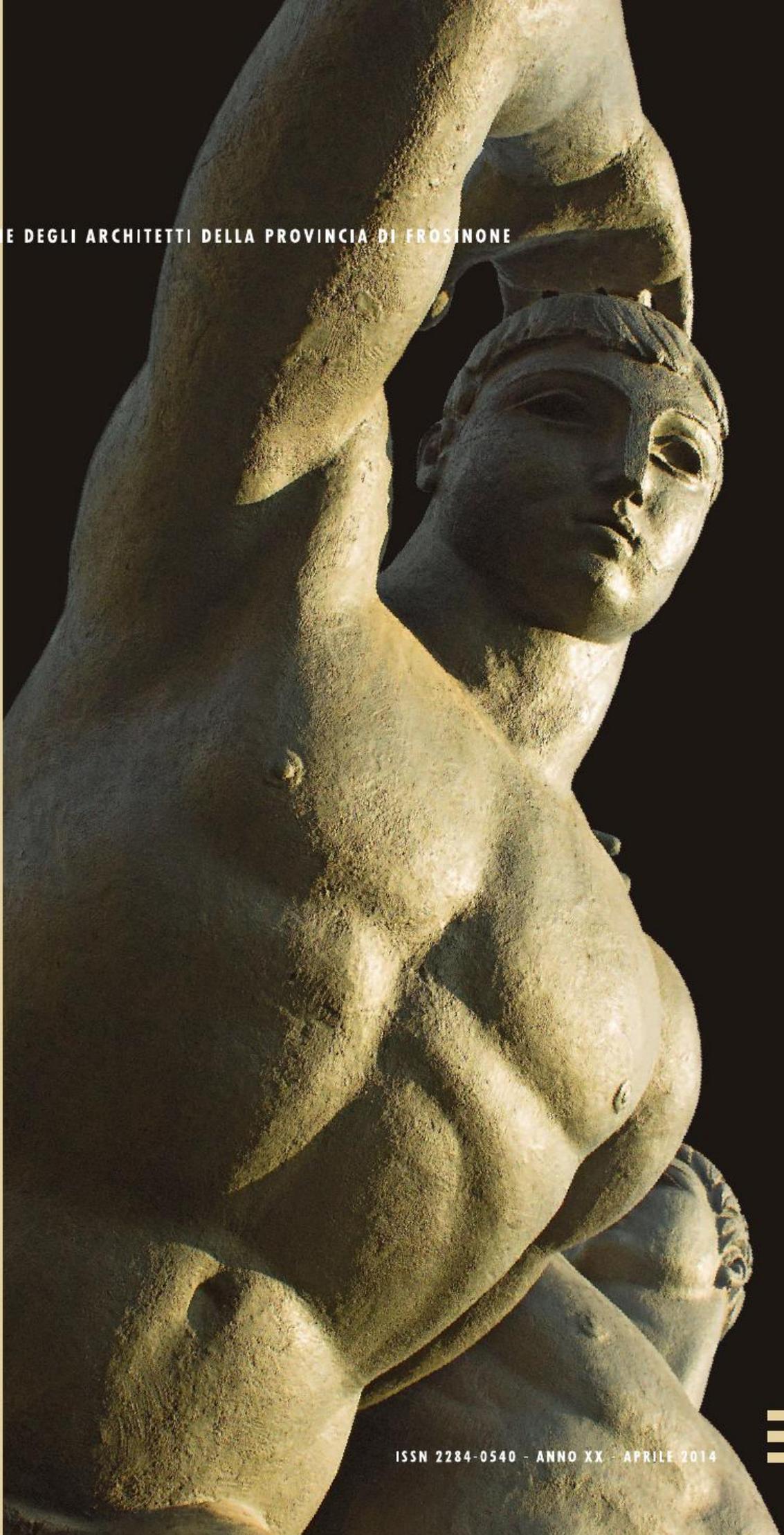


28

PERIODICO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DELLA PROVINCIA DI FROSINONE

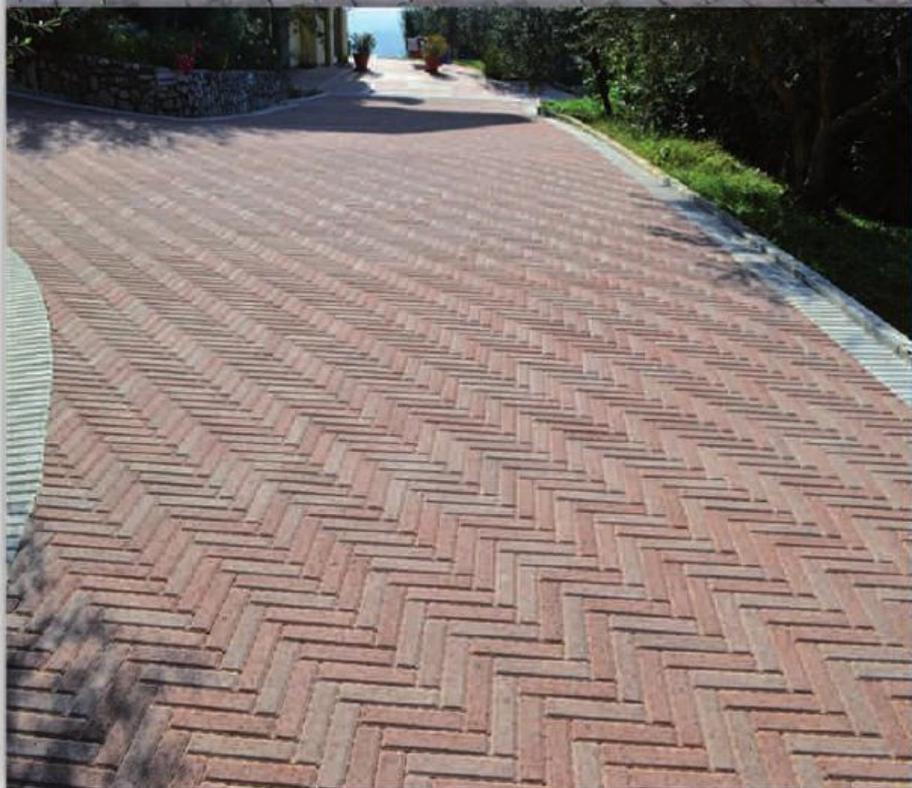
TERRETTORI

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



ISSN 2284-0540 - ANNO XX - APRILE 2014





NOVITA'

BIOPAV

**MASSELLO ATTIVO
AL BIOSSIDO DI TITANIO
CONTRO
L'INQUINAMENTO DA
POLVERI SOTTILI**



**LA MODULPAVÉ E' LIETA DI PRESENTARVI LE ULTIME
FANTASTICHE PAVIMENTAZIONI PRESSO IL PROPRIO SHOWROOM**

 **MODUL Pavé**
GRUPPO MODULPAV
MANUFATTI IN CEMENTO



S.S. 155 Colletraiano, 18 BIS - 03011 Alatri (FR)

Tel. 0775/409329 - Fax 0775/408629

amministrazione@modulpav.it - www.modulpav.it

TERRITORI

Quadrimestrale dell'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Frosinone
Reg. Tribunale di Viterbo n. 408 del 31/05/1994

aprile 2014 - anno XX - n. 28

S O M M A R I O

EDITORIALE

Le fabbriche della conoscenza
Sperimentazioni nel verde
Giovanni Fontana pag. 2

L'ARCHITETTURA E LA STORIA

Amleto Cataldi: architettura e scultura decorativa
a Roma nel primo Novecento
Francesco Cianfarani pag. 4

TESI DI LAUREA

Recupero energetico ambientale di spazi residenziali
L'ex colonia solare di Cassino
Daniela Morone pag. 14

Una nuova centralità urbana
Trasformazione e riqualificazione del complesso
del Centro Carni di Roma
Andrea Bastoni pag. 22

ESPERIENZE DIDATTICHE

La casa e le mura
Il progetto della casa nella costruzione del paesaggio romano
Luca Porqueddu
Bruna Dominici pag. 29

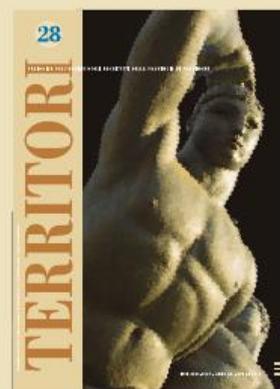
RIFLESSIONI

Luoghi della trasfigurazione
Teresa Pollidori a Corviale
Giovanni Fontana pag. 36

ALTRI LINGUAGGI

Intervista ad Alvaro Siza
Un incontro a margine dell'inaugurazione della mostra
"Personaggi. Alvaro Siza / Linde Burkhardt"
Francesco Cianfarani
Giorgios Papaevangelu pag. 42

ISSN 2284-0540



In copertina: Amleto Cataldi,
gruppo scultoreo "La Corsa", 1929

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 Papaevangelu
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, 187
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: architettilfrosinone@archiworld.it
pec: oappc.frosinone@archiworldpec.it

Le fabbriche della conoscenza

Sperimentazioni nel verde

di Giovanni Fontana

La fabbrica della conoscenza, pubblicata da "La scuola di Pitagora editrice", è una collana fondata e diretta da Carmine Gambardella, architetto e saggista, direttore del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale della Seconda Università di Napoli. Il titolo scelto si lega al concetto di conoscenza come fattore produttivo primario. Il che la dice lunga sul taglio delle pubblicazioni, che di volta in volta affrontano temi e problemi dell'architettura e del territorio in netto contrasto con la scarsa lungimiranza dei sostenitori dell'idea che "con la cultura non si mangia". Le potenzialità della cultura (e mi sembra inutile, qui, affannarsi a documentarlo) si articolano e si sviluppano nell'economia della conoscenza, che innegabilmente è un pilastro della produttività. L'idea portante è di guardare al futuro facendo tesoro del patrimonio culturale. Quello immateriale, in particolare, costituisce, come ben specificato da Enzo Rullani, la materia prima di quella speciale fucina che è la "fabbrica della conoscenza", dove il processo produttivo elabora il nuovo, alimentato dalle conoscenze precedenti, che forniscono dispositivi e indicano problematiche, che offrono supporti metodologici e strumenti interpretativi. Ma, benché la conoscenza, da sempre ritenuta patrimonio centrale dell'uomo, sia stata riconosciuta come determinante risorsa produttiva da più di qualche secolo, mai come ora ha sostenuto lo sviluppo, assumendo, anche grazie ai moderni sistemi di reti, un elevato valore economico. La conoscenza è una risorsa fluida e moltiplicabile in grado, tra l'altro, di liberare quella "grande bellezza" che si pone come qualità e sostanza, materia ed energia dei nostri beni culturali, tangibili e intangibili. In quest'ultima categoria, storia e tradizioni, pensiero e gesto creativo costituiscono contemporaneamente l'humus e lo strumento operativo. Quando ambiente e architettura, luoghi e oggetti sono messi a sistema, percorsi e alimentati dall'impulso di sapienza ed esperienza, innervati dalle linee forza dei processi comunicativi, ecco allora che i beni cul-

turali, già frutto di conoscenza, diventano a loro volta fabbrica di conoscenza.

Il numero 40 della collana è *Nuovi paesaggi* di Mario Pisani (Napoli, 2013 - postfazione di Alessandra Sgueglia), dove è offerta una rassegna critica di interessanti architetture che affrontano il rapporto natura/cultura. Abituati allo sviluppo fuori controllo delle periferie delle nostre città, allo squalore delle aree dismesse, al disastro paesistico di zone ad alta densità, dove l'abusivismo edilizio ha fatto da padrone divorando il territorio, fa piacere sapere che da qualche parte la realtà ci riserva sorprese positive. Lì, la natura stimola la creatività e l'intelligenza esalta la natura. Si tratta di un gioco di reciprocità sostenuto da un lato dalla funzione assegnata, dall'altra dalle dinamiche stagionali del verde.

L'autore esamina realizzazioni che dimostrano come si possano mettere a frutto sul piano pratico ed estetico, ma anche produttivo, operazioni compiute nel pieno rispetto dell'ambiente. Le opere si presentano come ecosistemi dove il verde è a servizio dell'architettura e da questa è valorizzato, secondo strategie che rappresentino un volano socio-economico e uno stimolo culturale. Si passa dalla straordinaria macchina per il tempo libero del Millennium Park di Chicago, che si estende per oltre 24 ettari su una ferrovia e su immensi parcheggi, caratterizzato dal teatro all'aperto di Frank Gehry, al recupero della High Line di New York, una sopraelevata ferroviaria in disuso che attraversava per 2 km i quartieri ad ovest di Manhattan. Questa sgradita presenza si è trasformata per i cittadini in un insolito parco pensile a 10 metri dal piano stradale.

Valida operazione di recupero è anche quella del Porto di Tel Aviv, dove è stata colta l'opportunità per trasformare un luogo degradato in uno spazio articolato sul contrasto tra sviluppo pubblico e privato, in una vera e propria sfida di tipo economico, suggerendo nello stesso tempo un nuovo modo di concepire gli spazi aperti di uso collettivo. Con un andamento flessuoso e cromaticamente accatti-

vante, si svolge il lungomare di Benidorm, città a sud di Valencia, che nel giro di pochi decenni si è fortemente sviluppata, subendo una mutazione radicale, sia sul piano urbanistico che economico. Con i suoi 270.000 abitanti si è trasformata, per strutture destinate al turismo e per numero di presenze, in uno dei massimi poli turistici europei.

Denominatori comuni dei progetti illustrati sono la godibilità nel rispetto del *genius loci* e la libertà di linguaggio, che si esprime, tra l'altro, integrandosi con oggetti d'arte di forte valenza simbolica. È il caso delle *Cattedrali vegetali* di Giuliano Mauri o della *Jueberg Tower* di Stephan Birk e Liza Heilmeyer, nello stesso tempo punto di riferimento e di osservazione del verde nel verde.

Decisamente sperimentali, alcuni interventi suscitano meraviglia per l'assoluta originalità del *concept*. Molto curioso quello realizzato a Xian, in Cina, dai Topotek 1, che sembra materializzare il sogno assurdo di attraversare il globo terrestre da parte a parte, da Berlino a Xian. L'opera si presenta come una voragine, un vuoto profondo nel terreno, simile a una vecchia tromba di grammofono ricoperta d'erba. Dal buco escono i suoni della Stazione Centrale di Berlino in una sorta di scherzo surreale e ironico che sembra dare sostanza reale a un'operazione impossibile. Altra curiosità è l'hotel-albero di Bolle Tham e Martin Videgård al circolo polare artico, una sorta di oasi per la mente, un rifugio tra gli alberi, realizzato con una struttura in alluminio che si aggrappa al tronco per formare una scatola cubica rivestita da cristalli a specchio riflettenti il verde circostante e il cielo. Si crea, così, un affascinante gioco di rimandi che annulla la geometria del volume. Un'architettura evanescente, addirittura invisibile.

Sempre intorno a un albero si svolge la struttura per il gioco infantile ideata da Tezuka Architects. Una pianta, una storia, una funzione. Cinquant'anni fa l'albero, investito da un tifone, era quasi morto. Sopravvissuto a quell'evento, oggi è cresciuto in modo tale che due adulti non riescono ad abbracciarlo. Il



1



2



3

1. Bolle Tham e Martin Videgård, *Albergo sull'albero*, Villaggio di Harads, Svezia.
2. Topotek 1, *The big dix*, Xian (China).
3. Stephan Birk e Liza Heilmeyer, *Torre belvedere Jueberg*.

suo tronco è al centro di una struttura ellittica che offre ai bambini particolari occasioni di divertimento.

Natura, sperimentazione, riqualificazione, gioco, ironia: nuova cultura del paesaggio, imperdibili occasioni d'impresa, una buona architettura per esercizi fisici e mentali.

di Francesco Cianfarani

La scultura è una delle possibili attività del fare umano che contribuiscono ad elevare una costruzione al rango di architettura. Da sempre, infatti, il posizionamento di un gruppo scultoreo o di un apparato plastico risulta essenziale per la definizione espressiva e funzionale di uno spazio architettonico; ad esempio, per conferire maggiore leggibilità ad un nodo costruttivo, sottolineando figurativamente l'intersezione

costituito nel tempo come una sorta di sapiente sovrascrittura, in grado non solo di visualizzare e rimarcare le strutture essenziali dell'edificio, quanto di fornire quell'insieme di informazioni ritenute necessarie per comunicare al fruitore la ragione sociale e la destinazione d'uso (fig. 1). Come è noto, l'evoluzione delle tecniche costruttive e la conseguente, progressiva astrazione dei linguaggi edilizi tradizionali, ha por-

sperazione plastica di pilastri, travi, infissi, sempre più considerati come masse indipendenti da modellare nello spazio, ed esaltando l'espressività di questi elementi attraverso le qualità fisiche dei nuovi materiali da costruzione. L'impiego decorativo della scultura all'interno di uno spazio architettonico è stato così progressivamente bandito, in nome di una presunta capacità della forma architettonica di poter fare a meno di

AMLETO CATALDI: ARCHITETTURA E SCULTURA DECORATIVA A ROMA NEL PRIMO NOVECENTO

delle sue componenti strutturali, oppure per definire le parti portanti e portate su una superficie muraria o, più semplicemente, per riverberare le fattezze di un elemento edilizio, quali un marcapiano, un cornicione o una parasta, ricalcandone il profilo. Il disegno di corredi plastici all'interno di un manufatto architettonico si è così

tato l'architettura contemporanea ad assorbire interamente l'apporto delle arti figurative nella sua stessa articolazione formale. In altre parole, a partire dal secolo scorso, il progetto di architettura ha progressivamente introiettato valori scultorei e pittorici all'interno del disegno degli elementi costruttivi tradizionali, lavorando cioè sull'esa-

quell'insieme di elementi comunicativi tradizionalmente costituiti dagli apparati ornamentali. Eppure, come hanno più volte sostenuto Robert Venturi e Denise Scott Brown, gli architetti moderni, mossi dal rifiuto totale dell'ornamento, hanno ideato edifici essi stessi ornamento, opere scultoree in cui la ridondanza e la spesso ingiustificata ar-



Cattaneo, da Luigi Morretti a Carlo Scarpa, hanno affrontato questo tema con una rarissima capacità di sintesi, spesso assegnando agli elementi scultorei un ruolo decisivo nei processi di fruizione di uno spazio architettonico.

Ma oltre a citare queste isolate biografie, per un'eshaustiva ricognizione sull'evoluzione del rapporto tra architettura e arti plastiche nel Novecento italiano, occorre necessariamente far riferimento alla cultura architettonica romana nel primo trentennio del secolo scorso, in cui la decorazione scultorea e, soprattutto, la statuaria hanno assunto un ruolo centrale. Numerose sono le testimonianze a Roma di questa felice relazione, memoria e rilettura dei monumenti classici e, al tempo stesso, espressione di una concezione, antichissima quanto estremamente aggiornata del manufatto architettonico. Dalle ingenue riscritture barocchette di progettisti sia pur diversi tra loro, come Oriolo Frezzotti, Innocenzo Sabbatini,

ticolazione spaziale si sostituivano ai simboli e ai temi decorativi tradizionali.

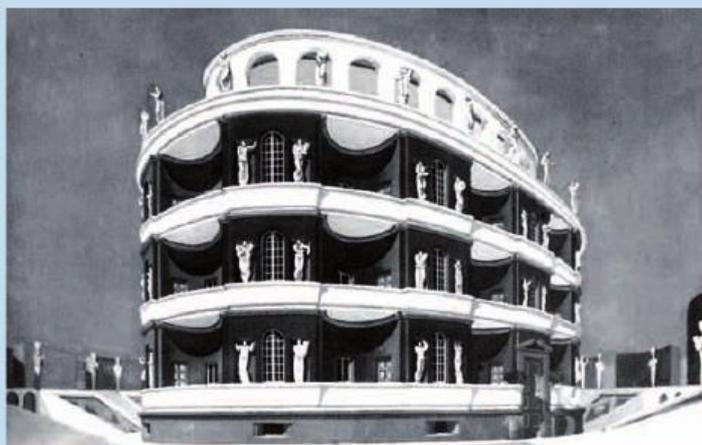
Tuttavia, alle inibizioni delle più radicali ipotesi razionaliste come delle più esasperate autonomie espressive, l'architettura moderna italiana ha risposto con nuove e feconde interpretazioni del tema che hanno rinnovato i consolidati rapporti tra progetto di



architettura e disegno di apparati decorativi. In particolare, le più acute sensibilità dell'architettura italiana del secolo scorso, da Edoardo Persico a Cesare

1. Lelio Gelli, *Le Tre Arti*, 1926, bassorilievo posto all'ingresso dell'edificio in Lungotevere Tor di Nona
3. Roma, sede dello studio professionale di Marcello Piacentini.
2. Domenico Filippone, *Palazzina in Piazza Trento*, Roma, 1929.

