

30

PERIODICO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DELLA PROVINCIA DI FROSINONE

# TERRITORI

ISSN 2284-0540 - ANNO XXI - DICEMBRE 2015





**ARTEMARMI**  
home design showroom

Realizziamo design d'autore.



Diocesi di Viterbo - Concorso per i Poli liturgici della Nuova Chiesa dei Santi Valentino e Ilario  
Progetto 1° classificato - Arch. Marco Odargi

[www.artemarmi.eu](http://www.artemarmi.eu)

**Antolini**  
ITALY

 **MARMOTEX**

**Lapitec**  
Prestigious Italian Surface

**VIDREPUR**  
GLASS MOSAIC

# TERRITORI

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

dicembre 2015 - anno XXI - n. 30

## S O M M A R I O

### EDITORIALE

Un Carattere in piazza  
Maestri del design collaudano il "Frusino" Giovanni Fontana pag. 2

### SPAZIO E PROGETTO

La chiesa dei SS. Filippo e Giacomo Apostoli ad Anagni  
Asimmetrie e piani inclinati per una spazialità libera Marco Odargi pag. 4

### L'ARCHITETTURA E LA STORIA

La manifattura della carta nel Mezzogiorno d'Italia Stefano Manlio Mancini pag. 10

Saverio Muratori: il concorso per il palazzo della sede  
della Democrazia Cristiana  
Affinità e divergenze tra la storia operante e la storia  
dei fatti Massimo Dicecca pag. 19

### TESI DI LAUREA

Progettazione del nuovo campus universitario 'La Folcara'  
dell'Università degli Studi di Cassino Mauro Mangili pag. 30

### BENI CULTURALI

Le Logge dei Tiratori della Lana a Gubbio  
Tutela e riuso compatibile Nello Teodori pag. 38

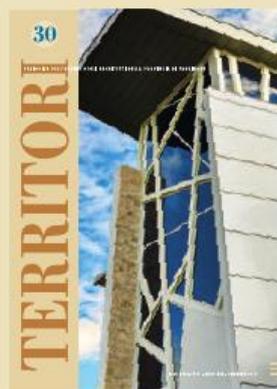
### TEMI

Cinque tesi Giorgios Papaevangelu pag. 46

### ALTRI LINGUAGGI

Gian Carlo Riccardi  
Luoghi e memorie Giovanni Fontana pag. 47

ISSN 2284-0540



In copertina: Marco Odargi, Chiesa dei  
SS. Filippo e Giacomo Apostoli ad Anagni

**Direttore responsabile**  
Giovanni Fontana

**Comitato Scientifico Redazionale**

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

**Responsabile Dipartimento  
Informazione e Comunicazione**  
Laura Coppi

**Segreteria di redazione**  
Antonietta Droghei  
Sandro Lombardi

**Impaginazione e grafica**  
Giovanni D'Amico

**Coordinamento pubblicità**  
D'Amico Graphic Studio  
03100 Frosinone - via Marittima, 187  
tel. e fax 0775.202221  
e-mail: damicogs@gmail.com

**Stampa**  
Tipografia Editrice Frusinate  
03100 Frosinone - via Tiburtina, 123

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

**Presidente:** Bruno Marzilli  
**Vice Presidente:** Alessandro Tarquini  
**Segretario:** Laura Coppi  
**Tesoriere:** Felice D'Amico  
**Consiglieri:** Lucilla Casinelli  
Francesco Maria De Angelis  
Maurizio Gattabuia  
Valentina Gentile  
Debora Patrizi  
Pio Porretta

**Consigliere Junior:** Valeria Ciotoli

**Segreteria dell'Ordine**  
03100 Frosinone - piazzale De Matthaeis, 41  
Grattacielo L'Edera 14° piano  
tel. 0775.270995 - 0775.873517  
fax 0775.873517  
sito Internet: [www.architettilfrosinone.it](http://www.architettilfrosinone.it)  
e-mail: [architettilfrosinone@archiworld.it](mailto:architettilfrosinone@archiworld.it)  
pec: [oappc.frosinone@archiworldpec.it](mailto:oappc.frosinone@archiworldpec.it)

## UN CARATTERE IN PIAZZA

MAESTRI DEL DESIGN  
COLLAUDANO IL "FRUSINO"

Dall'intesa tra la Camera di Commercio di Frosinone e l'ADD, Associazione Distretto del Design, è felicemente scaturito il bando del concorso nazionale "Un carattere in piazza", per l'ideazione di un carattere tipografico che potesse contribuire all'identificazione del territorio provinciale nei processi di comunicazione, un carattere per l'immagine coordinata dei comuni in tutte le loro relazioni esterne, dalle comunicazioni istituzionali alla pubblicitaria, dal marketing alla toponomastica, dal web alla TV. Il risultato è stata la realizzazione di una nuova font, Frusino, disegnata da Andrea Amato, illustrata e commentata in un bel catalogo che raccoglie illuminanti testi sull'argomento a firma dei componenti della giuria: Giovanni Ancheschi, Giovanni Lussu, Jonathan Pierini, Salvatore Zingale, Luca Calselli (in rappresentanza dell'ADD), con la collaborazione dei segretari verbalizzanti Federico Sisti (per la Camera di Commercio di Frosinone) e Luciano Rea (per l'ADD). A conclusione della manifestazione è stato organizzato un Convegno a Frosinone il 23 settembre scorso.

**M**ettere "un carattere in piazza" significa prima di tutto pubblicizzarlo, poi renderlo familiare affinché possa essere adottato, e infine lanciarlo nell'universo della comunicazione.

Un'operazione di questo tipo, che può essere resa possibile attraverso la sensibilizzazione istituzionale, ma non senza il contributo determinante di chiunque abbia modo di avere a che fare con l'universo della scrittura, sia essa convenzionale o mediatica, potrà garantire nel tempo un forte sostegno alla definizione dell'identità territoriale. Comunicare per farsi riconoscere e per riconoscersi. Del resto sappiamo bene quanto sia importante la forma nei processi comunicativi: sia la forma del discorso orale, con tutti gli annessi e connessi legati alla dimensione sonora e gestuale, sia la forma della scrittura. Disegno, tessitura, composizione e organizzazione della pagina, dati proporzionali, cromatici o materici contribuiscono di per sé a costituire la sostanza del messaggio, che, come ci fece ben capire Marshall McLuhan, tende a lasciarsi modellare nei suoi caratteri strutturali anche dal *medium*, indipendentemente dal suo contenuto. Spesso, infatti, una buona percentuale del messaggio è espressa dalla sua forma: scrivere una parola in punta di penna d'oca con caratteri gotici e mano tremante o fare una scritta in *bubble style* gigante con bombolette spray su un cavalcavia in cemento armato non è la stessa cosa.

Sono principi, questi, che valgono sempre, valgono ogni volta che si intenda avviare un processo di informazione, anche quando non si ha

a che fare con un testo inteso nella sua accezione specifica. Anche per i luoghi, con le loro stratificazioni di memorie e di gesti, vale un simile discorso. Il luogo ha un suo senso e si mostra come un testo, ci ricorda Salvatore Zingale citando la *transtestualità* di Gérard Genette.<sup>1</sup> Ma a me piace citare anche Paul Zumthor, che in una sua famosa analisi della rappresentazione dello spazio, scrive: "Non si può dividere un luogo in parti, perché esso totalizza gli elementi e le relazioni che lo costituiscono. Un insieme di segni vi si cumula e vi si organizza in un segno unico e complesso. Da ciò la sua coerenza, analoga a quella di un testo. È un testo, in effetti, in cui si iscrive una storia".<sup>2</sup> E mi piace citare anche Paul Valéry quando, per bocca di Eupalinos, dice: "non hai osservato, andando per la città, che tra gli edifici che la popolano alcuni sono *muti*, altri *parlano* e altri ancora, i più rari, *cantano*?"<sup>3</sup>

Sì, gli edifici, i luoghi, le città, il territorio, insomma, tutti insieme parlano, dialogano. Ciò significa che l'adozione e diffusione di una *font* pensata per il territorio va a costituire necessariamente una ulteriore stratificazione, che arricchisce di per sé i livelli d'informazione e che nell'uso quotidiano si pone come vero e proprio veicolo di comunicazione.

Per questo motivo l'idea del concorso appare particolarmente importante per il territorio ciociaro, che, come ricorda Luca Calselli, ha avuto tanto peso nella storia della stampa, se si considera che nel 1465, a Subiaco, è stata impiantata la prima stamperia d'Italia e che nelle valli del Liri e del Fibreno intorno alla

di Giovanni Fontana

produzione della carta si svilupparono importantissime realtà economiche, in particolare sotto il governo dei Borboni. Il libro-catalogo,<sup>4</sup> che raccoglie i contributi dei convegnisti, illustra le potenzialità di questa iniziativa e spazia utilmente sui differenti aspetti del carattere: la sua storia, la sua forma, la sua leggibilità, il valore connotativo, insomma il suo significato sul piano simbolico e funzionale. Giovanni Anceschi parla con intrigante bisticcio di "carattere del carattere", per Salvatore Zingale il disegno del carattere è "un potente veicolo di *comunicazione oltre la comunicazione stessa*", Giovanni Lussu evidenzia gli aspetti legati all'utilità pubblica, confrontando le forme sul piano della leggibilità, Jonathan Pierini affronta le problematiche identitarie che emergono nell'esame della gamma di relazioni con il territorio. E se l'identità è un valore, come osserva Luciano Rea "esso va ben amministrato", perché oltre ad essere uno strumento di dialogo "è valore spendibile per la distinzione, la riconoscibilità".

