

29

PERIODICO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DELLA PROVINCIA DI FROSINONE

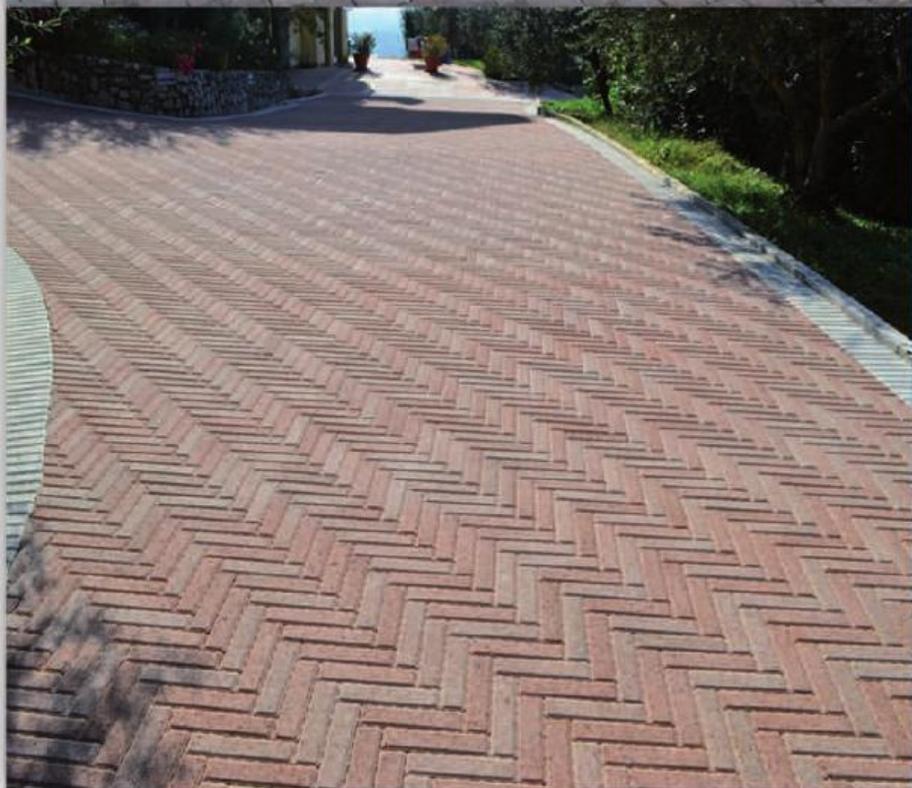
TERRETTORI

Printed in Italy - Direzione in abbonamento periodico - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004, n. 46) Art. 1, comma 1 - DBC-Frosinone



ISSN 2284-0540 - ANNO XX - OTTOBRE 2014





NOVITA'

BIOPAV

**MASSELLO ATTIVO
AL BLOSSIDO 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

ottobre 2014 - anno XX - n. 29

S O M M A R I O

EDITORIALE

Un tempio della memoria Giovanni Fontana pag. 2

SPAZIO E PROGETTO

L'Archivio Storico
Semplicità e ricercatezza nel progetto di Giorgios Papaevangelou Francesco Cianfarani pag. 4

L'Archivio Storico della Provincia di Frosinone Francesca Di Fazio pag. 8

L'ARCHITETTURA E LA STORIA

La casa museo della famiglia Vitti ad Atina
Un progetto dello Studio Archimmagine Mario Pisani pag. 13

Modelle e modelli d'artista
L'Atelier Vitti a Parigi tra Ottocento e Novecento Giovanni Fontana pag. 16

L'Académie Vitti - Il progetto di una casa museo ad Atina
Marina Campagna
Francesco Melaragni pag. 19

CONCORSI

Il Giardino delle Parole - Un concorso per celebrare Italo Calvino Wilma Laurella pag. 24

RESTAURO

Slargo dell'Ortara a Sora - Valori, riflessioni, strategie per
il restauro delle aree interessate dall'ex Collegio dei Gesuiti Paolo Emilio Bellisario pag. 30

INCONTRI

Dal Feng Shui alla fisiognomica
Come armonizzare lo spazio e le persone Felice D'Amico pag. 38

IMMAGINI DEL TERRITORIO

La "città scritta"
Parole e segni sovrapposti al messaggio urbano Lamberto Pignotti pag. 41

ISSN 2284-0540



In copertina: Archivio Storico Provinciale,
fotografia di Giovanni D'Amico

Direttore responsabile
Giovanni Fontana

Comitato Scientifico Redazionale

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

**Responsabile Dipartimento
Informazione e Comunicazione**
Laura Coppi

Segreteria di redazione
Antonietta Droghei
Sandro Lombardi

Impaginazione e grafica
Giovanni D'Amico

Coordinamento pubblicità
D'Amico Graphic Studio
03100 Frosinone - via Marittima, 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.architettifrosinone.it
e-mail: architettifrosinone@archiworld.it
pec: oappc.frosinone@archiworldpec.it

Un tempio della memoria

Nel 2009 l'Assessorato alla Cultura della Regione Lazio istituiva la "Festa delle Biblioteche, dei Musei e degli Archivi del Lazio", con lo scopo di valorizzare il patrimonio culturale regionale. L'idea era quella di promuoverne l'immagine e sottolinearne il significato attraverso le strutture di servizio del settore: i musei, le biblioteche, gli archivi storici.

L'anno successivo, l'Assessorato alla Cultura dell'Amministrazione Provinciale di Frosinone, in occasione della celebrazione di questa festa, proponeva un progetto di valorizzazione del proprio Archivio, che aveva ormai assunto rilevante spessore storico, annunciandone la riorganizzazione e la catalogazione in vista dell'apertura del pubblico servizio di consultazione. Per sottolineare l'importanza dell'occasione, offriva per la prima volta in visione, in una interessante mostra, i documenti relativi alla progettazione e realizzazione del Palazzo della Provincia, disegnato e diretto da Giovanni Jacobucci. Grazie alla collaborazione con l'Ordine degli Architetti, veniva pubblicato un dossier sulla vita e l'opera dell'architetto supinese in un fascicolo speciale di questa rivista. Se dal punto di vista ideale questa scelta era sufficiente a segnare la trasformazione di un archivio interno all'ente in un archivio pubblico, occorreva però dare segno tangibile di questo passaggio, sia in termini tecnici che funzionali. L'esigenza si materializzava nel progetto dell'architetto Giorgios Papaevangelis, il quale, incaricato dall'Amministrazione, realizzava una sorta di cerniera tra l'archivio interno e il pubblico. Il progetto, realizzato con grande cura nei dettagli, è più di un punto di accoglienza. Si tratta di una sorta di allestimento allegorico che offre diversi piani di lettura. È luogo di interconnessione, di scambio, ma è nello stesso tempo spazio avvolgente e coinvolgente che sottintende la necessità dell'impegno da parte del visitatore. A lui si offre un percorso obbligato, chiaro nella geometria, apparentemente oscuro nella simbo-

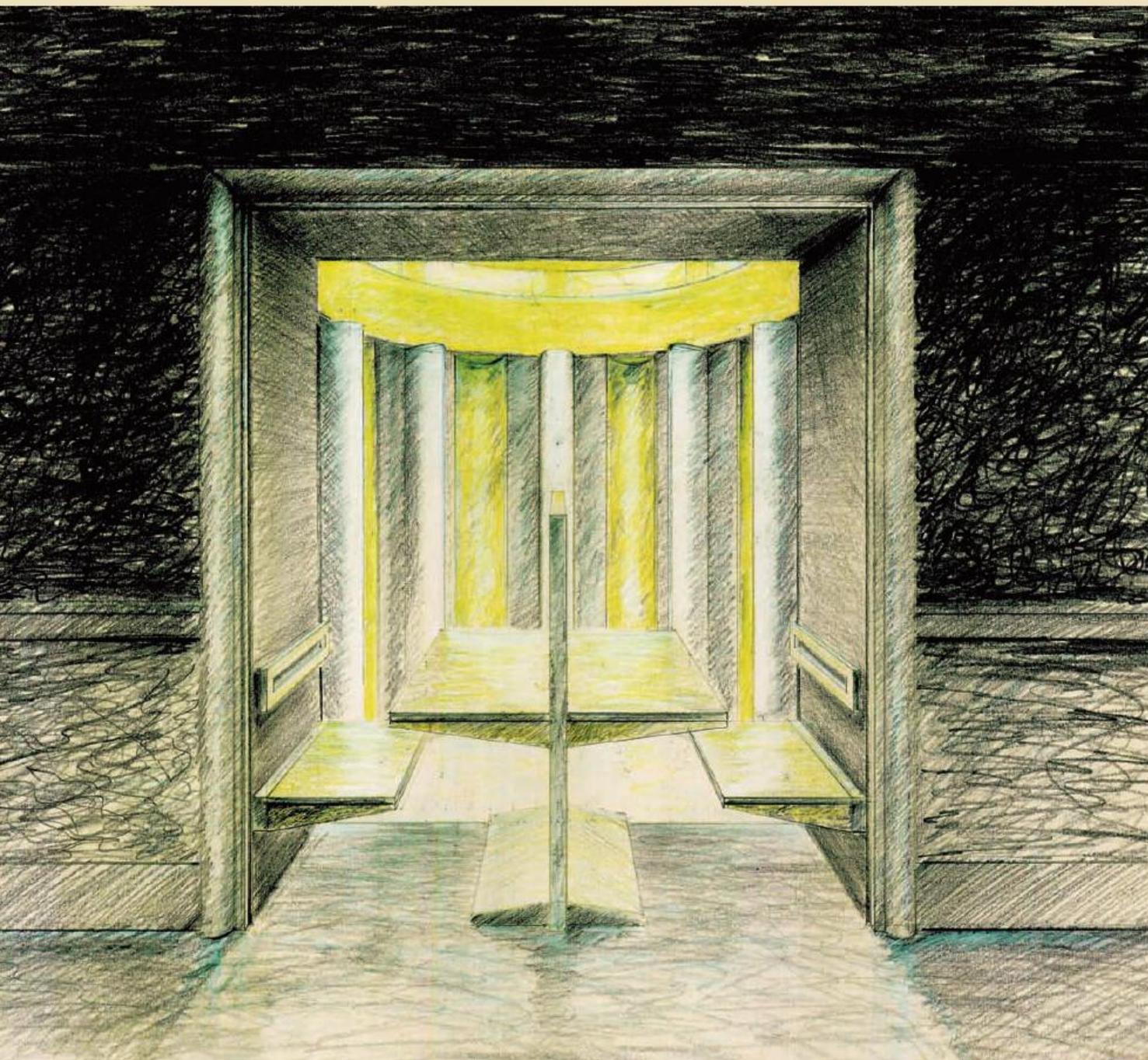
logia; a lui si espongono oggetti, si segnalano funzioni e soste deputate, si richiede attenzione, si richiede un'azione. Lo spazio costituisce una sorta di cardine tra passato e presente: è luogo di memoria. I colori scuri e la preziosità dei materiali ne segna-

no l'austerità, ne sottolineano la sacralità singolare. Analogamente, l'illuminazione, con distribuzioni e dosaggi ricercati, crea un ambiente raffinato. Il clima severo è una chiara indicazione di valore: la memoria è un bene prezioso, è il principale fondamento della cultura. Ne consegue che la scrittura richieda grande rispetto. Per questo, ecco che viene custodita in alcune teche bizzarramente organizzate, dove schermi in lamiera traforata [realizzati dallo scultore Patrick Alò], sovrapposti ad alcuni emblematici documenti, richiedono la fatica della lettura: per individuare il messaggio è necessario scoprire parole parzialmente occultate, ricomporle con curiosità e pazienza. Ma nello stesso tempo questi parziali occultamenti potrebbero anche significare l'attenzione che l'istituto intende rivolgere ai documenti che conserva. Talvolta, infatti, custodire significa nascondere. Ma la luce che attraversa gli spiragli è il segno dell'apertura, della disponibilità a condividere, è segno di una concezione più aperta, che affianca alle funzioni tradizionali del polveroso archivio interno, quelle smaglianti dello strumento di servizio che possa alimentare la memoria storica.

La solennità dell'atmosfera è esaltata dalla simmetria della composizione, suggerita dall'involuppo della cassa muraria entro la quale l'architetto ha dovuto operare, e che da lui è stata rigorosamente accettata e rimarcata nella disposizione degli oggetti. In particolare il banco dello scambio si pone sull'asse di simmetria di fronte ad una sorta

Giorgios Papaevangelis, Schizzo di progetto dell'Archivio Provinciale. Alla consultazione è offerto un leggio-scultura, bifrontale, che si raccoglie sull'asse di simmetria della preesistente absidiola marmorea.

di Giovanni Fontana



di leggio-scultura, bifrontale, che si raccoglie nella preesistenza di una piccola abside marmorea.

Se il rapporto tra architettura e libro si esprime nella Biblioteca di Babele di Borges come labirinto di affannosa ed inutile ricerca, come simbolo dell'incommensurabilità dell'universo, dinamicamente esteso e indecifrabile, il progetto di Giorgios Papaevangelu rimanda ad una stabilità silente, auto-

revole, perfettamente misurabile, rispettosa della funzione del luogo, sotto il segno della conoscenza e del suo valore.

Numi tutelari a destra e a sinistra di questo particolarissimo tempio della memoria storica, gli spiriti ideali, polemicamente contrapposti in vita, di Anton Giulio Bragaglia e Tommaso Landolfi, che dovranno essere snidati dai loro gusci spiando attraverso due piccoli misteriosi fori.





Conosco Giorgios Papaevangelu ormai da qualche anno e in lui da sempre riconosco la volontà di fare del proprio mestiere di architetto una dimensione privilegiata per guardare quotidianamente alla vita con curiosità e stupore.

Compagno di viaggio sin dall'ultimo intenso periodo universitario e ancor più assiduo riferimento negli anni difficili dei primi passi professionali, ho personalmente avuto modo di vedere crescere in lui, lentamente quanto ine-

mezzo privilegiato per la comprensione del mondo, come lento perfezionarsi di uno sguardo, personale e al contempo condivisibile, sulle cose, può rivelarsi alle volte come dimensione rischiosa che rende inadatti agli attuali orizzonti professionali. In altre occasioni, tuttavia, questa concezione del proprio lavoro può tramutarsi in un'attitudine rara, una dote in grado di trasformare anche la committenza più umile in un'opportunità da non sciupare. Questa è

sprezzo, uno squallido sottoscala, uno spazio viceversa ricco di storia e di identità, una volta sacrario dei martiri fascisti nell'allora neonata Amministrazione Provinciale, per settant'anni abbandonato e ridotto a deposito. Un'occasione che invece, data anche l'apparente marginalità dell'intervento, con costanza e, se vogliamo, una certa incoscienza, con un lavoro giornaliero ai fianchi di un contesto politico e culturale non sempre all'altezza e con un budget risibile,

L'ARCHIVIO STORICO

SEMPLICITÀ E RICERCATEZZA NEL PROGETTO

DI GIORGIOS PAPAEVANGELIU

di Francesco Cianfarani
fotografie di
Giovanni D'Amico

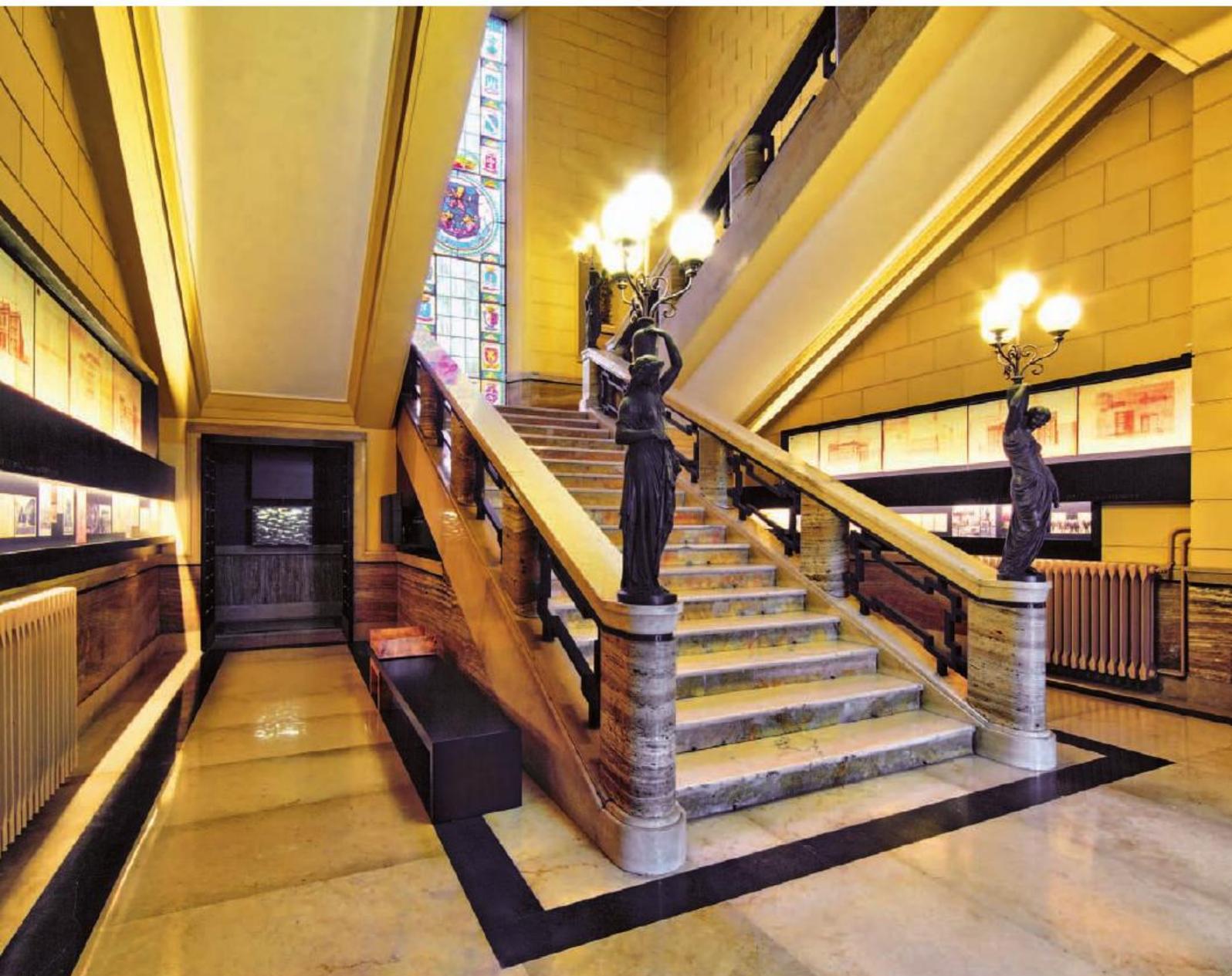
sorabilmente, la convinzione che un'idea di architettura, interpretata ancora nella sua dimensione umanista, empirica e, perché no, conoscitiva delle cose, sia, per quanto piccole e rare possano essere oggi le occasioni lavorative, tuttora perseguibile. La nostra, comune, predilezione per un'architettura intesa come

stata la piccola ma al contempo significativa storia dell'allestimento permanente dell'Archivio Storico della Provincia di Frosinone, da collocarsi al di sotto dello Scalone monumentale del Palazzo opera di Giovanni Jacobucci: un progetto di risistemazione di ciò che non pochi all'inizio avrebbero definito, con malcelato di-

l'architetto Papaevangelu ha sfruttato per la creazione, o meglio, per la riscoperta di uno spazio significativo.

L'avventura dell'Archivio, opera felice, condotta, anche grazie a competenti compagni di viaggio, su tutti la curatrice Francesca Di Fazio, mediante una dedizione e una perseveranza raramente riscontrabili oggi-





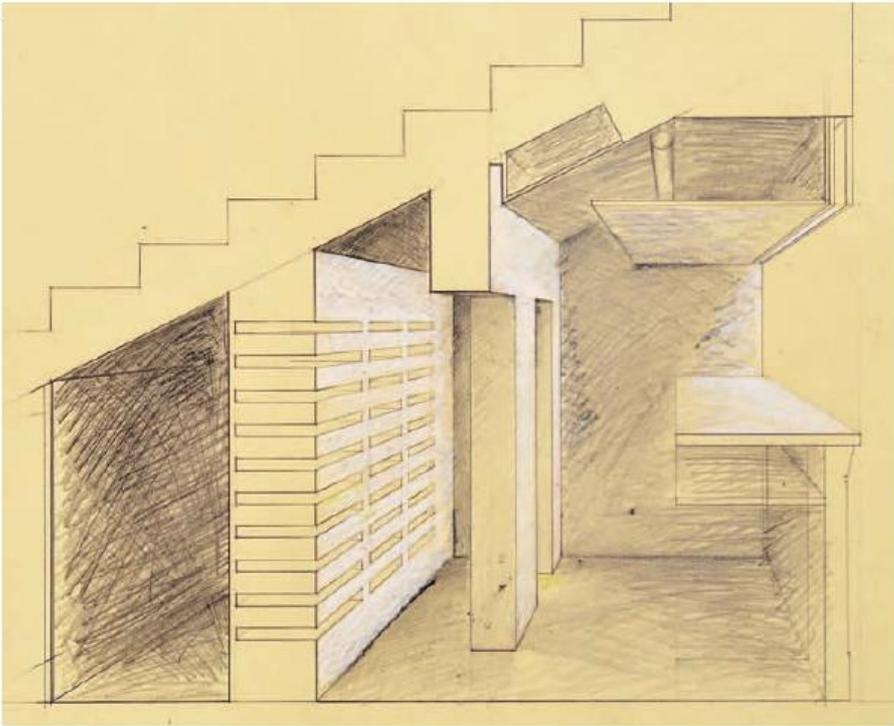
giorno, si è così tramutata in un romanzo di formazione, un *Bildungsroman* che, seppur temporalmente breve ha certo inciso sul progettista e sulle sue convinzioni, più di ogni altra esperienza professionale sinora affrontata. Soprattutto, ha offerto lentamente all'architetto la possibilità di acquisire una serie di convinzioni

Scalone centrale del Palazzo della Provincia. Ai lati sono visibili i pannelli in cui sono esposti i progetti dell'Arch. Jacobucci e i documenti che ripropongono i momenti salienti della storia dell'Amministrazione Provinciale di Frosinone. I pannelli espositivi sono stati elaborati dal grafico Giovanni D'Amico.