3



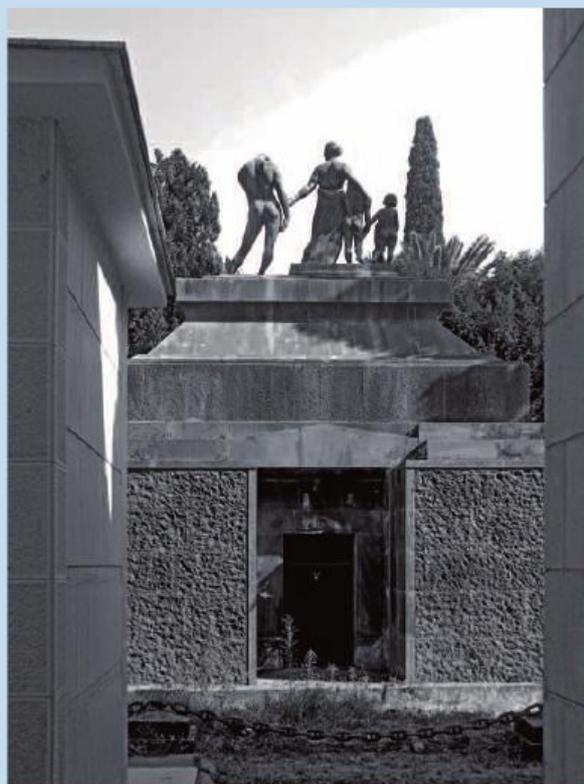
3. Mario Ridolfi,
Progetto di concorso per
una palazzina in uno dei
nuovi quartieri di Roma,
1927, prospettiva.
4. Amleto Cataldi,
Galatea, 1926, Galleria
Comunale d'Arte
Moderna, Roma,
particolare.
5. Amleto Cataldi,
Cappella funeraria per la
Famiglia Fraccacreta,
Cimitero di San Severo,
1923.



4

Gaetano Vinaccia, alle più colte reinterpretazioni del tema dell'attacco al cielo compiute da brillanti professionisti come Marcello Pia-

5



centini¹, Mario De Renzi, Domenico Filippone (fig. 2), passando per le trascrizioni celebrative dei vari Alessandro Limongelli, Felice Nori, Alfio Susini, la scuola romana di architettura ha considerato il contributo della scultura fondamentale per la definizione dei repertori edilizi dell'epoca. Questo aspetto, è bene ribadirlo, caratterizza l'immagine dell'architettura rappresentativa di Stato come della più banale edilizia cittadina, le più

rare occasioni progettuali come la più spontanea produzione collettiva ed inoltre, è bene sottolinearlo, costituisce uno tra gli ingredienti fondamentali della formazione accademica e professionale dei futuri maestri della cultura architettonica romana del dopoguerra (fig. 3).

Non stupisce allora come a questi eminenti progettisti siano legate le biografie dei più importanti scultori attivi nella capitale in quel

tempo, come Alfredo Biagini, Arturo Dazzi, Publio Morbiducci, Giovanni Prini, Romano Romanelli, Attilio Selva, Attilio Torresini: artisti che, grazie anche alle più ordinarie occasioni lavorative, hanno realizzato una vera e propria immagine per la Roma di quegli anni.

Tra questi protagonisti, la parabola professionale di Amleto Cataldi, scultore di origini ciociare nato nel 1882 a Napoli e prematuramente scomparso nel 1930 a Roma, può dirsi esemplare per il costante intrecciarsi della sua vicenda umana e artistica con i destini professionali dei maggiori architetti dell'epoca.

Ad oggi Amleto Cataldi resta uno degli artisti italiani meno conosciuti ed indagati del secolo scorso². Il cono d'ombra in cui la recente critica ha relegato Cataldi, nonché la sfortuna delle sue maggiori opere, in parte dimenticate nei depositi dei musei di tutto il mondo, non hanno spiegazione se comparate alla fama da lui provata in vita e all'eccezionale qualità delle sue sculture.

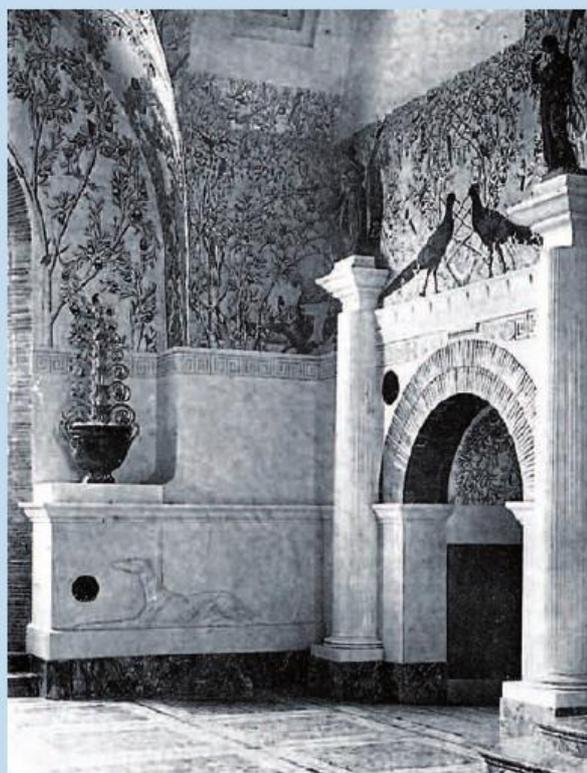
6. Amleto Cataldi, Cappella funeraria per la Famiglia Fraccacreta, Cimitero di San Severo, 1923, particolare.

7. Armando Brasini, Padiglione Italiano per L'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Parigi, 1925, particolare del Vestibolo, sculture in bronzo Le Divinità Fluviali di Amleto Cataldi, zoccolatura in marmo di Carrara su disegno di Armando Brasini.

8. Salone d'Onore della Seconda Mostra d'Arte Marinara, Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1928, allestimento di Alessandro Limongelli, vasi decorativi di Alfredo Biagini, sculture di Amleto Cataldi.



6



7

Indiscusso protagonista delle cronache del tempo, interlocutore privilegiato sin dalla giovane età dei maggiori artisti internazionali dell'epo-

ca³, precursore del Ritorno all'Ordine e tra i maggiori testimoni della temperie Decò in Italia (fig. 4), Cataldi è stato - occorre affermarlo



8

senza troppi indugi - uno degli interpreti apicali della scultura italiana nel primo Novecento, una figura propulsiva non solo per le arti plastiche, quanto per i campi delle arti applicate e dell'architettura. In particolare, il suo inconfondibile modellato, il suo caratteristico modo di formare il bronzo e il marmo, sono stati tra le più alte testimonianze del rinnovato ruolo della scultura nella città e, quindi, nell'architettura dell'Italia fa-



9



10



11

9. Amleto Cataldi, Monumento ai Finanziari in Largo XXI Aprile, Roma, 1930, dettaglio dei bronzi posti sul secondo livello del monumento.

10. Amleto Cataldi, Donna in corsa, statua posta sul portale di accesso in Via Parma alla Seconda Esposizione Internazionale dell'Automobile di Roma, 1929.

11. Pablo Picasso, Deux Femmes Courant Sur La Plage, 1922, Musée National Picasso, Parigi.

12. Alessandro Limongelli, Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli, 1929, scultura centrale La Dea Roma di Amleto Cataldi, altre sculture di Attilio Torresini.

13. Marcello Piacentini con Angelo Guazzaroni, Stadio Nazionale, Roma, 1927, prospetto con le statue degli Atleti di Amleto Cataldi, posizionate nel 1929.

po stesso, causa dell'evoluzione stilistica dell'artista⁵. La scultura di Cataldi, sin dall'inizio contrassegnata dal fecondo incontro tra massività neomichelangiolesca e politezza classica, si caratterizza sul finire degli anni Venti per una ricerca anacronistica e solitaria, distinta sia dall'esperienza delle avanguardie sia dai coevi artisti romani allora operanti negli atelier di Villa Strohl Fern. Le opere dello scultore ciociaro da qui in avanti perdono progressivamente quella celebre "plastica bellezza"⁶ per assumere fattezze sproporzionate ed espressioni enigmatiche (fig. 5). Due aspetti fondamentali descrivono allora la vocazione architettonica della tarda scultura di Cataldi. Il primo aspetto riguarda la progressiva monumentalizzazione delle sue statue, non più caratterizzate da rapporti armonici tradizionali ma da una forma sproporzionata che cerca il proprio equilibrio non più in se stessa ma in relazione alla forma dell'ambiente architettoni-

scista. Totalmente estraneo ai temi delle avanguardie storiche, Cataldi per tutta la vita si è dedicato principalmente ad un solo tema scultoreo, ossia alla figura umana, ed è attraverso questa personalissima ricerca che l'artista ha affrontato il rapporto tra scultura e architettura, segnatamente nell'ultima stagione della sua carriera⁴.

Il periodo delle committenze architettoniche che si intende analizzare in questo testo coincide ed è, forse al tem-



12



13

co che la ospita. Il secondo aspetto è legato all'impiego di tecniche scultoree, mai usate precedentemente dall'Autore, per la stilizzazione e la schematizzazione dei dettagli anatomici delle figure, al fine di favorire la percezione di opere pensate per non essere più viste ad altezza uomo (fig. 6). Come si relaziona dunque questo tipo di scultura con lo spazio in cui è collocata e qual è il plusvalore offerto al progetto architettonico? Da una rapida ricognizione delle ultime opere di Cataldi emerge chiaramente un duplice ruolo svolto dalla sua scultura in rapporto all'architettura. Primo, la scultura rientra nella composizione dell'edificio, ossia la statua aderisce alla forma generale del manufatto, evidenziandone le geometrie e le linee di forza e quindi guidandone la percezione e la leggibilità; essa è altresì sinonimo di ornamento, ossia ordinamento e descrizione dello scheletro tettonico costituente l'edificio. Secondo, la scultura partecipa alla defi-

nizione dell'opera architettonica contribuendo a veicolare all'osservatore concetti come il carattere o la destinazione d'uso dell'edificio; in questo caso essa è sinonimo di decoro, coscienza stessa della dignità e del ruolo sociale del manufatto.

Al primo modo di essere della scultura di Cataldi, ad esempio, appartengono quattro suoi bronzi collocati nel padiglione italiano per l'Esposizione internazionale delle arti decorative di Parigi nel 1925 (fig. 7). Il padiglione, progettato dall'architetto Armando Brasini⁷, ospitava nel salone d'ingresso quattro statue di Cataldi, raffiguranti le *Divinità fluviali*, ideale prosecuzione verticale delle semicolonne del Salone d'ingresso. Nel padiglione parigino, così come in altri allestimenti a cui Cataldi partecipa in quegli anni, le sculture sondano le possibilità di piegare le certezze policletee dell'Autore - abitualmente espresse per le opere destinate ai circuiti galleristici - alla forma degli spazi monumen-

NOTE

1. Marcello Piacentini è il vero perno attorno al quale si svolge il dibattito relativo al rapporto tra architettura, arti figurative e arti applicate nell'Italia di quegli anni. È infatti opera di Piacentini la rivista *Architettura e arti decorative*, fondata nel 1921, così come l'organizzazione di eventi accademici e convegni sul sistema delle arti: tra tutti, il convegno internazionale "Rapporti dell'architettura con le arti figurative", tenutosi a Roma dal 25 al 31 ottobre del 1936, a cui partecipano artisti di spicco dell'epoca, tra gli altri gli stranieri Le Corbusier, Henry Matisse e gli italiani Armando Brasini, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giuseppe Pagano, Giò Ponti, Mario Sironi. Vedi: Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta: Atti dei convegni 6, *Convegno di Arti 25-31 ottobre 1936-XIV. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma, 1937-XV.

2. Amleto Cataldi nasce a Napoli, il 2 novembre 1882. Figlio di un intagliatore in legno originario di Castrocielo, si trasferisce in giovane età a Roma. Iscrittosi alla Scuola libera del nudo in via Ripetta, entra presto nel circuito delle esposizioni. Pochissime informazioni del suo apprendistato romano e dei primissimi incarichi. Le cronache dell'epoca segnalano tuttavia un giovanissimo Cataldi esporre sin dal 1904 all'Esposizione Universale di Saint Louis e successivamente a Parigi, Buenos Aires, Bruxelles, Monaco, Londra, Barcellona. Cataldi muore a Roma il 31 Agosto 1930.

3. A proposito, è importante citare il rapporto privilegiato che il giovane Cataldi ebbe con il celebre scultore francese Auguste Rodin. Cataldi collaborò con Rodin disegnando per lui una base di uno dei suoi *Pensatori*, da collocare nel cortile di Palazzo Farnese a Roma. Rodin fu inoltre uno dei più autorevoli estimatori dell'arte di Cataldi, definita dal maestro francese, così come riportato dal critico Piero Scarpa, "espressione viva mai disgiunta da ritmica armonia". Vedi: Scarpa P., (1951), *Catalogo della mostra postuma dello scultore Amleto Cataldi nella Galleria della Associazione Artistica Internazionale, Roma, Via Margutta 54*, Roma.

4. In realtà la prima importante committenza architettonica di Cataldi coincide con la realizzazione di una delle quattro vittorie alate per il Ponte Vittorio Emanuele II a Roma nel 1911. Vedi: Nardini R., (1910), *I gruppi decorativi per il ponte sul Tevere*, in "Emporium", XXXII, 187 pp. 77-80; Lancellotti A., (1910), *Le Vittorie pel nuovo ponte V. E. A Roma*, in "Emporium", XXXII, 189, settembre p. 236.

5. Possiamo distinguere tre distinti momenti artistici nella breve eppur ricca produzione di Cataldi. Si può individuare nettamente una prima stagione eclettica in cui l'artista indaga i limiti espressivi della materia scultorea, del marmo e del bronzo, senza fare propria una precisa scelta linguistica e tecnica, un periodo in cui Cataldi sembra guardare con interesse all'opera di Vincenzo Gemito e dei maestri napoletani del tardo Ottocento. A questa prima fase segue una seconda stagione creativa, a partire dalla metà degli anni '10, in cui Cataldi sposa totalmente i dettami della statuaria classica, adattandoli ai temi figurativi dell'alta borghesia contemporanea. In questo periodo, nell'arte di Cataldi assume un ruolo fondamentale la composizione e la ricerca del bilanciamento perfetto dei movimenti dei singoli arti della figura umana. Tuttavia, differentemente dai coevi scultori attivi in Italia che propugnano il ritorno al classicismo, l'opera di Cataldi si caratterizza per una figurazione più asettica, traduzione di un'idea enigmatica e ieratica dell'antico, più confacente alla modernità che l'artista sentiva avanzare. La terza ed ultima fase, consumatasi negli anni della completa maturità, registra la commissione di opere monumentali di grande



14



15

14. Stadio Nazionale, particolare del gruppo scultoreo *La Corsa*.

15. Stadio Nazionale, particolare dei gruppi scultorei visti dall'interno dello stadio.

tali in cui queste insistono. Particolarmente a partire da quest'opera, Cataldi comincia a distorcere inverosimilmente i corpi delle proprie figure, cercando una relazione formale con lo spazio circostante. Ripercorrendo in breve le ultime occasio-

ni lavorative dell'artista ciociaro, dal bassorilievo noto come *l'Italia che brucia incenso per i suoi figli*, scolpito per la cappella votiva realizzata da Antonio Muñoz nel San Francesco di Capranica⁸, alle statue per l'allestimento del Salone d'Onore della Seconda Mostra d'Arte Marinara⁹ (fig. 8), al monumento ai Caduti di Foggia¹⁰, si può notare facilmente come le sculture si deformino con sempre maggiore decisione, per partecipare, con la loro fisicità, alla costruzione dell'ambiente architettonico. Le figure di Cataldi detengono perciò un ruolo compositivo all'interno dello spazio; esse fungono da elementi che esasperano la percezione di alcuni particolari elementi architettonici, contribuendo a rafforzarne la generale immagine del manufatto. Sotto quest'ottica vanno perciò riletti anche i numerosi memoriali realizzati dall'artista negli anni '20, tra cui, su tutti, il *Monumento ai finanzieri* in Largo XXI Aprile a Roma (fig. 9), opera di scarsa fortuna

critica anche perché quasi del tutto sottovalutata nella sua vocazione urbana¹¹.

Al valore compositivo della scultura segue il secondo importante argomento critico che l'opera di Cataldi permette di sondare, ovvero la possibilità per la scultura di far comprendere all'osservatore il carattere di un edificio moderno. La statuaria viene in soccorso degli architetti nel momento in cui questi sembrano aver smarrito la capacità di conferire ad un edificio quelle qualità linguistiche e quella conoscenza tipologica in grado di comunicare all'esterno la funzione del manufatto.

Sintomatico di questo aspetto è la scultura *Donna in corsa* (fig. 10) che Cataldi impiega, in accordo con l'architetto Alessandro Limongelli, per la definizione del portale di accesso in Via Parma della Seconda Esposizione Internazionale dell'Automobile¹². La statua, collocata su una base posta in cima al portale, denuncia, già nel suo tema compositivo, la corsa e

il movimento, concetti sinonimi, sin dal Futurismo, della macchina e dell'industria automobilistica. Ma a differenza delle figurazioni future, Cataldi reinterpretava il tema della corsa affidando alla scultura un carattere di instabilità e pesantezza, deformando le fattezze del corpo femminile a tal punto da conferirgli la monumentalità propria delle antiche menadi danzanti come del coevo Picasso dei balletti russi (fig. 11).

Lo stile e la composizione dell'opera quindi si modellano per assecondare il carattere dell'edificio da decorare, soprattutto per quelle commissioni pubbliche che hanno il compito di celebrare il nuovo stato fascista. Fra le tante opere pubbliche, ancora con l'architetto Alessandro Limongelli, la coeva *Dea Roma*, posta sulla sommità del Padiglione del Governatorato di Roma a Tripoli¹³, traduce al meglio la natura istituzionale e solenne del manufatto, riverberandone al massimo grado la natura retorica (fig. 12). Ma la

sintesi di questa ricerca è raggiunta nella massima opera di Cataldi, la realizzazione degli *Atleti*, ovvero di quattro gruppi bronzei posti come ideale attacco al cielo dello Stadio Nazionale di Roma (fig. 13). L'incarico consiste nel completare l'immagine del nuovo fronte dello stadio, realizzato dall'architetto Marcello Piacentini nel 1911 e ristrutturato da Piacentini stesso nel 1927. Si tratta, ancora una volta, come per la *Donna in corsa* e per la *Dea Roma*, di ideare quattro segnali urbani, ossia quattro gruppi monumentali pensati per essere colti da lontano e dal basso verso l'alto. Sui quattro capitelli delle semicolonne che segnano verticalmente il diaframma murario di Piacentini, Cataldi ipotizza quattro coppie di sculture, raffiguranti le discipline che si svolgono abitualmente all'interno dello stadio: la *Corsa*, la *Lotta*, il *Pugilato* e il *Calcio*. Quest'opera magistrale, così come testimoniato dalle foto dell'epoca, è quindi il risultato di

respiro e le collaborazioni con i più importanti architetti e artisti dell'epoca. Ciò conduce Cataldi alla messa a punto di una propria inequivocabile cifra stilistica. È proprio in quest'ultima intensa stagione progettuale che l'opera dell'artista ciociaro può dirsi sintomatica del profondo sodalizio tra scultori ed architetti dell'epoca.

6. Vedi: Scarpa P., (1951), *op. cit.*, p. 5.

7. Con Armando Brasini Cataldi parteciperà alla decorazione degli ambienti interni del transatlantico Conte Biancamano, varato nel 1925. Di nuovo in collaborazione con l'architetto romano Cataldi avrà anche modo di realizzare nel 1926 il busto della lapide in onore di Goffredo Cionni, posizionata ancora oggi sulla facciata di un villino in Via Mangili a Roma. Per un regesto delle opere di Cataldi, si rimanda alla voce curata da Salvagnini per il dizionario biografico Saur Allgemeine Künstlerlexikon, aggiornamento della precedente voce del Thieme-Becker Künstler Lexikon. Vedi: Salvagnini G., (1997), s.v. *Amleto Cataldi*, in: Saur, *Allgemeine Künstlerlexikon*, Band 17 Carter-Cesaretti, K. G. Saur, Munchen, Leipzig, p. 280.