Queste sequenze di considerazioni e di riflessioni hanno offerto utili parametri di valutazione del *Frusino* di Andrea Amato, vincitore del concorso. Nell'analisi del carattere è stato individuato un riferimento allo stile classico lapi-

variazione degli spessori, attraverso l'allusione ad una manualità che richiama tratti discretamente popolari, come è giusto che sia per un territorio da sempre aperto alla creatività genuina, liberamente legata alla terra più che alle rigidità delle istituzioni. Anceschi e Pierini hanno parlato di carattere vernacolare. Un riferimento, dunque, alla libertà calligrafica che si esprime più che con il pennino, con il pennello, tanto che la *font* si presenta in moderato *bold*. E questa dimensione gestuale, pur sempre accorta e mai esageratamente spinta, si manifesta con l'assenza di chiusure nelle lettere **B D Q P R**, nella mancanza di saldatura dell'asta nella **K**, nella morbidezza delle code (che sembrano ottenute in punta di pennello) particolarmente evidenti nelle lettere maiuscole **J K Q R Z**, ma anche in diverse minuscole (**a d e f j k l r t u y z**) o anche nei numeri. E direi di più, perché il disegno di alcuni caratteri (non so con quale grado di intenzionalità) sembra richiamare (in veste ideogrammatica) i tratti di alcuni manufatti artigianali (la punta arricciata della ciocia di cuoio, la roncola, il falchetto, l'anfora) e nello stesso tempo alcune modalità di procedimento tecnico tradizionale: quello di modellare l'argilla, per esempio, espresso dalla corposità del carattere (che proprio per la sua consistenza e la sua variabilità nello spessore appare più come oggetto plastico che grafico) ed esaltato in certi flessi analogici (come nella lettere minuscole **f k r** o nel numero **4**), o quello di intrecciare (lavorare ceste o legare con fibre vegetali – i cosiddetti "vinchi"), come appare specialmente nel **6** e nel **9** o nel numero **8**, che sembra alludere alla tecnica dell'intreccio, con taglio spiccatamente gestuale. Non solo ricorrenze calligrafiche, dunque, in questo *Frusino*, ma anche figurali. L'auspicio è quello di un buon successo di marketing territoriale.

#### N O T E

1. Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), tr. it. Torino, Einaudi, 1997.
2. *La misura del mondo*, Il Mulino, Bologna, 1995.
3. "Eupalinos o dell'architettura", in *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino, 1990.
4. *Un carattere in piazza*, a cura dell'Associazione Distretto del Design di Sora, con il contributo di ASPIIN, Camera di Commercio Frosinone (Ed. Artstudiopaparo Srl, Napoli, 2015). Progetto grafico e impaginazione di Giovanni D'Amico (D'Amico Graphic Studio, Frosinone).

**A B C D E F G H I J**  
**K L M N O P Q R S**  
**T U V W X Y Z**  
**a b c d e f g h i j k l m**  
**n o p q r s t u v w x**  
**y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**

dario romano, che perde le sue grazie in favore della linearità che fu tipica degli stili del movimento moderno. Purtroppo questi collegamenti tendono a sfumare di fronte alla scelta di una morbidezza che viene ottenuta attraverso la modulazione del tratto, attraverso la

*Il progetto è stato condotto attraverso la decomposizione delle facce di un parallelepipedo. La geometria dell'involucro è stata definita tramite un susseguirsi di sottrazioni e deformazioni.*



di Marco Odargi

## nquadramento territoriale

La parrocchia dei SS Filippo e Giacomo Apostoli si trova nel collinoso territorio a nord-ovest della città di Anagni, sede della Diocesi di Anagni-Alatri. Quest'area ha goduto di un grande sviluppo antropico a partire dagli anni settanta, mediante una crescita urbana e demografica sviluppatasi in ordine diffuso in un territorio confinato tra il perimetro urbano di Anagni e la via Anticolana, importante arteria di comunicazione, che diramandosi dalla via Casilina raggiunge Fiuggi Terme.

# LA CHIESA DEI SS. FILIPPO E GIACOMO APOSTOLI AD ANAGNI

## ASIMMETRIE E

## PIANI INCLINATI PER UNA SPAZIALITÀ LIBERA

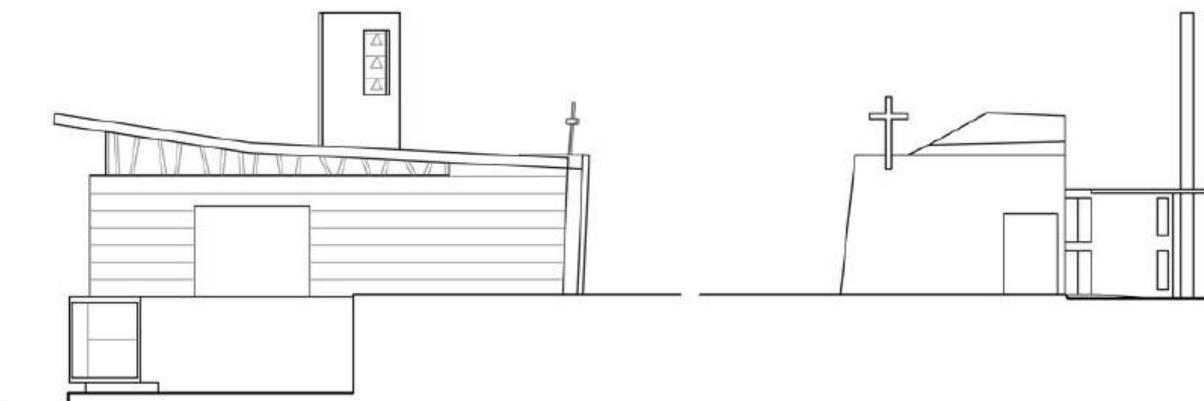
### Dati dimensionali, distributivi e destinazioni d'uso

Il nuovo complesso parrocchiale si compone di diversi elementi aventi, anche, autonoma identità funzionale pur se architettonicamente progettati come opera unitaria. L'intera superficie progettata, nel rispetto dei parametri dimensionali indicati dalle tabelle CEI in

riferimento al numero di abitanti della parrocchia, è pari a 900,00 mq distribuiti in tre piani di diversa superficie.

La parte che ricopre maggior rilievo sotto ogni profilo è sicuramente l'aula liturgica; direttamente collegata alla cappella feriale per un totale di 350,00 mq, ai quali si sommano gli 80,00 mq della sacrestia, dell'uffi-

cio del parroco, ivi compresi gli spazi connettivi e di servizio. La lunghezza massima dell'aula è 26,00 metri, per larghezze che variano da 12,00 a 5,00 metri e un'altezza, anch'essa variabile, da un minimo di circa 7,00 metri dell'ingresso sino a 8,50 del presbiterio. I posti a sedere per i fedeli nell'aula sono 150, mentre nella cappella ne sono



previsti 24. Nel lato sinistro dell'aula in prossimità del presbiterio, e comunque direttamente connesso con l'assemblea, è ricavato lo spazio del coro. Un percorso connettivo parallelo alla linea di accesso all'aula rende comunicabile la sacrestia con la penitenzieria e la cappella feriale, accessibile anche direttamente dall'esterno attraverso un portone laterale nel lato nord.

Dal blocco scale e servizi si accede alle aule, divise in due ali rispetto alla centralità del salone, attraverso un sistema di vani e corridoi connettivi. Il salone può ospitare 75 persone sedute nei 100,00 mq di superfici di cui si compone; le otto aule sono di vari tagli di superficie. L'accessibilità al livello inferiore è garantita da tre diverse vie di percorrenza: dal piazzale

esterno alla chiesa, sul lato sinistro a sud, dove una scalinata a tre rampe rettilinee immette direttamente nel sistema di connettivo; dal piazzale esterno ai locali, raggiungibile anche con automobili, con due porte che immettono direttamente nelle due ramificazioni tangenziali al salone che connettono le ali esterne dell'impianto distributivo; dall'interno mediante il blocco scala e ascensore.

Il campanile è pensato indipendente, rispetto al complesso architettonico, sotto l'aspetto strutturale ed è costituito da una parete in conglomerato cementizio che svetta, rispetto al piano del sagrato per 16,50 metri ed è collocato nel lato nord.