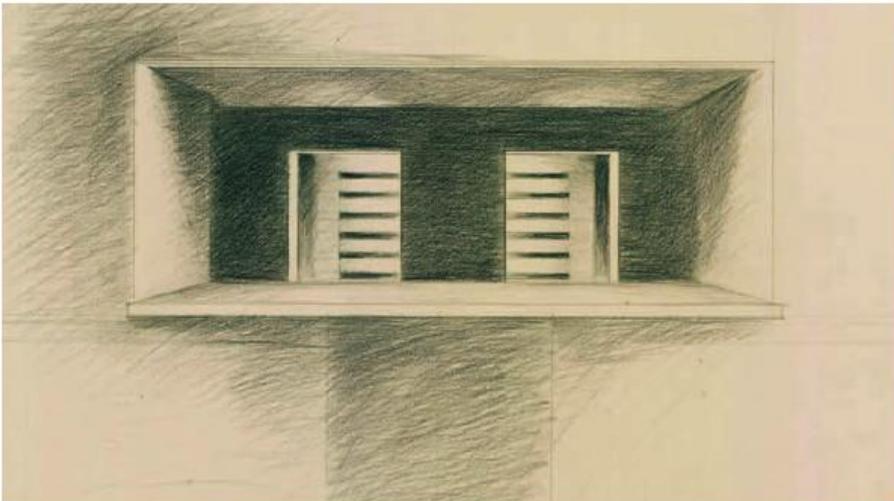
e consapevolezza relative al suo lavoro, che lo hanno reso sempre più estraneo a un modo di essere professionisti oggi forse troppo superficiale e disilluso. Seguendo quindi da vicino le alterne vicende della realizzazione dell'Archivio, vivendone con estrema partecipazione più gli indugi e le *impasse*, le paure e i ripen-

samenti, che non le decisioni e le certezze irremovibili, ho percepito la difficoltà e la fatica di chi, come Giorgios, oggi intende affermare attraverso il progetto un valore più profondo per gli spazi e gli oggetti che viviamo tutti i giorni; difficoltà tradotta, tuttavia, in una positiva tensione che ha permesso alla fine che l'in-

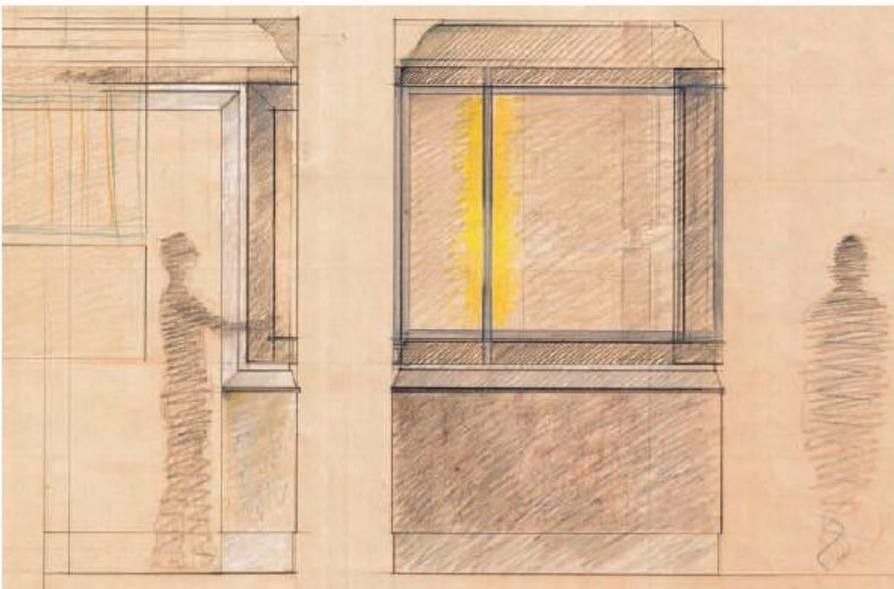
2



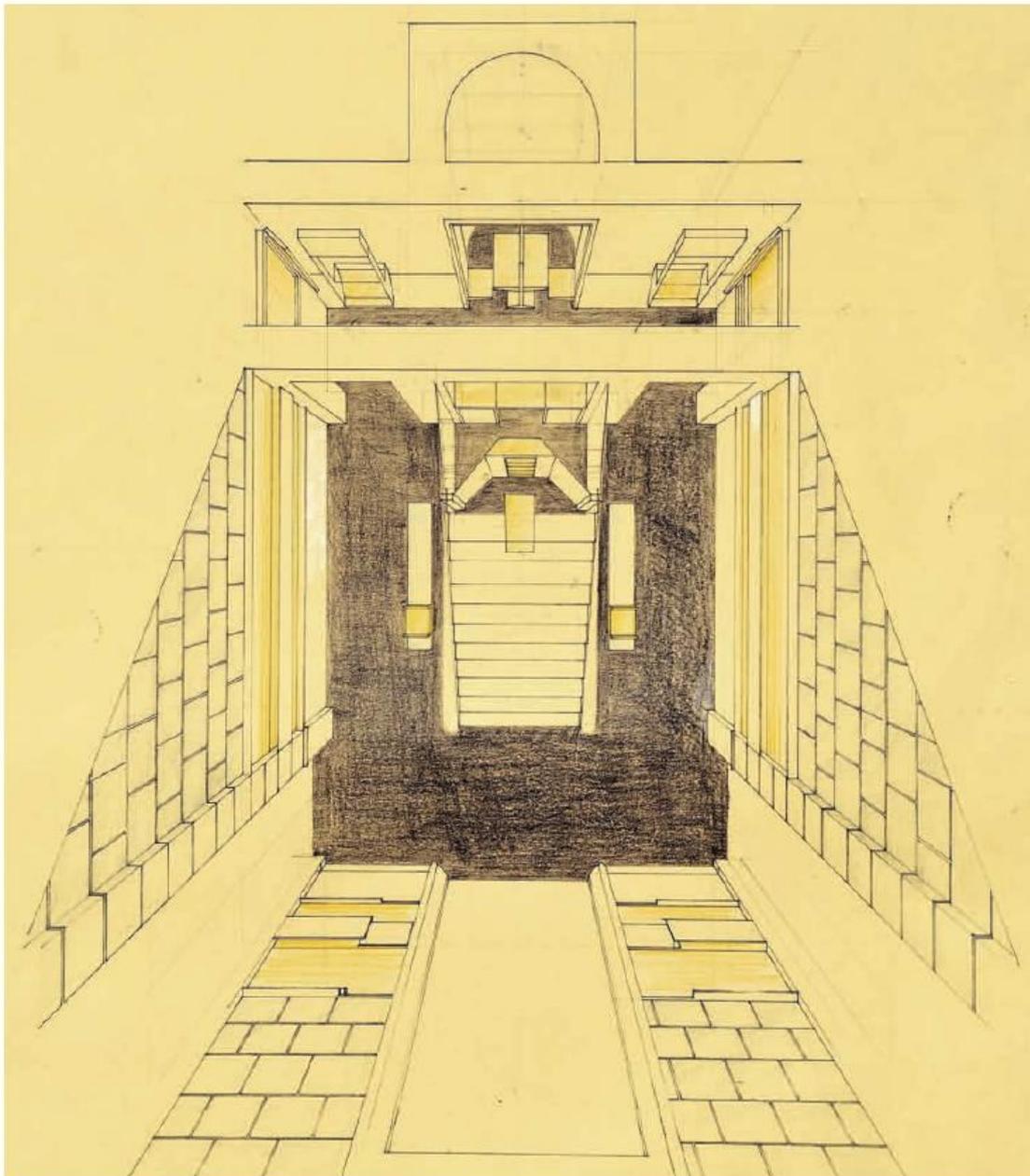
3



4



tervento lievitasse attorno a poche ma sicure scelte progettuali. L'Archivio, un luogo a prima vista banale una volta percepito ai piedi dallo scalone d'ingresso del Palazzo, viene così risarcito dell'oblio degli ultimi anni attraverso un progetto che si concentra sul disegno di pochi oggetti di arredo e di puntuali elementi illuminotecnici. Difatti, riconosciuto un impianto basilicale in miniatura all'interno dello schema a corte dell'edificio progettato da Jacobucci, Giorgios si limita a commentarne i percorsi costituenti e i punti focali disposti intorno allo scalone, per mezzo di oggetti museografici – totem informativi, teche espositive, leggii – e sedute per la consultazione dei documenti. L'archivio vero e proprio, custodito al di sotto della rampa principale dello scalone, fronteggia l'abside che Jacobucci ideò per aggiungere all'edificio



5

2. 3. 4. 5. 6. Disegni di Giorgios Papaevangelu per l'Archivio Storico della Provincia di Frosinone. Il progetto si concentra sul disegno di pochi oggetti di arredo e di puntuali elementi illuminotecnici. Celato da un pannello ribaltabile in legno che racconta il suo interno attraverso una stretta feritoia orizzontale, lo spazio di accoglienza dell'archivio rivela sullo sfondo un catacombale elemento di arredo per il deposito temporaneo dei documenti.

esistente il piccolo sacello dei martiri. Celato da un pannello ribaltabile in legno che racconta il suo interno attraverso una stretta feritoia orizzontale, lo spazio di accoglienza dell'archivio rivela sullo sfondo un catacombale elemento di arredo per il deposito temporaneo dei documenti. Il progetto, in realtà ben più complesso di questa breve descrizione, è un luogo abitato

da tante cose e tante persone, un'eterogenea *enclave* di forme e di famiglie spirituali che



6

lentamente si aprono alla vista dell'osservatore una volta varcata la soglia degli accessi laterali dell'Archivio. Immagini che si rifanno all'arte mediterranea antica e contemporaneamente alle soluzioni architettoniche dei maestri dell'allestimento del novecento italiano si rincorrono all'interno di un ambiente minuto in cui si intrecciano molteplici modi di occupare uno spazio e diverse

biografie artistiche. Nel trarli fuori dal buio che precedentemente sovrintendeva questo spazio, nel chiamarli tutti a raccolta come strumenti d'orchestra recuperandoli dal ricordo di altri luoghi – su tutti la tanto amata Grecia – Giorgios ha cercato comunque di ricondurre l'intera composizione al carattere sacro dell'originario memoriale. Aleggia in effetti, più o meno consape-

L'ARCHIVIO STORICO DELLA PROVINCIA DI FROSINONE

di Francesca Di Fazio

L'Archivio Storico della Provincia di Frosinone conserva i documenti prodotti dall'Amministrazione nel corso della sua attività istituzionale, relativi ad affari esauriti da oltre quarant'anni, e ne garantisce la pubblica fruizione per finalità di studio e di ricerca come previsto dal codice dei beni culturali e del paesaggio (decreto legislativo n. 42/2004).

Il complesso documentario è relativo alle materie di competenza delle province, così come si sono definite ed evolute nel corso della storia, inerenti, in particolare, il paesaggio (agricoltura, forestazione, acque pubbliche), la viabilità (ponti, strade, etc.), le istituzioni scolastiche, l'assistenza pubblica e i gruppi marginali (l'infanzia abbandonata o indigente, l'assistenza psichiatrica, etc.), l'igiene e la sanità pubblica (le malattie della popolazione, il servizio veterinario, le caserme, etc.).

Nell'ambito delle sue funzioni, infatti, la Provincia di Frosinone dalla "data memoranda" della sua istituzione, il 6 dicembre 1926 (Regio Decreto n.1/1927), ha realizzato gran parte delle infrastrutture e opere pubbliche del frusinate, del sorano e del cassinate e sviluppato interventi in materia di sanità, igiene, istruzione, assistenza etc., conservandone la relativa documentazione, strettamente connessa a quella custodita presso gli archivi storici del territorio, pubblici e privati.

Il ricco patrimonio archivistico contiene alcuni atti più antichi, provenienti dalle Amministrazioni provinciali di Roma e di Terra di Lavoro (Caserta), i cui territori hanno formato la Provincia di Frosinone, che fanno risalire la documentazione al 1816. Oltre ai fondi relativi all'attività propria, l'Archivio Storico della Provincia di Frosinone conserva anche quelli prodotti da Enti diversi, con personalità giuridica propria, legati a vicende istituzionali per intreccio di competenze (Consorzio provinciale antimalarico, Opera Nazionale Maternità e Infanzia etc.), i cosiddetti "Archivi Aggregati".

Il consistente Archivio (7.000 unità documentarie tra registri e faldoni per un totale di circa 800 metri lineari) è stato riordinato e inventariato a cura della società di servizi archivistici "Memoria" (già cooperativa "Mnemon") di Roma esperta in archivi del '900, di concerto con la Soprintendenza Archivistica per il Lazio.

Benché il riordinamento risalga alla fine degli anni '80, solo dal 2009, dopo decenni di "conservazione passiva", la Provincia di Frosinone ha operato scelte di politica culturale indirizzate all'organizzazione del servizio "archivio storico" con l'obiettivo di salvaguardare e valorizzare il patrimonio archivistico posseduto.

Nel febbraio 2010 si è svolta la prima iniziativa di valo-

rizzazione della documentazione con una mostra appositamente ideata per la "Festa delle Biblioteche, dei Musei e degli Archivi del Lazio", dal titolo "6 dicembre 1926: una sede per la nuova provincia. L'Architetto Giovanni Jacobucci nelle carte dell'Archivio Storico della Provincia di Frosinone", curata da chi scrive, quale funzionario incaricato, che, attingendo all'inedito patrimonio custodito nell'Archivio Storico, ha esposto cartografie, elaborati progettuali, carteggi e documenti vari relativi alla costruzione del Palazzo della Provincia, pubblicati, per l'evento, grazie alla collaborazione con l'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Frosinone nel numero monografico di questo periodico dedicato a Giovanni Jacobucci (Supino 1895 - Roma 1970).

Dall'interesse suscitato dalla mostra nasce il progetto di allestimento permanente (creazione di un'area accoglienza/deposito temporaneo, area studio/consultazione, area esposizione permanente e area esposizione temporanea) con l'obiettivo di recuperare alla fruizione pubblica uno spazio, abbandonato da settanta anni, del Palazzo della Provincia, sede istituzionale nonché sede di conservazione dell'Archivio, nel rispetto delle linee guida regionali, che definiscono gli archivi storici quali *luoghi della memoria e delle identità locali*.

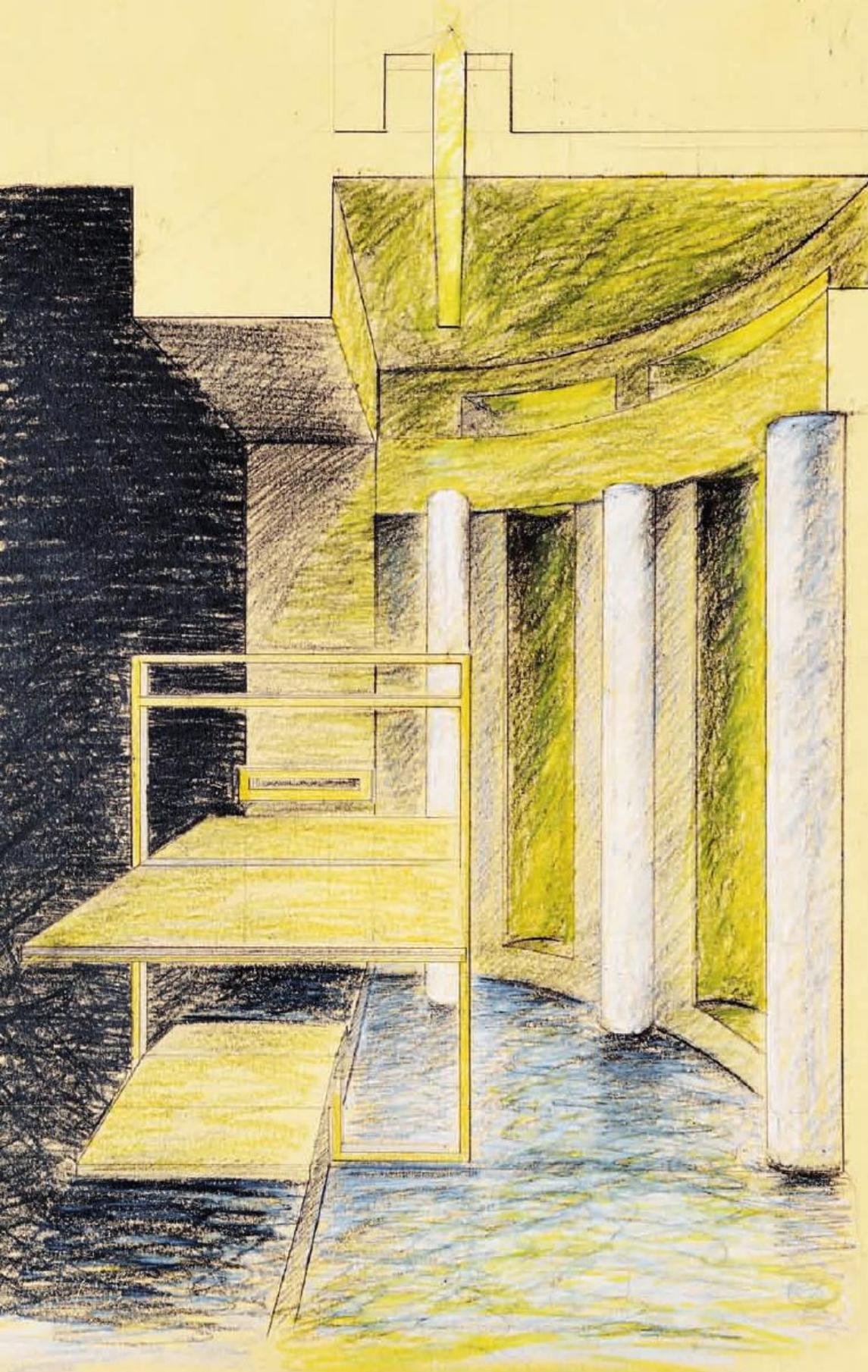
Il progetto, finanziato dalla LR 42/97, è stato presentato il 6 dicembre 2011 dalla curatrice e dall'architetto incaricato, Giorgios Papaevangelii con l'emissione di un annullo speciale di Poste Italiane in occasione dell'85° anniversario dell'istituzione della Provincia di Frosinone.

La ricerca e lo studio di fonti nei principali archivi pubblici e privati hanno fornito "i reperti" dell'apparato testuale ed iconografico del percorso espositivo ideato per ricostruire, nei fatti salienti, il profilo storico istituzionale e le vicende territoriali ed amministrative della Provincia di Frosinone.

Nonostante il budget ridotto, la committenza ha saputo stimolare il coinvolgimento nel progetto per la sua portata culturale, permettendo che il progettista si esprimesse pienamente, libero da interferenze politiche. Il risultato raggiunto, di grande valenza simbolica nel piccolo spazio oggetto dell'intervento, è il frutto dello speciale rapporto professionale instauratosi tra l'architetto e la responsabile dell'Archivio, grazie ad un costruttivo confronto nella condivisione di scelte, ipotesi, ripensamenti e soluzioni adottate per materiali e forme, ma è dovuto anche ad un attento studio dello spazio esistente e, soprattutto, allo spirito di collaborazione delle maestranze nel particolare dialogo creativo tra fabbro, ebanista e il giovane scultore Patrick Alò.

*Giorgios Papaevangelii,
L'abside e il doppio
leggio. Il clima severo
è una chiara indicazione
di valore: la memoria
è un bene prezioso, è il
principale fondamento
della cultura.*

Con l'apertura al pubblico del 6 dicembre 2013 l'Archivio Storico Provinciale amplia l'offerta del patrimonio culturale fruibile degli



L'Archivio Storico Provinciale - Lavori di edilizia e allestimento

Ideazione e coordinamento generale:
Francesca Di Fazio

Progettazione e Direzione Lavori: arch.
Giorgios Papaevangelou

Progettazione ed elaborazione grafica pannelli espositivi:
Giovanni D'amico
(D'Amico Graphic Studio, Frosinone)

Ricerca testi, documenti e materiale iconografico:
Francesca Di Fazio

Lavori in legno: Mobili
Arredamento Recchia
Giuseppe - Isola del Liri (FR)

Lavori in ferro e restauro cancelli: Codam
di D'Albenzio Luca & C.
s.a.s. - Sora (FR)

Lavori elettrici: Abi
Costruzioni Tecnologiche
s.r.l. - M. S. Giovanni
Campano (FR)

Lavori edili: Edil Rotondi
società cooperativa a r.l. -
Frosinone

Decorazioni artistiche in ferro: Patrick Alo' Studio
Artistico - Torrice (FR)

Sistemi interattivi: Net
Solutions s.r.l. - Alatri (FR)

Stampa pannelli espositivi: Tipografia
Editrice Frusinate - Frosinone

Data inaugurazione:
6 dicembre 2013

archivi, biblioteche e musei, quali *strumenti primari di produzione, conoscenza e accesso democratico al sapere*.

Nel delicato momento in cui le province sono oggetto di discussione, di ipotesi di abolizione e di trasferimento

dei poteri, la Provincia di Frosinone ha voluto accendere l'interesse dei cittadini per la loro storia, risvegliando il senso di appartenenza e di partecipazione attiva con la presentazione del suo *Locus memoriae* rinnovato e valorizzato come simbolo unificante di una comunità.

“Questo discorso più sentimentale che geografico, più romantico che storico, benché scritto con aria di fantasia divagata, farà inorridire gli snobs che sdegnano il nome dei Ciociari, temendo d’esser riconosciuti cafoni (discendenti di Cafo). Io che questo timore non ho, voglio esser detto ciociaro. Giacché sto a casa mia nelle capitali d’Europa, d’Asia e d’America, dove sono andato e tornato più volte in vita di ciociaro emigrante.”