8. Vedi: Salvagnini G., *op. cit.*, p. 280.

9. L'allestimento del Salone d'onore è curato dall'architetto Alessandro Limongelli presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. Le due statue scolpite da Cataldi sono l'ideale prosecuzione delle colonne del Salone d'ingresso. Esse sono un *Nudo maschile*, l'altra una *Figura femminile in peplo*, sistemate su alte basi marmoree quadrate. Vedi: Papini R., (1928), *Cronache romane. La mostra d'arte marinara*, in "Emporium", Vol. LXVII, n. 398, pp. 118-126.

10. Un'altra importante opera ambientale, riportata in diversi registi di Cataldi, sembra essere stata un fregio decorativo per il Salone d'onore della Banca d'Italia di Roma nel 1928. A riguardo, vedi: Salvagnini G., (1997), *op. cit.*, p. 280. cfr.: Riccoboni A., (1942), *Roma nell'Arte: la scultura nell'evo moderno; dal quattrocento ad oggi*, Casa Editrice Mediterranea, Roma. Tuttavia, ad oggi di questo fregio non si hanno notizie presso l'Archivio Storico della Banca d'Italia.

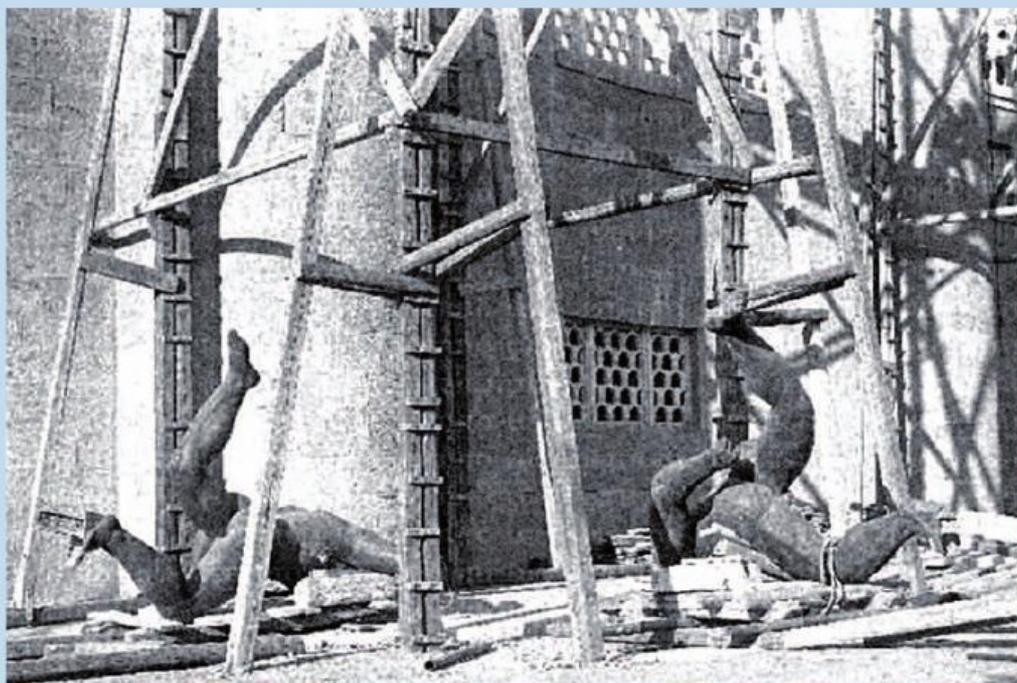
11. Qui infatti l'artista posiziona i quattro bronzi principali, il *Combattente*, l'*Alpino*, la *Scolta* e il *Soldato* tenendo principalmente conto delle visuali offerte dalle strade circostanti, cercando un possibile dialogo tra le pose delle statue, i tracciati viari e le emergenze preesistenti. Sul Monumento ai finanziari, vedi: Coccia B., (2008), *Le caserme storiche della Guardia di Finanza nel Lazio*, Apes, Roma, pp. 131-136.

12. La mostra si svolge nel 1929 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. Di questa scultura oggi si sono perse le tracce ma un'altra statua di Cataldi molto simile a questa, nota come *Donna che corre*, può essere ammirata a Milano, presso il Grand Hotel di Viale Manzoni.

13. La scultura è nota anche con il nome di *Roma Madre*. Vedi: Testa V., (1929), *Il Padiglione di Roma alla Fiera di Tripoli*, in "Capitolium", vol. 5, pp. 225-228. Cfr.: N. D. R., (1929), *Il Padiglione del governatorato di Roma alla fiera di Tripoli*, in "Architettura e Arti decorative", vol. 11, pp. 515-520.

14. Un'altra opera presente a Roma che occorre restaurare, ripensandone anche la posizione, è il *Monumento agli studenti caduti della Sapienza*, realizzato da Cataldi nel 1921 per il Cortile di Sant'Ivo alla Sapienza e oggi posto nella Città Universitaria, nei pressi della facoltà di Geologia.

N.B. L'Autore intende ringraziare il prof. Giorgio Muratore, il prof. Michele Santulli e l'arch. Francesco Sessa per aver messo a disposizione i loro archivi di immagini e le loro conoscenze relative all'opera di Amleto Cataldi.

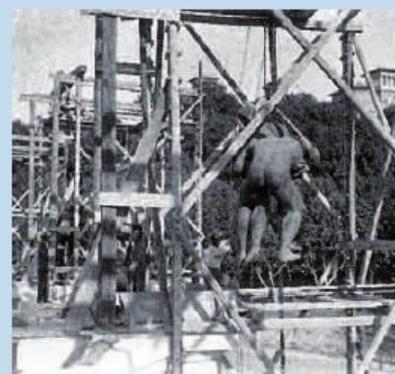


16

un'attenta mediazione tra valori percettivi legati alla vista ravvicinata delle figure e visuali di ampio raggio, percepibili dalle strade circostanti. I bronzi, nitidamente stagliati sul cielo romano, sono infatti facilmente osservabili dalla Via Flaminia come dai piedi della collina Parioli, rispondendo perfettamente anche al sottinsù visibile ai piedi dalla facciata (fig. 14) e alla vista interna dagli spalti dello stadio (fig. 15). Ma è chiaro come il senso delle sculture sia anche rendere leggibile al pas-

sante distratto la funzione stessa del manufatto, il suo ruolo, altrimenti ambiguo, all'interno della città. Gli *Atleti* costituiscono il capolavoro del Cataldi scultore, il testamento in cui è scritta l'eredità artistica dell'Autore, ovvero la ricerca, ormai decennale, di una traduzione moderna della mitologia arcaica come della stessa fisicità degli antichi. Difatti, così come nel già citato universo antico di Pablo Picasso o di Carlo Carrà, di Jean Cocteau o di Mario Sironi, gli *Atleti* di Cataldi raggiungono

turale romano dell'epoca, testimonia un'interpretazione moderna ma ancora tutta italiana della classicità, un sentimento del passato ambivalente in cui la centralità del mondo



17

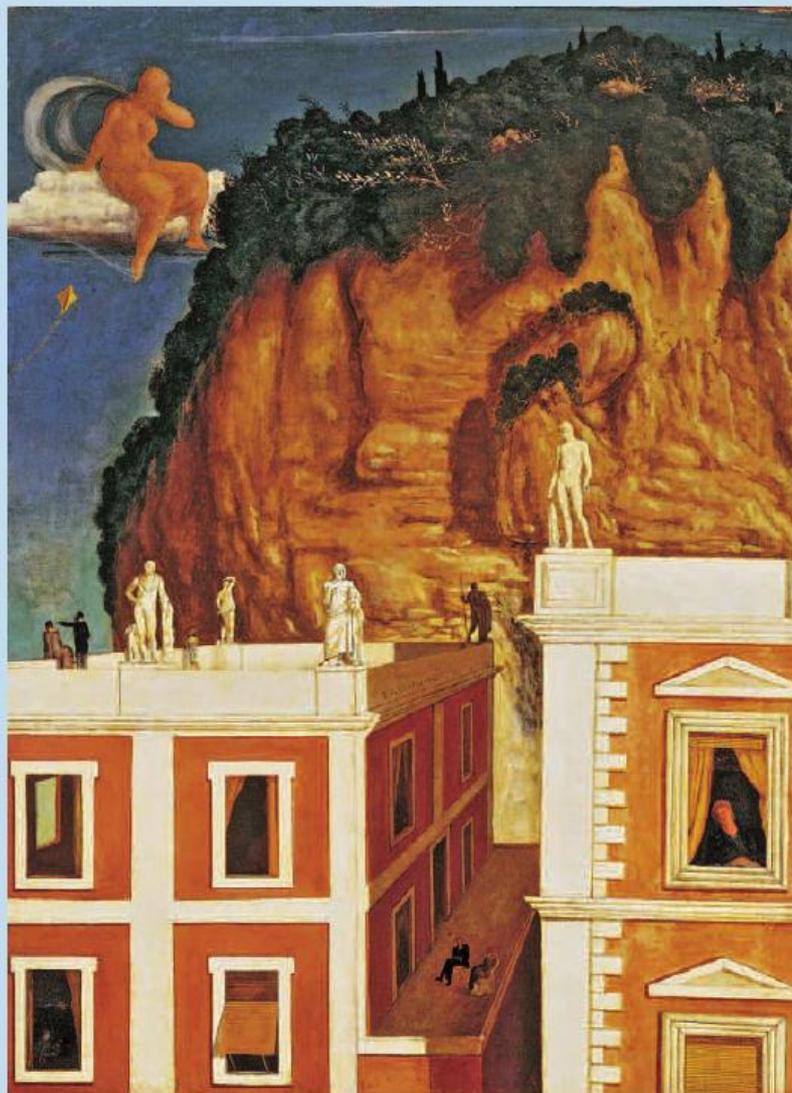


18

le vette di un classicismo novecentesco che proprio in quegli anni registra la piena maturazione in tutta Europa. Quest'opera, così singolare quanto rappresentativa del clima cul-

mediterraneo convive con la consapevolezza di una inedita marginalità e in cui l'arcaica monumentalità del corpo umano coesiste con l'effimerità e l'instabilità dell'età industriale.

Per questo i corpi degli *Atleti* perdono qualsiasi equilibrio di parti giustapposte, per mostrarsi come figure goffe e sproporzionate (figg. 16-17). Gravità, forza, precarietà, leggerezza, concetti apparentemente antitetici o lontani tra loro, trovano qui un'inedita traduzione di eccezionale modernità. Ma forse, al di là del loro valore puramente oggettuale, gli *Atleti* rendono esemplare l'idea stessa che la cultura architettonica romana dell'epoca aveva della decorazione: dimensione, ancora ritenuta adatta, per innalzare il manufatto a strumento di conoscenza del proprio intorno, momento progettuale privilegiato per creare con quest'ultimo risonanze e allusioni, memorie e prefigurazioni (fig. 18). In conclusione, l'opera di Cataldi costituisce una tappa critica fondamentale per quegli studiosi che oggi intendono ricostruire un "diverso guardare" a tutti quei manufatti del secolo scorso rappresentativi del rapporto tra architetti ed artisti visi-



19

vi. Nel caso di questi esempi, scultura e architettura, ciascuna restando fedele ai propri statuti tradizionali, contribuiscono parimenti alla definizione di uno spazio urbano più identitario e relazionale. Ma, oltre a ciò, le considerazioni sviluppate in questo testo vogliono sottolineare l'importanza e l'urgenza di una maggiore sensibilità nelle opere di tutela e restauro di queste testimonianze artistiche. Ad esempio, alla luce di queste considerazioni, risulta totalmente inaccettabile l'in-

congruo riposizionamento di molte opere di Cataldi attualmente presenti nella capitale; su tutte, i gruppi di *Atleti* che, alcuni anni dopo la demolizione dello Stadio Nazionale, sono stati ubicati all'interno dei giardini del Villaggio Olimpico, in una posizione che oggi compromette totalmente la fruizione delle loro qualità scultoree. Una cultura architettonica pienamente consapevole della sua eredità storica dovrebbe piuttosto farsi promotrice di progetti e azioni in grado di va-

lorizzare queste opere ambientali, travalicando la conservazione del loro mero valore oggettuale e preservando anche le relazioni che tali capolavori sono in grado di detenere con il proprio contesto edilizio. Trovare una sistemazione definitiva per queste opere¹⁴ testimoniarebbe oggi un primo passo verso il ritorno ad una concezione più profonda del fare architettonico, ovvero ad un'ipotesi di lavoro in cui i concetti di arte e ambiente concorrono a farsi un tutt'uno (fig. 19). **T**

16-17. Stadio Nazionale, il posizionamento dei bronzi sulla facciata, 1929.

18. Immagine recente del gruppo scultoreo *La Corsa dopo l'ultimo restauro del 2012*.

19. Giorgio de Chirico, *Paesaggio romano*, 1922, collezione privata, New York.

di Daniela Morone



anni storici

La "Colonia solare" fu costruita per volere di Giovanni Conte (S. Pietro Infine, 1913 – Paridera de Arriba - Aragona, 1937), tenente nel 1° Battaglione Misto d'Assalto "Frecce Azzurre", che durante la sua carriera volle devolvere il suo stipendio di ufficiale per abbellire il Liceo Classico e per realizzare una colonia per i ragazzi di Cassino che non potevano permettersi una

altro edificio, venne rasa al suolo.

Nel 1946 iniziarono i lavori di ricostruzione della città e anche la colonia venne ripristinata assumendo però una nuova configurazione, completamente diversa dalla prima costruzione.

L'opera fu intitolata

alla memoria di Alcide de Gasperi.

La colonia riprese la sua funzione originaria fino al 1960 circa, anno in cui venne definitivamente chiusa e suc-

cerca delle tracce smarrite per la riconfigurazione dell'immagine della città moderna". L'obiettivo era quello di avviare una serie di interventi circoscritti e puntiformi, sia a livello urbano che extra-



RECUPERO

ENERGETICO AMBIENTALE

vacanza. Nel 1936 si arruolò volontario in Spagna, dove cadde meritandosi una medaglia d'oro al valor militare.

L'edificio fu realizzato nei pressi dell'anfiteatro romano e dell'antica Via Latina con lo scopo di ospitare soprattutto figli di operai e famiglie povere. Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e il completo bombardamento della città di Cassino non fu risparmiato nulla, e la colonia, così come ogni

cessivamente abbandonata. Solamente nel 1994 venne promosso dal comune di Cassino un laboratorio di progettazione intitolato "Un volto per Cassino, alla

urbano, finanziati dalla Regione Lazio ed affidati ad alcune importanti personalità della cultura architettonica. Tra gli interventi, il recupero e il ripristino dell'ex colo-



LEGENDA

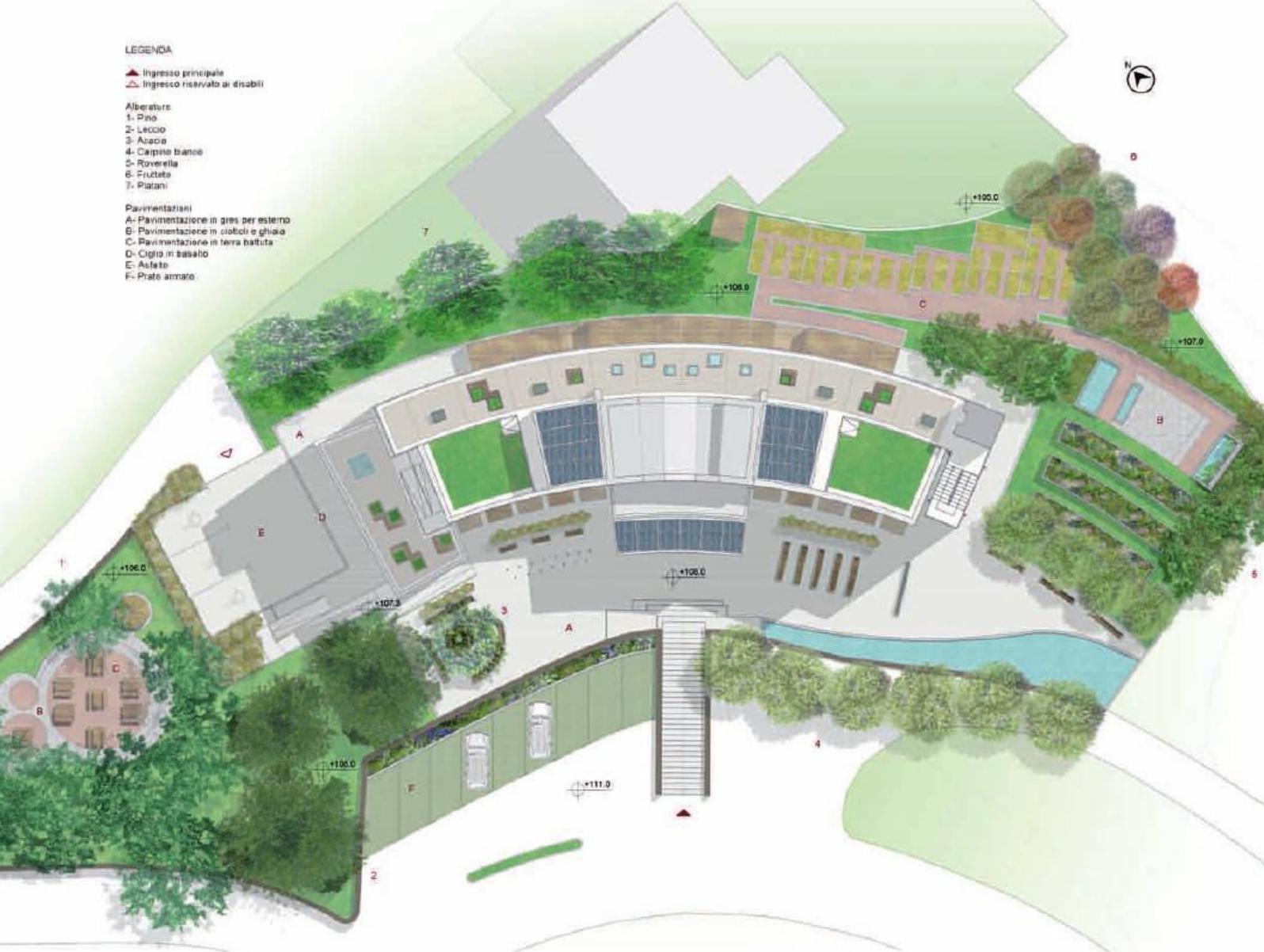
- ▲ Ingresso principale
- △ Ingresso riservato ai disabili

Alberature:

- 1- Pino
- 2- Leccio
- 3- Acacia
- 4- Carpino bianco
- 5- Roverella
- 6- Frutteto
- 7- Platani

Pavimentazioni:

- A- Pavimentazione in gres per esterno
- B- Pavimentazione in ciottoli e ghiaia
- C- Pavimentazione in terra battuta
- D- Cioppo in basalto
- E- Asfalto
- F- Prato armato



DI SPAZI RESIDENZIALI

nia e dell'area pertinenziale da destinare a casa dello studente. I lavori, iniziati nel 2000, dovevano concludersi entro e non oltre la data del 6 settembre 2005. Purtroppo, invece, ormai da sei anni, la colonia è nuovamente in stato di abbandono: un "ecomostro che domina dall'alto la vallata del Cassinate", ridotto a rudere.

Stato di fatto

L'edificio è ubicato lungo la SS per Montecas-

sino al Km 1,560 ed è riportato in Catasto Urbano al foglio n. 31, mappale n. 603.

Il corpo principale dell'edificio, a triplice elevazione, ha forma rettangolare con dimensioni di m 33,37 x 5,84. Il corpo secondario, con un piano fuori terra e un piano seminterrato, ha dimensioni di m 5,89 x 13,14.

Originariamente il piano terra era destinato a refettorio, cucina, dispensa, ufficio del dirigente e

L'EX COLONIA SOLARE DI CASSINO

deposito. Il piano primo e il secondo erano adibiti a camerate per dormitorio dei ragazzi, con servizi igienici sistemati nelle parti terminali del corpo di fabbrica.

I collegamenti tra i diversi piani avvenivano tramite una bellissima



Rilievo - stato di fatto, prospetto: sud-ovest, nord-ovest, sud-est e nord-est.

Nella pagina a fianco, progetto: pianta piano terra, sezione e prospetto sud-ovest.

A pag. 14-15, progetto: planimetria generale e vista tridimensionale sulla parete nord-est.

scala a forbice posizionata al centro dell'edificio principale.