### Progetto

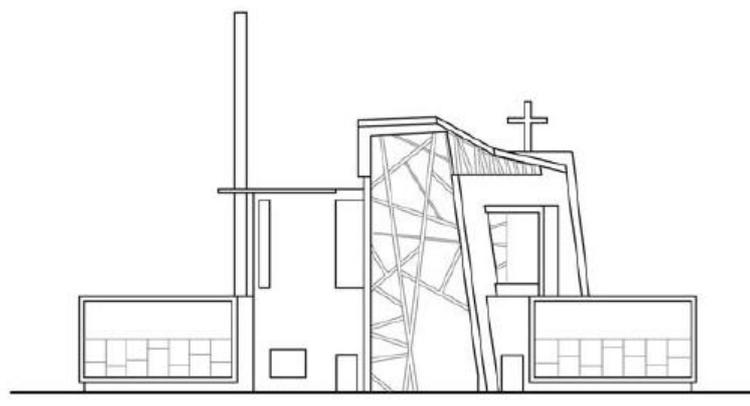
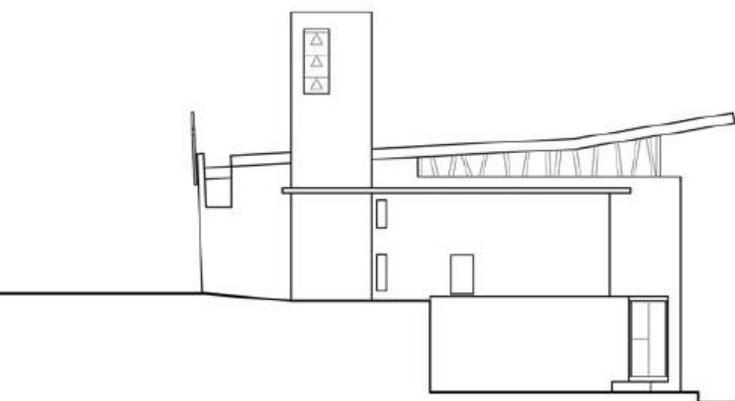
La scarsa capacità portante nella prima stratificazione di terreno di circa cinque metri ha necessa-

riamente spinto la progettazione verso un sistema di fondazioni "profondo diretto" costituito da pali e plinti gettati in opera e collegati da una maglia strutturale superficiale, anch'essa in opera, capace di garantire un grado di sicurezza tale da sostenere le azioni imposte dal nuovo stabile.

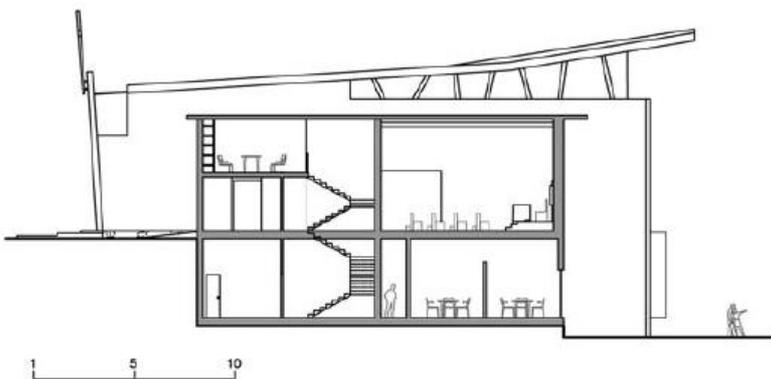
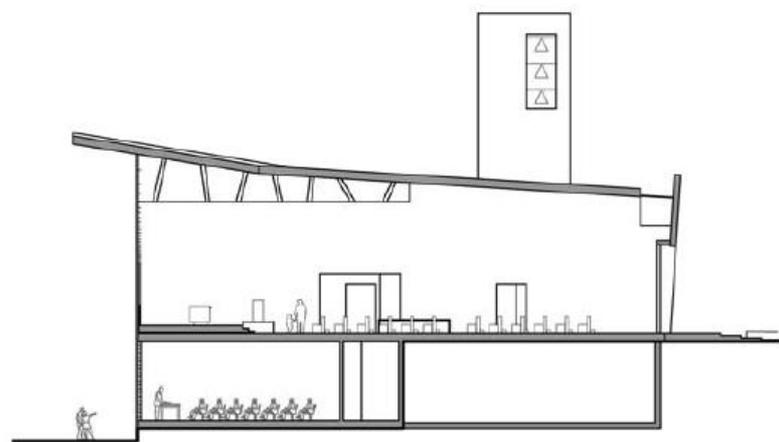
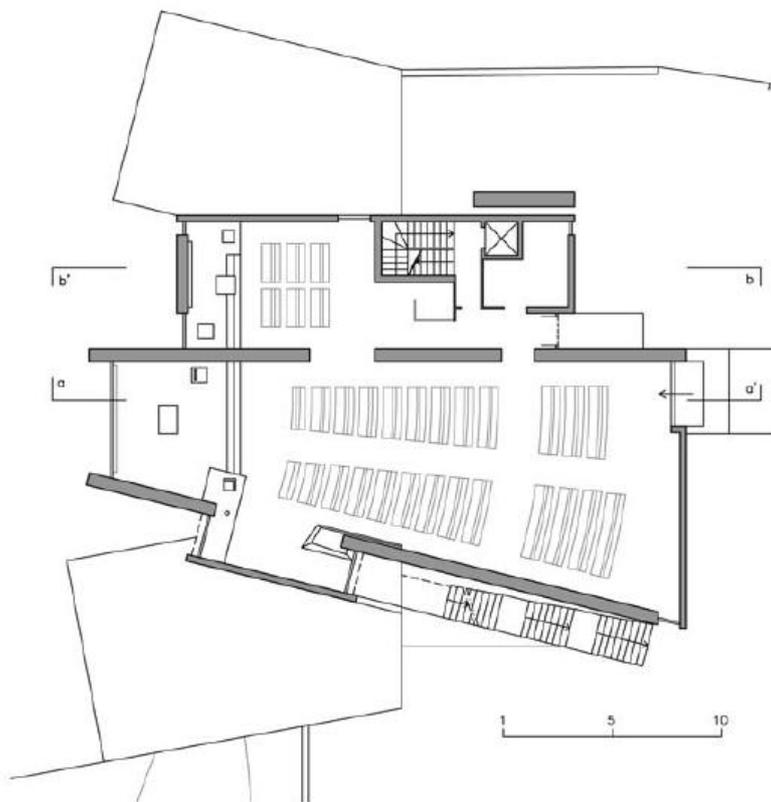
La collocazione dell'area edificabile sul crinale della collina di San Filippo, in posizione dominante sulla vallata, la grande luminosità e ariosità sono elementi che garantiscono un sicuro e irrinunciabile valore aggiunto alla futura realizzazione. A dette positive condizioni si contrappongono la modesta estensione del lotto utilizzabile e la sua notevole pendenza verso valle, che hanno, necessariamente, portato ad uno schema distributivo a più livelli in modo tale da

colmare il "vuoto" architettonico creato dalla struttura di sostegno a valle dell'aula liturgica.

La ricerca di una proiezione dell'edificio verso il "vuoto", fornito dalla vallata sottostante, è intesa come percorso nell'involucro dell'aula tra il "sagrato" e la spazialità offerta dalla vista in posizione panoramica della zona del "coro". L'impianto planimetrico scaturisce dalla semplicità del vano principale, che segna con forza la monodirezionalità della linea dello sguardo, che istintivamente si tende ad intrattenere percorrendo l'area scevra da manufatti. Il tema prescelto è quello della chiesa ad aula unica che, pur nella sua purezza geometrica, ha ricoperto un ruolo di primissimo piano nell'architettura ecclesiastica, offrendoci esempi eccel-



1 5 10



lenti, arricchiti, nella storia, dagli elementi stilistici che le scuole hanno tramandato.

Il progetto è stato condotto attraverso la decomposizione delle facce di un parallelepipedo, collocato nell'area in modo da esaltare la linea del punto di vista più lontano rispetto all'orizzonte. Il geometrico involucro è stato dimensionato in modo tale che vi fossero racchiusi tutti i rapporti dimensionali pertinenti al progetto inteso come schema funzionale, che da rigida geometria "esplode ordinatamente", dall'interno verso l'esterno, in un susseguirsi di sottrazioni e deformazioni di parti, sino a solidificarsi in una composizione di piani aventi diversa giacitura. La continuità delle sue fratture è data dalle vetrate che hanno plasticamente assecondato la disgregazione delle parti; la luce che traspare dalle interruzioni opache palesa sia dall'esterno, sia nella fruizione interna, la forza impalpabile che ha generato la forma dell'aula liturgica.

Un'unica parete, in pietra, è "stabile" rispetto al fluttuare dell'intorno. L'unica

verticale. L'unica geometricamente definita da una forma regolare. Intesa, nella sua espressione materica imponente, come sostegno e riferimento dell'intero complesso. Visibile in ogni parte interna ed esterna del complesso. Nella sua giacitura è riconducibile la direzione ideale che dal sagrato si deve percorrere per visitare la chiesa, sino a raggiungere un ideale "infinito" segnato dalla fine della parete stessa verso il vuoto dello spazio della vallata sottostante. Lungo il percorso che lambisce la parete di pietra, il fedele trova importanti riferimenti liturgici, come il fonte battesimale, lo spazio per la penitenza e il luogo della parola, con l'ambone dell'aula e della cappella feriale, che specularmente si contrappongono rispetto alla linea di demarcazione segnata dal muro.