Anton Giulio Bragaglia, *Cioce con le zii*, 1957

7

7. 10. Numi tutelari a destra e a sinistra di questo particolarissimo tempio della memoria storica, gli spiriti ideali, polemicamente contrapposti in vita, di Anton Giulio Bragaglia e Tommaso Landolfi, che devono essere snidati dai loro gusci spiando attraverso due piccoli misteriosi fori.

8. 9. Il percorso didattico con i pannelli espositivi della mostra permanente. Ricerche d’archivio e selezione dei materiali iconografici e testuali a cura di Francesca Di Fazio, progetto ed elaborazione grafica di Giovanni D’Amico.



8



9

volmente nell’intervento, un’aura soffusa, un’atmosfera che richiama i fruitori dell’Archivio a quel necessario rispetto dovuto un tempo ai giovani martiri della Provincia come ora ai preziosi documenti storici conservati. Nei ricorrenti sopralluoghi avvenuti nei mesi scorsi, l’ossessione dell’architetto per lo sperimentare gli ingombri dei corpi che avrebbero abitato l’archivio è difatti stata pari per zelo dimostrato solo al con-

11. Ingresso all'Archivio.
12. Schermo metallico
realizzato dallo scultore
Patrick Alò per una
delle criptiche teche
della memoria.

tinuo verificare la qualità descrittiva ed espressiva delle poche fonti di luci. Il nuovo lucernario che illumina zenitalmente l'originale abside, una volta sacrario, l'elemento che sovrintende dall'alto il luogo, più e più volte modificato in corso d'opera per perfezionare l'afflusso interno della luce e il gioco chiaroscurale delle ombre, può più di tutti gli altri dispositivi architettonici realizzati testimoniare la fatica di un lavoro che non si è mai esaurito sulla carta ma che ha continuamente preteso dal progettista ulteriori verifiche e approfondimenti in cantiere.

Nuovi e vecchi materiali, più o meno celate citazioni, superfici e volumi dalle molteplici finiture sono concentrati in poco più di cinquanta metri quadri, pensati e velocemente registrati su un pezzo di carta con una matita, oggi come ieri quando si ha la fortuna di visitare l'Archivio in compagnia dell'architetto. Ancora adesso, infatti, quasi come se il progetto non fosse mai



10



11

terminato, Giorgios registra con matita e taccuino – chi lo conosce bene aggiungerebbe all'elenco dei suoi strumenti gli immancabili lapis blu e giallo con cui ama commentare i suoi schizzi – nuove misure e nuove forme che abitano il luogo.

Questo aspetto è forse ciò che, sin dalle nostre prime frequentazioni, mi ha affascinato di Giorgios, ovvero questa sua duplice, granitica fiducia nel mezzo grafico e nell'ossessione per il rilievo, condotto fisicamente attraverso palmi, braccia, piedi

del proprio corpo, per comprendere le forme e le misure dei luoghi che vi sono attorno; un convincimento nei confronti del quotidiano e, alle volte, quasi compulsivo esercizio del rilievo, paragonabile per fermezza alla parimenti notevole diffidenza che egli nutre per qualsiasi altro mezzo di graficizzazione e renderizzazione del progetto, computer compreso. Una matita e un corpo, quindi, una possibilità, una delle ultime rimaste, per



12



12. 13. Due immagini della parte più interna dell'Archivio. Lo spazio costituisce una sorta di cardine tra passato e presente. I colori scuri e la preziosità dei materiali ne segnano l'austerità, ne sottolineano la sacralità singolare.

sopravviva ancora oggi e che, pur se impaludato nelle meste gore della standardizzazione e della normativizzazione, non sia poi tanto diverso da una volta. Con l'immediatezza e la chiarezza che lo caratterizzano, questo progetto ci ha regalato una piccola ventata di freschezza, una felice ipotesi di lavoro – ci si augura quanto prima ripercorribile – che intravede forse nella realtà della provincia italiana il migliore contesto rimasto per recuperare una dimensione lavorativa scevra dall'ipertrofia mediatica e dalle ansie dell'ipercompetitività globale. Con l'impegno e la serietà che gli sono propri d'altro canto Giorgios ci ha mostrato come sia possibile tutt'oggi coniugare semplicità e sofisticatezza nella quotidianità della professione. Grazie al suo progetto si è potuto restituire ad una comunità un piccolo luogo di sicuro interesse storico e architettonico. Si spera, per il futuro, che di questo pregevole risultato si continui ad avere cura. 

poter pensare al proprio lavoro in continuità con quello di tanti altri, grandi e piccoli architetti del passato; forse l'ultima forma di persuasione rimasta per poter ancora credere che il nostro mestiere





di Mario Pisani

Si sostiene spesso che l'intero territorio italiano, le valli e i monti, i fiumi e i laghi, i grandi e piccoli centri, siano un tesoro spesso ancora inesplorato e che, se sapessimo valorizzare con l'acutezza necessaria ciò che le generazioni precedenti sono state in grado di donarci, l'Italia sarebbe in grado di superare l'attuale crisi e divenire quell'elemento di richiamo in grado (come per epoche passate, quando iniziarono i Grand Tour alla ricerca della bellezza) di



LA CASA MUSEO DELLA FAMIGLIA VITTI

**UN PROGETTO AD ATINA
DELLO STUDIO ARCHIMMAGINE**

completare la formazione culturale dell'umanità ed essere nutrimento dell'anima. Ci viene di pensare a ciò osservando l'ultima opera degli architetti Melaragni e Campagna dello Studio Archimmagine: la casa

museo della famiglia Vitti, ovvero di Cesare e le sorelle Maria, Giacinta e Anna Caira che hanno fondato una delle più importanti tra le scuole d'arte attive a Parigi, alla fine dell'Ottocento: l'Académie Vitti, dove si

formarono alcuni degli artisti più innovativi del tempo.

Questa piccola meraviglia, davvero in grado di richiamare l'attenzione e fermare lo sguardo, di farci comprendere come la cultura, ed in par-



*In queste pagine,
gli spazi del museo
fotografati dai progettisti
e da Nadia Cairà.
Nella pagina precedente,
l'esterno dell'antica
residenza dei Vitti.*





icolare l'arte, sia un flusso continuo e inarrestabile di stimoli e intuizioni, si trova in un'antica abitazione di campagna ad Atina, in provincia di Frosinone. La costruzione è stata trasformata grazie all'intelligenza dei proprietari e alla sensibilità dei progettisti, dal tocco lieve e gentile, in casa museo dedicata agli artisti e ai modelli.

Del resto, se è vero, come scrive Vitruvio, che l'architettura per realizzarsi al meglio ha bisogno di un padre e di una madre, chi meglio può generarla se non un committente sensibile e un progettista di talento? L'Accadémie Vitti si distinse, oltre che per docenti come Paul Gauguin, Luc-Olivier Merson e Kees Van Dongen,

per i modelli, seguendo una consuetudine che ha reso famose nel mondo dell'arte le popolazioni ciociare, utilizzate appunto come ispiratrici. Tornati in Italia nel 1915, i nostri personaggi portarono con loro parte del materiale di lavoro dell'atelier e continuarono a coltivare la passione per l'arte. Lo spazio museale met-

te in mostra i materiali che gli eredi del nucleo originario hanno custodito nell'abitazione dove i Vitti hanno vissuto. Schizzi e disegni di nudo realizzati su carta, a matita o carboncino, provenienti da Parigi, eseguiti da allievi e maestri, foto di modelli in costume di autori come Nadar e Naudet utilizzate per le lezioni, lettere e cartoline che

Nonostante le avversità che la storia le ha ripetutamente riservato, non di rado la gente di Ciociaria è riuscita a farsi valere con ottimi risultati, dimostrandosi geniale e intraprendente. Vicende dure e dolorose, non solo per le disfunzioni del potere o per la violenza delle guerre, sono state spesso causa di forti difficoltà di sopravvivenza, che in taluni periodi hanno determinato ampi flussi migratori verso nuove prospettive di vita. In

quei casi si puntava soprattutto sullo spirito di sacrificio e sulle proprie capacità di adattamento, impegnando, quando possibile, una buona dose di creatività. Di esempi, a partire dal XIX secolo, ne abbiamo conosciuti in gran numero; basti pensare alle alterne fortune dell'emigrazione degli artisti di strada (giocolieri, zampognari e pifferai, suonatori di organetto e suonatrici di tamburello) o alle schiere di gelatai e caffettieri, ai venditori di fish and chips e pasticceri, e ancora agli imprenditori edili, agli operai, alle domestiche, alle bambinaie, alle balie, che hanno popo-

lato le più grandi città europee. Nella moltitudine, sia pure tra dolore e stenti, si distinsero per originalità e dignità i modelli d'artista: uomini e donne che seppero proporre un mestiere per molti versi del tutto nuovo. Il loro ruolo fu particolarmente importante nelle dinamiche della vita artistica europea, in special modo parigina, tra ottocento e novecento. Di questa attività testimoniano centinaia di capolavori, dalle foto di Nadar alle sculture di Rodin, dai quadri di artisti come Corot o Manet, Degas o Cézanne, Renoir, Van Gogh, Matisse, perfino Picasso, fino ai francobolli o ai franchi francesi, nelle monete da 0,50 centesimi, da 1, da 2 e da 5 franchi, e oggi sull'euro, dove una fanciulla di Gallinaro, Rosalina Pesce, incarna la "sèmeuse".¹ Emigrarono in Francia per fare questo lavoro anche Cesare Vitti e le tre sorelle Caira: Maria, Giacinta e Anna. In quegli anni Parigi era incontestabilmente la capitale della cultura occidentale. I fermenti artistici costituivano un'irrinunciabile attrattiva per schiere di studenti e di professionisti nelle diverse discipline, in particolare le arti visive. Ciò favorì l'apertura di numerose scuole private di pittura e scultura, anche in relazione al fatto che nelle istituzioni pubbliche le donne non potevano accedere ai corsi di nudo. Cesare Vitti e le sorelle Caira colsero l'occasione con "savoir faire" e fondarono quella che si affermò rapidamente come una delle più importanti scuole d'arte di Parigi: l'"Académie Vitti". L'atelier conta tra i suoi docenti nomi di prestigio. Insegnarono là lo scultore ame-

ricano Frederik William McMonnies (1863-1937), nel 1895, Luc-Olivier Merson (1846 - 1920) e Jacques-Emile Blanche (1861-1942) nel 1903, Paul Gervais (1859-1934) nel 1904, più tardi, nel 1912, Kees van Dongen (1877-1968) e ancora Henry Martin, Raphael Collin, Paul Leroy; ma soprattutto Paul Gauguin, che tenne lì i suoi corsi per alcuni mesi nel 1890. E vale la pena fare anche un rapido excursus degli allievi, in buona parte divenuti personaggi che hanno dato lustro alla storia dell'arte dei paesi di provenienza, guadagnandosi ragguardevoli collocazioni nei più importanti musei del mondo. Ricordiamo gli americani Colin Campbell Cooper (1856-1937), Rose Hartwell (1861-1917), Claire Shuttleworth (1867-1930), Helen Farnsworth Mears (1876-1916), Louise Eleanor Zaring (1872-1970), la scultrice Janet Scudder (1873-1940); la canadese Mary Hiter Hamilton (1873-1954), i russi Elizaveta Kruglikova (1865-1941), Aleksander Yakovlevich-Golovin (1863-1930) e David Petrovich Sterenberg (1881-1948), i polacchi Tadeusz Cieslewski (senior) (1870-1956), Boleslaw Nawrocki (1877-1946) e Konstanty Brandel (1880-1970), il britannico Charles Ginner (1878-1952) e ancora il portoghese Amedeo De Souza Cardoso (1887-1918), il croato Josip Racic (1885-1908), i finlandesi Pekka Halonen (1865-1933) e Väinö Blomstedt o l'uruguayano Carmelo de Arzadun (1888-1968). L'ambiente, per molti versi di taglio antiaccademico, come dimostrano i lavori che ci sono pervenuti, seppe raccogliere anche gli echi della sperimentazione cubofuturista. Basti guardare la produzione del pittore francese Jean Marchand (1883-1941) o della spagnola Maria Gutierrez Blanchard (1881-1932), che studia con Hermenegildo Anglada Camarasa e Kees Van Dongen e si guadagna un posto di assistente nell'Accademia. Lo stesso Pablo Picasso riteneva che l'Académie fosse tra le migliori di Parigi.

Nell'epistolario di James McNeil Whistler (1834-1903), conservato presso l'Università di Glasgow [Glasgow University Library], c'è una lettera di Clifford Isaac Addams (1876-1942), datata 10/11 giugno 1902, dove in un passaggio si allude alla gelosia di Carmen Rossi (anche lei modella ciociara, titolare dell'omonima Académie, fondata da Whistler stesso e poi a lei intestata), per il successo della concorrente Vitti.²

Del resto, oltre al merito nello specifico artistico, l'Académie si era guadagnata un posto di rilievo divenendo un vero centro di cultura a seguito delle riunioni organizzate per gli studenti dalla American Church of Paris. Il Rev. William M. Paden (che fu poi pastore della chiesa Presbiteriana di Salt Lake City) riferisce di migliaia di studenti presenti ogni anno a Parigi. La maggior parte di loro arriva con scarse risorse ed è costretta ad accontentarsi di alloggi angusti e malsani giudicati non del tutto favorevoli al benessere fisico e morale. Ritenendo indispensabile offrire servizi e sostegno spirituale, l'American Church stabilisce un programma di incontri appoggiandosi all'Académie Vitti. Non solo sermoni, discussioni, interrelazioni, scambi, ma anche conferenze e programmazione di concerti.

Nella pagina a fronte, in alto dépliant pubblicitario dell'Académie Vitti, in basso Cesare Erario e Eugenio M. Béranger. Foto di G. Fontana.

MODELLE E MODELLI D'ARTISTA

L'ATELIER VITTI A PARIGI TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

di Giovanni Fontana



NOTE

1. Sull'argomento si veda: Michele Santulli, *Modelle e modelli ciociari nell'arte europea, a Roma, Parigi, Londra nel 1800-1900*, Arpino, Edizioni Ciociaria sconosciuta, 2010.

2. *The Correspondence of James McNeil Whistler*, Glasgow University Library, Call Number: MS Whistler A109.

3. Tutte le informazioni sull'attività dell'American Church sono tratte da Joseph W. Cochran, *Friendly Adventures, A chronicle of the American Church of Paris (1857-1931)*, Paris, Brentano, 1931.

Nel biennio 1898-99 le riunioni sono coordinate da Clifford W. Barnes e nel periodo 1899-1901 dal Rev. Dr. George W. Davis, che ci trasmette un programma esemplare:

ORDER OF SERVICE

Hymns

Scripture; Matt. 6 19-34

Apostle's Creed.

Violin:

A. "Largo" by Haendel

B. "Andante" by Glück.

Prayer.

Hymn

Violin: "Légende" by Wienawski.

Address: "The Object of Life", Matt 6, 33.

Violin: "Thaïs" by Massenet.

Hymn.

Dal 1901 al 1905 i programmi sono organizzati dal Rev. Sylvester W. Beach assistito nei servizi musicali da Oscar Seagle, Charles Clark, Albert Spalding e da eminenti artisti dell'Opéra. Il teologo Charles Wagner, autore di "The Simple Life", è stato un grande amico degli studenti e spesso ha parlato durante le riunioni.

Il Rev. Beach parla dei giorni trascorsi alla Vitti come i più felici e più utili del suo ministero e riferisce dei giudizi positivi di suoi vecchi allievi, che parlano sempre con gioia dell'Académie.³

A titolo di curiosità, per sottolineare la magia di certe coincidenze, aggiungiamo che figlia del Rev. Beach era quella Sylvia Beach (1887-1962) che fondò la libreria "Shakespeare and Company" e fece circolare titoli messi all'indice nel Regno Unito e negli Stati Uniti, come *L'amante di Lady Chatterley* di David Herbert Lawrence o *Ulisse* di James Joyce che, censurato in quei due Paesi, fu pubblicato per la prima volta, nel 1922, proprio da lei.

Dal 18 agosto 2013 le testimonianze preziose dell'operatività di Cesare Vitti e delle sorelle Caira sono raccolte da Cesare Erario, loro discendente, nel piccolo museo di Atina, realizzato in quella che fu l'abitazione di quegli originali imprenditori d'arte, costretti a tornare in Italia nel 1915, quando con la I Guerra mondiale si chiudeva lo straordinario capitolo della Ville Lumière, che fu al culmine del suo splendore con l'Esposizione Universale del 1900.

Quella voluta da Cesare Erario è una realtà senza dubbio destinata a crescere. Per ora: una bella raccolta di disegni di nudo, maschile e femminile, eseguiti da allievi e maestri, fotografie di modelli e modelle utilizzate per le lezioni e realizzate da alcuni dei maggiori fotografi dell'epoca come Nadar o Naudet, cartoline postali e illustrate che documentano l'ampio giro delle relazioni, opere della stessa Giacinta Caira, reperti diversi e curiosità.

Sull'Académie Vitti è in preparazione una raccolta di studi e documenti a cura dello stesso Erario in tandem con l'archeologo Eugenio M. Béranger, esperto di storia ciociara, già autore con Ugo Jannazzi del volume "Gente di Ciociaria", pubblicato nel 2007 nell'ambito delle attività dell'omonimo Museo antropologico di Arce.



In alto, sala centrale del museo: sono visibili in fondo una gigantografia dell'atelier e a destra una sequenza di disegni originali. A lato, l'atrio con il simbolico divano d'epoca quale segno d'accoglienza. Nell'ambiente è conservata un'opera del pittore parigino Luc-Oliver Merson, docente all'Académie Vitti nel 1903, che ritrae Maria, la più grande delle sorelle Caira.

documentano le relazioni personali e professionali, quadri e disegni di Giacinta stessa, opere di collezione, foto-

grafie di famiglia e d'atelier, mobili e oggetti d'arredo. La casa, scrigno della memoria, sembra essere il con-

cept del museo stesso, che si sviluppa al piano terra, in precedenza destinato a cantine, e al primo piano, con la se-

L'ACADÉMIE VITTI

IL PROGETTO DI UNA CASA MUSEO AD ATINA



di Marina Campagna
e Francesco Melaragni
Archimmagine Studio

Si trattava di intervenire su un'antica abitazione di campagna ad Atina, di proprietà privata, da trasformare in casa museo dedicata a Cesare Vitti e alle sorelle Maria, Giacinta e Anna Caira, artisti e modelli che li avevano vissuto dal 1915 fino al 1949, al loro ritorno dalla Francia dove avevano fondato e gestito l'Académie Vitti, una delle più importanti scuole o atelier d'arte sorti a Parigi alla fine del sec. XIX.

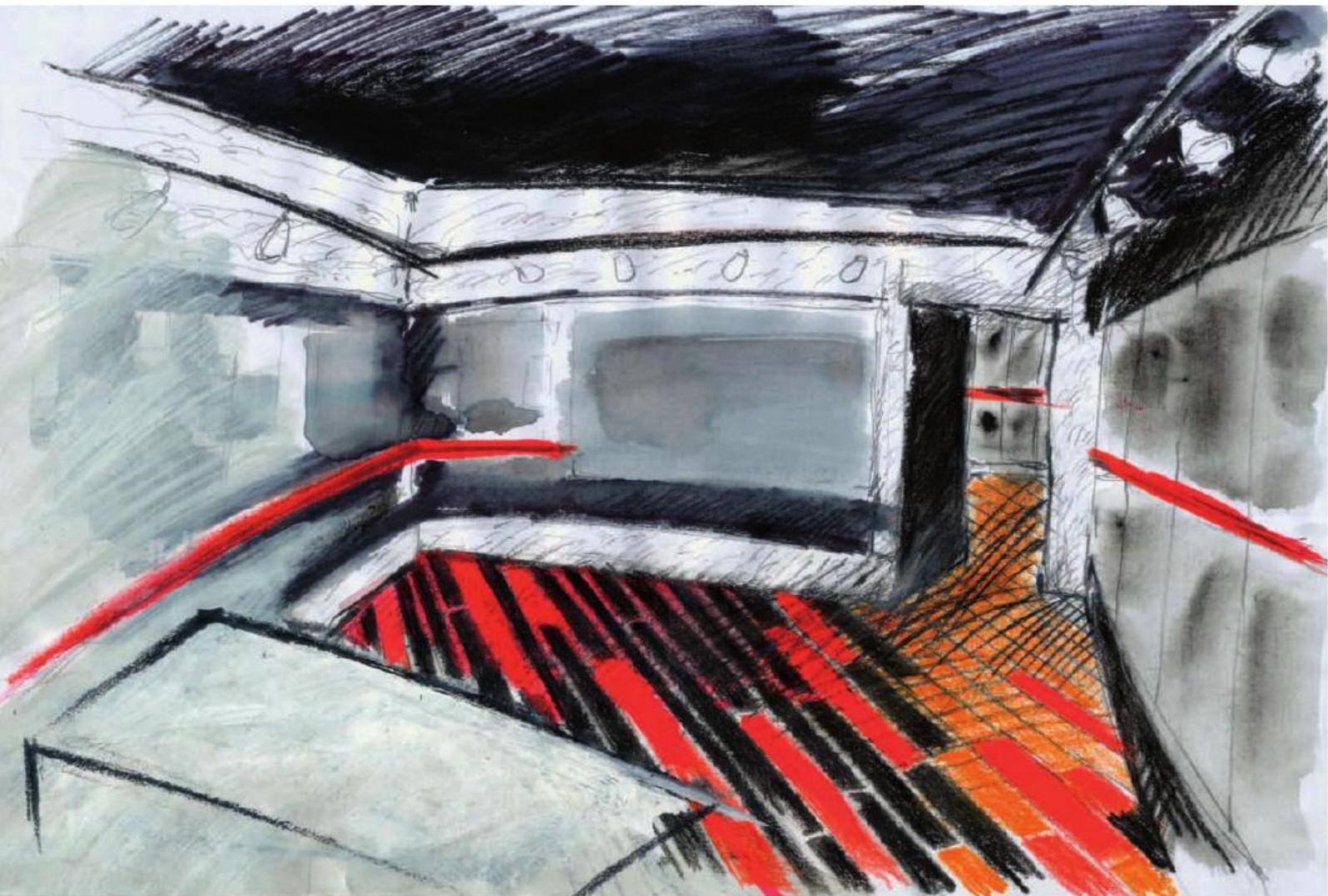
Le accademie private, create a Parigi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, ricoprono un ruolo fondamentale per lo sviluppo delle arti figurative e per la creazione di nuovi linguaggi. In esse trovano l'ambiente giusto per la propria formazione alcuni degli artisti più innovativi del tempo dai Nabis ai Fauves, da Cézanne a Matisse.