Descrizione del progetto

Il progetto prevede l'inserimento, nella parte centrale del prospetto sud-ovest, di un corpo con struttura in acciaio racchiusa da una vetrata, a triplice altezza, con

funzione di *buffer space* di dimensioni al piano terra di m 1,00 x 9,50, con parete inclinata. Nelle parti laterali dello stesso prospetto sono previste dieci logge a moduli prefabbricati di dimen-

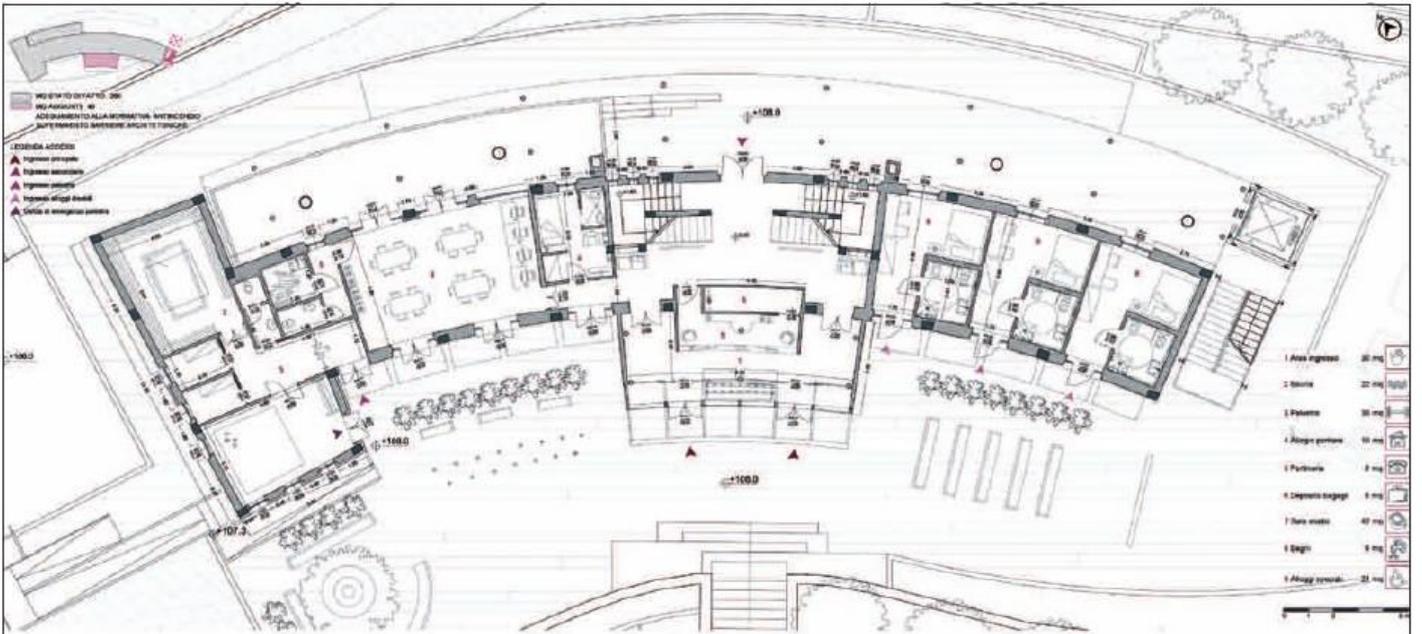
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Prima Facoltà di Architettura L. Quaroni
Tesi di laurea
Relatore:
prof. Salvatore Dierna

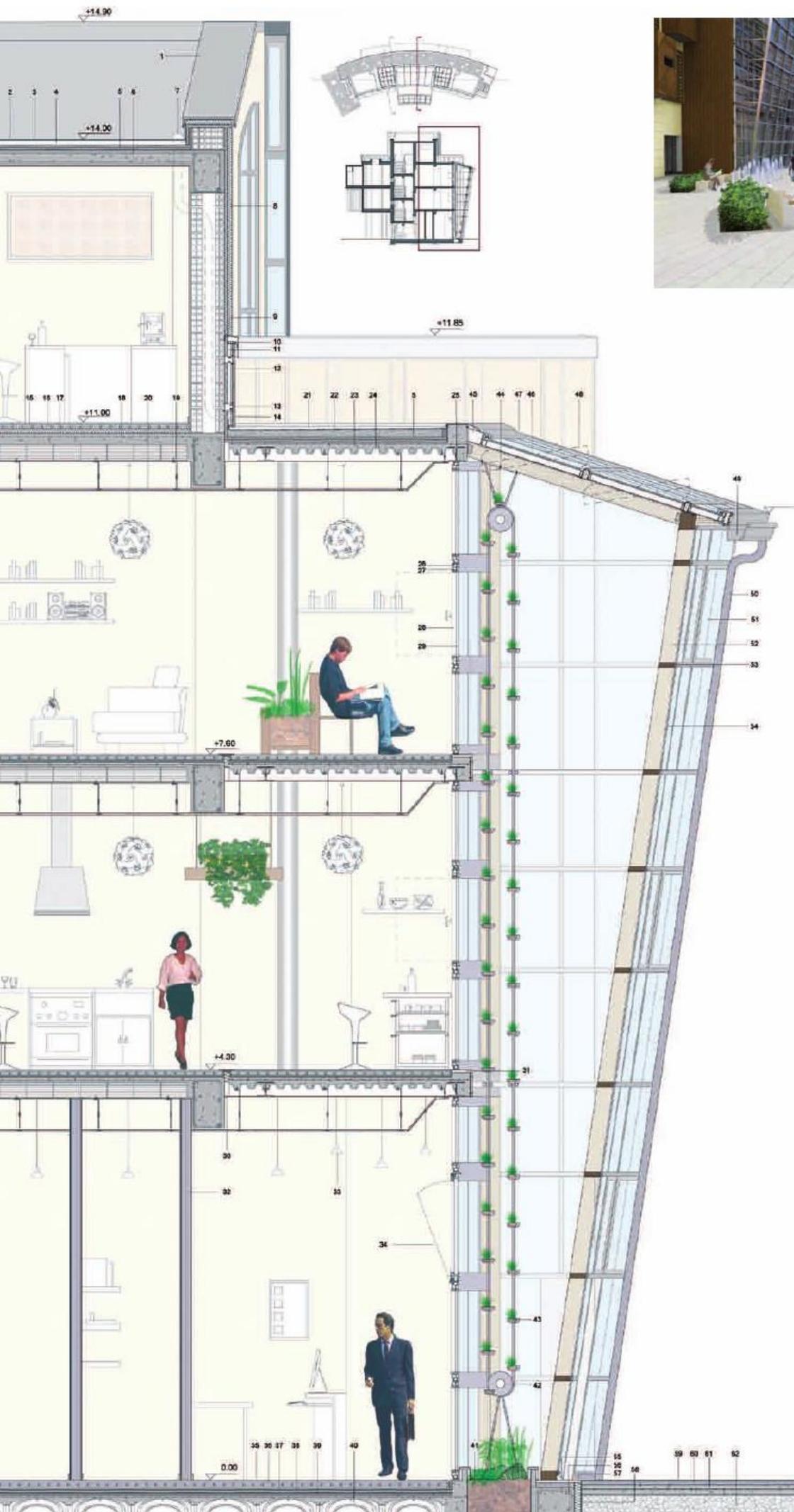
sioni di m 1,90 x 1,50, in posizioni sfalsate sui piani primo e secondo. Nel prospetto nord/nord-est, che sovrasta la città, è inserita una struttura in acciaio, con tamponamento di pannelli con rivestimento in legno, con funzione di ballatoio e porticato al piano terra.

Il progetto trasforma in luoghi vivibili anche gli spazi abitualmente ritenuti solo di passaggio, come l'atrio ed il corridoio, rendendoli luoghi di incontro e di scambio. Al piano terra sono collocati tre alloggi per disabili, spazi relax e studio; al piano primo, dodici alloggi con servizi e spazi comuni (cucina e soggiorno di piano); al piano secondo altri quattordici alloggi, per un totale complessivo di ventinove alloggi.

Al piano copertura/terrazzo, nella parte centrale, in aderenza al torrino della scala sono inseriti due corpi vetrati adibiti a bar ed ufficio dirigente.

Nella parte terminale è aggiunto un corpo con struttura in acciaio, interamente vetrato, destinato a contenere l'ascen-





sore; in aderenza è collocata la scala di sicurezza esterna in acciaio. Lo spazio esterno, organizzato con particolare attenzione, è dotato di attrezzature per il tempo libero e per attività manuali a diretto contatto con la natura (orti, coltivazione, ecc.).

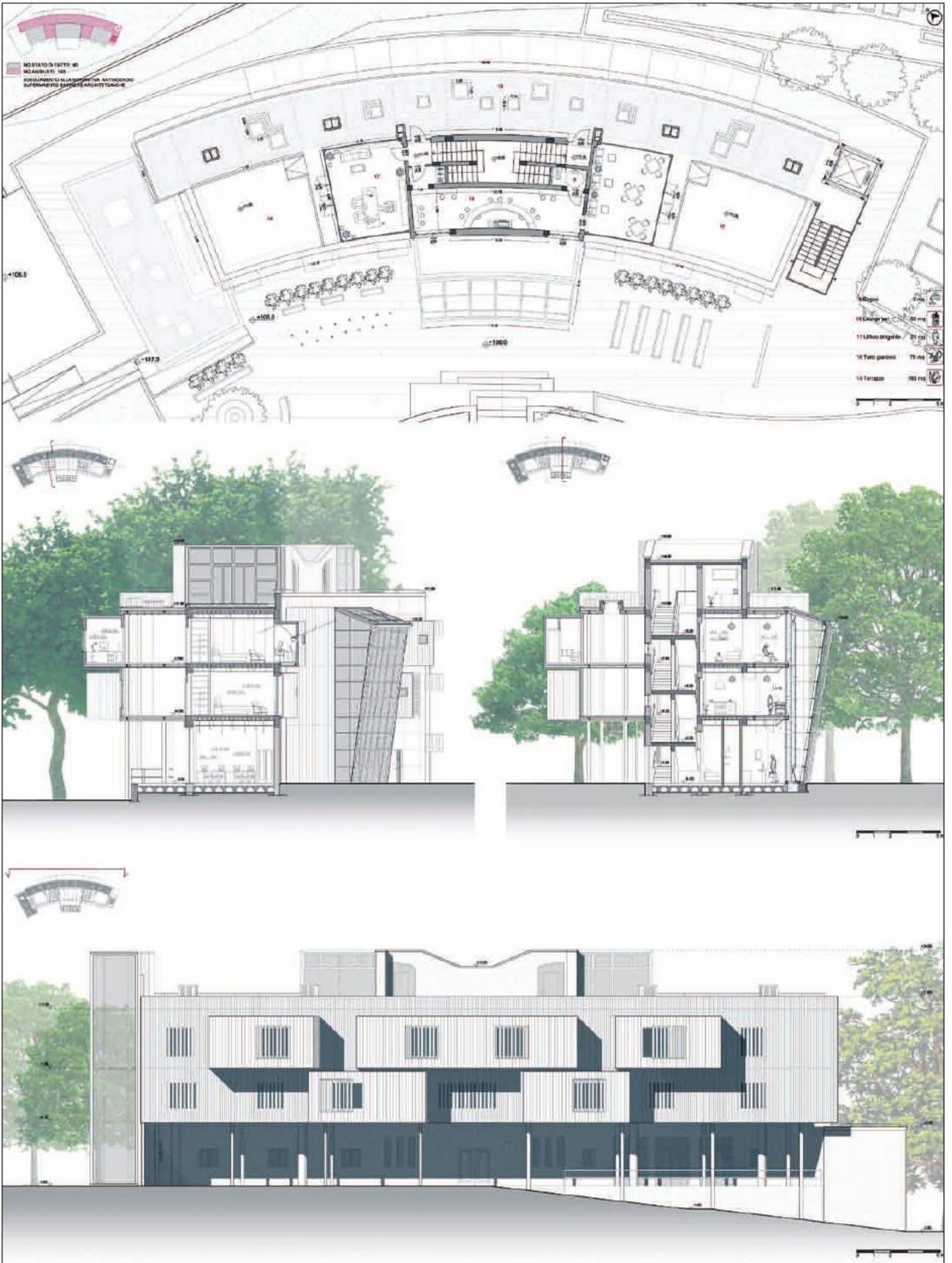
Obiettivi

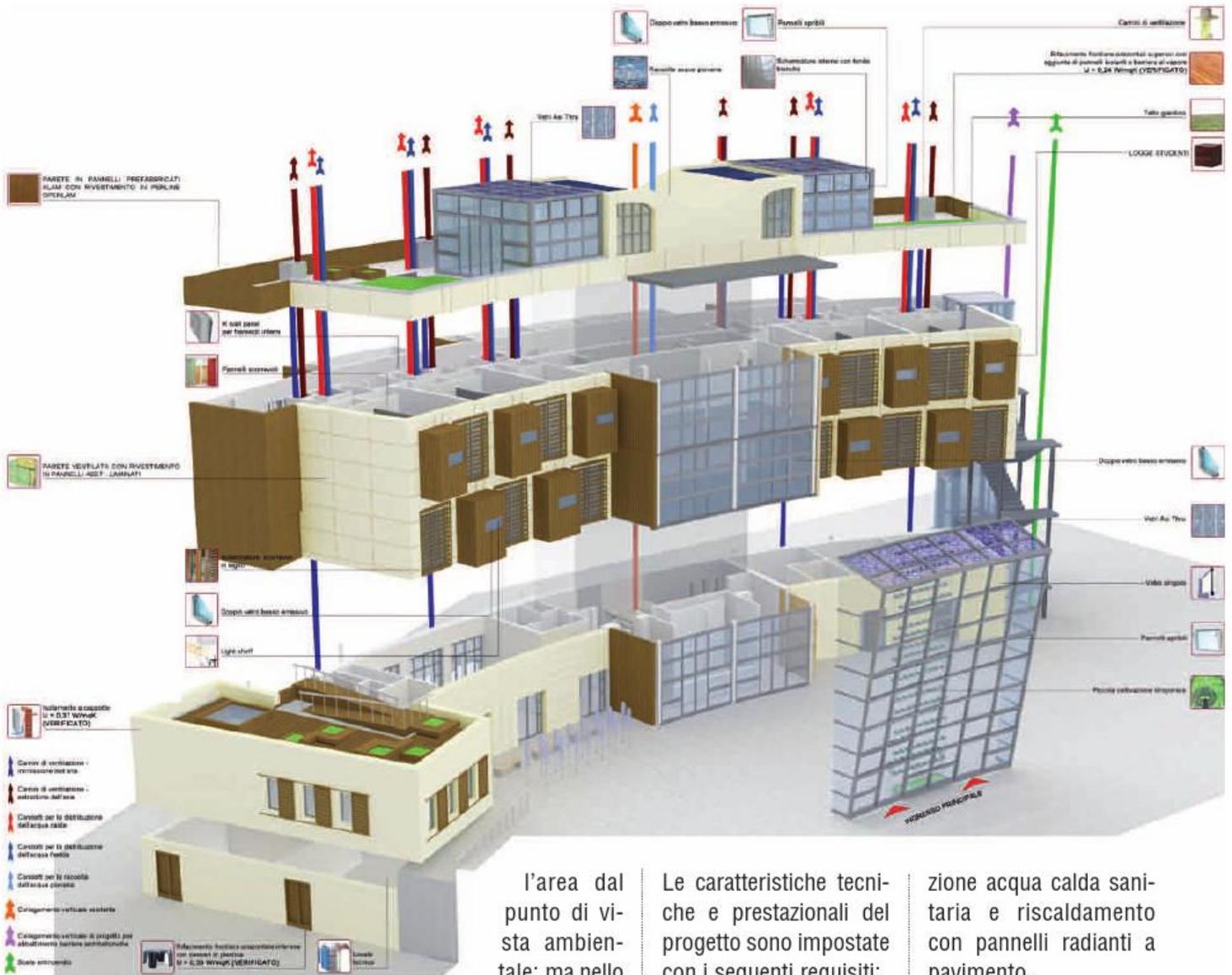
La finalità del progetto è quella di restituire alla città di Cassino l'edificio nella sua interezza e funzionalità, mantenendo la destinazione di tipo collettivo con l'obiettivo di realizzare un "Ostello della gioventù ed albergo estivo" e di riqualificare

Progetto, sezione, "buffer space", parete ventilata con rivestimento in pannelli Abet laminati.

In alto, vista tridimensionale del "buffer space": un grande ambiente serra sull'atrio, con la duplice funzione di produzione di energia da fonte solare in inverno e di spazio tampone per la riduzione della dispersione termica verso l'esterno.

Nella pagina a fianco, progetto: pianta della copertura, sezioni e prospetto nord-est.





Esplso con l'abaco dei materiali e i camini di aerazione, in basso i prospetti ambientati.

l'area dal punto di vista ambientale; ma nello stesso tempo tenta di dare una risposta al problema della carenza di strutture residenziali per gli studenti che frequentano l'Università di Cassino.

Le caratteristiche tecniche e prestazionali del progetto sono impostate con i seguenti requisiti:

- Contenimento energetico;
- Recupero acque piovane;
- Produzione energia elettrica da fotovoltaico;
- Geotermico per produ-

zione acqua calda sanitaria e riscaldamento con pannelli radianti a pavimento. Particolare attenzione è rivolta allo studio del soleggiamento e della ventilazione naturale, al fine di contenere al minimo i valori di surriscaldamento.





Sezione: tetto giardino, parete in pannelli prefabbricati, parete ventilata con rivestimento in legno. Viste tridimensionali dell'esterno e degli interni.



di Andrea Bastoni

Inquadramento territoriale

L'ambito urbano di riferimento, collocato tra quartieri ad alta densità come Tor Sapienza, Colli Anieni, Quarticciolo, Centocelle, presenta una forte vocazione a svolgere il ruolo di Centralità Urbana e ad accogliere l'insediamento di servizi di eccellenza e indurre processi di riqualificazione su dimensione locale nei quartieri limitrofi, caratterizzati da profonde differenze riguar-



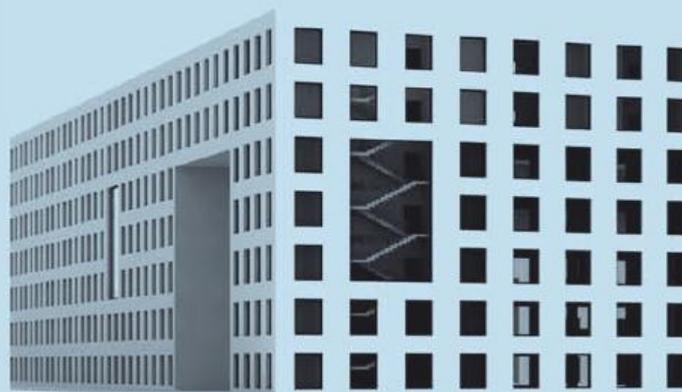
TRASFORMAZIONE E RIQUALIFICAZIONE DEL COMPLESSO DEL CENTRO CARNI DI ROMA

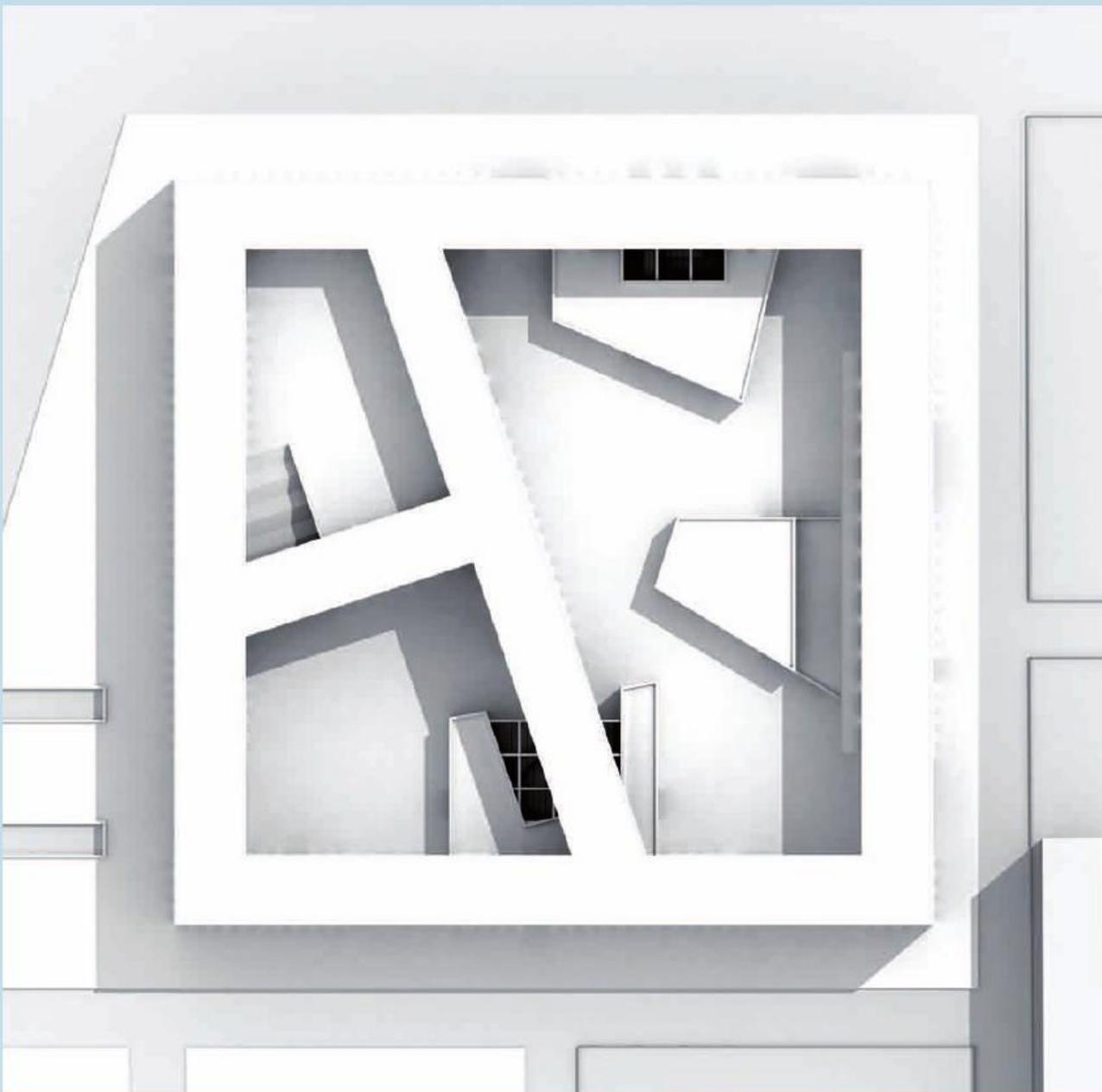
UNA NUOVA CENTRALITÀ URBANA

do all'epoca di realizzazione, alla morfologia urbana e ai caratteri sociali. Il sistema insediativo di questo settore urbano si presenta diversificato e frammenta-

to. Le ragioni della configurazione sono da imputare ad uno sviluppo del tessuto urbano che, nel tempo, si è andato consolidando per parti, secondo logiche auto-

nome, lasciando un ampio vuoto fra il tessuto più compatto della città consolidata e quello periferico più rarefatto. L'idea progettuale nasce dall'intento di unire