La facciata principale denuncia, in tutta la sua essenzialità, la geometria della sezione trasversale dell'aula, dalla quale è distaccata da un'asola di vetro che vuole, da una parte esaltarne l'indipendenza formale e dall'altra



*L'impianto planimetrico è caratterizzato dalla forma del vano principale, che segna con forza la monodirezionalità della linea dello sguardo e accentua l'effetto prospettico verso l'altare.*



*Committente:*

Diocesi di Anagni e Alatri

*Progetto:* 2011

*Realizzazione:* Ottobre 2011 - Luglio 2014

*Importo:*

Euro 1.700.000,00

*Progettista:*

Architetto Marco Odargi

*Gruppo di lavoro*

*Architettura:*

Arch. Matteo Clemente,

Arch. Giorgio Pelloni,

Arch. Davide Peluso,

Arch. Katia Guglielmi,

Arch. Francesca Noce,

Arch. Claudio Ceccarelli

*Strutture:*

Ing. Luciano Fiorillo,

Ing. Morgan Reali;

*Impianti:*

Ing. Nardoni Claudia,

P.I. Imerio Magnanelli;

*Efficientamento*

*Energetico:*

Ing. Emiliano Gabriele

*Topografia:*

Geom. Massimo Minotti

*Opere d'arte:*

Maestro Egidio Ambrosetti,

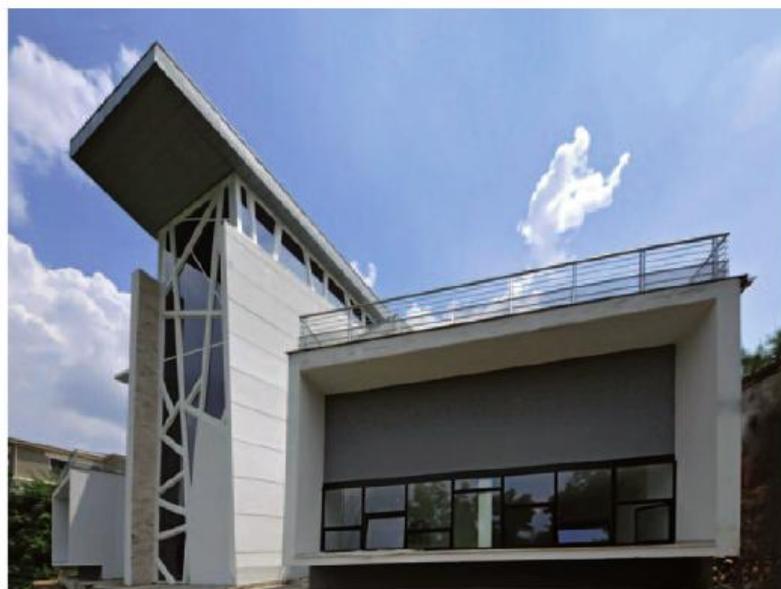
Arch. Marco Odargi,

Artemarmi

Arch. Massimiliano Testani

La realizzazione del nuovo complesso parrocchiale, in Anagni (FR), comprende la chiesa, la cappella feriale, la sacrestia, l'ufficio, il salone e le aule per il ministero pastorale e le relative opere d'arte. L'intervento è stato realizzato con il sostanziale contributo della Conferenza Episcopale Italiana, Servizio Nazionale Edilizia di Culto attraverso fondi desunti dall'otto per mille.

*Il campanile, collocato nel lato nord, è indipendente rispetto al complesso architettonico. Strutturalmente è costituito da una parete in conglomerato cementizio che svetta, rispetto al piano del sagrato, per m 16,50.*



ribadire lo “svincolo” strutturale che caratterizza tutta l’opera. La forma trapezoidale è stabilita dalla giacitura delle pareti che determinano “l’instabile” involucro dell’aula: a destra la verticalità

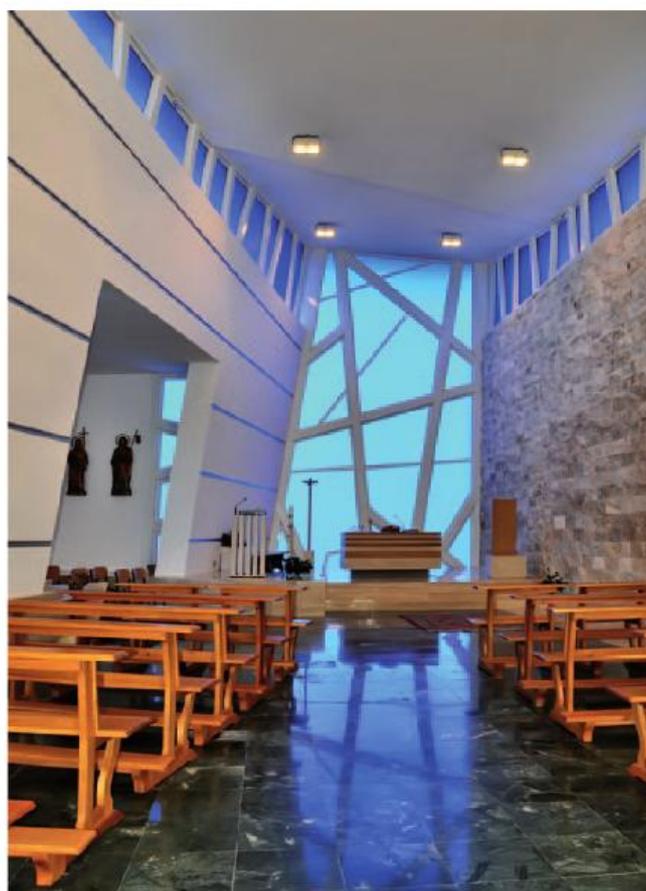
assoluta della parete di pietra, a sinistra l’inclinazione della parete bianca rigata longitudinalmente, superiormente la linea di giacitura del “foglio” di copertura, che innalzandosi con due diverse pen-

denze viene proiettata in una repentina salita verso il cielo.

L’asimmetrica collocazione della netta bucatura del portone di accesso completa il disegno del “pannello” del fronte princi-

pale, ornato solo da una croce aggettante, anch'essa asimmetricamente collocata, definita nei contorni solo dal colore della luce naturale in cui si proietta. Anche in questo caso è percepibile la non verticalità della parete, che è protesa in un'inclinazione verso il sagrato, come a coprire e accogliere il fedele che si accinge ad entrare.

Il campanile è una lama sottile ed essenziale. Esso richiama alla verticalità, che per definizione stessa del suo essere deve caratterizzarlo, senza evidenziare gerarchie tra attacco a terra, corpo e coronamento. Le tre campane sono alloggiate verticalmente in una fessura "occasionale" libera da riferimenti specifici. Anche nella progettazione di questo elemento essenziale, nell'identificazione comune di chiesa, come in tutta l'architettura di cui si compone il nuovo complesso parrocchiale, è stato fondamentale il concetto di spazialità libera da delimitazioni che potessero determinare riferimenti riconducibili alle nozioni di "inizio" e "fine" degli elementi. **T**



L

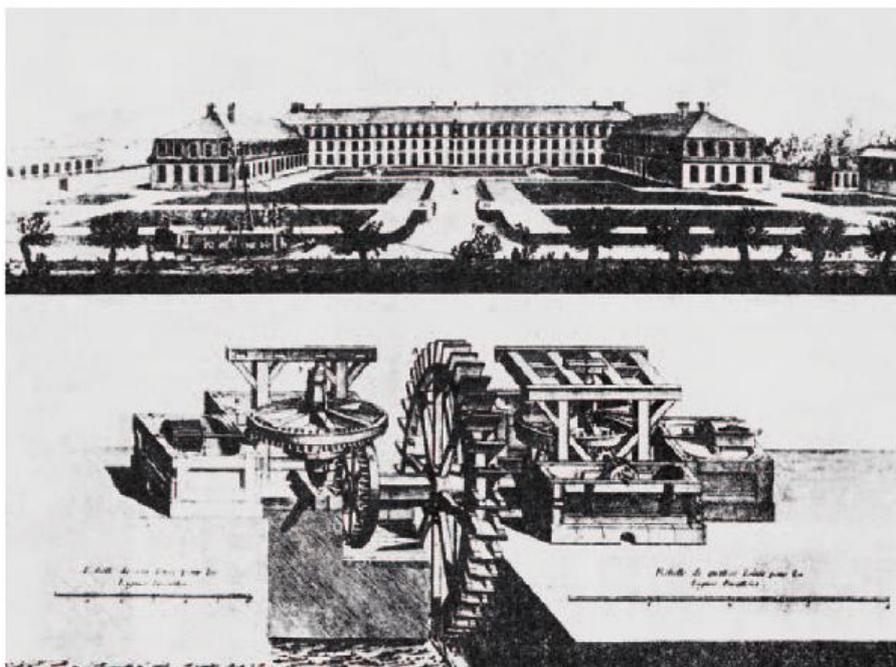
a fabbricazione della carta nel Mezzogiorno d'Italia risale ad epoche antichissime<sup>1</sup>. Con molta probabilità furono navigatori e mercanti amalfitani, in stretti rapporti commerciali con il mondo arabo, ad introdurre l'arte della carta nel sud Italia e ad impiantarne la fabbricazione ad Amalfi e in altri centri della costiera omonima, prima ancora del 1000<sup>2</sup>.