Tra le molte accademie nate nella Parigi della Belle Époque si distinse per la qualità dell'insegnamento e per il numero elevato degli iscritti proprio l'Académie Vitti, sita al numero 49 di Rue de Montparnasse. Cesare Vitti e Maria Caira, immigrati italiani conosciutisi e sposatisi nella Ville Lumière, e le sorelle Giacinta e Anna si distinsero subito come modelli, seguendo un "tradizione" che fin dal '700 aveva reso famose nel mondo dell'arte le genti ciociare.

Ubicata nel grande sottotetto illuminato dalle enormi vetrate della palazzina di proprietà, poteva vantare ben tre turni quotidiani di lezioni e un'intera classe completamente femminile, offrendo agli allievi provenienti da ogni parte d'Europa e d'America la possibilità di disegnare dal vero grazie alla presenza continua di modelli professionisti e di professori di grande professionalità, tra cui Paul Gauguin, Luc Olivier Merson, F. Mac Monnis e Kees Van Dongen.

Quando tornarono in Italia nel 1915, portarono parte del materiale di lavoro svolto nell'atelier nella casa di Atina, che rappresentò, nella tranquillità della terra natale, un ideale rifugio in un mondo che andava velocemente cambiando, e continuarono per il resto della vita a coltivare la passione per l'arte.

Il materiale in esposizione nel museo è quello che gli eredi di Maria e Giacinta Caira e Cesare Vitti hanno custodito negli spazi dove hanno vissuto fino alla loro morte: schizzi e disegni di nudo, maschile e femminile, realizzati su carta a matita o carboncino provenienti dall'accademia parigina, eseguiti da allievi e maestri, fotografie di modelli in costume (spesso le tre sorelle Caira) che erano utilizzate per le lezioni, realizzate da alcuni dei maggiori fotografi dell'epoca come Nadar o Naudet, cartoline postali e illustrate a documentare le relazioni personali e professionali, quadri e disegni di mano di Giacinta stessa, opere di collezione, mobili ed oggetti d'arredo, fotografie di famiglia e d'atelier, con artisti, insegnanti, allievi, modelli, le sorelle Caira e Cesare Vit-



In alto, uno schizzo di progetto di Francesco Melaragni.

A lato, una delle teche in cui sono conservate cartoline postali e illustrate, che documentano le relazioni personali e professionali tra i Vitti, gli allievi e i docenti, e alcuni oggetti provenienti dall'Académie, tra cui un corpetto ricamato indossato per le pose. Foto di G. Fontana.



greteria, le sale espositive e un ambiente per incontri e seminari. Sul tutto aleggia il tentativo ben riuscito di coniugare insieme arte e architettura per raggiungere un obiettivo ambizioso: quello dell'opera d'arte totale dove i diversi specifici collaborano per il pieno successo dell'opera. La realizzazione, elegante e curata, evoca altre epoche storiche e risultati capaci di sedimentare nella memoria rinvio allo studiolo di Federico II di Montefeltro ad Urbino o alle stanze della meraviglia – le Wunder-

L'ACADÉMIE VITTI

IL PROGETTO DI UNA CASA MUSEO AD ATINA

ti, che testimoniano momenti importanti della quotidianità dell'insegnamento nella sede di Boulevard de Montparnasse.

Il museo non si presenta come vera e propria casa-museo, dal momento che l'abitazione, sia al piano terra che al primo piano, ha perduto in parte il carattere del vissuto della famiglia Vitti-Caira, pur conservando l'atmosfera originaria attraverso gli arredi, i numerosi oggetti e i quadri conservati. La casa è stata custode per più di novant'anni di un eccezionale patrimonio culturale, sapientemente conservato dai proprietari che li hanno vissuti dal 1915 fino alla loro morte.

La casa come custode: questo è il concept del museo, che si articola al piano terra dell'abitazione, un tempo destinato a cantine, mentre gli ambienti al primo piano accolgono la segreteria, le sale espositive e un ambiente dedicato a incontri e seminari.

Gli interni, spogliati delle superfetazioni, hanno recuperato un'atmosfera soffusa, simbolica, animata da rimandi e allusioni, sottolineata dalle finiture (la pietra a vista stilata, le pareti e i soffitti intonacati e tinteggiati nei colori nero e rosso rubino), dall'allestimento museografico vero e proprio e dagli arredi, e si sono configurati come luogo della narrazione e della memoria.

Al piano terra è stata conservata, enfatizzandola, l'attuale concatenazione degli ambienti, in modo da mantenere un continuum spaziale, fluido, dove l'allestimento espositivo è articolato senza soluzione di continuità.

La pavimentazione in parquet di rovere nei colori nero, rosso e naturale, disposto a correre diagonalmente, non solo ricorda nella colorazione la pavimentazione in piastrelle di cemento esagonali dell'inizio del novecento presenti nella reception, ma dinamizza gli ambienti ed interagisce con l'articolazione dell'allestimento.

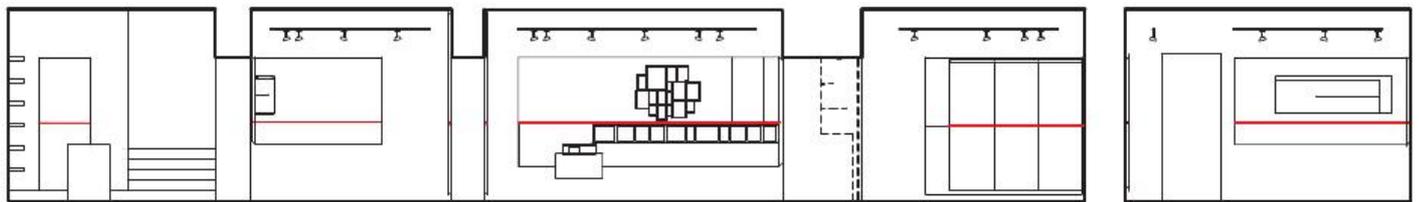
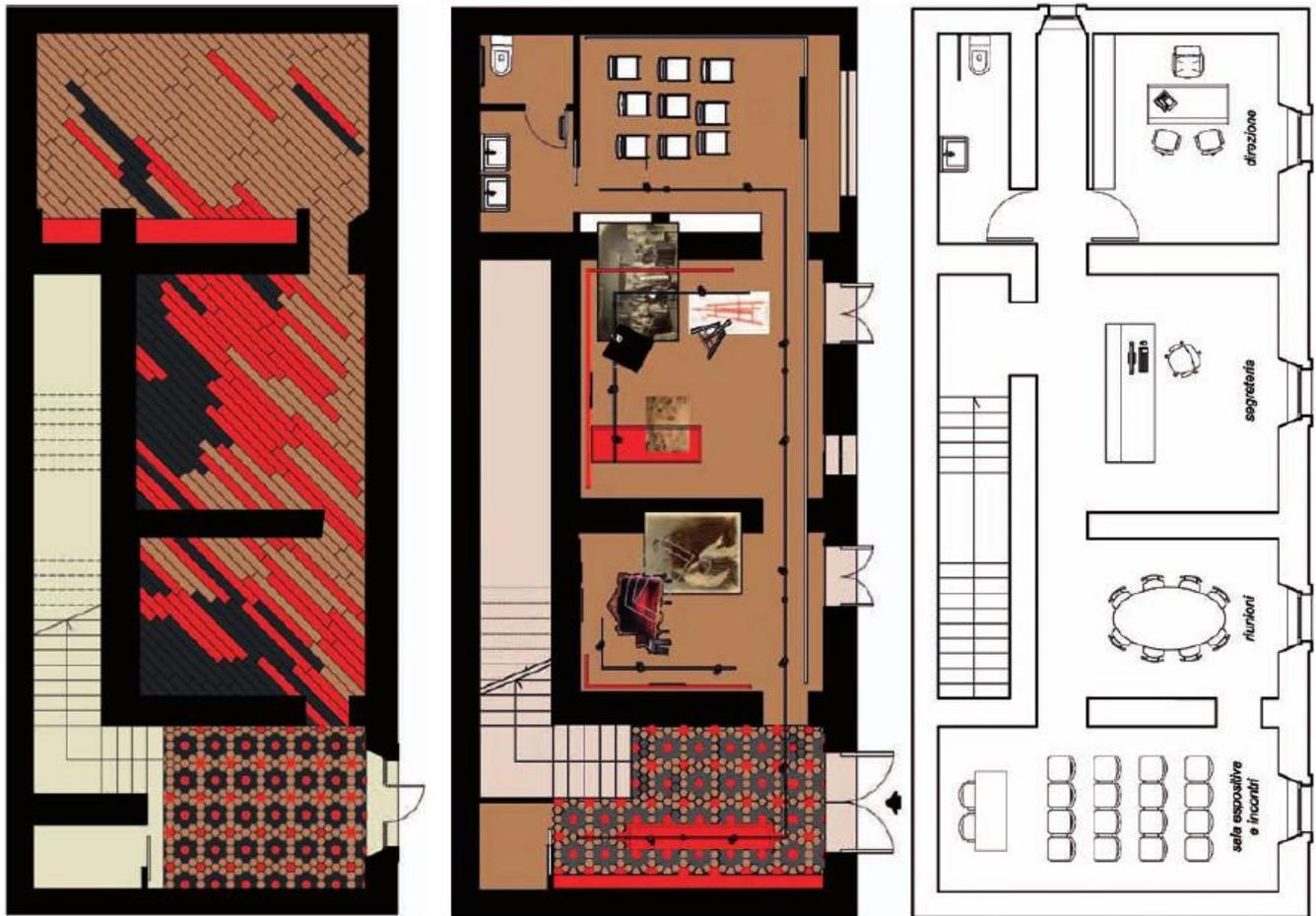
L'atmosfera creata negli interni è funzionale agli elementi raccolti. Un'accurata selezione dei bozzetti, degli arredi, degli oggetti, delle fotografie e dei documenti più significativi, le quinte espositive e le gigantografie creano un percorso narrativo, offrendo al visitatore il racconto biografico dei protagonisti e soprattutto quello della straordinaria esperienza dell'Académie Vitti.

Un "filo rosso" (materializzato in un listello di legno laccato di rosso) spicca su una lunga quinta lineare in legno laccato di colore nero e plexiglass e percorre tutte le pareti espositive; assumendo valore di segno fortemente simbolico, funge da guida per il visitatore lungo tutto l'allestimento.

Sulla grande quinta lineare è composta in doppio ordine la sequenza di una selezione di eccezionali disegni a carboncino degli allievi. Le opere sono disposte in maniera seriale, così come nelle accademie, in maniera da costituire un evocativo rimando al luogo di origine, anche quando l'allestimento racconta di altro.

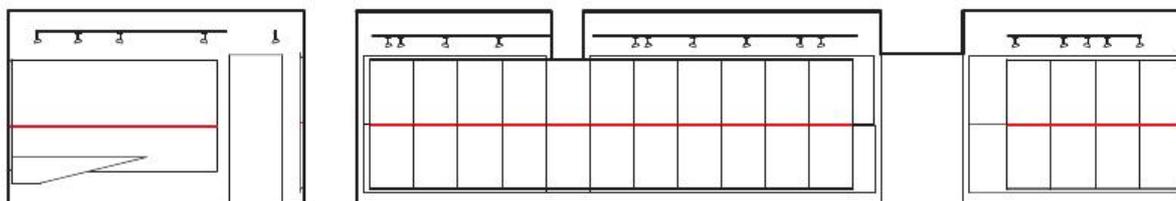
Nel primo ambiente un divano d'epoca ed un piccolo tavolino di servizio in stile giapponese, appartenuti a Maria e Giacinta Caira e a Cesare Vitti, una gigantografia delle sorelle Caira e di Vitti, costituiscono l'incipit simbolico del percorso. L'iniziale sorpresa rimanda ad una ideale conversazione con quelli che furono i padroni di casa, per dare inizio al racconto e al ricordo.

Una prospiciente parete di legno laccato nero, illuminata da faretti sospesi a soffitto, in parte supporto ai testi serigrafati ed in parte sup-



SEZIONE A-A

SEZIONE B-B



SEZIONE C-C

SEZIONE D-D

Marina Campagna e Francesco Melaragni, piante del piano terreno (parquet policromo e disposizione degli elementi di arredo), piano primo e sezioni.

kammer – che presero quello come modello. Gli interni, eliminate le superfetazioni, hanno recuperato un'atmosfera sospesa, "simbolica e astratta", come scri-

vono gli autori. Qui i dettagli, dalla pietra a vista stilata, alle pareti e i soffitti intonacati e dipinti di nero e rosso con raffinatezza un alle-

stimento museografico in grado di divenire luogo della memoria e della narrazione. E qui continua a persistere il desiderio di ascoltare nuovi racconti. **T**



L'ACADÉMIE VITTI

IL PROGETTO DI UNA CASA MUSEO AD ATINA

porto ad una vetrina in legno di colore rosso rubino con gli oggetti e le fotografie, fissa il ritratto di Maria, Giacinta e Anna Caira e di Cesare Vitti, mentre un disegno a matita di Luc Olivier Merson e un dipinto ad olio dedicati a Giacinta Caira fanno da reale contrappunto.

Se il primo ambiente introduce biograficamente i protagonisti, il secondo è esclusivamente dedicato all'Académie Vitti.

Una serie di oggetti emblematici, illuminati da faretti sospesi a soffitto, scandiscono il percorso del visitatore e rafforzano il leit-motiv della narrazione: un cavalletto, uno sgabello in legno e paglia, le gigantografie con gli allievi e i docenti, le fotografie tratte dagli album dei modelli.

Una parete-pannello nera, posta come sfondo a comprendere gli oggetti, funge da supporto non solo per i testi, le gigantografie, ma anche per una bassa teca in legno di colore bianco puro, disposta a penisola, chiusa da cubi in vetro temperato in cui è disposta, quasi affastellata e protetta in supporti verticali di plexiglass, una miriade di cartoline: preziosa corrispondenza dei protagonisti con gli allievi, gli artisti-docenti, i fotografi, testimonianza del luogo, dell'attività, dei legami dell'Académie Vitti.

Il percorso museografico si conclude in una piccola saletta audio-video, attrezzata con sedute. Due vetrine, illuminate da una luce diffusa, espongono gli oggetti di arredo, d'arte, i libri, appartenuti alle sorelle Caira, mentre attraverso le immagini e la proiezione di un video il visitatore può immergersi completamente nella vita artistica parigina di cui l'Académie Vitti fu protagonista.

La lunga quinta espositiva in legno nero e plexiglass che sostiene la teoria dei disegni a carboncino, filo conduttore di tutto l'allestimento, si risolve nella saletta audio-video, avvolgendone in parte le pareti.

Casa Museo Académie Vitti, Atina

Progetto architettonico

Marina Campagna e Francesco Melaragni - Archimmagine Studio

Direzione dei lavori

Marina Campagna

Consulente scientifico allestimento

Loredana Rea

Committente

Associazione culturale Académie Vitti, Atina (FR)

Imprese esecutrici

Falegnameria Giuseppe Bastianelli, Atina (FR)

Vetreria Marotta, Cassino (FR)

Serigraph, Frosinone per l'allestimento museale

Carlo Tamburrini, parquet, Atina (FR) per la pavimentazione

materiali - principali marchi selezionati

vetri Saint Gobain

pitture murali Sikkens

pavimenti interni parquet di rovere naturale e verniciato

Decor Group, Roma

sistemi di illuminazione Ikea

Ente finanziatore

Regione Lazio, Assessorato Cultura

Associazione culturale Académie Vitti, Atina (FR)

Dati cronologici

progetto 2010-2012 - realizzazione 2013



di Wilma Laurella

Per celebrare i novant'anni dalla nascita di Italo Calvino (Santiago de Las Vegas, Cuba, 15 ottobre 1923 – Siena, 19 settembre 1985), la Casa dell'Architettura di Roma e l'IXCO, Istituto Italiano per la Cooperazione, hanno organizzato una serie di iniziative culturali incentrate sull'attività del celebre scrittore che saranno allestite in più sedi, a Roma e a Castiglione della Pescaia. L'idea di celebrare questo significativo testimone della nostra epoca

corrisponde un reciproco amore per la ricerca calviniana da parte del mondo della sperimentazione artistica: dalle Arti Visive all'Architettura, alla Fotografia al

moniato dalle celebri *Lezioni Americane*, le sei parole chiave per il nuovo millennio ci consentono di poter immaginare un viaggio insieme per mettere a con-



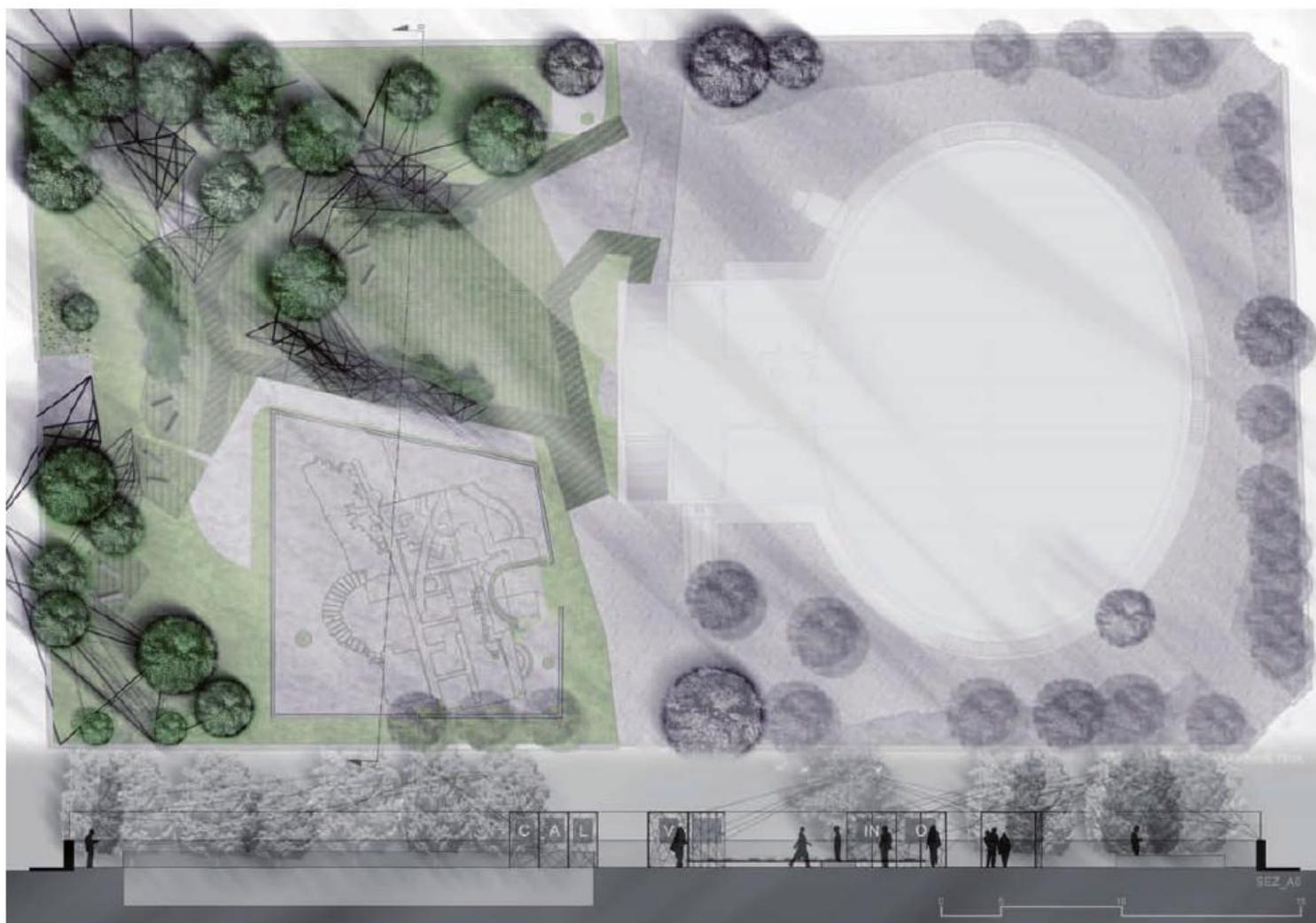
IL GIARDINO DELLE PAROLE

UN CONCORSO PER CELEBRARE ITALO CALVINO

nasce dalla volontà di mettere in evidenza le molteplici relazioni disciplinari che l'autore ha intessuto nella propria produzione letteraria. Alla vocazione per la molteplicità, da lui teorizzata come finalità principale della sua poetica,

Cinema, dal Teatro all'Arte dei Giardini. L'iniziativa, come testimonia il titolo, *In viaggio con Calvino*, vuole mettere in evidenza proprio la molteplicità dei suoi interessi e il sistema di correlazioni con altri settori disciplinari. Come testi-

fronto linguaggi espressivi, temi e modalità comunicative".¹ Se per Calvino «l'architettura e la città svolgono un ruolo paradigmatico, sono lo strumento di cui l'uomo dispone per rappresentare il mondo, lo spazio dove



“continuare a giocare” e dare “forma e figura” al contesto in cui vive», non poteva mancare all’interno delle celebrazioni una sezione dedicata all’architettura e all’allestimento del giardino esterno dell’Acquario Romano.