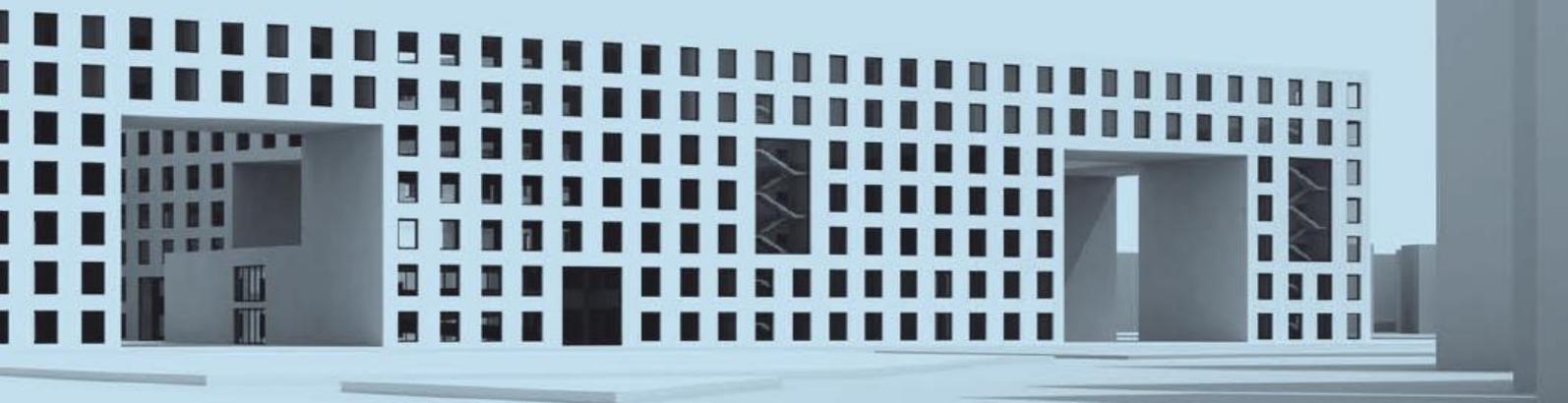
L'idea progettuale nasce dall'intento di unire la nuova centralità alle preesistenze, prolungandone i tracciati e determinando un disegno solido e compatto per aggiungere qualità urbana all'area di interesse.

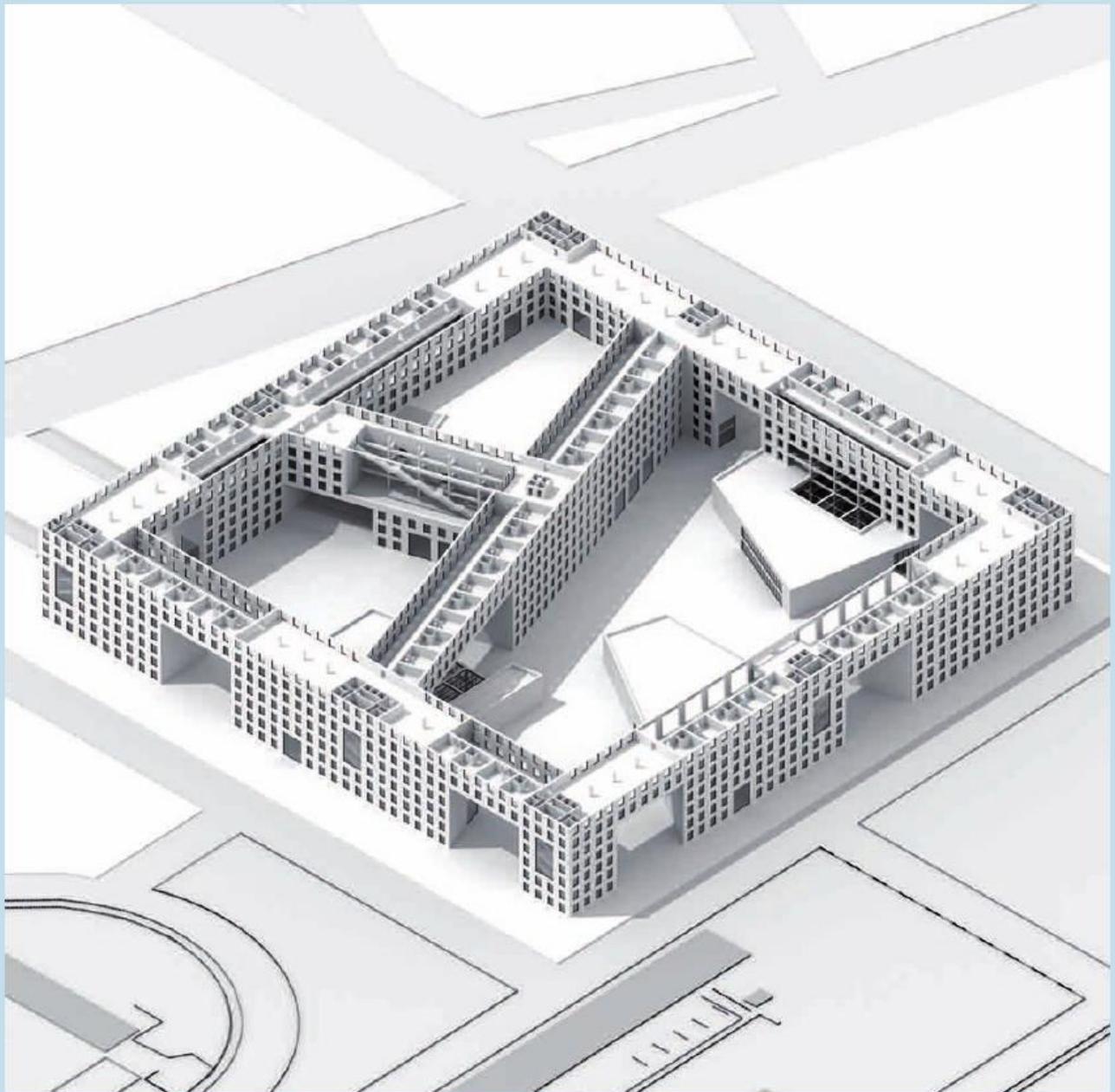


la nuova centralità alle preesistenze, prolungandone i tracciati e determinando un disegno solido e compatto che aggiunge qualità urbana all'area. Questa

unità e compattezza viene, però, arrestata dall'apertura di un cono visivo (completamente verde) e di un terzo asse, che interrompono il legame con le preesi-

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Facoltà di Architettura
"Valle Giulia"
Tesi di laurea
Relatore: prof. arch.
Franco Purini



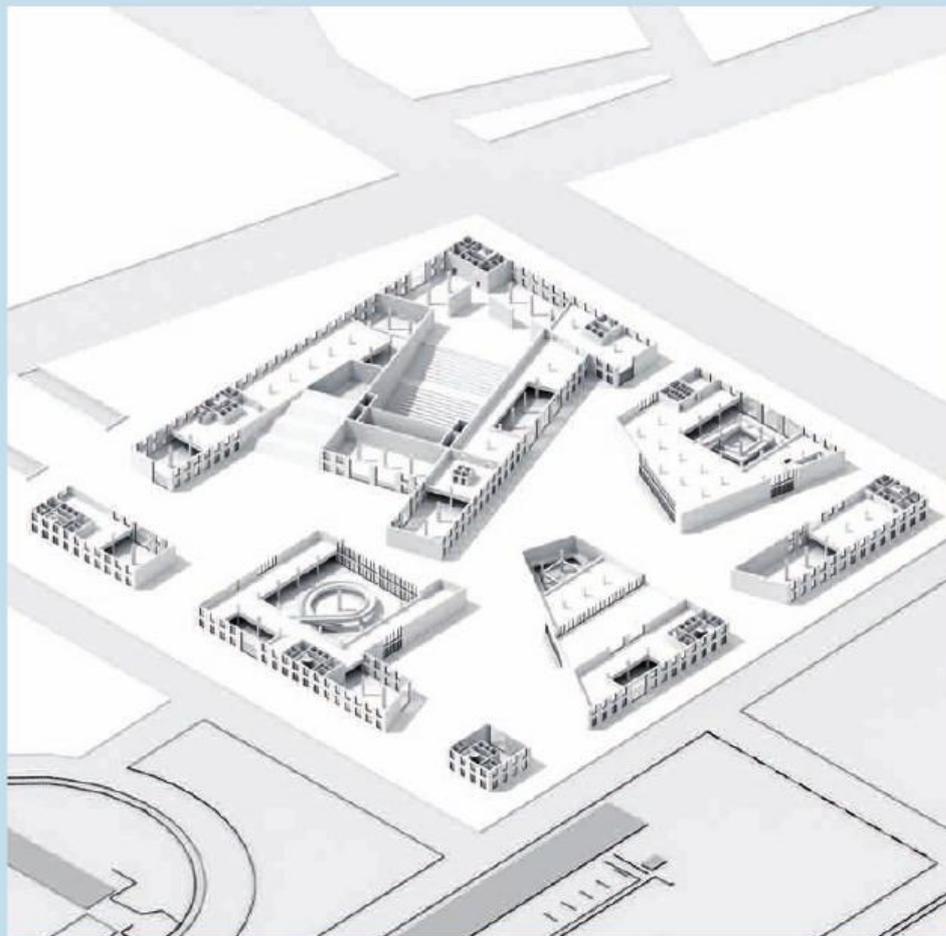
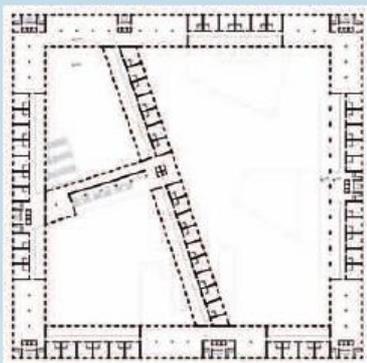
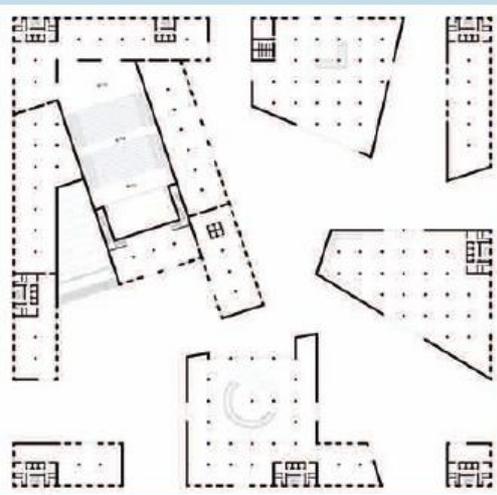


Il tema progettuale è incentrato sul rapporto dialettico tra poetica dell'unità e poetica del frammento.

stenze venendo a determinare due momenti urbani differenti, caratterizzati dalla torre (elemento simbolico di riconoscibilità ed identità del quartiere) e dal-

la residenza universitaria. La proposta è finalizzata alla ridefinizione di una identità locale e al miglioramento della qualità di vita nei quartieri, generando luoghi

che costituiscano il tessuto connettivo della vita collettiva, attraverso la nascita di piazze, verde, residenze, viabilità e servizi utili alla società.



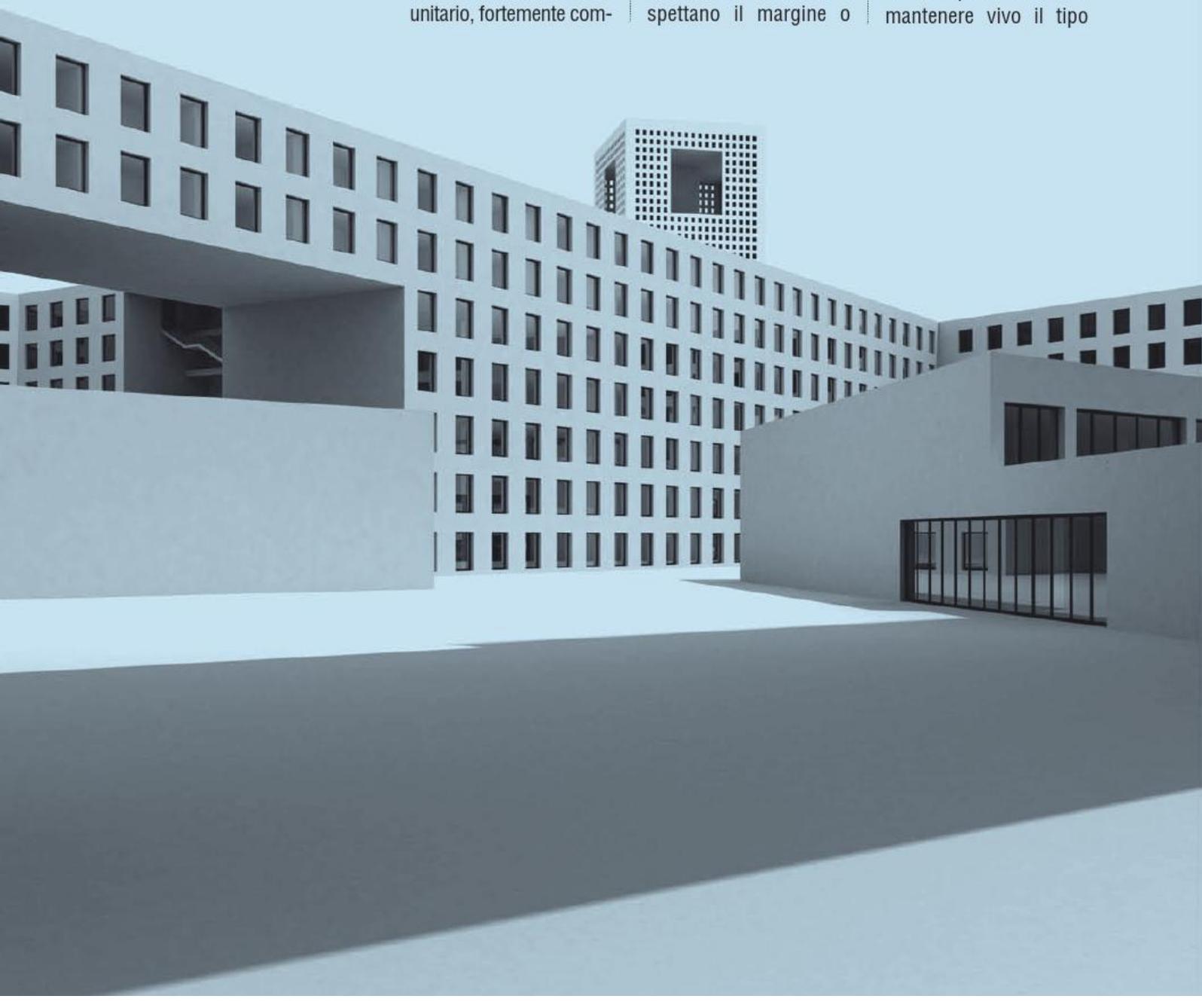
La compattezza del blocco unitario è sovvertita da cesure che ne corrodono l'integrità.