Nel XIII secolo, Federico II, con il 79° Decretale del 1231, vietò esplicitamente alle curie di Napoli, Sorrento ed Amalfi di servirsi della carta bambagina per atti pubblici, prescrivendo che questi fossero trascritti su pergamena. Ciò dimostra che in quell'epoca l'uso della carta era abbastanza diffuso nelle città della Campania<sup>3</sup>. Nel proprio testamento redatto nel 1268, il mercante amalfi-

tano Margarito Marcagella affermava: "*habeo in Amalfia de coctone uncias duodecim auri, item habeo resimi tres de charta*"<sup>4</sup>. Il documento, come sottolineato dal Gargano<sup>5</sup>, ricopre una rilevante importanza per il territorio amalfitano, in quanto costituisce un prezioso atto per la datazione della fabbricazione e del commercio di risme di carta, rimarcando l'impiego del cotone nella

## LA MANIFATTURA DELLA CARTA NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA

di Stefano Manlio Mancini



*Papetterie, vue des Batimens de la Manufacture de l'Anglée, près Montargis. Vue du Rouage d'un des Moulins de cette Manufacture. (Da Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication, in Diderot D. - Le Rond (detto D'Alembert) J.B., Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, T. IV, Livourne 1774, Tavv. 234-235). Nella parte superiore della tavola è rappresentata la veduta di un tipico edificio di una cartiera, la manifattura reale di l'Anglée presso Montargis (Francia); nella parte inferiore è riprodotto il particolare di una ruota di uno dei mulini di tale fabbrica.*

lavorazione della stessa. Inoltre, un atto notarile del 1289, con cui il nobile Giovanni d'Aversa, allora capitano del ducato di Amalfi, stabiliva il pagamento al mercante Nicola Favario di Ravello del prezzo della carta pergamena e di quella bambagina da questi procuratagli, rappresenta una testimonianza attendibile della presenza di un'attività cartaria sulla costiera<sup>6</sup>.

“Quello che è certo è che la piena fioritura della manifattura della carta nell'Amalfitano *'non è anteriore al XIV secolo'*, epoca in cui si registra un grande impulso all'attivazione di nuovi mulini idraulici destinati appunto alla preparazione della pasta per carta, ma anche alla macinazione del grano in rapporto all'introduzione della fabbricazione della pasta alimentare”<sup>7</sup>. Del resto la

regione amalfitana si adattava particolarmente alla fabbricazione della carta per la presenza di numerosi corsi d'acqua purissimi lungo la costiera, la qual cosa, oltre a favorire la disponibilità di energia idraulica, consentiva la produzione di un articolo qualitativamente pregiato che in breve tempo venne ad essere utilizzato in molte città italiane sia per le scritture private sia per gli atti pubblici, per atti giudiziari e valori bollati<sup>8</sup>. Nel XV secolo la lavorazione della carta si sviluppò anche all'interno della provincia di Salerno, sul fiume Sarno, dove i cartai amalfitani impiantarono alcune cartiere con l'aiuto di maestri fabrianesi<sup>9</sup>. Sempre in quell'epoca sorsero quattro cartiere in provincia de L'Aquila: una nella zona di Vetoio, una nei pressi di Tempera, una a Celano e una a Sulmona<sup>10</sup>. Nel periodo della dominazione spagnola, con Carlo V (1500-58), Napoli conobbe un notevole sviluppo sia dal punto di vista demografico che economico. Nella città, divenuta anche un im-

portante centro culturale, si intensificò il consumo di carta al punto che il sovrano, per favorirne l'uso, esentò da ogni tributo tale prodotto e tutto quanto fosse necessario per la stampa dei libri<sup>11</sup>. Contemporaneamente la fabbricazione della carta si diffuse anche in altre zone del Mezzogiorno e in particolare nella valle del Liri dove, intorno al 1515, per opera di alcuni cartai marchigiani, fu impiantata a S. Elia la prima cartiera di proprietà dell'Abbazia di Montecassino<sup>12</sup>. Nel 1519, invece, un “impressor de libri di canto ficurato”, Ottaviano (negli atti spesso indicato come Ottavio) Petrucci (o Petruzzi) da Fossombrone – cittadina delle Marche non lontana da Fabriano – ottenne dal duca di Sora, Guglielmo di Croy, la concessione delle vene di acqua esistenti nella località Carnello, al confine tra Sora ed Isola del Liri, per installarvi una cartiera. Tale fabbrica, che dal

“ Questa, di bianco lin candida prole,  
Ch'in grembo a torbid'onda ad uso umano  
Nacque formata da maestra mano,  
Mille all'uomo arrear comodi suole.  
  
Spiega con muto suon l'altrui parole,  
E vien da presso udita, e da lontano:  
Apprende ogni idioma ancorch'estraneo,  
E degli studi è Madre, e delle Scuole.  
  
Quanto avvien mai quaggiù, tutto n'addita.  
È fragil sì; ma più de' marmi vale  
In donar lunga a' nostri detti vita.  
  
Con l'oblio pugna, e n'ottien palma; assale  
Morte, e la vince, e ne trionfa ardita,  
E fà mal grado suo l'uomo immortale.

2. Giacinto Pistilli,  
Pianta e profilo della  
fabbrica di una cartiera  
di 26 pile nell'Isola di  
Sora.

(Archivio di Stato di  
Napoli, Ministero  
dell'Interno I inventario,  
fascio 2251).

Il progetto del Pistilli –  
mai realizzato –  
prevedeva il rinnovamento  
e l'ampliamento  
dell'antica cartiera, sita  
in contrada Carnello;  
l'introduzione di 16 pile  
(oltre alle 10 già  
esistenti) attivate da  
4 cilindri, un maglietta  
messo in moto da un  
cilindro e la gestione  
diretta dell'opificio da  
parte dello Stato, con  
un impegno finanziario  
di 1.000 ducati.

(A. Dell'Orefice,  
L'industria della carta  
nel Mezzogiorno d'Italia  
(1800-1870). Economia  
e tecnologia, Genève  
1979, pp. 68-71 con  
fonti archivistiche).

1583 risulterà in possesso della famiglia Boncompagni – duchi di Sora dal 1580 al 1796 – cessò l'attività alla fine del '700<sup>13</sup>.

Anche la valle del Liri, quindi, come la costiera amalfitana, si prestava particolarmente allo sviluppo della manifattura cartaria per la presenza di fiumi quali il Liri, il Fibreno, il Rapido, le cui acque purissime si adattavano alla fabbricazione della carta. Inoltre le colline, coperte di alberi di olivi e di viti, e le campa-

gne, ridenti e verdeggianti, avrebbero consentito un facile approvvigionamento delle materie prime ad una popolazione operosa e desiderosa di apprendere i segreti dei processi di lavorazione, custoditi gelosamente dai cartai amalfitani ed in seguito perfezionati dai marchigiani<sup>14</sup>.

A quel tempo la materia prima utilizzata – gli stracci di lino – era ritenuta la più idonea per ottenere una carta di ottima qualità e la cernita dei cenci – la prima operazione nel procedimento di fabbricazione della carta – era eseguita con particolare cura. La fase successiva – la macerazione degli stracci – avveniva in vasche di rame o di marmo, o in tine di legno. L'impasto che ne veniva fuori era trasferito nelle *pile a martelli* (*maglietti, mazzapicchi o pestelli*) – questi ultimi azionati da una ruota idraulica – e poi versato in tine. A questo punto un operaio (il *lavorente*) immergeva la *forma* nelle tine, estraendone la quantità di pasta necessaria per ottenere il foglio, e la passava ad un altro operaio (il *ponitore*) che la rovesciava su un feltro di lana. L'insieme di fogli e feltri era soggetto all'azione del torchio e, infine, i fogli, separati dai feltri, venivano appesi ad asciugare allo *spanditoio*. Per conferire poi alla carta una maggiore resistenza ed impermeabilità la si sottoponeva successivamente all'*incolla-*

*tura*. Le operazioni finali consistevano nella *lisciatura* e nell'*allestimento* del prodotto definitivo<sup>15</sup>. La cernita degli stracci e l'allestimento dei fogli prevedevano l'utilizzo di mano d'opera femminile, mentre per gli altri lavori si richiedeva la forza maschile, soprattutto per manovrare i magli e i grossi martelli delle pile<sup>16</sup>.

Nel XVII e XVIII secolo, mentre nel regno di Napoli non furono apportati mutamenti di rilievo ai metodi di fabbricazione della carta, ancorati alle tecniche medioevali, nel resto d'Europa ci si cimentava costantemente per migliorarli, cosicché la qualità del manufatto meridionale, ottenuto con un procedimento di lavorazione antiquato, era stata nettamente superata dai notevoli pregi offerti dai prodotti esteri<sup>17</sup>. Inoltre nel Sud non era ancora conosciuto il *molino a cilindro* che, inventato dagli olandesi intorno al 1670, si era diffuso in Europa e nel resto della nostra penisola nel corso del '700, andando a sostituire il vecchio molino a pestelli. Il molino a cilindro era in grado di eseguire due operazioni fondamentali: la *sfilacciatura* degli stracci e il *raffinamento* della *mezza pasta* ivi prodotta, consentendo di ricavare un impasto più omogeneo e nello stesso tempo una riduzione dei tempi di produ-

zione. Infatti si era calcolato che, a parità di forza d'acqua, per il funzionamento del molino, il cilindro realizzava in 10 ore il lavoro che i martelli svolgevano in 30, inoltre la carta prodotta risultava più resistente e più uniforme<sup>18</sup>. Un esempio di cartiera all'avanguardia che utilizzava tali processi di fabbricazione, si vede nella stampa pubblicata nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, in cui è rappresentata la manifattura reale di l'Anglée presso Montargis, in Francia (fig. 1), dove il molino a cilindro era stato introdotto fin dal 1741<sup>19</sup>.