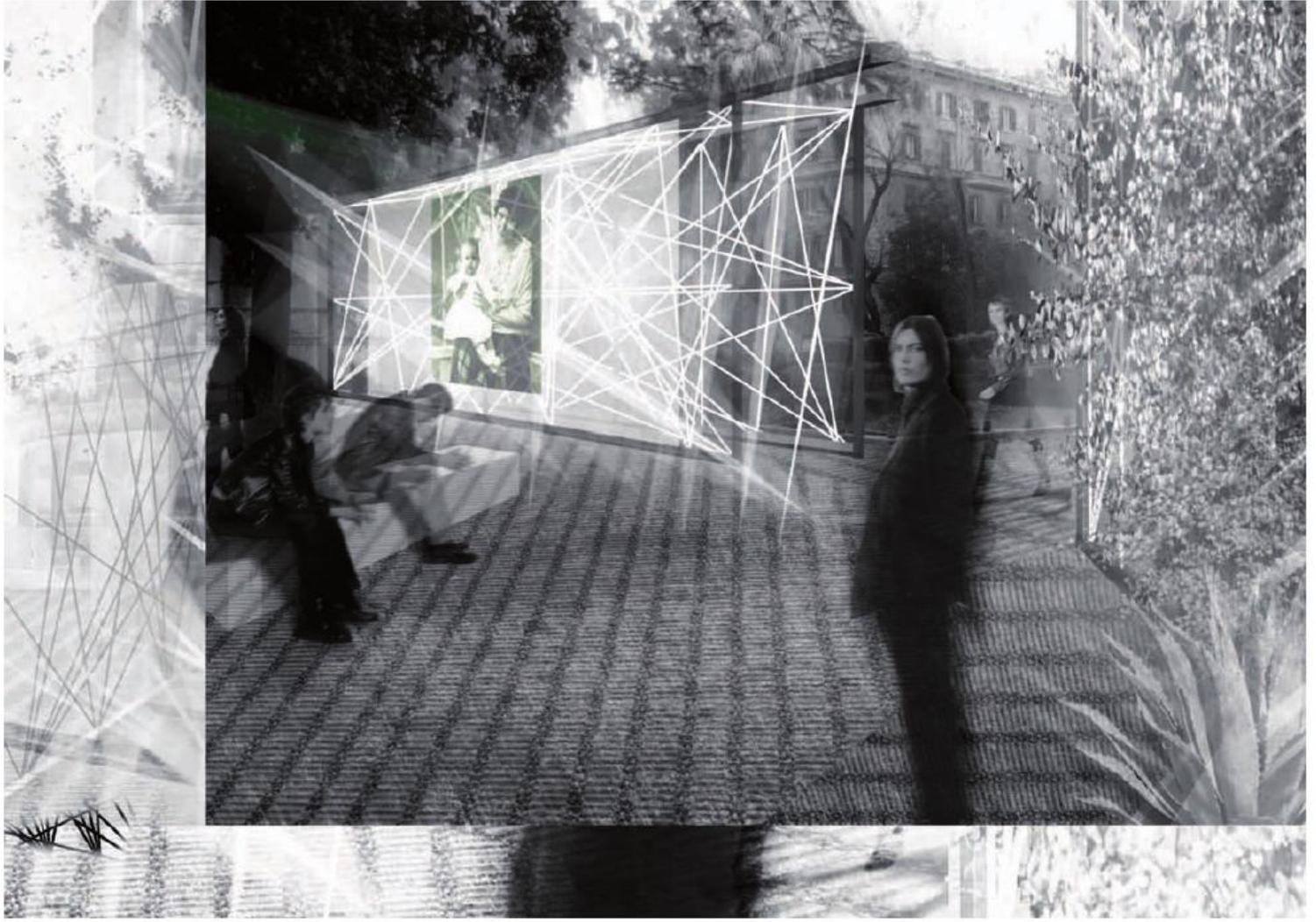
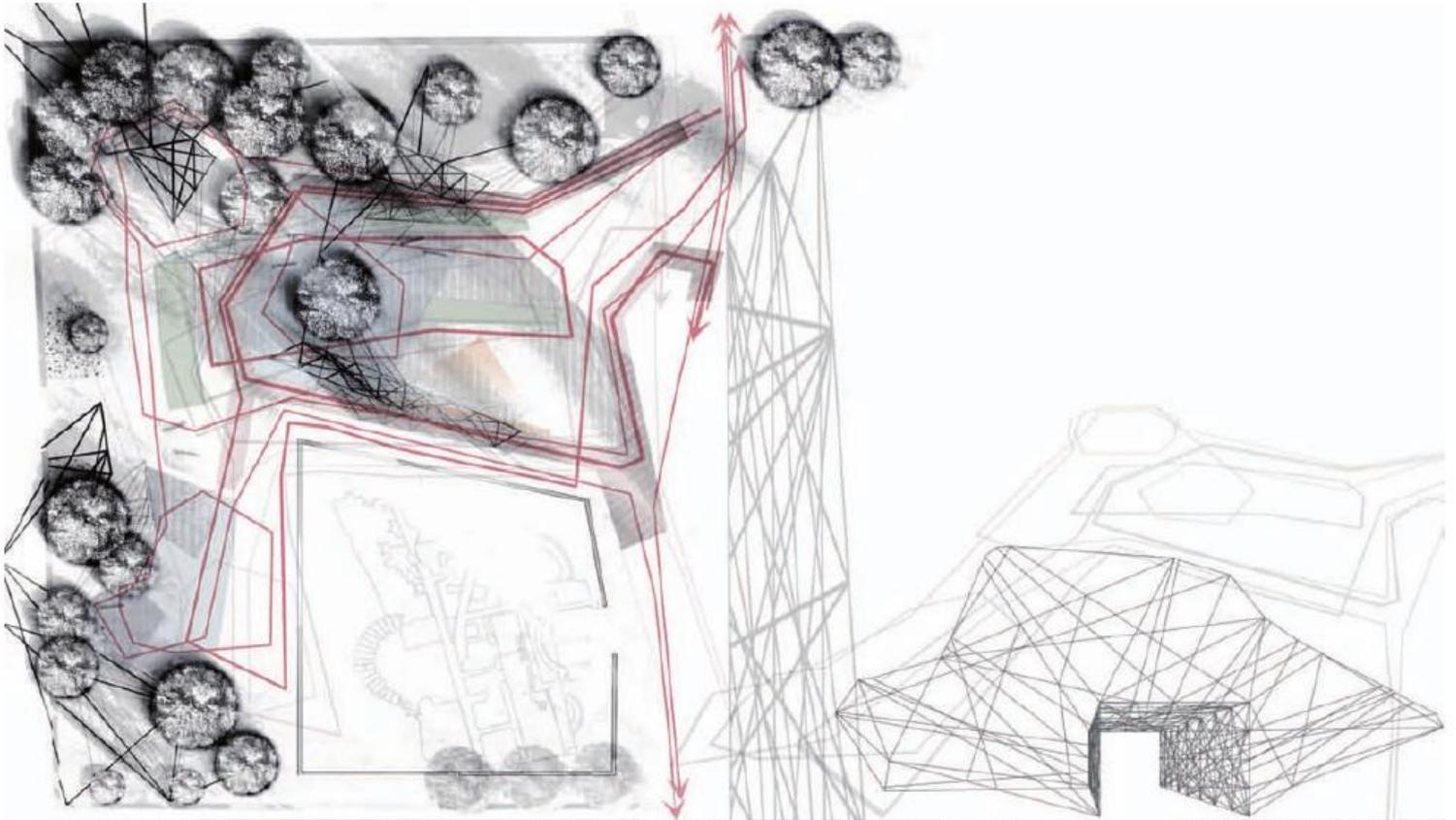
Proprio il “Giardino delle Parole” è stato l’oggetto del concorso di idee in due fasi per trovare soluzioni progettuali innovative all’interno dello spazio storico del giardino antistante l’Acquario Romano. Un progetto di allestimento che, partendo dall’ope-

ra di Calvino, fosse capace di riflettere sui temi dello spazio verde urbano nella città contemporanea.

Oltre cento i partecipanti al concorso riservato agli “under 40”, che riuniti in gruppi multidisciplinari, hanno elaborato proposte rispondenti alle richieste del bando. Tra queste è stata scelta quella vincente a firma dell’architetto Emiliano Spaziani, che con il progetto “es_TENSIONI TEMPORANEE” si è aggiudicato la vittoria del concorso e la relativa realizzazione del proget-



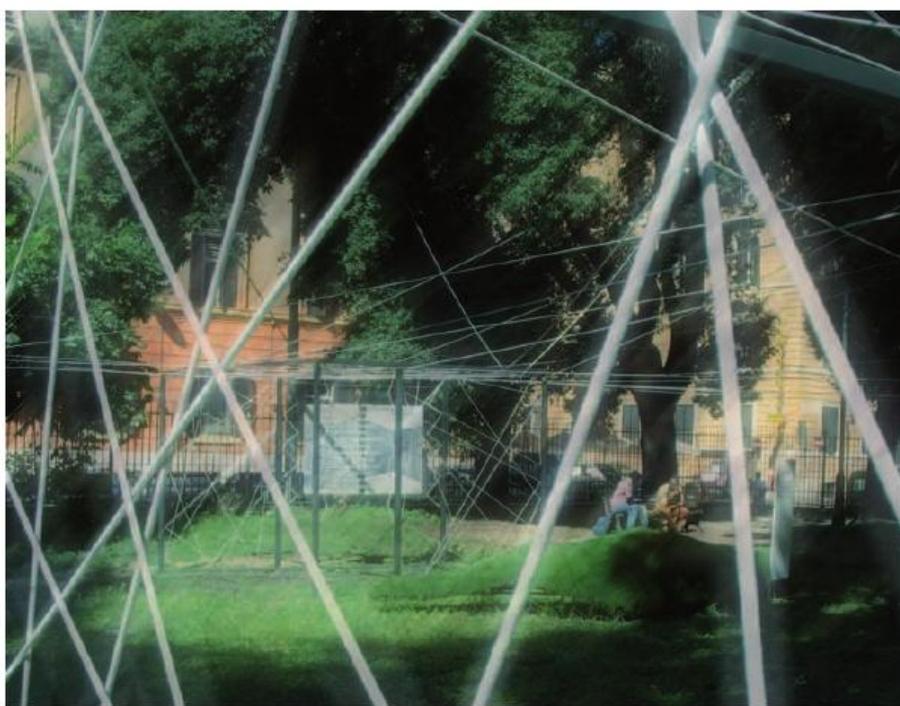
*Emiliano Spaziani,
Elaborati grafici tratti
dal progetto
“es_TENSIONI
TEMPORANEE”,
vincitore del concorso
“In viaggio con Calvino”.*



to, inaugurato presso la Casa dell'Architettura a Roma.

Il progetto vincitore ha cercato di rintracciare nell'opera di Italo Calvino alcuni dei temi che, in maniera quasi costante, hanno caratterizzato la produzione letteraria dello scrittore. L'intento era di ritrovare le sensazioni suscitate dagli scritti, di percorrere quei luoghi leggeri e immateriali, quei paesaggi della mente tanto sognati, ma nello stesso tempo tanto veri da sembrare conosciuti, fino al punto di appartenerci come esperienza spaziale fisica e mentale: «Quei luoghi visitati nel pensiero ma non ancora scoperti o fondati» (*Le città invisibili*), che prendono forma nella mente componendo una tessitura di linee spezzate e oblique, con segmenti che tendono a sporgere fuori dagli angoli, proprio come quella che Calvino diceva essere la *forma del mondo*.

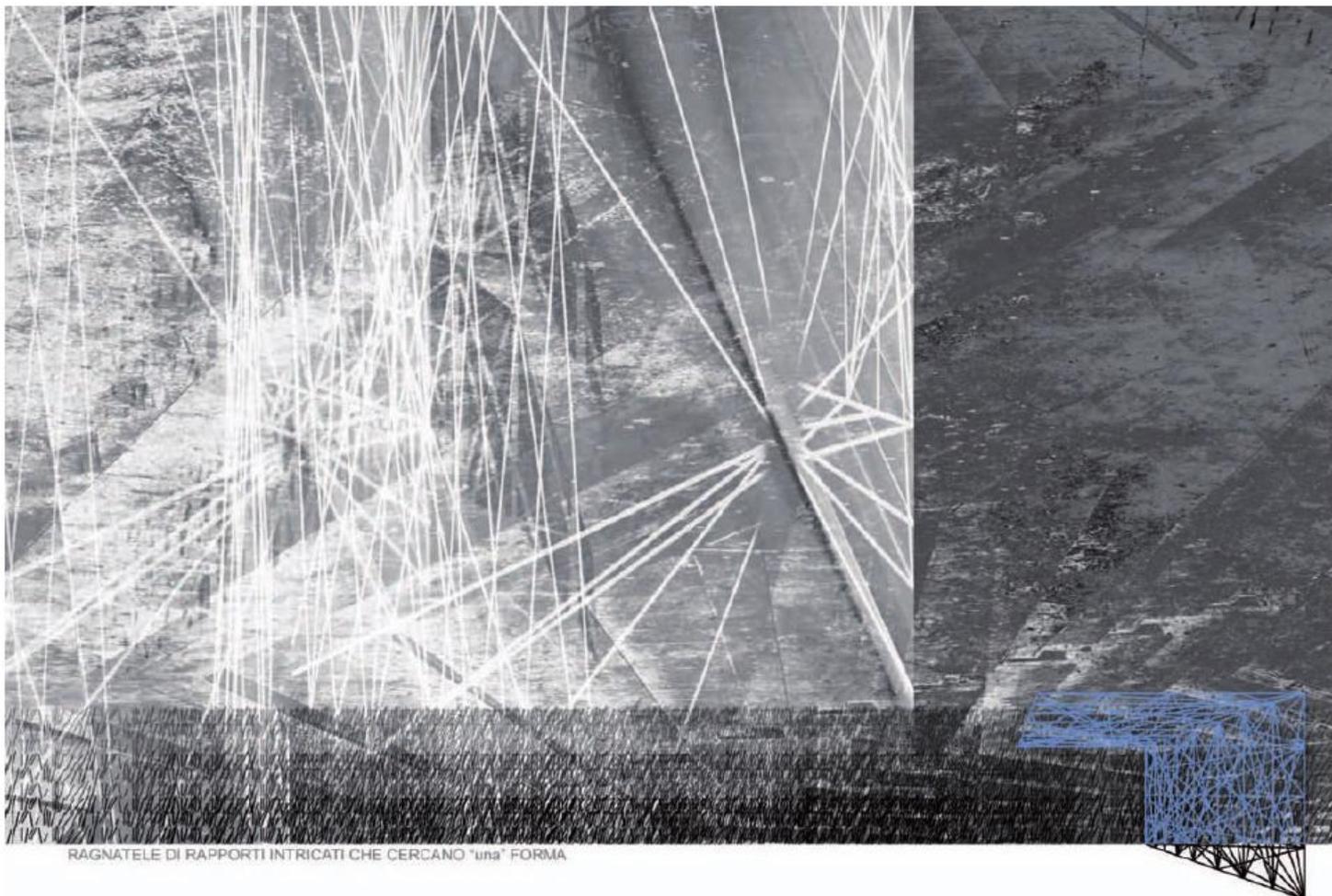
Contemporaneamente queste ragnatele di rapporti intricati cercano una forma, cominciano



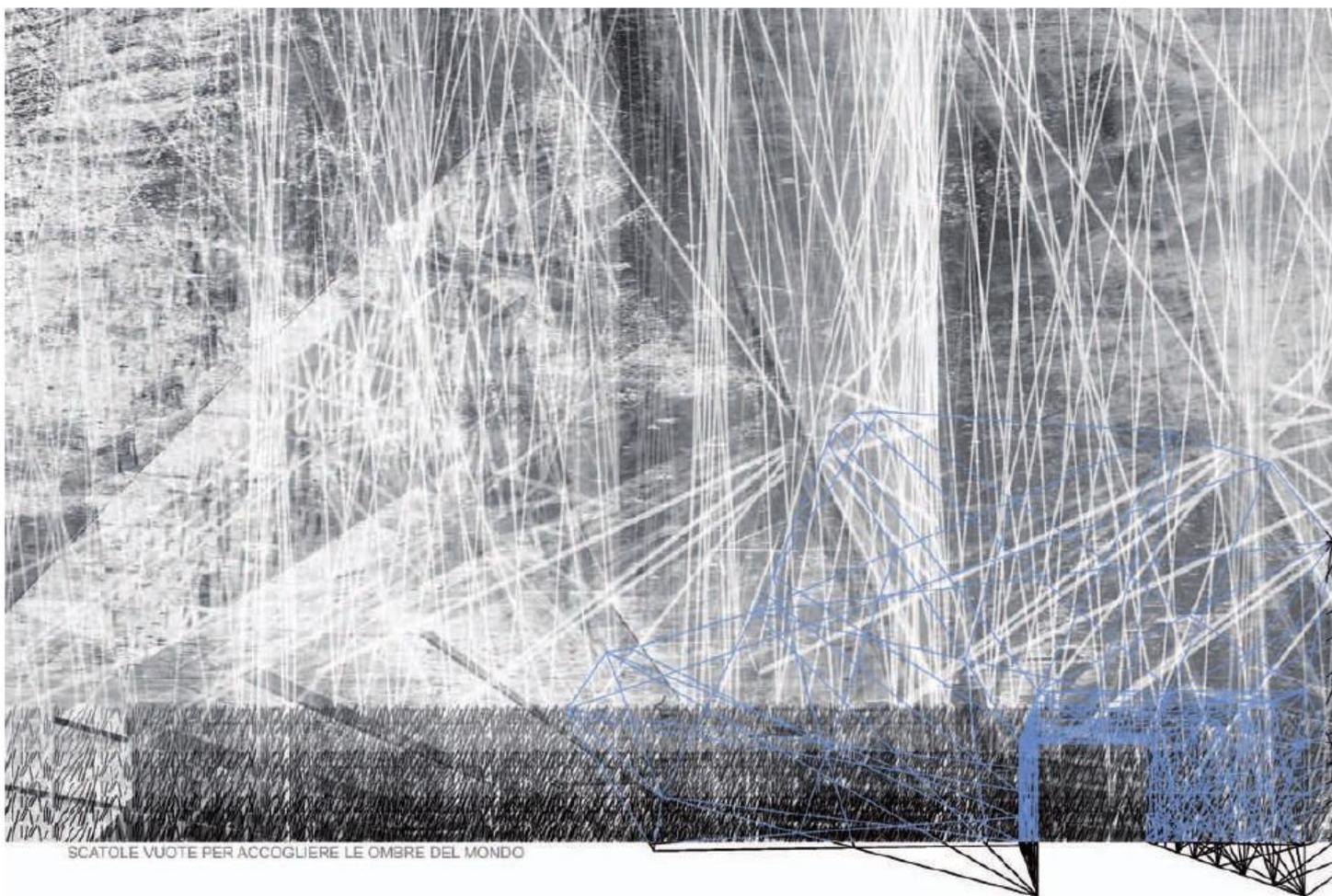
a insinuarsi tra gli elementi del giardino, quasi a costituire una grande scatola vuota per accogliere le ombre del mondo, una scatola che contiene tutto e niente, che s'interseca con i percorsi e le traiettorie del visitatore formando circuiti disordinati e sconnessi dove i fanta-

smi dell'uomo contemporaneo vagano alla deriva, una scatola che riporta alla mente quelle città oniriche, leggere come aquiloni, traforate come pizzi, trasparenti come zanzariere, senza spessore, fatte di dritto e rovescio, che si celano e si svelano al ritmo incessante delle molte-

Emiliano Spaziani,
immagini della
realizzazione del
progetto nel giardino
dell'Acquario Romano.



RAGNATELE DI RAPPORTI INTRICATI CHE CERCANO "una" FORMA



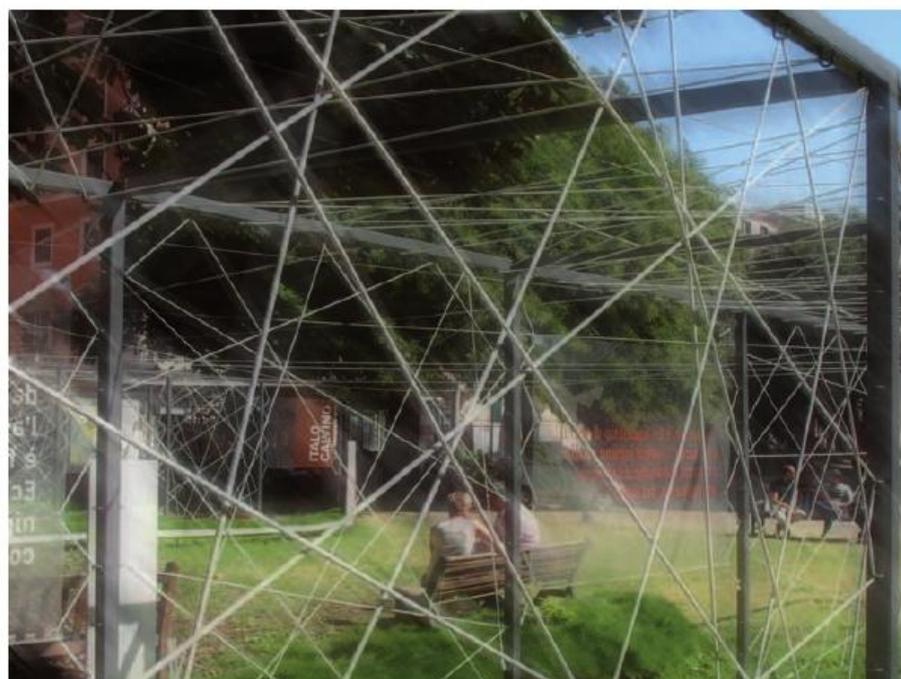
SCATOLE VUOTE PER ACCOGLIERE LE OMBRE DEL MONDO

Un'architettura fatta di trame sottili come ragnatele, leggere come aquiloni, traforate come pizzi, trasparenti come zanzariere.



plici percezioni del paesaggio inteso come insieme di segni da decifrare: segni che evocano una fruizione dinamica dello spazio, in cui il labirinto metallico, simultaneamente, oscilla tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo.