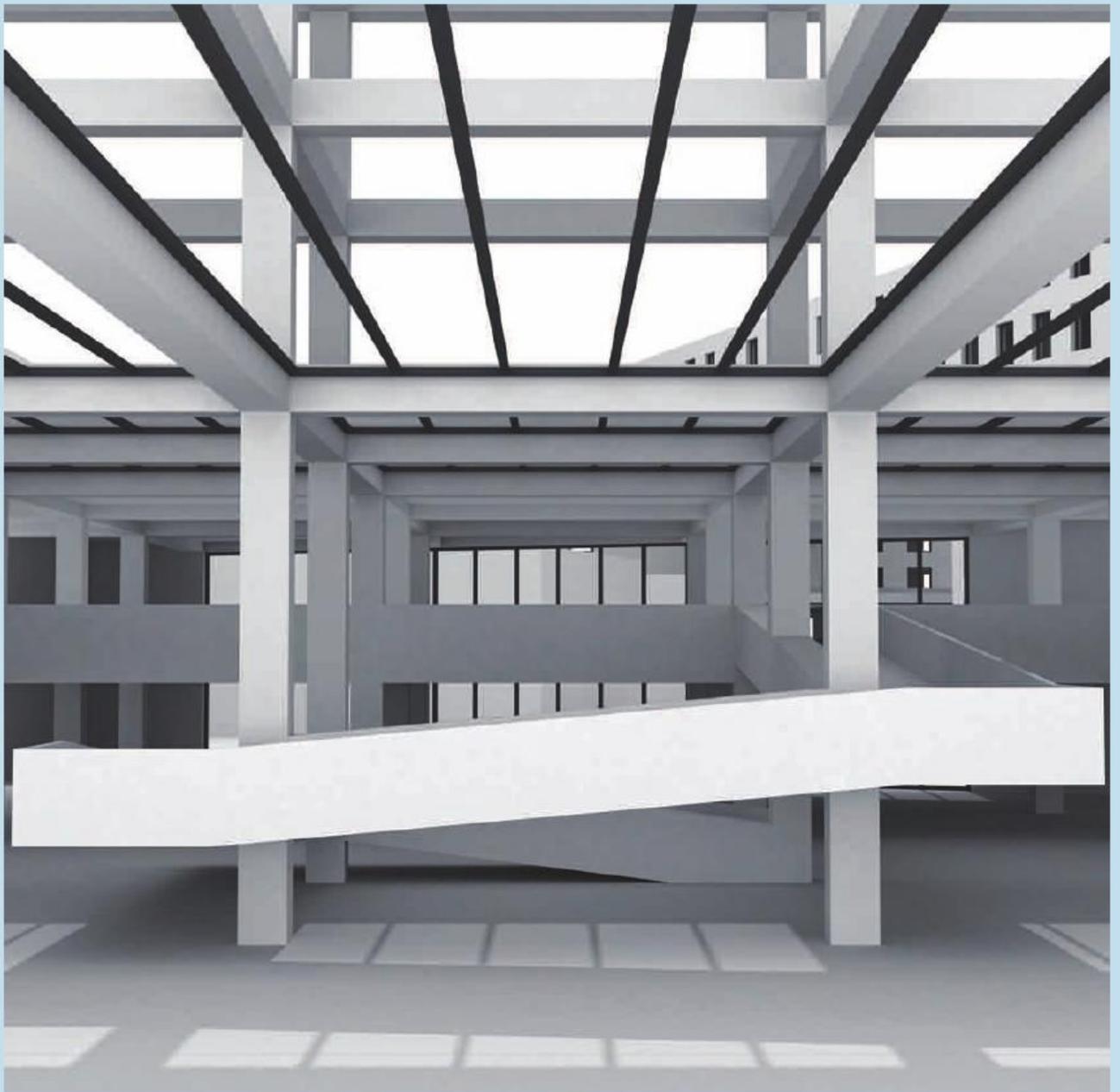
La residenza universitaria

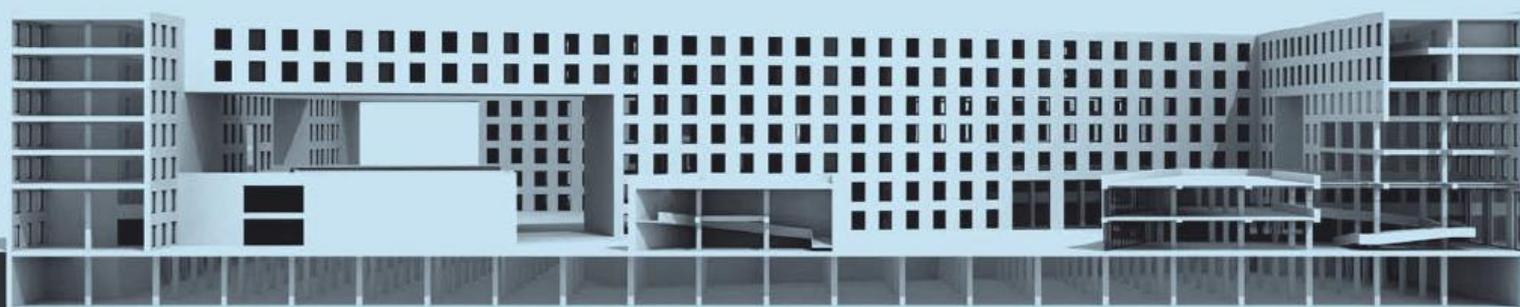
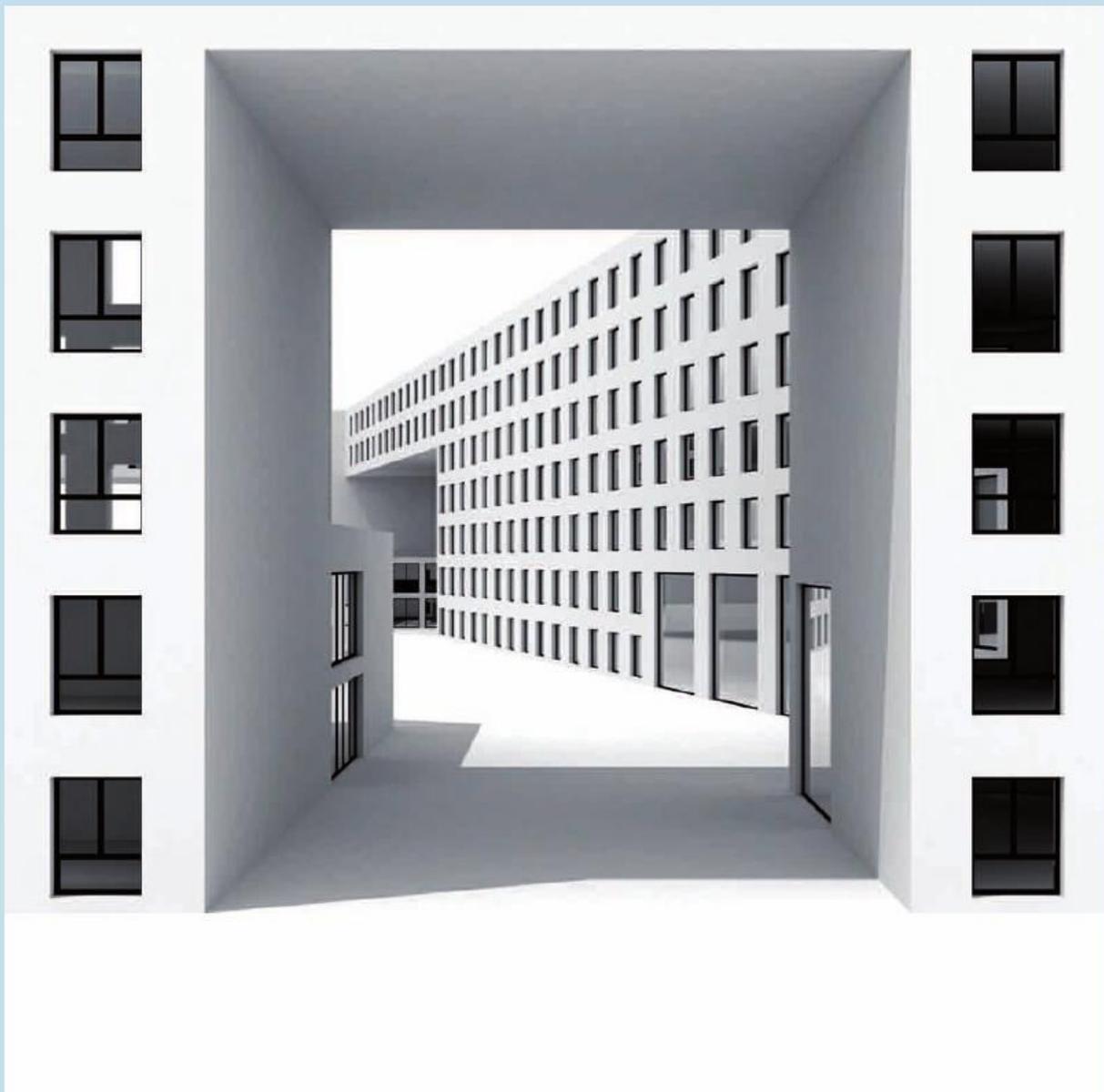
Il tema progettuale è incentrato sul rapporto dialettico e di contraddizione tra poetica dell'unità e poetica del frammento. Il volume dell'edificio, nel suo impianto a corte, si presenta come un blocco unitario, fortemente com-

patto. Tale apparente solidità viene sovvertita da frammenti che innestandosi nell'impianto, con cesure improvvise, ne corrodono l'integrità, trasformando la corte da luogo e spazio chiuso ed introverso a spazio aperto e permeabile. Tali frammenti, però, rispettano il margine o

recinto della corte, senza stravolgerlo completamente, essendo solamente elementi destrutturanti che non si pongono come protagonisti della composizione, ma si limitano ad introdurre un certo disequilibrio calcolato. Quindi la scelta compositiva è di mantenere vivo il tipo







La composizione adotta il tipo abitativo a corte. Il recinto protettivo ne caratterizza lo spazio interno.

abitativo a corte, che si basa sul gesto elementare di appropriazione dello spazio attraverso il tracciamento di un recinto protettivo. Inoltre, i frammenti dan-

no origine ad una autostratificazione che conferisce alla composizione architettonica carattere narrativo ed una elevata complessità architettonica degli spazi.

Attraverso questo procedimento le piazze interne danno l'idea di avere l'attuale conformazione a seguito di diverse stratificazioni temporali. 





di Luca Porqueddu
e Bruna Dominici

a alcuni anni all'interno del corso di Architettura e Composizione Architettonica 1, tenuto dalla professoressa Elisabetta Collenza nella Facoltà di ingegneria di Roma "Sapienza", il progetto di una casa unifamiliare diviene occasione per impostare un dibattito più ampio, che parte dalle ricerche intraprese dai diversi tutor coinvolti attivamente nel processo formativo degli studenti. Noi stessi, come tutor, all'interno di questo corso accompagniamo un gruppo ristretto di studenti verso l'elaborazione di un progetto; ogni anno ponendoci il problema di come sviluppare eventuali (pre)disposizioni alla composizione, di come stimolare la pulsione creativa, di come scampare alla pigrizia dell'ingenuità. Questioni alle quali gli stessi studenti sono chiamati a dare risposta definendo la forma del progetto come previsione costruita, come pratica di esclusione di infinite ed equivalenti possibilità, come occasione di costante ri-costruzione di acquisite percezioni della realtà. Domande da attraversare, quelle poste dal progetto, perché portatrici di significati e strumenti utili all'interpretazione della realtà, per la trasformazione del già esistente. "Scontro con la realtà" e "idea", coppia di termini che

LA CASA E LE MURA

IL PROGETTO DELLA CASA NELLA COSTRUZIONE DEL PAESAGGIO ROMANO



del progetto fondano le premesse, si pongono alla base della crescita dello "studente progettista". Da tale connubio, infatti derivano la differenza di potenziale e la relativa energia utili ad avvicinare il presente al futuro. Compito della didattica è pertanto quello di aiutare lo studente a non disperdere questa preziosa risorsa, a dosarne la quantità di rilascio e ad indirizzarne la propagazione, per preservare la tensione originata dall'idea. Il progetto, in questo

senso, si avvale della costante costruzione di limiti, di impedimenti, di argini atti a delimitare, incanalare, concentrare elementi predisposti alla regolazione dei flussi, per il contenimento delle spinte. Una vera e propria azione di ascolto della realtà, della quale il

progettista intercetta necessità, ostacoli e possibilità. Da questa riflessione sul fondamento del contenere, sul limitare fisico e

su quello circoscritto al campo del pensiero, deriva la scelta di porre gli studenti a stretto contatto con le Mura Aureliane, nel tratto

compreso tra la Piramide Cestia e il Tevere. Le Mura, infatti, nel momento in cui vengono scelte come luogo della trasformazione, costi-

tuiscono un limite preesistente, dal carattere fortemente progettuale. Programmaticamente assertive, ma al tempo stesso aperte ai nume-



Progetto di una
residenza unifamiliare
lungo le Mura Aureliane.
Studiante Elena Sofia
Chelli, tutor Bruna
Dominici, Luca
Porqueddu. "Inglobare".
piane dei vari livelli,
prospetti e sezioni.

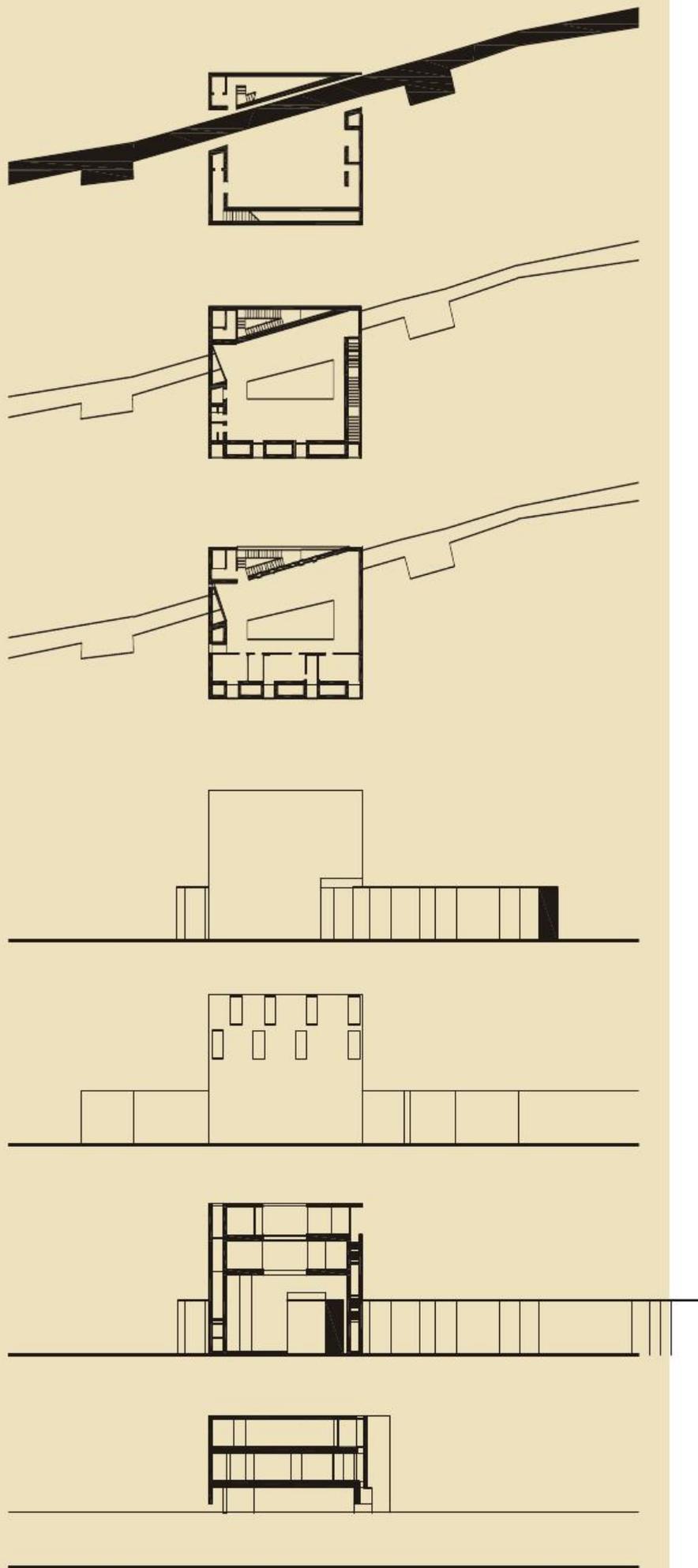
rosi racconti sedimentati nella loro forma fisica, le Mura dividono la realtà geografica in un interno e un esterno, definendo l'insieme di appartenenze attraverso l'imposizione di una distanza dal circostante, dal tutto ciò che è fuori. Metafora del progetto, rappresentano il limite fisico da indagare mediante la costruzione di nuove forme e relazioni; definiscono il campo delle scelte, degli schiarimenti, degli adattamenti, degli scontri. Uno specchio nel quale lo studente visiona e misura i suoi movimenti, le sue mosse; in cui verifica le strategie.

Ma questo primo programma di intenzioni, d'altro canto, ricerca nelle mura il supporto per definire nuove configurazioni progettuali, per cogliere suggerimenti tematici dalla secolare storia del loro tracciato.

L'ambito dell'esperienza didattica si allarga dunque al confronto con il tempo, con la successione delle tecniche e delle forme di cui esso si popola e si sostanzia; ma non nel timore di

LA CASA E LE MURA

INGLOBARE





Le Mura Aureliane, superfetazioni residenziali, via di Porta Tiburtina (foto degli autori).

A pag. 34, Le Mura Aureliane, torrione abitato, Corso d'Italia (foto degli autori).

un'impari battaglia tra il presente e il passato, in cui il primo inibisce le proprie ambizioni sotto la pressione ponderale del secondo, bensì convinti che la pratica progettuale possa costruire un valido sviluppo della storia, lasciando spazio alla ricerca del nuovo. Questa liberazione consente al progetto e agli studenti di metabolizzare il passato attraverso il filtro critico del presen-

te, per verificarne e riconfermarne (o negarne), volta per volta, il valore. Come un distillato della realtà, che porta a riflettere sui processi, sulle strategie, sulle cause alla base delle scelte compositive e relazionali, il progetto rivela i suoi elementi primari, cardinali, destinati alla costruzione della lunga durata. Nel fare questo le esperienze progettuali individuano

strategie relazionali che sostanziano l'azione trasformativa, ne diventano il "tema", il limite che conferisce senso alla scelta configurazionale. Temi che come afferma Franco Purini sono spesso contenuti nella storia, ma che chiedono caparbiamente una loro espressione vitale nella ricerca di nuove forme. Si circoscrive così l'ambito problematico attorno al quale incentrare il progetto della casa come ri-disegno delle Mura. Progetto del contesto, non solo dell'oggetto, che delle Mura sfrutta l'estensione per allargare il proprio raggio d'azione alla città. Aumenta così la consapevolezza dello studente nel considerare il proprio ruolo di futuro pianificatore fondato sulla capacità di integrare diversi livelli della realtà, annullando i limiti scalari che solitamente isolano il progetto dell'oggetto singolo. Centro di questa esperienza didattica è la ricerca dei significati del progetto attraverso la costruzione di relazioni tra le sue parti, e tra il suo insieme e la realtà. Significati che emergono da un confronto dialettico tra il progetto e il circostante e dalle successive esclusioni da cui prende forma l'unica, ma non la sola possibile, soluzione: quella che ambisce alla condizione materiale.

Tema del corso è dunque la progettazione di una casa unifamiliare, che con le Mura componga una realtà significativa, nel completare e nell'alterare l'equilibrio della preesistenza. Interpretando tale programma, le risposte elaborate dagli studenti, vengono sedimentate e raccolte a definire diversi "progetti": progetto di "innesto", progetto di "stratificazione", progetto di "traguardamento", progetto di "delimitazione", progetto di "passaggio", progetto di "argine", progetto di "inclusione", progetto di "nascondimento", progetto di "autonomia". Progetti che nascono da una questione essenziale: quale relazione può esistere tra la casa e le Mura? E quale configurazione può rappresentare al meglio la natura espressiva di una tale necessità di rapporto? Due domande connesse e dalle risposte logicamente consequenziali. Da un lato esiste, infatti, la necessità di identificare un tema nell'intuizione o nella costruzione di una relazione significativa tra esistente e potenziale; dall'altro emerge la volontà di declinare tale nucleo tematico in uno specifico insieme di scelte, formali, funzionali, costruttive, che ne garantiscano l'efficacia espressiva e informativa. Un per-

Progetto di una
residenza unifamiliare
lungo le Mura Aureliane.
Studiante Francesca
Bianchi, tutor Bruna
Dominici, Luca
Porqueddu. "Attraversare",
piante dei vari livelli,
prospetti e sezioni.

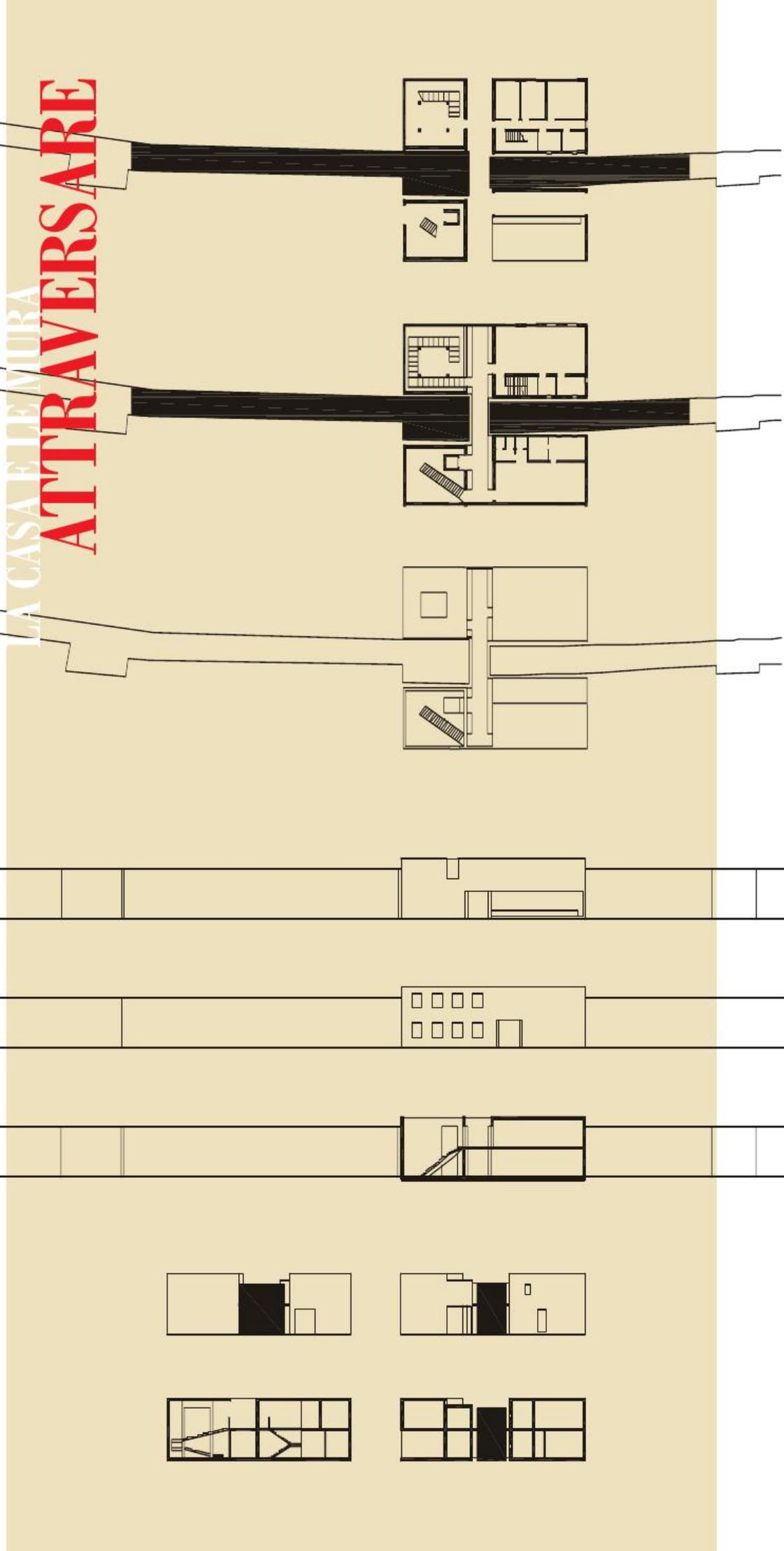
LA CASA E LE MURA

ATTRAVERSARE

corso, questo, che lega
il significato del progetto
di architettura all'individuazione di elementi
significanti, alla scelta e
alla selezione, e alla definizione dei nessi relazionali che permettono
ai vari elementi di unirsi
in una nuova configurazione.