Un quadro relativo alla localizzazione e alla condizione delle varie cartiere esistenti nel regno di Napoli alla fine del '700 ci è offerto dal Galanti nella sua opera *'Della descrizione geografica e politica delle Sicilie'*. Questa la situazione all'epoca secondo l'autore: in Terra di Lavoro c'era una cartiera a Torre della Nunziata, che forniva carta da scrivere all'uso di Genova e di Francia, carta da stampa senza colla e cartoni di buona qualità; una a Piedimonte che produceva *carta straccia* e carta reale ed imperiale di qualità mediocre; una a S. Elia, nel territorio di S. Germano (l'odierna Casinò), ed una a Traietto (oggi Minturno), che fabbricavano carta da scrivere, reale ed impe-

riale di comune qualità; una a Sora di carta da straccio. In provincia dell'Aquila ve n'erano 5: due nei pressi di Aquila, due a Sulmona e una a Celano, che producevano carta mediocre. Nel Molise vi erano le cartiere di Isernia e Sepino, di carta straccia e di cattiva qualità. In provincia di Avellino, le cartiere di Atripalda, Nusco e Terra del Sorbo, che fabbricavano anch'esse carta cattiva da scrivere e da straccio. Le principali cartiere del regno erano situate in provincia di Salerno, sulla costiera amalfitana: 13 ad Amalfi, 13 a Minori, 3 a Ravello, che producevano carta da scrivere, da stampa e straccia; 15

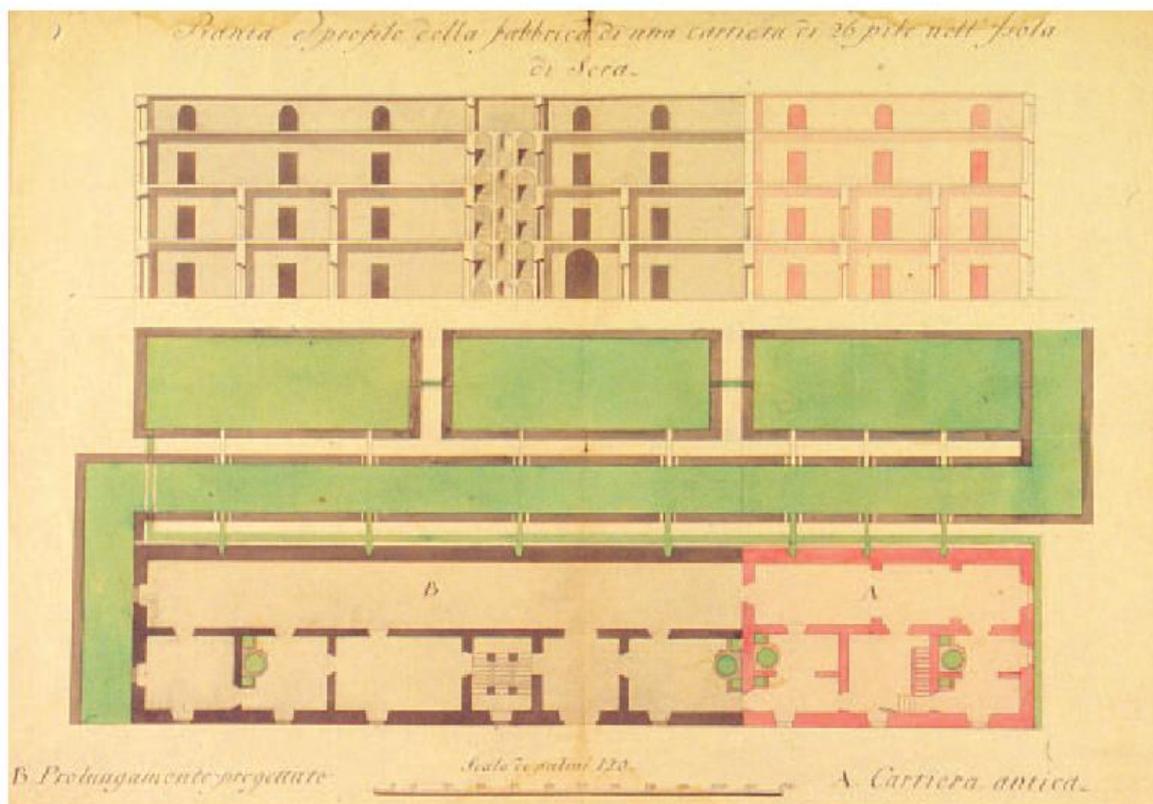
a Maiori di carta da straccio. Le migliori della costiera erano ritenute le 4 di Vietri, che fornivano carta azzurra all'uso di Olanda, di Francia e di Genova. Infine, all'interno della provincia Salernitana, vi erano le 2 fabbriche di Sarno e di Oliveto, che producevano carta da scrivere cattiva<sup>20</sup>.

"Alla vigilia dell'800, dunque, il settore cartario [meridionale era] caratterizzato dal più completo immobilismo"<sup>21</sup>, inoltre per soddisfare la

sempre più crescente domanda interna di un prodotto insufficiente e di cattiva qualità, si era costretti ad importare carta dall'estero: dallo Stato Pontificio, dalla Toscana, dalla Francia, dall'Inghilterra e dal-

mettevano l'espansione del settore<sup>23</sup>. Tra i più importanti progetti sono da menzionare quello del canonico Giacinto Pistilli, che proponeva, nel 1806, l'introduzione nella cartiera regia dell'Isola di Sora (l'antica fabbrica

giorno in quell'epoca. Tale fabbrica, che nel 1797 era stata affittata a Benedetto Lanni per 700 ducati all'anno, appartenne all'Abbazia di Montecassino fino all'arrivo dei francesi, quando fu trasferita dalle mani dei



l'Olanda, per un valore annuo superiore ai 40.000 ducati<sup>22</sup>.

È con il Decennio francese (1806-1815) che si compiono i primi passi verso la ripresa dell'attività cartaria nel Mezzogiorno attraverso numerose agevolazioni governative, tra le quali la protezione del mercato interno favorita dal blocco continentale voluto da Napoleone, e la concessione di locali demaniali – già di proprietà di monasteri soppressi – a privati e società che si ripro-

di Carnello) di 4 cilindri all'olandese (fig. 2), e il tentativo del francese Lafontant del 1809, riguardante la costituzione di una società per la gestione di una cartiera all'olandese da installare a Ponte della Valle, nei pressi di Maddaloni, nei locali di una vecchia ferriera inattiva.

Ma tali iniziative non furono realizzate, così come incerta fu la sorte della più antica cartiera della Valle del Liri, quella di S. Elia, la più importante del Mezzo-

religiosi al patrimonio del fisco. Rimasta inattiva nel 1805, a causa di una terribile alluvione che aveva danneggiato il macchinario costruito in legno, la cartiera, cinque anni dopo, fu acquistata da Pietro Lanni che ne aveva presentato un progetto di restauro, di cui però non si conosce l'esito immediato<sup>24</sup>.

Il tentativo più ambizioso del Decennio resta, quindi, quello legato all'iniziativa del francese Carlo Antonio Beranger, che può considerarsi