Linee, che si allacciano e slittano in altezza, riportano alla memoria le visioni dall'alto che Cosimo, protagonista de *Il barone rampante*, ha dalla sua casa sull'albero, dove tutto si sfalda e si moltiplica infinitamente lungo il filo che lega gli eventi, gli accadimenti del mondo e dello spazio, nell'universo "finito" e instabile nei suoi confini: confini fragili, labili, che si tendono traballanti tra i gradi vuoti, tra le zone tanto oscure quanto affascinanti della complessità che ci ingloba e ci fa smarrire, inevitabilmente, tra la molteplicità delle cose. **I**



NOTE

1. Estratto dal bando della Consultazione di idee in due fasi per l'allestimento del giardino esterno dell'Acquario Romano.





di Paolo Emilio Bellisario

Questo lavoro vuole contribuire alla comprensione di un importante nodo della storia urbana e architettonica della città di Sora, in un momento in cui il recupero del centro storico vede due eventi significativi: l'apertura e la

tara, che vedeva i suoi confini segnati da orti, dalle pendici del monte e dai due grandi complessi, uno dei Francescani e l'altro, successivo, dei Gesuiti. Si tratta di uno slargo ingrandito da uno sventramento e gravato da interventi edilizi di bassa qualità,

Il progetto di recupero illustrato in queste pagine riguarda un complesso di grande valore storico-monumentale che si dispone intorno al fulcro dell'antica piazza dell'Ortara, nel cuore della città di Sora.

dalla Chiesa e dall'ex-Collegio, ora Palazzo comunale, concepiti nel quadro di un unico intervento destinato ad accogliere i Gesuiti in città.

Com'è noto, gran parte del patrimonio architettonico della città venne gravemente danneggiato

SLARGO DELL'ORTARA VALORI, RIFLESSIONI, STRATEGIE PER IL RESTAURO DELLE AREE INTERESSATE DALL'EX COLLEGIO DEI GESUITI

A SORA

definitiva sistemazione del Museo della Media Valle del Liri nell'ex convento di San Francesco e la realizzazione di un centro polivalente a servizio della cittadinanza alle pendici del monte San Casto. Sono interventi che puntano al rilancio culturale di Sora, facendo leva sulla sua storia e su una compagine urbana continuamente stravolta da eventi sismici e riplasmata da successive ricostruzioni, generalmente insensibili al contesto. Fulcro di tale azione di recupero è la piazza Mayer Ross, l'antica piazza Or-

come era il caso del vecchio cinema recentemente demolito per far posto alla nuova sala polivalente. Il recupero dell'ex-convento di San Francesco e il ristabilimento del rapporto con la parete naturale del monte San Casto rendono ora inevitabile rivolgere l'attenzione all'altra quinta storica della piazza, quella composta dalla Chiesa di Santo Spirito e dai volumi che vi si addossano. Malgrado l'apparenza poco significativa, si tratta di un complesso edilizio di grande spessore storico, poiché è composto

to dopo il terremoto del 1915. La ricostruzione post-sisma di fatto cancellò l'immagine barocca della città, grosso modo coincidente con il ducato dei Boncompagni. Si trattava in realtà di una fase di relativa stabilità e di graduale assestamento dell'immagine urbana di Sora. È importante ricordare il fatto che il Collegio gesuitico venne edificato nel luogo dove si trovavano possedimenti appartenenti all'ospedale romano di S. Spirito in Saxia, che possedeva in Sora una Chiesa, un ospedale e altre fabbric-



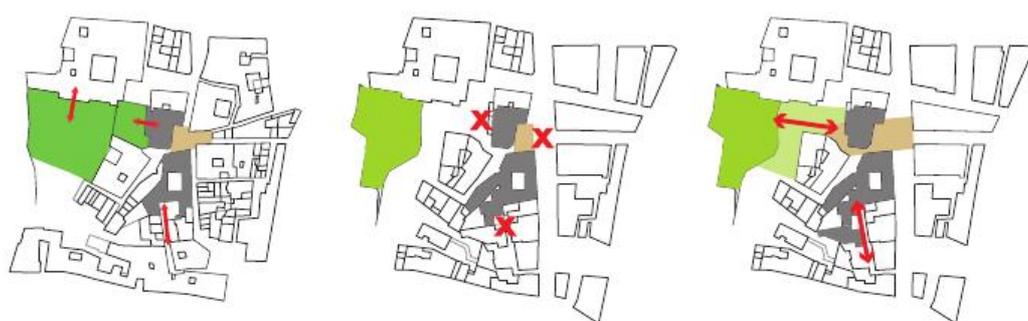
che, tra cui alcune abitazioni e un molino. Nota da testimonianze documentarie dalla seconda metà del XIV secolo, la Chiesa rimase attiva almeno fino al 1621 mentre si andava costruendo la nuova.

Un primo insediamento dei Gesuiti nella città fu propiziato da Cesare Baronio, la cui casa natale era posta sullo sperone di Torrevecchia, a ridosso della piazza Ortara.

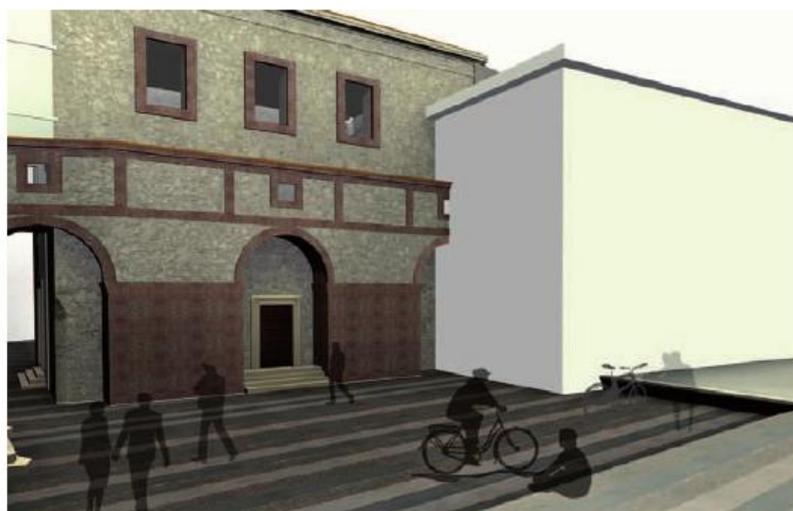
Baronio, titolare della commenda di S. Spirito relativa ai beni di Sora, già nel 1561, tentò senza successo di chiamare

dodici gesuiti per sorvegliare la rinascita dell'antico ospedale. Il proposito tuttavia riprese corpo grazie all'interessamento dei Boncompagni, Giacomo e, soprattutto, la moglie Costanza Sforza che, evidente-

mente in città, nel 1612 la duchessa avviò la costruzione del nuovo Collegio e della Chiesa, utilizzando proprio i beni, in precedenza dell'Ospedale romano, e il sito dell'antica Chiesa di S. Spirito.



Analisi dell'evoluzione urbana e linee guida del progetto: situazione sul finire del 1800, stato attuale, proposta di intervento e ricostruzione tridimensionale dell'area. Nella pagina a fianco: ricostruzione dell'evoluzione del contesto urbano tra il 1878 e oggi.



mente, vedevano nei seguaci di Sant'Ignazio un fattore di crescita culturale e spirituale della popolazione e di rafforzamento del feudo, sempre in bilico tra politica papale e fedeltà al Regno di Napoli. Testimonianza di tale stretto rapporto è ancor oggi lo stemma dei Boncompagni che campeggia sulla facciata del Collegio romano.

Per consentire ai Gesuiti di insediarsi definitiva-

Il cantiere fu inizialmente diretto dal gesuita Bernardo Smick, che pose nel 1615 le fondazioni della nuova Chiesa e successivamente da padre Cristof Grienberg, supervisore dei progetti architettonici del Collegio romano.

Iniziava così un cantiere di lunga durata, che attraverso continue interruzioni, revisioni e aggiornamenti progettuali doveva concludersi dopo un secolo.

La ricerca ne chiarisce i complessi passaggi, basandosi soprattutto su alcuni disegni già noti a Valléry Radot e attentamente vagliati da Richard Bösel, ponendoli, però, ora a confronto con la documentazione conservata negli archivi locali, con il rilievo dell'edificio esistente e con la maglia stradale urbana (disegni per la prima volta pubblicati, integralmente e a colori, con la trascrizione e traduzione delle didascalie latine in *S. Spirito e il Collegio Gesuitico di Sora*, collana *Il Borgo Ritrovato*, Casa Editrice Tindari, Dicembre 2009).

Il percorso analitico e progettuale è stato elaborato con l'obiettivo di collegare tra loro tracce e frammenti isolati illeggibili nella loro continuità, raccogliendoli in una narrazione tramandabile che restituisse dignità storica a un edificio trasformato e snaturato sia nelle sue funzioni che nel suo ruolo urbano.

Il primo progetto, del 1611, mostra gli edifici già dell'Ospedale di S. Spirito in Saxia e la pianta del nuovo edificio, tuttavia con un orientamento diverso dall'attuale e, cosa ancor più importante, con un testo latino accanto che descrive dettagliatamente sia l'edificato che il contesto circostante.

La sovrapposizione del progetto con il rilievo

attuale e il confronto con altri documenti dell'epoca permette l'individuazione di alcune preesistenze - fra cui i volumi della Chiesa trecentesca e i due portali a sesto acuto ancor oggi visibili, riferibili ai resti di una casa torre - e di ipotizzare che il cortile conservi al di sotto tracce dell'impianto originario. Nel 1621 la Chiesa era già praticabile, ma restava indietro la costruzione del Collegio, per il quale si richiesero variazioni.

Tuttavia le controversie con i Francescani e una serie di "variazioni nella ripartizione dei terreni" - dovute verosimilmente alla stesura di un primordiale catasto urbano voluto dai Boncompagni e a una nuova impronta urbana più imponente e idonea a una città ducale - rallentarono ulteriormente la costruzione, tanto che si giunse al 1669 per avere un nuovo progetto del padre gesuita Fabrini, disposto su un asse che già è quello del futuro Corso dei Volsci.

Un veloce confronto tra i due progetti approvati consente di ipotizzare alcune delle principali trasformazioni urbane che la città stava subendo.

Di fatto nel progetto datato 1611 gli accessi principali al Collegio e alle scuole si trovavano disposti esclusivamente

verso l'antico slargo dell'Ortara, mentre nel progetto datato 1669 la situazione risulta ribaltata privilegiando l'asse del futuro Corso Volsci che collegava su uno stesso asse il Collegio al Palazzo ducale.

Rispetto al proposito iniziale, molto ampio, venne ridotto lo spazio per la Chiesa che durante i lavori fu ruotato di 180°, come mostrano le semicolonne pensate per la controfacciata ancor oggi visibili dietro l'altare maggiore. La conoscenza approfondita dell'edificio, perlustrato in luoghi normalmente inaccessibili, come i sottotetti, permette di avanzare notazioni interessanti sulla genesi progettuale e sul procedere empirico del cantiere. La conclusione del Collegio, nel 1708, dovette probabilmente essere suggellata dal fastigio centrale che marca fortemente l'asse di simmetria del prospetto, regolando la fitta membratura ordinale che ritma l'edificio.

L'immagine attuale della Chiesa, un'aula con due altari laterali caratterizzata da una pesante decorazione pittorica moderna, non permette di cogliere i valori della fabbrica gesuitica. Tra i restauri successivi si segnala, infatti, la costruzione nel 1869 di una grande volta a botte, che modificava l'altezza

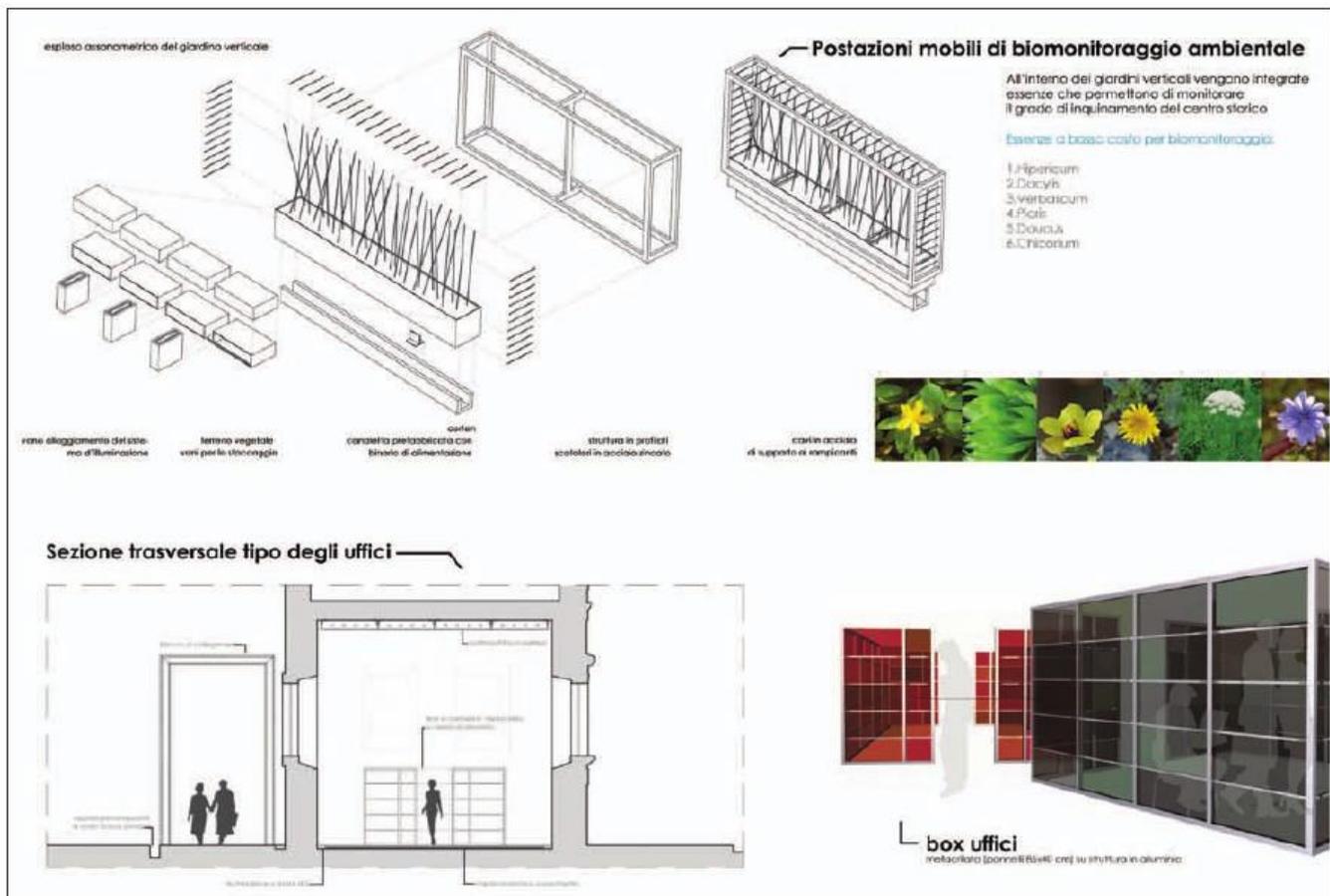
interna della Chiesa nascondendo un importante fregio dipinto, individuato durante le fasi di ricerca, che contribuisce a dare un'idea dell'originario assetto cromatico dell'interno.

Crollata durante il terremoto del 1915, la volta fu ricostruita con una struttura più leggera, ma con nuove decorazioni concluse nel 1937. Forse più pesanti le modifiche del Collegio e degli ambienti annessi: la trasformazione in municipio, nel 1868, portò a consistenti alterazioni nel cortile, nei collegamenti verticali, fino alla soppressione del collegamento con la Chiesa e con l'ampliamento previsto a est verso Torrevecchia.

L'indagine storica svolta è stata utile a identificare e puntualizzare i principali valori del luogo e degli edifici, Chiesa e Palazzo, che un tempo costituivano il Collegio sorano. Da queste istanze nascono riflessioni valide che indicano alcune strategie progettuali per il restauro delle aree del centro storico interessate dalla presenza dell'ex Collegio dei Gesuiti.

In primo luogo, emerge chiara la necessità di una revisione a scala urbana. L'isolamento dello sperone di Torrevecchia ha portato alla mancata lettura di uno dei cardini della morfologia urba-





na. Allo stesso modo, il nuovo slargo di piazza Mayer Ross, già piazza Ortara, privato di un reale rapporto morfologico con il centro abitato e con la montagna, non ha ancora assunto fino ad oggi un ruolo ben definito all'interno della città stessa. La riscoperta della quota stradale seicentesca, nella piazzetta di Santo Spirito, se da un lato ha permesso alla Chiesa e al Collegio di ritrovare l'effettiva altezza dei prospetti, ha però creato una cesura con l'edificato del fronte sud di Corso Volsci. Allo stesso modo, l'incompiuta situazione di vicolo di Torrevecchia ha portato alla totale perdita di attività nell'area a sud del Palazzo e alla conse-

guente perdita dei flussi di attraversamento che la interessavano. In secondo luogo, si rende necessario trovare un equilibrio tra le istanze funzionali, dettate dalle odierne attività che si svolgono nei due edifici, e i valori storici ed estetici che una fabbrica antica, come l'ex

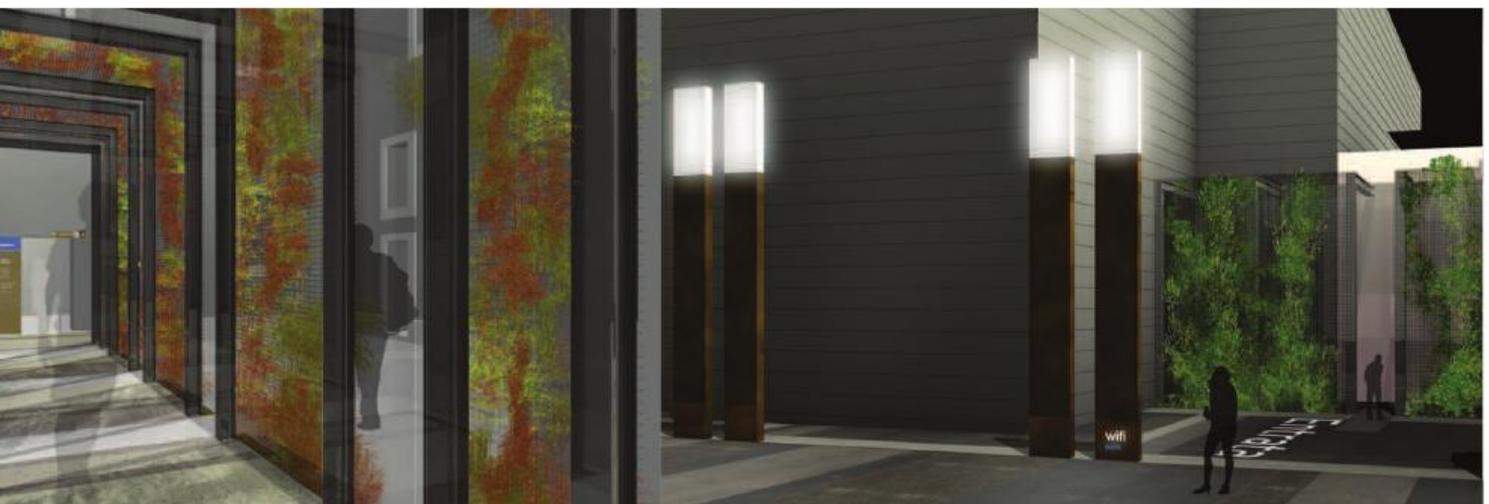
Collegio dei Gesuiti indiscutibilmente porta con sé. Le ricostruzioni affrettate successive ai terremoti e i continui cambi di funzione hanno offuscato il ruolo della fabbrica dei Gesuiti. Appare oggi possibile, anche alla luce dei recenti programmi di recupero messi in atto dal-

la Amministrazione comunale, riattivare funzioni e valori sopiti nell'edificio. Innanzitutto si rende urgente rivitalizzare e rioccupare gli spazi abbandonati sia all'interno dei due edifici che all'esterno, favorendo così il ripristino delle giuste direttrici, la nascita di nuovi flussi e

Un ruolo predominante per la ricucitura di spazi e volumi urbani è lasciato allo spazio pubblico, con la riprogettazione di piazze e percorsi e l'inserimento di attività legate al turismo e alla cultura. In una rilettura contemporanea degli spazi dei cortili, la "pelle" dei volumi aggiunti è realizzata attraverso un composito sistema il cui strato superficiale è una parete verde che consuma il biossido di carbonio e produce ossigeno.



il coinvolgimento delle attività adiacenti. I legami con il contesto, peraltro, non sono solo spaziali, ma costituiti anche da sottili relazioni immateriali. Affinché la ricucitura urbana possa essere efficace, bisognerà quindi far attenzione che si crei un dialogo tra le azioni passate, in corso o future che interessano la città. Confrontandosi da un lato con gli spazi e le tracce del passato, e dall'altro con le abitudini e le azioni del presente, si possono avanzare alcune proposte che intendono ricucire uno strappo, per restituire legami, e connessioni urbane affievolitesi nel tempo, creando un nuovo equilibrio tra le diver-



se istanze presenti negli edifici e nelle aree interessate dal progetto di restauro.

