, a restituire i segni di un'esistenza, intessuta di parole non dette, di frasi sospese, di ricordi e di attese. Quello elaborato con stringente coerenza è, infatti, un linguaggio tanto sensibile da

catturare e registrare anche i palpiti quasi impercettibili, i sommovimenti di tenui presenze, i vuoti di assenze ingombranti, per creare pennellata dopo pennellata immagini poderose, eppure insospettabilmente delicate, capaci di fissarsi profondamente nella memoria ed esprimere ciò che ognuno di noi custodisce e coltiva in sé. **T**



12

12. Ritratto fotografico di Adolfo Loreti tratto da un catalogo del 1979.
13. Adolfo Loreti in una sequenza fotografica di Tonino Poce in occasione dell'ultima mostra personale del maestro alla Villa Comunale di Frosinone.
14. Adolfo Loreti, Blu veneziano. Dal catalogo "AzzurroAcqua. Energie solidali", Edizione a cura dell'Associazione per la vita Carlo Donfrancesco, Frosinone, 2010.

Adolfo Loreti era nato a Frosinone nel 1934. L'impegno civile e la passione per l'arte caratterizzano tutto il suo percorso biografico fin dagli anni della formazione. Con determinazione intraprende significative iniziative per la valorizzazione del territorio e per la promozione culturale.

Espone per la prima volta a Roma nel 1956 ospite di Palazzo Barberini. Nel 1960 fonda con Emanuele Floridia, Federico Gismondi, Fernando Rea e Italo Scelza il Gruppo Cinque di "Nuova Realtà", che reinterpreta i valori della tradizione figurativa e apre nuove prospettive di dibattito collegando impegno politico e lirismo narrativo. Nel 1961 si diploma nel corso di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Roma.

Negli anni '70, con il maestro Daniele Paris, è ideatore e promotore del progetto per l'istituzione, a Frosinone, dell'Accademia di Belle Arti e del Conservatorio musicale, un binomio che avrebbe segnato una svolta importante nella vita della città, sostenendone la crescita culturale e offrendo nuove opportunità alle giovani generazioni.

Dal 1972 al 1988 è preside del Liceo Artistico "Anton Giulio Bragaglia" di Frosinone, che in quegli anni è centro pulsante di attività formative, di ricerca e di sperimentazione.

La sua carriera di pittore è costellata da mostre personali in importanti gallerie e da partecipazioni a numerose rassegne nazionali e internazionali. Oltre che di pittura, si è occupato di grafica e di scultura, ma anche di scenografia e di musica. Molti lo ricordano come valente chitarrista e interprete di canzoni del repertorio dei migliori cantautori.

È stato tra i fondatori di testate quali "Controborghe" e "Dismisura" e ha collaborato come recensore di eventi d'arte con "La Gazzetta Ciociara", "Il Messaggero" e "Paese Sera".

Negli ultimi anni della sua vita si è ritirato a Ripi, dove si è spento lo scorso 8 giugno.

La sua ultima mostra è stata l'antologica "Gli abissi dell'inconscio", promossa dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Frosinone e allestita negli spazi della Villa Comunale.

G.F.



13





Nel 2014 "Territori" compie vent'anni. La rivista ringrazia gli autori dei testi e dei progetti finora pubblicati. Antonio Abbate - Antonio Alfani - Mariano Apa - Daniele Baldassarre - Carlo Baldassini - Paolo Emilio Bellisario - Mirella Bentivoglio - Luigi Bevacqua - Sergio Bonamico - Marco Bussagli - Giuseppina Pieri Buti - Luca Calselli - Marina Campagna - Claudio Canestrari - Roberto Capaldo - Renato Caparrelli - Angelo Capasso - Matteo Capuani - Marcello Carlino - Tulliano Carpino - Sergio Carretta - Gianfranco Cautilli - Massimiliano Celani - Benedetta Chiarelli - Francesco Cianfarani - Ivan Coccarelli - Laura Coppi - Giacomo Cozzolino - Paolo Culla - Vincenzo D'Alba - Angela D'Alessandris - Olindo D'Alvito - Felice D'Amico - Francesco Maria De Angelis - Attilio De Fazi - Ni-



1994-2014
20
ANNI

coletta Degani - Tonino De Luca - Cinzia De Paulis - Gaetano De Persiis - Giuseppina D'Errico - Roberta Di Fazio - Tiziana Di Folco - Alessandra Digoni - Mario Di Sora - Gillo Dorfles - Laura Fabriani - Ezia Fabrizi - Gio Ferri - Pierluigi Fiorentini - Giovanni Fontana - Fulvio Forlino - Marco Garofalo - Maurizio Gattabua - Luigi Gemmiti - Dario Giovini - Alessandro Marco Gisonda - Claudio Giudici - Anna Guillot - Francesco Gurrieri - Ugo Iannazzi - Giuseppe Imbesi - Giovanni Jacobucci - Wilma Laurella - Danilo Lisi - Mario Lunetta - Alfonso Maiolino - Stefano Manlio Mancini - Raffaele Manica - Angelo Marcoccia - Marco Mariani - Bruno Marzilli - Paola Massa - Cinzia Mastroianni - Margherita Mazzenga - Francesco Melaragni - Guido Moretti - Mario Morganti - Massimo Mori - Maria Claudia Nardoni - Manfredi Nicoletti - Marco Odargi - Alberto Paglia - Mauro W. Pagnanelli - Francesca Pagliuca - Giorgios Papaevangelu - Fabrizio Papetti - Caterina Parrello - Maurizio Pascucci - Maurizio Petrangeli - Ernesto Pirri - Mario Pisani - Debora Plomitallo - Maurizio Pofi - Ugo Pulcini - Loredana Rea - Angelo Ricciardi - Antonella Santori - Marta Scuncio - Giancarlo Simoni - Alessio Sirizzotti - Alfredo Spalvieri - Felice Maria Spirito - Maria Cristina Tarantino - Alessandro M. Tarquini - Livia Tarquini - Massimo Terzini - Luigi Trisolini - Pietro Angelo Travaglini - Emanuele Vendetti - Paolo Venditti - Franco Zagari - Franca Zoccoli