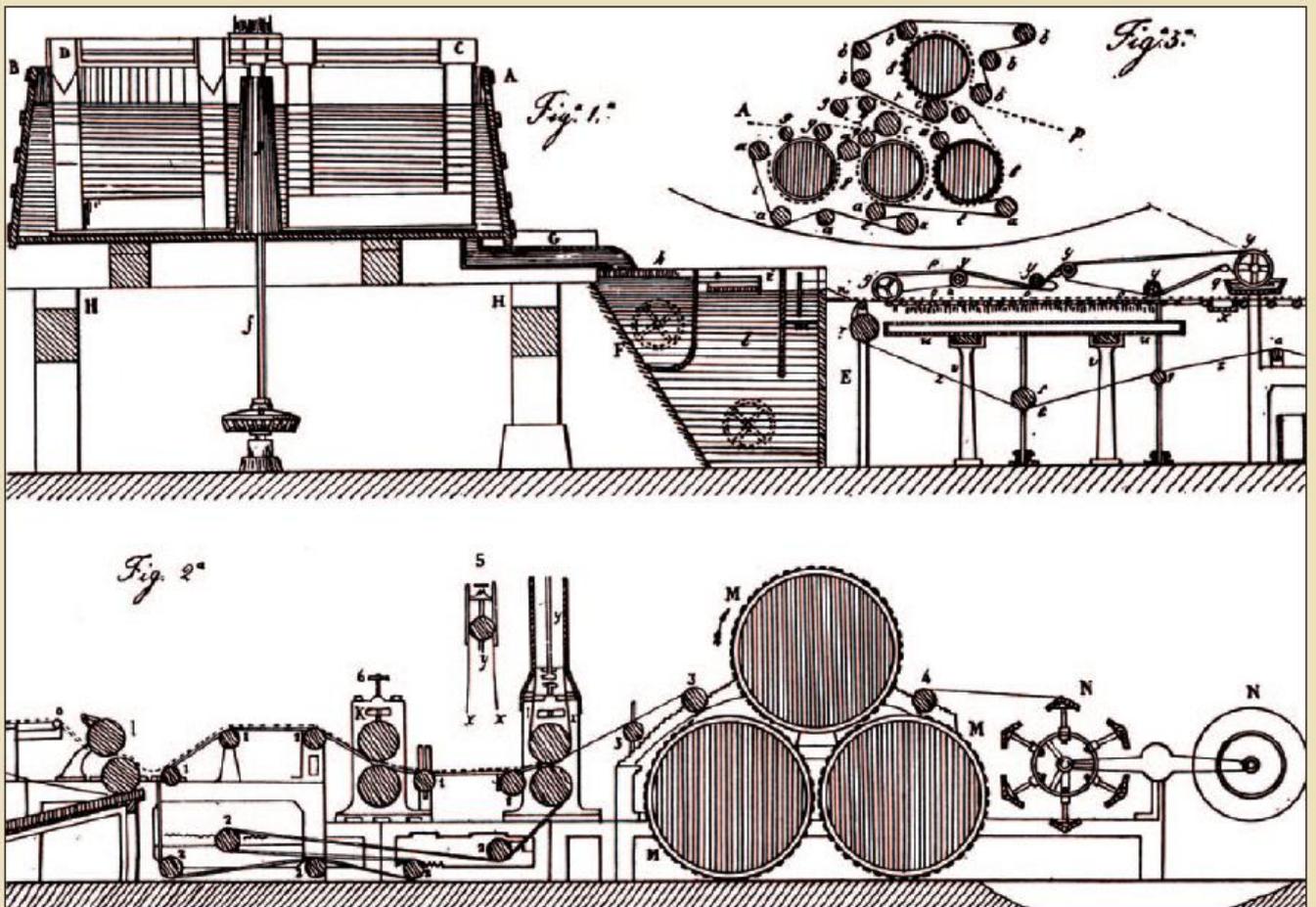
(Estratto da: C. K., *Macchina per far la carta senza fine*, in "Il Lucifero", II, n. 5, 13 marzo 1839, pp. 33-34 e Tav. I).

“ [...] Dopo che il cencio si è tritato interamente e lavato ne' raffinatori, mettesi in un gran tino AB (*Fig. 1.*); elevato a qualche distanza da terra sopra un telaio HH, e vien continuamente tenuto sospeso nell'acqua purissima per mezzo d'un agitatore CD, formato di due braccia di ferro fuso, ciascuno de' quali porta una cornice di legno. Questo agitatore riceve un movimento di rotazione da un albero *f* che trapassa il tino in un cono troncato di ferro fuso *g* destinato [...] ad impedire che il liquido non iscoli per l'apertura richiesta al passaggio dell'albero; serve pure a sostener quest'ultimo nella sua parte superiore.

In questo tino si dà alla carta la colla che non fa esserla sugante. La pasta glutinosa e liquida si mena pel canale G in uno scompartimento *h* d'una gran cassa FE che ha la larghezza di tutta la macchina. Da questo scompartimento *h* il liquido pastoso dimenato da un agitatore trabocca sopra una grata metallica *i* larga quanto la cassa, ed i cui fori sono sì stretti da ritener la sabbia ed altri corpi duri che offenderebbero la bellezza della carta. La pasta, la cui filtrazione è facilitata da un movimento ondolatorio impresso allo staccio, caduta nel grande scompartimento *l* è forzata da una parete a discendere verso un secondo agitatore; quindi risale verso una lamiera metallica *m* bucherata in tutta la sua lunghezza, la traversa, e mantenuta sempre allo stesso livello, scola sopra uno sporto *n*, che la piega sopra una tela. Questa tela metallica assai fitta, formata di fili finissimi di ottone, ed indicata con un sol tratto nel disegno, riceve il movimento del cilindro *r* e del cilindro inferiore del primo strettoio I (*fig. 2<sup>a</sup>.*); essa muovesi da sinistra a destra traendo seco la pasta, si appoggia successivamente sopra cilindri di rame indicati da un cerchio nero, quindi sopra i cilindri *o*, dopo esser passata al di sotto d'un lungo boscolo strettissimo *x*. Nella figura II passa dentro i due

cilindri dello strettoio I e lascia allor la carta, il cui cammino è indicato chiaramente da un tratto. La tela dunque ritorna sola da dritta a sinistra, passando al di sotto della macchina (vedi *zzz*) appoggiandosi su i cilindri *s*, arriva di nuovo sopra *r*, ricomincia incessantemente lo stesso cammino, portando sempre materiali novelli. La pasta si separa durante il suo tragitto fino allo strettoio I (*fig. 2<sup>a</sup>.*), d'una gran parte dell'acqua che contiene e che la finezza della tela lascia discorrere. Siffatto sgocciolamento è facilitato da un tremore continuo impresso al quadro che porta i piccoli cilindri sui quali appoggiansi la tela e la carta; per tal ragione i piedi *tt* di esso quadro son costrutti nella parte inferiore in guisa che possano inclinarsi sul loro asse [...]. La cassa piatta *uu* sostenuta dai piedi *vv* raccoglie l'acqua della pasta sgocciolata. Nella cassa *x* larga quanto tutta la tela un apparecchio estraneo alla macchina mantiene sempre il vòto; la specie di succhiamento che ne risulta applica fortemente la carta contro la tela e fa precipitare una gran parte dell'acqua che ancor conteneva. Due coregge, (di cui una sola *p*, muovendosi sopra i cilindri *g*, è apparente [...]), trovandosi dai due lati della macchina sono applicate contro la tela metallica di cui seguono il movimento determinando la larghezza della carta nello spazio fra loro compreso; un truogolo *q* pieno di acqua serve a nettarle. Come la larghezza della carta non è sempre la stessa, così bisogna poter variare la distanza delle due coregge. A tale scopo, tutt'i cilindri *y* che sostengono la coreggia sono fissati sopra un solo pezzo di ottone *o*; due stanche di ferro indicate nella figura da piccoli quadrati, uniscono questo pezzo *o* ad un altro del tutto simile ch'è dall'altro canto della macchina; facendo scorrere sopra le stanghe fisse i due pezzi *o* si può ravvicinarle più o meno secondo la larghezza della carta.

*Fig. II. Continuazione della macchina.* La carta dopo aver ricevuto una poco forte pressione fra i due cilindri di rame I abbandona [...] la tela metallica ed è già assai forte per far sola il rimanente tragitto, (la carta è sempre indicata da una linea). È ricevuta sopra un



feltro più largo di essa, la cui spessezza è additata da due tratti paralleli; tal feltro poggiando sopra i cilindri di legno 1, conduce successivamente la carta fra i due strettoii K ed L formati ciascuno da due cilindri di ferro fuso; si può ad arbitrio rendere più o meno energica la pressione per mezzo delle viti compressive 6 e 5; nel secondo strettoio più vigoroso del primo, la carta non tocca il cilindro superiore, un altro feltro x avvolgesi su questo cilindro egualmente che sovra un altro collocato all'altezza di 8 o 9 piedi sopra un leggiero telajo di ferro la cui altezza non si è potuta indicar nella figura; ma facile è concepirne la disposizione. Il primo feltro dopo il secondo strettojo ritorna sopra se stesso mercé numerosi rivolgimenti destinati a disseccarlo, si appoggia di seguito sopra tutt'i cilindri 2 e rifà sempre lo stesso cammino. Questo feltro essendo assai largo, benché ben teso potrebbe piegarsi e perder di larghezza, per ovviare a tale inconveniente è circoscritto da un orlo di cuoio, entra poscia tra due piccole girelle che lo ritengono fortemente e che noi non abbiamo indicate per tema di sparger troppa confusione nel disegno. La carta uscendo dello stettoio (s/c) L si appoggia sopra i piccoli cilindri 3, avvolgesi quindi sopra i tre grandi cilin-

dri M destinati ad asciugarla, poi sul piccolo 4, e innaspa finalmente sull'arcolajo N. I tre grandi cilindri son fusi, vacui, e girano per rimbalzo della forza motrice; ed un tubo pieno sempre di vapore riscaldali in guisa che la carta è rapidamente asciugata. Questo asciugatojo ha degl'inconvenienti, lasciando piegar la carta; se n'è perciò adesso sostituito un altro.