I lavori frutto del laboratorio sono, dunque, la rappresentazione delle possibili riflessioni e soluzioni al primario duplice quesito. Quesito che diviene unitario nell'obiettivo ultimo di raggiungere la nuova condizione abitativa. Perciò ogni studente, nell'instaurare una specifica relazione con le Mura, costruisce criticamente il proprio bagaglio strumentale direttamente sul campo, sperimenta e consolida le proprie idee e i propri strumenti. È il momento progettuale in sé a stabilire le necessità di attacco e di difesa del progettista e a definire la forma del progetto come traccia tangibile e misurabile di una successione continua di scontri, una partitura delle strategie e delle scelte.

Alcuni studenti, nel loro



lavoro, cercano un'alleanza tra progetto e architettura delle Mura, configurando uno spazio delimitato, interno, concluso, che ha come priorità l'isolamento e la riflessione; c'è chi, invece, si distanzia fisicamente e concettualmente dall'antica preesistenza, per sondare l'efficacia di un discorso fondato su divergenze inconciliabili.

L'azione del "contenere", quella più propria delle Mura, in taluni casi viene esaltata dal confronto tra tessuto residenziale minuto e dimensione gigante delle Mura; mentre in altre proposte è la forma dell'abitare a subire una dilatazione per fronteggiarne la presenza. Capita che la casa si possa sovrapporre alle fortificazioni Aureliane per trasformare la residenza in una loro naturale stratificazione storica, una loro prosecuzione artificiale; oppure che essa si innalzi per superare il limite visivo. Delle stesse Mura un progetto identifica la debolezza di una fessura, di una porta, di un attraversamento, trasfor-



mando quella mancanza in occasione di passaggio, per cui la casa è la porta, è elemento distintivo che trova nella discontinuità della superficie un'occasione di continuità. Un progetto addirittura acquisisce il nascondimento operato dalle Mura come tratto distintivo, celando esso stesso la visione di una porzione del tracciato aureliano. Il lavoro del laboratorio ha trovato ulteriore evoluzione in una campagna fotografica finalizzata ad intercettare ed evidenziare quei momenti in cui il rapporto tra la casa e le Mura si

arricchisce di valenze tematiche e didattiche, a mostrare logiche di relazione, spesso spontanee, tra il manufatto residenziale e natura urbana delle Mura. Un'operazione che, a posteriori, riscopre molte delle strategie adottate dagli studenti nel loro tentativo di instaurare un dialogo con la preesistenza e di interpretare le potenzialità di sviluppo del rapporto Mura città in chiave contemporanea. Dalla successione degli scatti le Mura appaiono come il luogo sul quale il vivere urbano sedimenta le tracce dello

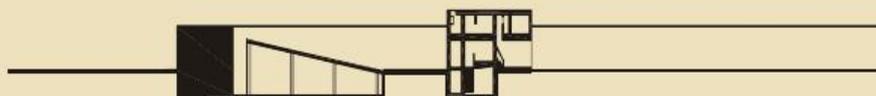
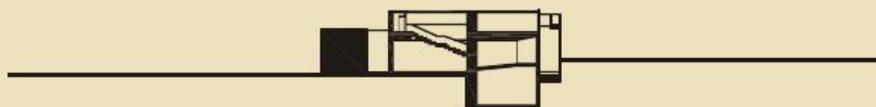
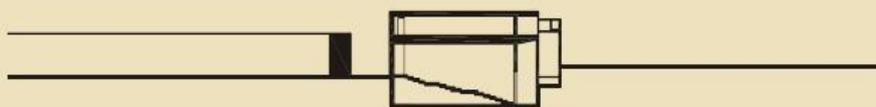
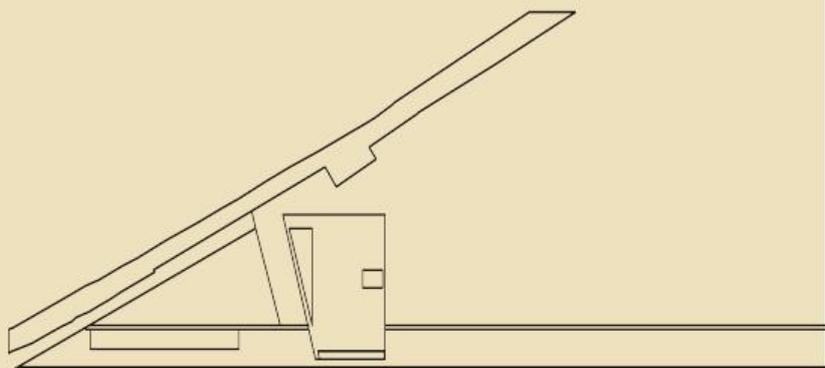
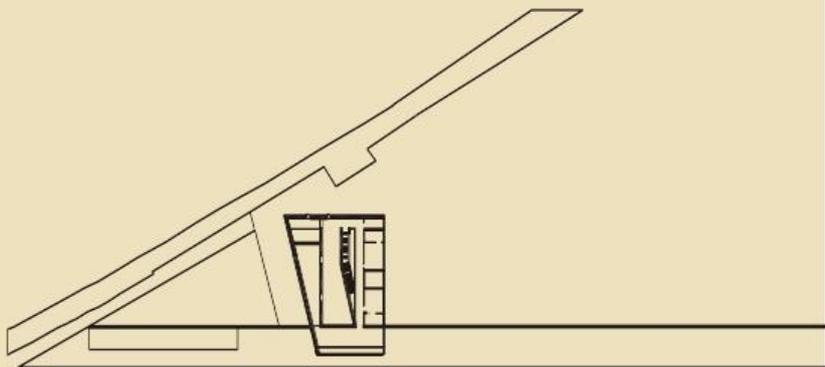
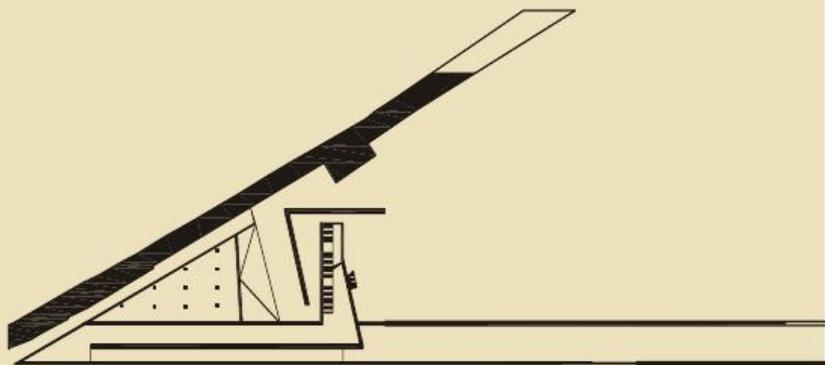
scorrere del tempo, degli usi, quelle dettate dal necessario adattamento alla realtà che mutando trasforma i significati degli oggetti e delle architetture. Il riquadro grafico della fotografia costringe colui che guarda a concentrare la propria attenzione su una porzione della realtà, senza lasciare la possibilità di una sua alterazione ad opera del circostante. I problemi, o meglio, i temi, vengono individuati, isolati, distillati, per trovare nuova forma e attualità ideativa. A partire da questa capacità di identificare

Progetto di una
residenza unifamiliare
lungo le Mura Aureliane.
Studiante Flavio Bellone,
tutor Bruna Dominici,
Luca Porqueddu.
"Delimitare", piante
dei vari livelli e sezioni.

nodi centrali nella costruzione di una relazione critica tra didattica della "Composizione" e trasformazione della realtà, parte dei progetti e degli scatti fotografici ha trovato una prima occasione di confronto durante il convegno "Verso il Progetto. L'insegnamento della Composizione Architettonica nelle Facoltà di Ingegneria Edile e Architettura". Occasione che ha coinvolto docenti delle facoltà di Architettura e di Ingegneria per discutere attorno alle principali questioni legate alla didattica del progetto. La giornata di studi, organizzata dalla facoltà di Ingegneria della "Sapienza", alla quale hanno partecipato, oltre ad Elisabetta Collenza, promotrice dell'incontro, Franco Purini, Paolo Cavallari, Maria Argenti, Ruggero Lenci, Aldo Benedetti, ha riservato a questi lavori uno spazio espositivo all'interno della mostra dedicata all'attività del corso di Composizione Architettonica e una successiva riflessione al momento del dibattito. 

LA CASA E LE MURA

DELIMITARE



di Giovanni Fontana

Al centro di un dibattito molto serrato, che si è protratto per decenni, a partire dai primi anni settanta, Bruno Zevi, talvolta schivando attacchi durissimi, ha voluto sempre difendere l'intervento di Corviale, il progetto di Mario Fiorentino, che si inseriva nel filone delle macrostrutture, dell'architettura a "grande dimensione" che in quegli anni guadagnava largo consenso. Era il momento in cui gli architetti cercavano di confrontarsi direttamente con le ragioni socio-economiche e politiche che investivano una realtà piena di contraddizioni e di tensioni. Lo spirito era quello che ispirava lo Zen di Vittorio Gregotti

famosa Unità d'abitazione concepita da Le Corbusier tra il 1947 e il 1952, anche se Fiorentino ha sempre tenuto a specificare la distanza tra questa concezione architettonica e quella che ha guidato il suo progetto romano. Mentre l'intervento di Marsiglia nasce come unità riproponibile, come "macchina dell'abitare" orientata alla produzione in serie, quello di Fiorentino è progettato in stretta relazione con il luogo. Lo stesso architetto scrive: «In questo senso [...] va sventato subito l'equivoco che il Corviale sia qualcosa come

viale nasce come un unicum per quel sito e per questa città di Roma». In realtà più di un elemento accomuna le due realizzazioni e i loro destini. Da una parte la tensione utopica, dall'altra le difficoltà di gestione di queste grandi strutture, delle quali è facile perdere il controllo e nelle quali è facile perdersi.

Visioni ideologiche e poetiche, sia pure distanti tra loro, favorivano il superamento della zonizzazione, promuovendo un tipo di città nuova, che potesse superare, se non altro sul piano dell'immagine, il di-

LUOGHI

TERESA POLLIDORI A CORVIALE DELLA

a Palermo, le Vele di Franz Di Salvo a Secondigliano, gli interventi di Giancarlo De Carlo a Terni o il Gallaratese di Aymonino e Rossi a Milano. Ma le radici di questa operazione sono da rintracciare soprattutto a Marsiglia, nella

un'unità di abitazione. Corviale si pone proprio al contrario dell'unità di abitazione, che è stata pensata come elemento ripetitivo, come un elemento che viene studiato nella sua complessità e funzionalità e può essere ripetuto. Il Cor-

lagare a macchia d'olio delle caotiche periferie urbane. Il fatto è che, sia nell'uno sia nell'altro caso, aspetti inquietanti hanno contribuito a tenere vive le discussioni. Se l'unità d'abitazione di Marsiglia era percorsa nei suoi corridoi semi-



TRASFIGURAZIONE

bui da studenti con la testa piena di sogni e il suo giardino pensile era meta di sparuti turisti, il quarto piano di Corvia-
le, che doveva costituire il polmone pulsante del complesso, con i suoi servizi e i suoi centri commerciali, era abban-

donato in preda ad abusivi disperati. Insomma: in un chilometro di acciaio e cemento, una folla di personaggi, migliaia di storie variamente intrecciate, dislocate in 1200 appartamenti disposti su nove piani, ma spes-

so anche ritagliate nell'isolamento più assoluto e drammatico nei pochi metri cubi di un singolo alloggio. Le utopie sociali espresse in sede progettuale non riuscivano purtroppo ad incontrare le aspirazioni degli abitanti, anche se

in realtà le premesse teoriche erano tradite solo dall'incapacità degli amministratori: opere incomplete, ritardi, difetti di assegnazione, discrasie funzionali, carenze infrastrutturali, cattiva gestione, ma soprattutto mancanza di una visione prospettica lungimirante. Non rara in questa nostra Italia.

Teresa Pollidori sceglie l'edificio come oggetto d'indagine per questo suo libro di immagini, che però non vorrei definire *tout court* fotografico. Mi sembra, infatti, doveroso considerare nel complesso il valore più ampio dell'operazione estetica. Direi che si tratta di un vero e proprio libro d'artista in cui la sequenza degli scatti è intercalata a pagine cromaticamente caratterizzate che ospitano una scelta di sentenze d'autore. A sollecitare Teresa Pollidori ci sono ragioni diverse: estetiche, socio-politiche, culturali. In effetti, Corvia-
le rappresenta, nel bene e nel male, un segno molto forte, certamente coinvolgente. E per questo motivo ha suscitato

Teresa Pollidori sceglie Corviale come oggetto d'indagine per un libro di immagini pubblicato da Gangemi editore.

più volte l'interesse di artisti, letterati, filmmaker. Ma per Teresa ha agito anche il dato biografico, che ha favorito la percezione dell'edificio in chiave diacronica, rendendone più chiara e viva la dimensione esistenziale dei suoi abitanti. L'insediamento materializza un pezzo di storia sociale e si pone come simbolo dell'utopia novecentesca, che sulla scia del razionalismo, puntava alla macrostruttura nel tentativo di fondere urbanistica e architettura, contrastando la speculazione edilizia dilagante, favorendo istanze democratiche, operando una forte concentrazione degli investimenti, con interessanti risvolti economici finalizzati al risparmio delle risorse

(Zevi parlò di "urbatettura"); ma, soprattutto, questo oggetto *sui generis* riesce ad convogliare input straordinari sull'immaginario per la sua scala e la sua eccezionalità, accendendo la curiosità dell'artista e alimentandone la creatività.

Anche se per anni questo enorme contenitore è stato considerato luogo inospitale, macchina alienante, attaccato da destra e da manca, addirittura sotto minaccia di demolizione e ridicolizzato dai media, perfino oggetto di leggende metropolitane che volevano che per la sua mole fosse responsabile del blocco del ponentino romano, resta un coraggioso esempio di architettura sociale, pienamente coinvolgente dal punto di vista culturale, anche se tradito dalla stessa committenza. Oggi all'abbandono e al degrado si vanno sostituendo, finalmente, interventi di recupero sotto la spinta di una energia vitale che punta principalmente alla riqualificazione civile, grazie alle iniziative di svariati gruppi di giovani e

di operatori culturali, tra i quali certamente un ruolo importante è stato svolto dalla stessa Teresa Pollidori. Come insegnante nella locale scuola media, l'artista è testimone, per una decina di anni, delle difficoltà degli abitanti del "Serpentone". Ne osserva il funzionamento e ne coglie i significati più sottili. A proposito di quella esperienza, fondamentale per questa operazione artistica, sono interessanti le sue testimonianze: "Un po' per eccesso di malevolenza dell'opinione pubblica e un po' per una realtà obiettiva questa grossa costruzione veniva vissuta come un lager in cui erano stati raccolti tutti i disperati della città: sfrattati, disoccupati, emarginati delle varie periferie romane". Sulla scia della sua forte esperienza di vita Teresa imbastisce un discorso figurale su quella realtà, ma indugiano più sulle forme che sui contenuti sociali, di cui però si percepiscono chiaramente gli echi. L'artista, infatti, seleziona le immagini nell'intento di trasfigu-

rare gli spazi architettonici, facendo leva su pochi ma efficaci accorgimenti tecnici, tra i quali l'elaborazione del colore. Ma gli elementi che più contano nella sua opera sono il taglio del fotogramma e la scelta della luce, che nell'inquadratura svolge un ruolo strutturale, specialmente quando, attraverso forti contrasti, individua nervature in silhouette o, al contrario, segna le strutture con bianchi abbacinanti. Teresa Pollidori riduce i toni medi ed assegna la massima importanza alle luci e alle ombre estreme, che entrano in gioco con la medesima dignità espressiva. In sintonia con questo *modus operandi*, in una pagina del libro si staglia una massima di Otto Ludwig che attribuisce pari valore alle luci e alle ombre. Luci e ombre che segnano le fasi di un percorso esplorativo alla ricerca di dettagli che offrano pretesti per scelte di forma.

Più che l'architettura in sé (progetto, funzione e ideologia), sembra che a Teresa Pollidori interes-



sino i suggerimenti plastici che da essa derivano (articolazioni formali). La sua, infatti, non è foto di architettura in senso tecnico. E del resto non appare nemmeno come fotografia di documentazione a carattere sociologico, di taglio giornalistico, per intenderci, anche se il contesto avrebbe certamente offerto numerosi

spunti, potendo osservare le dinamiche delle 7000 persone che abitano nel complesso. Le immagini non danno spazio a figure umane, se non in una rara eccezione, dove tre persone, che si percepiscono di spalle, vanno a perdersi in una luce abbagliante concentrata in riquadro laterale, lasciandosi dietro un ampio spazio

buio. Qui ciò che appare strano è che tale riquadro illuminato, forse proprio per il suo intenso bagliore, estremamente aggressivo, è meno rassicurante del buio che si distende ampio sulla maggior parte del fotogramma e che, generalmente, nelle simbologie correnti, è segnale di mistero e di incertezze. Il fatto è che qui sembra che le figure seguano un percorso che le conduce ad una vera e propria sublimazione; procedono verso una sorta di disintegrazione nell'impatto con la luce. Una luce, pertanto, che rapisce, che disgrega in atomi i corpi. Mentre lo spazio oscuro, per contro, esprime tutto il suo spessore protettivo, vagamente umido, quasi fosse un geometrico sacco amniotico. Certo, si tratta di impressioni, che in questa dimensione assumono un'inversione di segno rispetto al giudizio negativo che di Corviale molti hanno voluto dare. Questa immagine, infatti, si fa emblematica della tendenza al rinnovamento in atto, privilegiando la "nuova" certezza dell'interno al-

l'incertezza dell'esterno, la ritrovata sicurezza dello spazio chiuso contro l'insicurezza della vita quotidiana fuori dalle mura, quasi Corviale fosse una rocca di difesa della comunità insediata, finalmente padrona di una dimensione di vita riconquistata dopo strenue battaglie. Quando questa gente fu convogliata nel "Serpentone" (così viene ironicamente denominato l'edificio), ci ricorda Teresa Pollidori, era priva di qualsiasi organizzazione sociale. "Non c'era posto di polizia, nessun ambulatorio medico, nessun esercizio commerciale e nessun mezzo di trasporto pubblico, non funzionavano gli ascensori, la corrente veniva rubata. Il famoso quarto piano, destinato nel progetto all'organizzazione delle varie attività sociali, fu preso d'assalto dai senza tetto e definitivamente occupato. Se mai in questo complesso ci fosse stato qualche buon aspetto dal punto di vista architettonico ed urbanistico, tutto si trasformò ben presto in una sommatoria di caratteristiche negative. In



Corviale materializza un pezzo di storia sociale e si pone come simbolo dell'utopia novecentesca, che sulla scia del razionalismo, puntava alla macrostruttura nel tentativo di fondere urbanistica e architettura. A sollecitare Teresa Pollidori hanno contribuito ragioni diverse: estetiche, socio-politiche, culturali.



un covo di ladri e spacciatori, le famiglie normali si ritrovarono prigioniere nelle proprie abitazioni e uscivano solo di giorno per potersi approvvigionare dell'essenziale per vivere". Un quadro drammatico che oggi sembra finalmente solo un brutto ricordo. Una delle

massime scelte per contrappuntare le immagini (quella di John Tyndall) recita: "noi vediamo nella materia, fin qui coperta di obbrobrio, la promessa e la potenza d'ogni forma e qualità di vita". Una chiara allusione e una concreta speranza. Ma tornando alle imma-

gini, notiamo che la sequenza proposta nel libro svela solo sul finale l'ambito architettonico di cui si sta trattando. Teresa Pollidori, pur dichiarando il tema nel titolo, solo alla fine apre il campo lambendo una delle facciate del "Serpentone", con prospettiva esasperata che rende immediatamente riconoscibile l'edificio. Tutto ciò che precede è un gioco di dettagli, che passano per lo più per momenti che cedono alla dimensione astratta, preferendo l'evidenziazione di linee, superfici, volumi, luci e ombre, presi per quello che rappresentano di per sé, rinunciando a qualsiasi elemento dichiarativo, narrativo, e concedendo solo rare sottolineature di tipo socio-culturale,

come per esempio i panni stesi nell'ultimo fotogramma o i graffiti o le cassette della posta: il tutto immerso in un drammatico silenzio. Si tratta di trasfigurazioni che, però, non rinunciano a sottendere un valore allegorico.