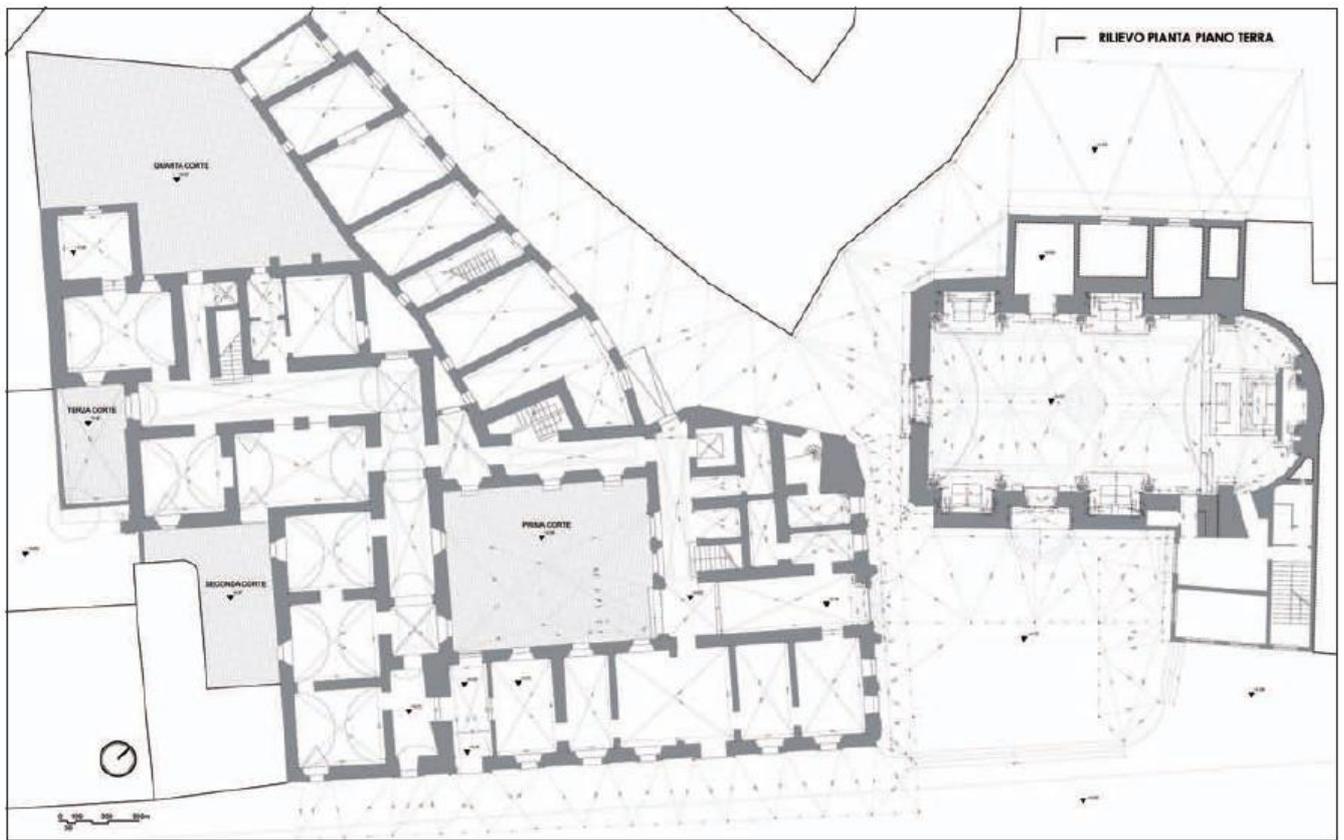
Le ipotesi da cui muove il progetto sono, da una parte, l'accettazione che l'instabilità, connessa all'indagine che precede l'intervento di restauro, presupponga la necessità di una strategia che elabori di volta in volta le incognite non prevenite che lo scenario propone, procedendo a un continuo feedback operativo che coinvolge in maniera sincrona tutte le connessioni attive. Dall'altra, la necessità di introiettare la variabile temporale all'interno del processo progettuale come materiale principe della elaborazione del prodotto, incrociando questa variabile con i tre profili tipici della città contemporanea: mobilità, relazionalità e redditività. Un ruolo predominante per la ricucitura con l'area e l'edificato circostante viene lasciato allo spazio pubblico, attraverso la riprogettazione di piazze e percorsi, e l'inserimento di attività pubbliche e private legate al turismo e alla cultura in grado di con-

taminare con la loro presenza anche le aree inutilizzate all'interno e all'esterno degli edifici. Per restituire alla Chiesa e all'edificato immediatamente adiacente i mancati spazi di pertinenza, pur senza ricalcare forme del passato, al posto dell'attuale piazzetta di Santo Spirito, viene strutturata una nuova piazza a sezione variabile con due piattaforme attrezzate in testata, una sul Corso Volsci e l'altra sul versante di piazza Mayer Ross, in grado di favorire la contaminazione dello spazio pubblico da parte delle attività commerciali, già presenti nell'area, e l'inserimento di funzioni e servizi adatti ad una utenza disabile. Lungo il vicolo di Torrevecchia, viene proposto l'utilizzo del Palazzo Florio come mediateca cittadina, lasciando, dove presenti, gli attuali uffici, ma accentrando nei restanti spazi sia gli archivi, che i servizi, implementati, della biblioteca comunale. Nel pieno rispetto del piano di recupero e del contesto storico, in presenza di vincolo, le pavimentazioni sono costituite da fasce differenti di materiali locali (basalto, pietra calcarea, ghiaia) montate a secco tali da agevolare la manutenzione e sostituzione o restituire la possibilità di modificare il disegno nel tempo adattandolo

alle future esigenze. Dove la pavimentazione è interessata dalla commistione di flussi carrabili e pedonali e non soggetta a particolari vincoli, vengono utilizzati asfalti colorati o massetti autobloccanti entrambi con trattamenti fotocatalitici con funzione antinquinamento, antibatterica e autopulente. Allo stesso modo, sia sugli assi stradali che nelle aree nevralgiche interne agli edifici pubblici il progetto prevede accumulatori di energia cinetica e l'utilizzo di postazioni mobili di biomonitoraggio ambientale. All'interno del Palazzo comunale si propone di restaurare l'assialità dei percorsi risarcendo le lacune con volumi che sintetizzino, astraendole, le spazialità originarie. Allo stesso tempo viene mantenuta una strategia flessibile progettando un percorso, simile a una "galleria civica", caratterizzato anche da pavimentazioni montate a secco necessarie per dialogare con l'incertezza dello scavo e del mutare delle condizioni. Questa galleria oltre a istituire relazioni fra spazi e corpi edilizi tra loro estranei (la piazza, le due corti principali, gli uffici e gli spazi della mediateca), funziona come atto musealizzante, integrando stratificazioni e impianti precedenti e fornendo

un racconto critico attraverso cambi cromatici, pavimentazioni vetrate, segnaletica a pavimento e sistemi di informazione *smart guide*. In una rilettura contemporanea degli spazi dei cortili, la "pelle" dei volumi aggiunti è realizzata attraverso un composito sistema il cui strato superficiale è una parete verde che consuma il biossido di carbonio e produce ossigeno.

Attorno a questo percorso, gli ambienti interni al Palazzo comunale vengono restaurati con interventi di ripulitura, rimozione delle aggiunte e del degrado antropico e riorganizzando le attività in modo che ogni parte del complesso mantenga una propria autonomia funzionale, pur restando spazialmente parte del tutto. Sulla Chiesa, i maggiori interventi sono previsti all'esterno, con lavori di revisione del trattamento delle superfici stabilito nella seconda metà del XX secolo. Dove la facciata è rimasta incompiuta, ne viene proposta una rilettura critica, con un intervento che inquadra lo spazio della mancata abside ed evidenzia le diverse fasi costruttive mettendo in risalto, attraverso dei tagli, le diversità di apparenza muraria sul prospetto. Naturalmente, l'in-



tervento non vuole essere né un completamento del progetto settecentesco, né il progetto di una facciata ex novo a

distanza di secoli, ma vuole provare ad attribuire un nuovo ruolo a una situazione irrisolta. All'interno, oltre agli

interventi già citati, viene proposto un alleggerimento delle decorazioni pittoriche e delle pavimentazioni realizza-

te nel secondo dopoguerra, con l'obiettivo di consentire una più consona lettura architettonica dello spazio. 

di Felice D'Amico

Con l'introduzione dell'obbligo della formazione continua si è data la possibilità a tutti i colleghi architetti di poter approfondire una moltitudine di campi cui la nostra professione è particolarmente aperta. Gli studi artistici sono alla base del nostro "mestiere", che per sua natura pone grande attenzione alle regole della composizione, alla genesi delle forme, alla struttura del paesaggio e, più in generale, a quella "grande bellezza" a servizio delle persone con l'intento di ricercare armoniche fusioni nei progetti che vengono realizzati. Intorno a così tanti fattori ruotano ovviamente svariate di-

notevole importanza per il miglioramento dei livelli di qualità dei progetti e per l'ottimizzazione della fruibilità da parte degli utenti. Oggi più che mai abbiamo la necessità di rendere ogni nostro progetto più consapevole e sostenibile e quindi di ripensare un modo particolarmente costoso ed oneroso di fare architettura, che si è consolidato nel XX secolo, a partire dal dopoguerra.

I concetti di "benessere" e di "qualità della vita" stanno assumendo un nuovo significato più rispettoso per l'ambiente e soprattutto per se stessi; i relativi livelli qualitativi potranno essere perseguiti solo attraverso un modo olistico di operare.

L'architettura olistica, che si rifà principalmente al concetto che il benessere psicofisico delle persone è un tutt'uno con ciò che le circonda, trae origine dalla filosofia orientale e dal

contri, quasi cento architetti hanno dimostrato grande sensibilità e professionalità nell'affrontare le interessanti tematiche.

Il Feng Shui è l'antica arte del Vento e dell'Acqua che dà risalto alla localizzazione dei siti valutandone il rapporto con l'intorno (elementi naturali ed artificiali). Feng Shui significa sfruttare il vento e l'acqua, valutandone di volta in volta i valori simbolici, capire la natura, tutelare gli ecosistemi naturali, collocare correttamente edifici e impianti, poiché ogni modifica del territorio deve essere finalizzata a renderlo accogliente e piacevole per l'uomo



DAL FENG SHUI ALLA

discipline che ne approfondiscono minuziosamente i particolari.

In nostro Ordine professionale è stato forse uno dei primi in Italia a dimostrare ai propri iscritti che taluni campi, che ruotano intorno all'architettura con finalità olistiche, risultano di

Feng Shui. Il tema del benessere abitativo attraverso il Feng Shui è stato al centro dei Corsi che l'Ordine ha organizzato il 26 aprile e il 7 giugno scorsi. La partecipazione e l'attenzione per tali problematiche hanno superato le aspettative. Nei due in-

d'oggi e per le generazioni future

Il Feng Shui o "ambiente-terapia" (come abbiamo già illustrato in un nostro articolo pubblicato nel n. 26 di questa rivista) è un'antica disciplina cinese che studia come disporre gli ambienti in modo

che sprigionino energia positiva intorno a noi. L'ambiente in cui lavoriamo, in cui viviamo, è fondamentale per il nostro benessere e per la nostra produttività. Pensiamo al disagio che si percepisce in alcuni ambienti o, per esempio, a tutte le volte in cui nel nostro ufficio percepiamo uno strano senso di costrizione.

Il design e l'orientamento scelto per la nostra scrivania, la posizione di computer e telefono, il colore delle pareti, le luci utilizzate possono darci una marcia in più nel migliorare le nostre performance e la qualità delle nostre giornate. Se applicato corretta-

pure no è la naturale conseguenza delle caratteristiche del luogo; ne deriva che dall'induzione di un particolare stato emotivo può scaturire un comportamento che potrà essere più o meno produttivo.

L'obiettivo del Feng Shui è la progettazione di edifici che soddisfino le esigenze fisiche, biologiche e spirituali di chi li abita. La struttura, i servizi, i colori, gli odori influenzano il nostro modo di vivere, lavorare, abitare. Oggi molte abitazioni sono diventate "involucri chiusi" e malsani. Le esalazioni delle sostanze plastiche, i pavimenti trattati con additivi, le finestre e le porte

chiuso ermeticamente, i materiali isolanti, gli strati impermeabili di vernici e collanti sintetici non garantiscono igiene e salute. È fondamentale quindi recuperare i principi generali della natura come elementi di progettazione: recuperare il senso della storia e la memoria dei luoghi; progettare secondo l'architettura dell'ascolto, intesa come lettura dei luoghi e considerando il coinvolgimento degli utenti nella progettazione.

Partendo dal principio che il Feng Shui, se applicato correttamente, migliora la qualità della vita, proviamo a tracciarne sinteticamente i confi-

un attento utilizzo degli orientamenti, la corretta localizzazione dell'arredo, l'uso terapeutico dei colori, la scelta di materiali ecosostenibili e delle forme più adatte per armonizzare lo spazio abitativo.

Ovviamente, per quanto riguarda la progettazione di edifici, le aree di intervento possono essere le più disparate: edifici commerciali (negozi, centri commerciali, casinò, discoteche, hotel, B&B, ristoranti, zone wellness, ecc.); edifici finanziari e assicurativi; edifici residenziali (ville, case

Armonia di forme e di colori nel paesaggio orientale. Nella prima foto, il territorio di Guilin (Cina), città situata nel Nord Est del Regione Autonoma di Guangxi Zhuang sulla riva ovest del fiume Lijiang. Nella terza, la Bac Son Valley (Vietnam). In basso, roccia antropomorfa presso Siracusa.



FISIOGNOMICA

mente, il Feng Shui migliora la qualità della vita mettendo in sincronia tutti gli elementi di un ambiente, consentendo agli abitanti di esprimersi al massimo: ogni spazio abitativo, infatti, influisce direttamente sullo stato psicofisico; sentirsi a proprio agio op-

COME ARMONIZZARE LO SPAZIO E LE PERSONE



ni dello spazio operativo. Un progetto Feng Shui si può rivolgere a chiunque sia interessato a costruire in modo eco-compatibile, attraverso

a schiera, abitazioni bifamiliari e appartamenti). Nello stesso tempo il Feng Shui può risultare molto utile per consulenze di settore: dalla progettazione di parchi e giardini all'ecodesign, dal settore degli scambi immobiliari (compravendita di case, analisi e riequilibrio del settore edilizio "non venduto") al settore navale, fino allo studio dei logotipi aziendali.

I corsi di Feng Shui organizzati dall'Ordine degli Architetti alla Villa Comunale di Frosinone sono stati tenuti e coordinati da Stefano Parancola e Felice D'Amico.

Stefano Parancola

Architetto, designer, consulente in Bio-architettura e Feng Shui. Dal 2002 al 2007 è professore a contratto di Progettazione Ambientale presso la Facoltà di Architettura di Ferrara, dove ha diretto il primo corso di Specializzazione in Architettura Feng Shui. Member of International Feng Shui & Bazi Institute di Hong Kong, ha tenuto seminari internazionali di Architettura Feng Shui a Hong Kong, Pechino, Shanghai, Montevideo, Buenos Aires, Berlino, Ratisbona, Zagabria e Lugano. Ricercatore e studioso dell'arte del Mian Xiang. Dal maggio 2012 co-conduce il programma televisivo "Wellness&Living" su Adachannel, primo canale dedicato interamente al mondo dell'abitare.

Felice D'Amico

Architetto e urbanista, è esperto e consulente di architettura del benessere e Feng Shui. Ha seguito studi specifici presso la scuola Italiana di Feng Shui e presso International Feng Shui e Bazi Institute di Hong Kong. Tiene e sostiene formazione in tali discipline. Ha pubblicato numerosi articoli e collaborato alla stesura di libri sulla storia ed analisi dei sistemi urbanistici locali. Responsabile del dipartimento lavoro dell'Ordine Professionale degli Architetti PPC di Frosinone.

Il tema del benessere abitativo attraverso il Feng Shui è stato al centro dei Corsi che l'Ordine ha organizzato il 26 aprile e il 7 giugno scorsi. Nella foto, un gruppo di partecipanti.

La filosofia orientale è per natura un modo di fare e di essere olistico. Molte discipline, rispondendo a questo principio fondamentale, sono interconnesse tra di loro. L'antica arte cinese del Mian Xiang, ovvero la fisiognomica, è una di queste. Essa analizza il volto come una sorta di specchio che riflette l'aspetto emozionale interno di ogni individuo. Un antico proverbio cinese dice: "La faccia viene dal cuore". Nel viso viene riflesso tutto quello che una persona sente, prova, cioè tutte le sue emozioni: paura, insicurezza, timore, gioia, amore, felicità... Questo

significa che al variare delle nostre emozioni, cambia di conseguenza il nostro viso. Il Mian Xiang, o lettura del volto, è una disciplina finalizzata all'interpretazione del carattere di una persona attraverso l'analisi del suo aspetto fisico, spingendosi addirittura ad indagare sul suo destino.

In genere tutta la saggezza orientale attesta che per raggiungere il benessere è fondamentale imparare a conoscersi. E la visione olistica, appunto, porta a creare un equilibrio tra corpo, mente, spirito in relazione all'ambiente in cui viviamo. In quest'ot-

tica il volto dovrebbe essere come un bel paesaggio: armonico, ben proporzionato secondo i canoni aurei e luminoso. È emblematico, a questo proposito, citare una curiosità naturale che sembra costituire un collegamento tra l'uomo e il suo ambiente naturale: la scogliera dal volto umano nell'area marina protetta del Plemmirio, a Siracusa, un elemento di forte valenza simbolica nel quale la natura, nel suo magistrale ruolo di artista sorprendente, utilizzando l'azione erosiva del vento e dell'acqua, ha modellato in quel tratto di scogliera, un profilo umano. **T**



LA “CITTÀ SCRITTA”

PAROLE E SEGNI SOVRAPPosti AL MESSAGGIO URBANO

di Lamberto Pignotti
fotografie di
Giovanni Fontana



in dai primi anni Settanta, Lamberto Pignotti si è occupato delle relazioni tra la scrittura e l'ambiente. In particolare, negli anni in cui era docente presso la facoltà di Architettura di Firenze, mise a punto una serie di osservazioni critiche che impegnavano il rapporto tra pubblicità e città. Coniò il neologismo di “pubbli-città”, con il quale intendeva riferirsi agli ambienti urbani che andavano subendo radicali sconvolgimenti, trasformandosi passivamente in medium per la comunicazione commerciale. La pubblicità diventava sempre più invasiva e il nascente graffitismo prendeva le mosse dalle scritture murali del '68. L'immagine della città veniva profondamente alterata, il suo significato originario era deformato, snaturato, addirittura cancellato.

Questo processo di trasformazione dello spazio urbano si è dimostrato inarrestabile. Il presente ci pone ormai di fronte ad un'invasiva presenza del messaggio propagandistico e al corrispondente degrado delle città, in una dimensione completamente stravolta, in cui è sempre più raro individuare esiti interattivi positivi. Ormai la contaminazione è fortemente squilibrata, tanto da rendere il proliferare delle scritture urbane completamente avvolgente. La totale mercificazione dell'ambiente dà ragione, a distanza di quasi cinquant'anni, alle teorie di Guy Debord, il quale vedeva nella “società dello spettacolo” l'irreversibile segno della perversa logica del mercato.

Oggi la comunicazione commerciale si appoggia a nuove dimensioni tecnologiche che ne moltiplicano la portata e l'impatto. A fronte del potenziamento crescente dei mezzi e delle strategie dei pubblicitari, le normative stentano ad offrire una regolamentazione efficace. Attualmente si occupano della materia i regolamenti comunali, il Codice della strada e, principalmente, il Codice dei beni culturali e del paesaggio (Decreto legislativo 22/01/2004, n. 42), che, all'art. 49, disciplina l'affissione di “manifesti e cartelli pubblicitari”, purtroppo senza grandi risultati, vuoi per carenze normative, vuoi per l'insufficienza dei mezzi delle Soprintendenze, vuoi per il dilagare dell'abusivismo nel settore, per i mancati controlli e, infine, per l'enorme vantaggio economico che le sovrascritture urbane procurano. Basti citare l'esempio dell'incremento delle megapubblicità realizzate sulle impalcature degli edifici in ristrutturazione, che sono diventate talmente redditizie da provocare il prolungamento dei lavori oltre misura. In molti casi le operazioni di manutenzione si pongono come vere e proprie occasioni di lucro, grazie agli incentivi statali da un lato e agli incassi pubblicitari dall'altro. Anni fa, a Milano, si è assistito addirittura a false ristrutturazioni.

Lamberto Pignotti in questo articolo ripropone interessanti considerazioni sulle origini del fenomeno, offrendo agli architetti un'occasione di riflessione sulle reali possibilità di contenimento. Nel 2007 il Sindaco di São Paulo, in Brasile, di fronte al caos infernale provocato dall'inquinamento visivo della megalopoli, ebbe il coraggio di prendere una decisione radicale: vietare in tutte le sue forme la pubblicità urbana. Il progetto si chiamò “Sidade Limpa” (Città pulita). Il favore di molti cittadini (e tra loro intellettuali e tecnici) fu fortemente contrastato dai commercianti, che stimavano, a seguito dell'operazione, un danno pari a circa 350 milioni di euro. Ma così non è stato. Oggi la città è pulita e i commercianti, puntando sul web, non hanno avuto le perdite temute. G.F.



1



2

Le metropoli contemporanee sono pervase da una selva di segnali di vario tipo, ciascuno tendente a colpire l'occhio attraverso reazioni immediate, dall'affiche pubblicitario e propagandistico alla segnaletica stradale, dalla pubblicità luminosa alle scritte e ai pannelli murali di vario genere, dagli edifici costruiti a scopo pubblicitario ai veicoli reclamistici.