Intriganti, i giochi delle nervature metalliche in controluce richiamano atmosfere costruttiviste, mentre i setti in cemento armato, ripresi con prospettive dal basso e sottolineati da luci violente che ne esaltano gli spigoli, evocano certi bozzetti di scena del braggliano "Teatro degli Indipendenti", individuando, così, anche le suggestioni scenografiche di un assurdo teatro dell'assenza. Trasfigurazioni in senso assoluto che, però, non escludono i termini problematici del soggetto in esame.

Ma c'è anche un che di sacro in alcune di queste immagini, deman- dato alla scelta prospettica dal basso e a certi tagli di luce nello sfondo oscuro, che sembrano alludere alle

strette finestre delle romaniche "fortezze di Dio". In altre immagini si rivela maggiormente il gusto per la composizione volumetrica, esaltato dal trattamento "brutalista" delle superfici del calcestruzzo. Inquietanti, invece, alcune rappresentazioni dei passaggi porticati, che vivono l'ambiguità del loro status funzionale. Forse, però, il momento di maggiore interesse si svela quando la teoria dei vani di passaggio, infilati l'uno nell'altro in lunghissima prospettiva, si schiaccia sul piano acconsentendo a una percezione bidimensionale, che richiama soprattutto nozioni astratte, specialmente perché sovverte il meccanismo percettivo stesso. Proprio come accade negli effetti ottici da manuale, si perde la certezza del percepito, perché il gioco dei quadrangoli, definiti dall'alternanza delle luci e delle ombre, a scalare, afferma e nega la sua profondità strutturale.

In fin dei conti, pur essendo molto forte la

sollecitazione dovuta alla già ricordata esperienza professionale vissuta a Corviale, e pur essendo altrettanto solido l'interesse per la vicenda architettonica, per l'unicità di quell'oggetto, per la sua straordinaria identità compositiva, per le sue articolazioni spaziali e volumetriche, sembra che Teresa Pollidori voglia principalmente prendere a pretesto l'incontro con il "Serpentone" per trarne opere che trascendono dal referente nella generalità del suo significato. Le sue opere cercano la loro giustificazione nel valore compositivo, espresso attraverso le soluzioni architettoniche adottate nei dettagli, che si fanno però luoghi di silenzio, luoghi del pensiero

creativo, ancora di salvezza formale lungo un itinerario di smarrimenti, già inquietanti e preoccupati. Ciò appare, forse in modo ancora più esplicito, in una serie di immagini in bianco e nero, a taglio quadro, che non sono incluse in questa pubblicazione, ma che, per la maggior parte, ne rappresentano dettagli insistenti su scatti a campo più aperto. Lì, infatti, si gioca la carta del puro significante. L'immagine esprime se stessa, contraddicendo l'asserzione gidiana secondo cui "la linea ed il colore che non esprimono nulla sono inutili: ed in arte ciò che è inutile è nocivo". Fortuna che certe regole abbiano lasciato tanto spazio alle eccezioni! 



di Francesco Cianfarani,
Giorgios Papaevangelis

Lin corso, presso la Pinacoteca Comunale d'Arte Contemporanea "Giovanni da Gaeta" della città di Gaeta (LT), la mostra "Personaggi. Sculture e disegni di Alvaro Siza e Linde Burkhardt". L'esposizione, che rimarrà aperta al pubblico sino all'11 maggio 2014 è curata dal prof. François Burkhardt e promossa dal Comune di Gaeta, dall'Associazione Culturale Novecento e dalla Pinacoteca Comunale "Giovanni da Gaeta". Inaugu-

che espone a Gaeta otto sculture, di cui sei inedite. Le opere, realizzate in legno brasiliano, ebano, pino e castagno, sono introdotte e commentate da una serie di schizzi e disegni preparatori re-

1. Giorgios Papaevangelis e Alvaro Siza durante l'intervista.
2. Le sculture di Siza allestite nelle sale della Pinacoteca.
3. Schizzi di progetto di Siza per le sculture esposte.

ed è composta da vasi in ceramica, vetri e statuette in alluminio, che costituiscono tre distinti racconti ispirati alla mitologia greca classica, intitolati: *La discesa delle fanciulle dai vasi*, *Il*



INTERVISTA AD **ALVARO SIZA** UN INCONTRO A MARGINE DELL'INAUGURAZIONE DELLA MOSTRA "PERSONAGGI. ALVARO SIZA / LINDE BURKHARDT"

rata il 26 ottobre 2013 alla presenza delle autorità locali, degli organizzatori, del curatore e degli artisti, la mostra "Personaggi" si articola secondo due allestimenti indipendenti. La prima sezione del percorso espositivo è incentrata sulla recente attività artistica di Alvaro Siza, maestro dell'architettura contemporanea,

datti per l'occasione dall'architetto portoghese. La seconda parte della mostra accoglie le opere di Linde Burkhardt, artista e designer tedesca di rilievo internazionale, da sempre legata all'universo figurativo della Grecia arcaica. La sezione curata dalla scultrice berlinese è stata pensata appositamente per la Pinacoteca Comunale di Gaeta

gioco delle donzelle; Il risveglio di Odisseo.

L'inaugurazione del 26 ottobre scorso ha permesso al pubblico accorso presso i locali della Pinacoteca di incontrare Alvaro Siza e Linde Burkhardt in un clima di grande cordialità. In particolare, Siza ha concesso agli architetti Francesco Cianfarani e Giorgios Papaevangelis un'inter-



2

vista per la rivista *Territori*, riguardante diversi temi inerenti la sua recente produzione scultorea e l'attuale condizione dell'architettura contemporanea.

G.P. Questa mostra, che registra l'attuale momento della sua intensa attività artistica, ci offre innanzitutto l'occasione per interrogarla sul suo rapporto con il mondo dell'arte. Sappiamo che le relazioni tra architettura e arti visive sono state da sempre fondamentali nella formazione e nella vita professionale di un

architetto. Ad esempio, alla Bauhaus di Weimar, tutto l'insegnamento della progettazione architettonica era incardinato sulla forte convinzione che potesse esistere un comune bagaglio didattico tra architettura, scultura e pittura. Oggi invece quale rapporto vede tra l'architetto e gli altri

artisti? Esistono ancora insegnamenti di base che possano accomunare la formazione di architetti e artisti?

A.S. Per me non esistono frontiere tra arte e ar-

chitettura. Forse anch'io in questo sono un po' bauhausiano, perché secondo me architetti e artisti di base condividono molte cose. Oggi vedo una tendenza allarmante alla specializzazione che è terribile per l'attività dell'architetto. La specializzazione che oggi c'è tra arte e architettura è anche la stessa che differenzia il sapere dell'architetto dal sapere dell'ingegnere. In un progetto l'architetto non può essere chiamato solo a dare il suo contributo per la parte artisti-



3

4. Schizzi di progetto di Siza per le sculture esposte.

5. 6. 7. Le sculture di Siza allestite nelle sale della Pinacoteca.

8. Disegni preparatori delle sculture esposti nelle sale della Pinacoteca.



ca, ma dovrebbe essere sempre il centro di un lavoro di equipe. Guardiamo quella finestra in fondo a questa sala. Non è stata costruita così solo perché permette una splendida vista sul mare, ma anche perché la sua forma è buona per

illuminare ed aerare la sala e sono sicuro che da fuori crea un bellissimo prospetto sulla città. L'architettura è un tutto. L'architettura non si può pensare a partire dai pezzi come non dovrebbe essere sinonimo di sola arte o sola scienza. G.P. Con le sue sculture lei dimostra quasi l'intenzione estetica di voler rappresentare un equilibrio precario, uno stato limite in cui le forze interne che attraversano i materiali piegati da una forma sembrano congelarsi nell'attimo prima di smembrarsi. Alcune sue sculture, in particolare, per far interagire linee e curve, sembrano quasi ricalcare forme diagrammatiche derivabili da leggi scientifiche. Ritiene corretta questa mia interpretazione?

A.S. Non guardo mai consapevolmente a questi diagrammi di forze. Devo dire che però io faccio un progetto di scultura. In questo le mie sculture hanno qualcosa di diagrammatico. Attraverso schizzi e appunti mi soffermo su alcuni temi formali che mi interessano, dopodiché insieme ai miei col-



laboratori lavoro i miei disegni al computer in modo da verificare le proporzioni di quanto ho immaginato su carta. Poi, dopo aver costruito un modello tridimensionale della scultura, mi servo di macchine a controllo numerico che tagliano i pezzi come da disegno. Perciò non vedo differenza tra l'iter di progetto di una casa e quello di una scultura, tranne per il fatto che pensare una scultura è meno problematico perché non ho mai un programma funzionale da rispettare e perciò mi sento più libero.

G.P. Torno ancora sul rapporto tra arte e scienza che molti maestri del moderno, a cui lei ha guardato sin dagli inizi della sua carriera, considerano centrale, soprat-



tutto per le questioni relative al processo progettuale ma anche a questioni di linguaggio. Penso soprattutto a Mies van der Rohe. Che rapporto stabilisce con il mondo scientifico e quanto l'ha influenzata nella maturazione del

suo punto di vista sull'architettura?

A.S. Ho sicuramente un rapporto con il mondo scientifico, anche perché spesso mi sono trovato a lavorare con ingegneri e tecnici di aree disciplinari molto specialistiche. Quindi per forza di cose

mi interesse di meccanica, acustica, illuminotecnica... Tuttavia non considero il sapere scientifico come qualcosa che possa influire direttamente sulle mie scelte progettuali.

G.P. E il pensiero matematico e geometrico?

Sappiamo, ripercorrendo la storia dell'architettura, da Vitruvio a Le Corbusier, che da sempre sussiste un legame tra proporzione e architettura.

C'è un rapporto stringente tra gli studi proporzionali e le sue sculture, così come tra la proporzione e le sue architetture?

A.S. Credo di sì. Devo dire che però nel progetto di architettura il rispetto della domanda di un committente viene prima di tutto, prima del rispetto ad esempio di un ordine proporzionale. La funzione per me è la prima cosa ed è il punto di partenza di ogni mio progetto. Poi però bisogna liberarsi totalmente dalle questioni legate alla funzione e dimenticare tutto



9



10



11

9. 10. *Le sculture di Siza appena realizzate presso la falegnameria Serafim Pereira Simões, Suc. Lda. di Vila Nova De Gaia.*
 11. *Giorgios Papaevangelou, Alvaro Siza, Francesco Cianfarani.*

per tentare di coniugare il programma imposto dal committente con questioni d'arte, che poi sono quelle che legano l'architettura anche alla scultura e alla pittura. Rapporti e proporzioni, colori, giunti, arrivano dopo il rispetto della funzione ma trasformano radicalmente le prime forme

pensate. Almeno per me. F.C. Dunque qual è l'aspetto che più le sta più a cuore quando deve progettare un allestimento per le sue sculture?

A.S. Per me la cosa che più conta è che ogni scultura sia posizionata all'interno di uno spazio metricamente congruo con la sua forma. Perciò chiedo sempre un rilievo molto dettagliato degli spazi che devono ospitare le mie sculture. L'ho fatto anche per questa mostra. Non c'è niente di peggio di una scultura pensata per uno spazio con determinate proporzioni all'interno di una sala senza i giusti rapporti. Poi penso anche al colore degli intonaci, al posizionamento degli ingressi, all'illuminazione, ma devo dire che questi aspetti vengono leggermente dopo. Mi interessa principalmente come una scultura funziona all'interno di uno spazio in termini di proporzioni e quindi di visuali.

F.C. A riguardo, può dirci un'opera scultorea che l'ha colpita recentemente per la sua capacità di interagire con lo spazio circostante?

A.S. Penso che uno dei più bravi scultori in grado non solo di fare begli oggetti ma opere nello spazio sia stato Eduardo Chillida. Lui ha fatto una scultura per un mio progetto, un giardino a Santiago de Compostela (il

Giardino di Santo Domingo de Bonaval, N.d.R.). Ho visto come ha lavorato, facendo disegni sul posto e scrivendo considerazioni sul rapporto tra la sua scultura, il giardino e i monumenti circostanti. Così facendo ha posizionato la sua scultura (*A porta da música*, N.d.R.) secondo una precisa angolazione ed una precisa altezza, in modo da istituire una nuova relazione tra la città e il giardino.

In generale, quindi, nel mio rapporto con la scultura non è l'oggetto in sé che mi interessa ma la relazione che esso instaura con l'intorno. Il mio interesse nasce da come le cose si relazionano tra loro nello spazio.

G.P. Torniamo alla formazione dei giovani architetti e, per esteso, degli artisti. Lei attualmente sta portando avanti diversi progetti per la città di Napoli. In questa città nel 1911 è passato un giovane Le Corbusier, che ha avuto inoltre l'occasione di visitare nello stesso viaggio le rovine di Pompei. Lei crede che i giovani architetti oggi si debbano ancora formare sullo studio dell'architettura antica?

A.S. Sicuramente lo studio delle architetture antiche può avere ancora oggi un ruolo fondamentale nella formazione di un architetto. Par-



12



13



14

12. Immagine d'insieme della prima sezione di opere di Linde Burkhardt, intitolata "La discesa delle fanciulle dai vasi".

13. Particolare di alcune statuette allestite nella seconda sezione di opere di Linde Burkhardt, intitolata "Il gioco delle donzelle".

14. Particolare di alcune statuette allestite nella terza sezione di opere di Linde Burkhardt, intitolata "Il risveglio di Odisseo".

15. Una scultura di Siza appena realizzata presso la falegnameria Serafim Pereira Simões, Suc. Lda. di Vila Nova De Gaia.

lando prima della Bauhaus, c'è da dire che in quella scuola l'insegnamento della storia fu bandito. Ma quelli erano gli anni in cui lo stesso Le Corbusier progettava il Plan Voisin per Parigi, in cui proponeva di demolire l'intero centro storico salvandone solo tre o quattro monumenti. Sono sicuro che Le Corbusier abbia disegnato il Plan Voisin come un manifesto e io considero questo progetto non tanto come un reale piano di urbanistica quanto come un momento speciale, necessario nella costruzione del pensiero moderno in architettura. Erano approcci secondo me provocatori, non realmente operativi. Infatti gli stessi architetti come Le Corbusier, che già prima degli anni '30 studiava le tracce dell'antichità classica e bizantina, sono col tempo ritornati a porre la storia al centro del progetto. Ma per me studiare la storia dell'architettura vuol dire studiare la continuità dell'architettura nella storia dell'uomo, ovvero studiare come gli edifici del passato sono

stati riutilizzati o abbiano ispirato gli architetti contemporanei. Infatti oggi uno dei temi più importanti per l'architettura è il recupero e l'aggiornamento del patrimonio edilizio. In una città come Napoli questo aspetto è fondamentale. Napoli è una città per cui lavorare con l'architettura vuol dire cercare nel passato, non solo perché questo aspetto è un obbligo culturale quanto una necessità e una condizione di praticità. A Napoli, come in tutte le altre città italiane, anche le architetture distrutte o le tracce rimaste sottoterra non spariscono del tutto ma in qualche modo riescono sempre ad influenzare il progetto. F.C. A tale proposito, vorrei parlare di un aspetto a mio avviso molto importante della sua attività artistica. Nel comunicato stampa della mostra così come nell'intervento di François Burkhardt durante la conferenza stampa di oggi, si è parlato molto del concetto di realismo, definito più volte come l'elemento connotante la sua poetica. È d'accordo con questa definizione? Cosa vuol dire per lei avere un approccio realista all'arte? A.S. Un approccio al reale. Per me si può paragonare allo stesso approccio che prima descrivevo per il patrimo-

nio edilizio. Reale per me è anche sinonimo di passato e quindi di storia, ma anche di altri aspetti umani, come per esempio le tradizioni e i riti costruttivi. Un'attenzione al reale è un'attenzione a ciò che esiste già. Per me questo è il vero alimento del progetto, che non è mai una cosa astratta ma una pratica piena del reale. Il progetto è reale quando riesce ad essere parte di tutta una serie di processi già in corso nella vita di un luogo, di una comunità, di una città... F.C. In conclusione, vorrei ritornare su una domanda accennata precedentemente, relativa al rapporto tra proporzione e architettura. La figura umana è certamente un altro tema centrale in tutta la sua ricerca scultorea. Questo tema, in realtà, è basilare anche nella sua produzione di architetto. Infatti, l'antropomorfismo e il rimando alla figura umana è ben evidente nel disegno di molti suoi edifici, penso alla torre dell'acqua di Aveiro, ai padiglioni della facoltà di architettura di Porto, ma anche alla recente Fondazione Iberê Camargo. Secondo lei quali valori può rappresentare in un'opera d'arte questo dialogo tra figura umana e materia? Valori di atemporalità, di arcaicità, di monumentalità? A.S. Devo dire che per

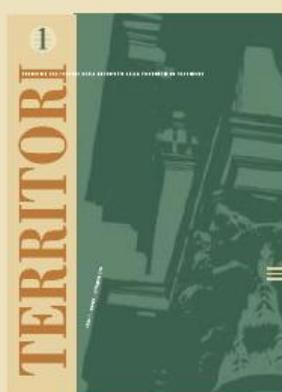
me questo aspetto è un elemento di continuità in tutta la storia dell'arte. Anche nelle migliori opere d'arte astratta si possono individuare elementi antropomorfi. Ma questo non credo sia una caratteristica intenzionale, è qualcosa che è fortemente connotato in tutti noi ogni volta che ci troviamo a voler realizzare degli oggetti armonici. Se si vuole fare qualcosa di armonico per forza alla fine si realizza qualcosa che rimanda al corpo umano perché il corpo è quanto di più armonioso l'uomo possa conoscere. Leonardo ce lo insegna. Per me l'architettura è la pratica che rende questo aspetto maggiormente riconoscibile. Pensiamo al più universale architetto italiano della storia, Andrea Palladio. Ogni suo elemento architettonico rappresenta un continuo rimando all'intero corpo umano e alle sue parti, alle mani come al volto, agli occhi, al naso... Io credo però che questo aspetto, almeno per me, sia un elemento inconscio, mai ricercato consapevolmente. Comunque questa era una domanda molto difficile! 

N.B. Si ringrazia Antonio Lieto, direttore della Pinacoteca Comunale "Giovanni da Gaeta", per avere gentilmente fornito le foto dell'allestimento e dell'inaugurazione della mostra.





"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 - Andrea Bastoni - 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 - Nicoletta Degani - To-



1994-2014

20

ANNI

nino De Luca - Cinzia De Paulis - Gaetano De Persiis - Giuseppina D'Errico - Roberta Di Fazio - Tiziana Di Folco - Alessandra Digoni - Mario Di Sora - Bruna Dominici - Gillo Dorfles - Laura Fabriani - Ezia Fabrizi - Gio Ferri - Pierluigi Fiorentini - Giovanni Fontana - Fulvio Forlino - Marco Garofalo - Maurizio Gattabuia - 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 - Daniela Morone - Maria Claudia Nardoni - Manfredi Nicoletti - Marco Odargi - Alberto Paglia - Mauro W. Pagnanelli - Francesca Pagliuca - Giorgios Papaevangelou - Fabrizio Papetti - Caterina Parrello - Maurizio Pascucci - Maurizio Petrangeli - Ernesto Pirri - Mario Pisani - Debora Plo-mitallo - Maurizio Pofi - Luca Porqueddu - 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 Trasolini - Pietro Angelo Travaglini - Emanuele Vendetti - Paolo Venditti - Franco Zagari - Franca Zoccoli