3

L'immagine convenzionale della città sta cambiando, se non addirittura scomparendo. La scena urbana odierna va sempre più assomigliando ad una giungla – “giungla d'asfalto” – con malformazioni ormai croniche, dovute ad uno sviluppo

caotico prodotto dalla puntuale assenza di una lungimirante pianificazione, uno sviluppo condotto di fatto all'insegna della speculazione, ma furbescamente posto sotto la bandiera di una “libertà” di espressione e di competizione, che in realtà è distruttiva del-

l'ambiente in cui viviamo. La città ci soffoca, ci costringe in uno spazio sempre più serrato dal cemento, ci impacchetta in strade congestionate dal traffico, ci avvelena fra gli scarichi nauseanti dei mezzi di trasporto e i fumi delle industrie, ci imprigiona in falansteri, in “macchine da abitare”. Le nostre città, come fa notare Mitscherlich nel suo libro *Il feticcio urbano*, rendono l'uomo depresso; a meno che “non vi funzioni tra ufficio, self-service, parrucchiere e abitazione, ma al contrario si metta a osservarle quasi si trovasse a passeggiare in siti stranieri e per la prima volta le vedesse in vita sua”. Esse sono divenute un altro, e non certo il minore, dei momenti di

alienazione dell'uomo. Ma non ci sono solo i gas di scarico, i tubi di scappamento, gli edifici-caserma: l'uomo comincia sempre più ad aggirarsi in una bolgia costituita da una moltitudine di segni, che assalgono i sensi e l'occhio: traffico, parcheggi, lavori in corso, cantieri provvisori; tutti elementi che in qualche modo nascondono o cancellano un'architettura significativa, un paesaggio, e ne impediscono la fruizione. Questo gruppo di fatti che intralciano la trasmissione del messaggio urbano, e che potremo chiamare "rumori", secondo un termine semiologico ormai in uso, preso dalla teoria dell'informazione, non ci riguarda immediatamente e specificamente in questa sede. Ci interessa invece una seconda specie di interventi, che si sovrappongono essi pure alla città, e in modo anche più clamoroso e urgente: una selva di segnali di vario tipo, ciascuno tendente a colpire l'occhio attraverso reazioni immediate, dall'affiche

pubblicitario e propagandistico alla segnaletica stradale orizzontale e verticale, dalla pubblicità luminosa alle scritte e ai pannelli murali di vario genere, dagli edifici costruiti a scopo pubblicitario ai veicoli reclamistici. L'odierna società di massa ci fa vivere ormai in una "città scritta". Tale considerazione va inoltre estesa dalle strutture urbane a quelle del territorio in generale. Anche il paesaggio è diventato "paesaggio scritto": la strada di campagna partecipa inevitabilmente di un qualche "itinerario romantico" etichettato e griffato, l'autostrada o la strada di grande comunicazione è divenuta addirittura nociva per la salute mentale per la profusione e confusione di segnali e messaggi, che, data la rapidità del traffico automobilistico, leggiamo necessariamente in fretta, a tal punto da esserne colpiti inconsciamente. "Nella Peachtree Street di Atlanta come nella Market Street di San Francisco, a Broadway a New York come a Piccadilly a Londra, in Piazza



del Duomo a Milano come nel Corso di tutte le grandi città del mondo, siamo di fronte ad una volgare e mistificata nozione della libertà imprenditoriale, espressa nel linguaggio dei segni del nostro tempo. Siamo assaliti da una confusione di parole, nomi e slogan di ogni dimensione e tipo, di ogni colore e forma, un incessante carosello che commuove, attanaglia, affascina, invita e ordina, domanda, ricorda, ma raramente educa. In questo bombardamento cacofonico, a cosa prestiamo attenzione? Cosa vediamo? E possono tutti vedere in questo impetuoso, disordinato paesaggio di insegne?". Mildred Constantine e Egbert Jacobson in un loro libro esprimono co-

si la preoccupazione per la trasformazione sempre più rapida della scena urbana in un agglomerato alienato e alienante. Lo sfogo resta però circoscritto allo scandalizzato grido di orrore. Le cause e le finalità dello scempio prodotto nelle città sono da loro attribuiti soprattutto alla mancanza di preparazione e sensibilità degli addetti ai lavori, all'assenza di una adeguata pianificazione da parte delle autorità competenti. Tanto è vero che la finalità del volume (come dichiara quasi programmaticamente il titolo *Sign language for buildings and landscape*) è proprio quella di indicare i criteri per una "ragionevole" limitazione e progettazione della segnaletica,

*Sconvolgimenti percettivi
e alterazioni dello spazio
urbano.*

1. G. Fontana, *Pixels*.
2. G. Fontana, *Cristallo*.
3. G. Fontana, *Lux*.
4. G. Fontana, *Inside
joke*.
5. G. Fontana, *Plastic I*.
6. G. Fontana, *Poema
urbano*.

stradale o pubblicitaria che sia.

Il problema è forse meno semplice e va impostato risalendo più a monte. In un articolo apparso sul n. 25 di "Op. cit.", e dedicato alla *Città-pubblicità: sul caso Las Vegas*, Giandomenico Romanelli propone una lettura del contesto urbano e territoriale in chiave semiologica: il fenomeno urbano può essere esaminato come sistema di segni, "sia in quanto realtà culturalizzata percepita dal singolo, sia nella sua resa oggettiva dei rapporti e legami sociali a tutti i livelli, sia nella funzione di mediazione operata tra questi. La città è allora un insieme significante, un sistema di segni che ha come proprio livello dei significati la realtà sociale nel suo complesso e quindi la rappresenta, la simbolizza riducendola ad un insieme di luoghi / tempi significanti". Un sistema di segni, dunque, che per il fatto stesso di essere legato all'instabilità e alla mutevolezza della realtà sociale, non potrà che essere un sistema composito, co-

stituito, prosegue Romanelli, "da innumeri sottosistemi di segni – e quindi di comunicazione – ciascuno dei quali corrisponde a un piano fenomenico che esso traduce e formalizza secondo uno schema di trasmissione e in formazione".

Uno dei sottosistemi individuabili – ed è quello che qui ci interessa – è il sistema della pubblicità urbana, e più in generale quello dell'arredo urbano. Che la pubblicità si inserisca oggi come manifestazione preminente nella visuale della città è indiscutibile: una specie di crosta multicolore è sovrapposta ormai alla comunicazione dei messaggi visivi preminenti. La visuale del passante come quella dell'automobilista è sempre più cosparsa da stimoli e richiami propagandistici, aventi il solo scopo di farsi ricordare, di farsi "vedere", per il maggior tempo possibile. La città sta sempre più configurandosi come la "pubbli-città".

Alcune considerazioni sono preliminari ad un'adeguata impostazione del problema, che do-

vrebbe particolarmente interessare oggi come non mai l'architetto-urbanistica, al fine di non cadere nel classico errore dei pianificatori "illuminati", di cui discutevamo sopra. Intanto occorre tener presente che il sistema della pubblicità urbana è la manifestazione immediata dell'ideologia delle classi dominanti, delle élites del potere (economico e politico), l'espressione del sistema, dell'ordine sociale vigente. Tesi questa valida per tutta la pubblicità in generale, ma tanto più pertinente se estesa al discorso sulla città: la proposta di modelli di comportamento non influisce in questo caso solo nella sfera privata o interpersonale dei fruitori, ma soprattutto nella sfera dei consumi sociali, condizionando così il consenso pubblico nei riguardi di scelte e decisioni prese a nome, ma spesso anche a danno, della comunità. "La pubblicità urbana", aggiunge ancora Romanelli, "va sempre più acquistando una sua propria spazialità materiale, di forme e di

volumi. Spazio articolato che noi quotidianamente viviamo e abitiamo per buona parte della nostra giornata: anzi, va sempre più configurandosi quale struttura di abitazione e di vita con una sua tridimensionalità, un interno e un esterno, dei percorsi, delle stazioni, dei centri e delle periferie sia materialmente che nella nostra psiche; è insomma un insieme di itinerari al consumo e di stazioni di consumo". È prossimo, insomma, l'avvento di una città in cui la dimensione pubblicitaria si sostituisce ad altri "sottosistemi", li assorbe o addirittura li ingloba: l'intero contesto urbano rinasce in una forma interamente pubblicitaria. Ma questo avvento è veramente solo prossimo, o non è per caso già realtà? Las Vegas ormai non è più un'anticipazione del futuro, ma il concreto presente che si riflette in altre innumerevoli città, interamente pubblicitarie, del mondo; anche in Italia crescono a vista d'occhio le varie Viareggio, Rimini, Montecatini... La "pubbli-città"



5



6

totale non è più un mito. La sua incarnazione, Las Vegas, è al centro del dibattito che coinvolge sempre più seriamente gli architetti-urbanisti. Sul "caso Las Vegas" è fiorita ormai da molto tempo una folta letteratura: apocalittici e integrati si sono dati a vituperare o ad osannare

questo contemporaneo "monstrum" urbano, sulla base di considerazioni per la verità non sempre corrette, o per lo meno falsamente corrette. Las Vegas assurge oggi a simbolo del momento in cui la struttura urbana e quella pubblicitaria si fondono in maniera inscindibile, soppiantando l'idea di città tradi-

zionale. A mancare è stata quasi sempre una analisi che partisse da precisi fondamenti ideologici e isolasse i fatti significativi, scoprendo così una specie di grammatica del fenomeno della pubblicità urbana, grammatica che tutti usano, ma di cui nessuno conosce le regole. Si sono evitate, come ha rilevato Romanelli, proprio delle scelte di carattere ideologico e politico: "quelle scelte che purtroppo sino ad ora e nei confronti di *questo* preciso argomento sono mancate a favore di una neutralità ritenuta corretta e invece solo qualunque e mistificante; o che magari si è nascosta dietro onnicomprensivi e per questo assai vuoti lamenti indirizzati nei confronti dei soliti "mali" del mondo contemporaneo, imputabili non si sa bene a chi, e quindi a nessuno". Robert Venturi e Denise Scott Brown, iniziatori della polemica sul "fatto Las Vegas" con l'articolo *A Significance for A & P Parking Lots or Learning from Las Vegas*, apparso su "Lotus" nel

1968, hanno fornito l'esempio più evidente di una impostazione che, negando all'architetto-urbanista una posizione ideologica definita, ne relegano la funzione alla semplice pianificazione e progettazione. A tutto vantaggio del sistema, naturalmente, come può essere rilevato leggendo le osservazioni conclusive dei due autori: "Ho analizzato Las Vegas solo come un fenomeno di comunicazione architettonica. Non ho fatto "giudizi di valore". La pubblicità, gli interessi speculativi e gli istinti competitivi eccedono dai miei intenti... Analizzo un metodo non il contenuto. Non c'è ragione, comunque, per cui i metodi della persuasione commerciale e l'orizzonte delle insegne non debbano servire alla causa del progresso civile e culturale. Ma questo non compete affatto all'architetto". Posizioni come questa possono condurre alla fine a vere e proprie mistificazioni, nel tentativo di una rivalutazione, sia pure accademica, di risultati prodotti da ben

altri interessi e con diverse motivazioni. Da più parti (capostipite la stessa Denise Scott Brown) si è giunti a cantare Las Vegas come espressione della cultura Pop, giocando sull'equivoco del termine "popolare".

Tomas Maldonado, riprendendo alcune osservazioni di McDonald e di Arbasino a proposito della cultura di massa, si cura di smontare questo nuovo mito: "Las Vegas non è una creazione del popolo, ma per il popolo. È il prodotto finale, si potrebbe dire quasi perfetto nel suo genere, di più di mezzo secolo di larvata violenza manipolatrice tendente a formare un ambiente urbano apparentemente libero e giocoso – come è libero e giocoso un Luna Park – ma dove gli uomini sono completamente depauperati dall'intossicazione pseudocomunicativa sopra accennata". Ed ecco il secondo punto: Las Vegas, con la sua moltitudine di "signs" variopinti, non costituisce affatto quell'esempio di comunicazione che da

molte parti si vuol far intendere. "Al contrario: a nostro avviso Las Vegas è un esempio del grado di povertà comunicativa a cui può giungere una città lasciata al suo sviluppo arbitrario, rispondendo solo alle esigenze dei fabbricanti di "signs" agli interessi dei proprietari di casinò e di motels e degli speculatori immobiliari". È questa in fondo la tesi fondamentale di Maldonado in *Las Vegas e l'abuso semiologico*, capitolo dedicato alla città del Nevada ne *La speranza progettuale*. "Ogni 'sign' qui è un messaggio stereotipato, cristallizzato, un veicolo semantico la cui aderenza a ciò che pretende di designare, denotare o significare non viene mai messa in causa. Ciò che ne risulta è una comunicazione epidermica, priva di densità e di spessore: insomma, una comunicazione fittizia, un simulacro di comunicazione, solo chiacchiere, solo "rumore".

La polemica, più ancora che il dibattito, è divampata in maniera violenta fra coloro che si faceva-

no paladini di una "sospensione del giudizio" e i fautori di una critica alternativa. K. Frampton ha indicato con sufficiente chiarezza da quale retroterra culturale e da quali interessi organizzati muovesse la tesi avalutativa dei vari Venturi, Scott Brown, Schultiz: nelle posizioni del 'townscape' inglese avanzate per la prima volta verso la fine degli anni '40 dalla rivista "The Architectural Review". La rivista italiana "Casabella" ha a suo tempo contribuito in maniera essenziale all'approfondimento della polemica, ospitando a più riprese, e in particolare con un numero unico del 1969 dedicato all'*Arredo Urbano*, le più recenti elaborazioni al riguardo. Letture della "immagine della città" condotte alla maniera americana si contrapponevano ad approcci di tipo semiologico, come nei contributi di Koenig e Iliprandi. Ma soprattutto proprio la Scott Brown e Frampton intervenivano a confrontare direttamente le loro teorie. La tesi della Scott Brown è la stessa: in *Learning from Pop*

l'autrice dichiara che i modelli per un rinnovamento delle concezioni architettoniche stanno proprio nelle manifestazioni della cultura di massa, che rappresentano l'espressione dei bisogni della base per cui si costruisce: le immagini colorate della pubblicità fanno parte della cultura popolare, ciò che il popolo vuole, e in cui *deve* essere accontentato. La replica di Frampton è violenta: in primo luogo va contestata l'identificazione di "popolare" con "per il popolo", in secondo luogo il problema *deve* essere posto più a monte. La progettazione messa in atto in Occidente risponde agli interessi e alle esigenze della tecnologia neocapitalistica: "Incastrati in questo tipo di società architetti e urbanisti sono impegnati lucrosamente a razionalizzare in pubblico e post-facto l'inquinamento già operato sui nostri ambienti".

Il discorso diviene più complicato quando prendiamo in esame il rapporto tra pubblicità e certi contesti urbani di particolare rilievo stori-



7

Le nostre città sono un caos in cui strutture architettoniche, spazi aperti, paesaggio sono sottolineati o coperti o cancellati da una massa di manifesti, insegne, cartelli che cambiano radicalmente la possibilità di "lettura" del contesto urbano.



8

co-architettonico. L'ordine e la complessità urbanistica con cui vennero progettate e strutturate città come Siena, Firenze, Venezia o Bologna (tanto per fare degli esempi), sono talmente perfetti che basta un minimo intervento avventato perché siano compromessi. Proprio perché tale ordine rappresenta l'equilibrio nei rapporti tra i vari elementi di un insieme, e tale complessità la serie di relazioni fra questi elementi, va da sé che l'introduzione indiscriminata dei vari fattori pubblicitari e della segnaletica può far precipitare uno spazio, un ambiente, nel disordine. Cioè per dirla con le parole di Arnheim, "un coacervo di pezzi assume la qualità di disordi-

ne solo quando entro ciascun pezzo o gruppo di pezzi appare un ordine chiaramente discernibile, che, peraltro non viene né continuato, né contestato dall'ordine che gli sta vicino, piuttosto ne è ignorato, distorto, reso incomprendibile". Siccome la segnaletica e la pubblicità non ammettono rapporti paritari, avendo assoluto bisogno di emergere, di farsi notare, per assolvere al loro compito, è facile comprendere i loro effetti sull'ordine di determinate zone urbane di particolare interesse artistico. Del resto le strade e le piazze ne sono ormai saturate: di ogni forma, colore, materiale, le insegne e i cartelloni pubblicitari e stradali informano di sé il paesaggio



9

urbano contemporaneo. Le nostre città sono un caos in cui strutture architettoniche, spazi aperti, paesaggio sono sottolineati o coperti o cancellati da una massa di manifesti, insegne, cartelli che cambiano radicalmente la possibilità di "lettura" del contesto urbano. Un nuovo linguaggio di parole e

immagini (anzi, la cui essenza sta proprio in un nuovo rapporto fra parola e immagine) si sovrappone a quello architettonico, talvolta entra a farne parte, talvolta addirittura lo modifica radicalmente. Con questo nuovo linguaggio abbiamo a che fare tutti i giorni, senza che ne conosciamo ancora le ca-

ratteristiche, senza che ne sia stata fatta una pur minima grammaticalizzazione.

Insegne, manifesti, cartelloni, vetrine; già con l'uso di questi termini abbiamo cominciato a prospettare dei tipi diversi di segnaletica e di pubblicità urbana. Possono essere di qualunque materiale, e perciò di qualunque durata nel tempo: dipinte in bianco resteranno intatte fino al prossimo temporale; incise nella pietra potranno resistere più a lungo dell'edificio elle le ospita. Possono far parte di un edificio come elemento decorativo, possono esservi appiccate sopra, ai lati, come contorno, possono esservi scritte manualmente, per protesta. Di notte possono cambiare radicalmente il volto della città, ravvivare talora certi punti anonimi, cancellare invece completamente le linee degli edifici.

Una tipologia essenziale, come si vede, è possibile, sulla base delle diverse caratteristiche formali e di contenuto. Una prima delimitazione può essere fatta fra insegne pubbliche e private, ov-

vero principalmente fra segnali appositamente creati per il traffico e i servizi sociali, e propaganda commerciale. In questo secondo settore si potrà procedere poi ad una suddivisione fra pubblicità permanente e pubblicità transitoria, fra pubblicità diurna e notturna. La pubblicità permanente potrà a sua volta constare di diverse rubriche: vetrine, strutture pubblicitarie, insegne di negozi (da cui trae origine il "lettering", ovvero l'arte dell'insegna, a mezza strada fra tipografia, disegno industriale e progettazione architettonica), per giungere infine alle più pure espressioni di quella che dovunque sta divenendo una architettura pubblicitaria. Fra la pubblicità permanente e quella transitoria potremo collocare anche la pubblicità mobile: autobus, veicoli di ogni genere adibiti al trasporto di immagini reclamistiche, uomini-sandwich, treni, furgoni, tenendo presente che anche qui si può assistere ad un fenomeno analogo a quello sopra accennato riguardo all'architettura: esiste una crescente progettazione di veicoli disegnati per scopi meramente pubblicitari.

Fin qui la descrizione dell'aspetto fenomenico della pubblicità urbana. Complementarmente si potrebbero tratteggiare

le estensioni della manifestazione in oggetto sul territorio. Ma l'indagine porrebbe allora problemi più generali che chiamerebbero anche più direttamente in causa l'architetto-urbanista, a fianco del sociologo, dello psicologo, del linguista, del critico d'arte, in una prospettiva non più meramente e strettamente specialistica, ma interdisciplinare.

Possiamo comunque, a conclusione di questo discorso, condensare in uno schema le tipologie cui abbiamo prima accennato.

• *Segnaletica stradale.*

I segnali stradali in genere, orizzontali e verticali; i segnali che informano su servizi pubblici; l'affastellamento dei cartelli indicatori.

• *Pubblicità diurna permanente.*

Insegne e strutture permanenti che si sovrappongono alla città e la snaturano. Caratteristiche della finalizzazione della città a scopi pubblicitari, attraverso lo sfruttamento dei percorsi obbligati, nati dalle esigenze del traffico, o dalla dislocazione nel contesto urbano di funzioni-chiave per la vita pubblica (uffici, magazzini, fabbriche, autostrade, altri allacciamenti viari della città).

• *Pubblicità diurna temporanea.*

Strutture che da provvisorie tendono a diventa-

re permanenti: lavori in corso, intelaiature per il restauro dei monumenti, cantieri edili sfruttati per l'affissione.

• *Negozi e insegne.*

Strutture dei negozi, insegne varie in rapporto con l'architettura, lettering.

• *Vetrinistica.*

La strada convogliata dentro il negozio, e il negozio portato sulla strada. Accentuazione del fenomeno durante le ore notturne.

• *Pubblicità mobile.*

Autobus, tram, taxi, uomini-sandwich recanti scritte di vario genere; furgoni o auto che portano o trascinano comunicati commerciali; aerei che compongono parole con la scia, ecc.

• *Pubblicità notturna.*

Fonti luminose tendenti a mettere in sottordine e a cancellare la città. In molti casi si tratta della stessa pubblicità diurna opportunamente illuminata, in altri casi la struttura è invece diversa.

• *Pubblicità tridimensionale.*

L'"architettura pubblicitaria": supermercati, fiere, mostre, banche, palazzi dei congressi, ecc.

• *Scritte murali.*

La reazione e la protesta all'appropriazione indebita della città da parte del potere economico.

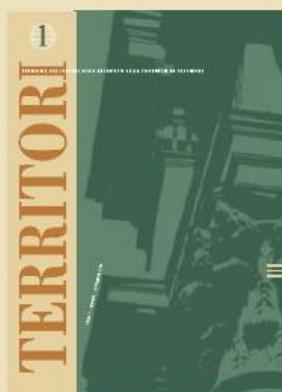
• *Pubblicità e territorio extraurbano.*

Il gigantismo della segnaletica e l'alterazione del paesaggio. 



Marche libre

"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 - Tonino De



1994-2014

20

ANNI

Luca - Cinzia De Paulis - Gaetano De Persiis - Giuseppina D'Errico - Francesca Di Fazio - 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 - Lamberto Pignotti - Ernesto Pirri - Mario Pisani - Debora Plomitello - 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 Trisolini - Pietro Angelo Travaglini - Emanuele Vendetti - Paolo Venditti - Franco Zagari - Franca Zoccoli