La figura III mostra l'asciugatojo novello. – La carta arriva in A ed appoggiata sopra tutt'i piccoli cilindri di rame g, avvolge sopra un primo gran cilindro 8, riscaldato come si è detto; sul secondo cilindro 8 è fortemente compressa da un cilindro fuso c, passa di seguito al terzo 8, poi al quarto dove riceve una pressione novella, ed esce infine in p. Ma non fa essa sola tal tragitto essendo mantenuta da diversi feltri ben tesi che non fan piegarla [...]. L'arcolajo su cui si avvolge la carta è doppio, ed allorché uno è troppo carico di carta, per via d'un giuoco d'altalena si fa sì che l'arcolajo voto al pieno sottentri. Levasi la carta dall'arcolajo dividendosi, si porta sopra una tavola dove il primo mucchio è suddiviso secondo la grandezza ch'essa deve ricevere; sottomettesi allora alla compressione idraulica e passa tra le mani di chi deve sceglierla e piegarla [...].”

giustamente il pioniere e l'animatore della moderna industria cartaria meridionale. Egli, con decreto 6 luglio 1812, ebbe in concessione dal Governo Napoletano il soppresso convento dei Carmelitani di S. Maria delle Forme ad Isola del Liri, per installarvi una cartiera all'olandese – la prima nel Mezzogiorno – che sfruttava l'acqua di un canale derivato dal Fibreno, affluente di sinistra del Liri.

Nel 1818 il Beranger formò una società per azioni con altri oriundi francesi, e precisamente Pietro Coste di Lione, Carlo Lefebvre di Pontarlier e Augusto Viollier, determinando l'investimento di un notevole capitale: 25.000 ducati.

Morto il Beranger nel 1822, i soci, incapaci di continuare la gestione dell'industria, cedettero successivamente le loro azioni al Lefebvre, che in breve fece prosperare l'attività cartaria, venendo così ad occupare un posto di primaria importanza nella storia della carta del Mezzogiorno<sup>25</sup>.

Il momento era particolarmente favorevole, in quanto dopo la grave crisi del primo decennio della Restaurazione, il Governo Borbonico per favorire gli imprenditori e promuovere la nascita e lo sviluppo dell'industria meridionale, approvò una serie di leggi, tra cui quella che elevava il dazio sulla importazione

## N O T E

1. A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia (1800-1870). Economia e tecnologia*, Genève 1979, p. 60. Sulle origini della fabbricazione della carta e sulla sua diffusione in Europa e in Italia, cfr. *Ivi*, pp. 3-25 e l'appendice bibliografica.
2. M. VOCINO, *Primati del Regno di Napoli. Attività meridionali prima dell'unità d'Italia*, Napoli 1959, p. 108.
3. N. MILANO, *Della fabbricazione della carta in Amalfi*, Amalfi 1965, prefazione.
4. *Le Pergamene degli Archivi Vescovili di Amalfi e Ravello*, vol. IV, a cura di L. PESCATORE, Napoli 1979, pp. 24 sgg., n. VI.
5. G. GARGANO, *La protoindustria nella Costa di Amalfi*, in "Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana", n.s., nn. 15-16 (dicembre 1998), p. 263.
6. M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, vol. II, Salerno 1881, p. 707.
7. A. DAL PIAZ, *Note sulle antiche cartiere della Costiera Amalfitana*, in *Manifatture in Campania. Dalla produzione artigianale alla grande industria*, Napoli 1983, p. 56 (con bibliografia).
8. F. ASSANTE, *La ricchezza di Amalfi nel Settecento*, Napoli 1967, p. 27; A. APUZZO, *Saggio sulle origini e la tradizione del fabbricar carta in Amalfi*, Amalfi 1960, p. 2. Sulla storia e sulle tecniche di fabbricazione della carta a mano di Amalfi e della costiera omonima, cfr., inoltre, F. ASSANTE, *Le cartiere amalfitane: una riconversione industriale mancata*, in *Fatti e idee di storia economica nei secoli XII-XX. Studi dedicati a Franco Borlandi*, Bologna 1977, pp. 743-762; A. DELL'OREFICE, *Per la storia dell'industria cartaria nella Costiera amalfitana*, in *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, a cura di A. LEONE e G. VITOLLO, Salerno 1982, pp. 587-593; G. IMPERATO, *Amalfi, il primato della carta*, Salerno 1984; G. GARGANO, *La topografia di Amalfi nel secolo XVIII*, in *La Costa di Amalfi nel secolo XVIII*, a cura di F. ASSANTE, Incontro promosso dal Centro di Cultura e Storia Amalfitana (Amalfi, 6-8 dicembre 1985), Amalfi 1988, pp. 1065-1090, in particolare pp. 1076-1079; R. SABBATINI, *Cartiere della costiera amalfitana tra Sei e Settecento: alcune osservazioni*, in *La Costa di Amalfi*, cit., pp. 551-572; A. TAJANI, *Sulle orme della carta*, Salerno 1996; G. GARGANO, *La protoindustria nella Costa di Amalfi*, cit., pp. 253-270, in particolare pp. 262-266; R. GAMBARDELLA, G. TORRE, *La carta e la Costa d'Amalfi. Origine, diffusione, tecniche e strutture: un profilo storico*, in *Le arti dell'acqua e del fuoco. Le attività produttive protoindustriali della Costa di Amalfi*, Amalfi 2004, pp. 103-143; G.E. RUBINO, *Le Cartiere di Amalfi. Profili. Paesaggi protoindustriali del Mediterraneo*, Napoli 2006.
9. M. VOCINO, *Primati del Regno*, cit., p. 109.
10. U. SPERANZA, *Notizie storiche sulle cartiere di Vetoio e di Tempera*, in "Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria", LXIV, 1974, pp. 429-490; ID., *Notizie storiche sulle cartiere di Sulmona e di Celano*, in "Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria", LXV, 1975, pp. 311-349.
11. L. BIANCHINI, *Della storia delle finanze del regno di Napoli*, Napoli 1859, pp. 379-380.
12. A.F. GASPARINETTI, *La Cartiera di Montecassino a S. Elia Fiumerapido*, Milano 1956, in particolare pp. 15-20. Su tale cartiera si veda inoltre E. CURRÀ, *La Cartiera di Sant'Elia Fiumerapido dai maestri fabrianesi alla industrializzazione del XIX secolo*, in *Vie d'acqua e lavoro dell'uomo nella provincia di Frosinone. L'industria della carta*, a cura di E. CURRÀ, Roma 2010, pp. 31-49.
13. Sulla cartiera di Carnello cfr. *Isola del Liri*, monografia redatta e ordinata dall'ing. O. EMERY, Isola del Liri anno XIII E.F. [1935], p. 39; A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., p. 62 (con bibliografia); G. EMERY, *L'isola della carta*, in "Il cartai", n. 6 (1979), p. 19. Questi tre autori però non danno per certa la fondazione da parte del Petrucci di tale opificio, attribuendone invece la costruzione ai Boncompagni. Si vedano, inoltre, M. RIZZELLO, *Per una storia politico-istituzionale di Isola del Liri*, in M. RIZZELLO, D. CAMPAGNA, *L'Archivio Comunale Storico di Isola del Liri*, Sora 1988, pp. 26-29 e 32; A. VISCOGLIOSI, *I Boncompagni e l'Industria (1580-1796)*, in *Trasformazioni industriali nella Media Valle del Liri in età moderna e contemporanea*, Atti del ciclo di conferenze tenute in Sora, I.T.C. "C. Baronio" (novembre 1984-aprile 1985), a cura del Rotaract Club di Frosinone, Isola del Liri 1988, pp. 15-19 e 32-33; M. RIZZELLO, *Carnello e la via del Fibreno. Storia di una comunità*, Casamari 1990, pp. 131-138; F. MARIANI, *Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo*, Isola del Liri 1996; G. BAFFIONI, P. BONCOMPAGNI LUDOVISI, *Jacopo Boncompagni (1548-1612)*, Isola del Liri 1997, p. 50; I. SALVAGNI, *Cartiera De Caria a Carnello (già Cartiera Boncompagni e Lanificio Zino)*, in *L'archeologia industriale nel Lazio. Storia e recupero*, a cura di M. NATOLI, Roma 1999, pp. 216-219, in particolare p. 216.
14. A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 62-63; M. DE AUGUSTINIS, *Della valle del Liri e delle sue industrie*, in *Agli scienziati d'Italia del VII Congresso. Dono dell'Accademia Pontaniana*, Napoli 1845, pp. 73-79, in particolare p. 74.
15. Sulle tecniche di fabbricazione sopra descritte si veda, in particolar modo, A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 63 e 25-42. Cfr., inoltre, J.

della carta e sulla esportazione degli stracci, a quel tempo unica materia prima nel settore della produzione cartaria<sup>26</sup>. Intanto il Lefebvre, nel 1826, acquistò dallo Stato gli edifici e i diritti d'acqua dell'antica cartiera di Carnello, che in breve divenne l'importante succursale dell'opificio di Isola. Originariamente in queste due cartiere la carta veniva fabbricata "a mano", e quando la *macchina continua da carta*<sup>27</sup> (v. appendice) venne a rivoluzionare l'industria cartaria, il Lefebvre meccanizzò le sue fabbriche, valendosi anche della forza motrice del Fibreno. Intravedendo la possibilità di aumentare i propri guadagni, egli introdusse, nel 1827, nella sua cartiera in Carnello la prima "continua", che gli costò una ragguardevole somma, nonostante l'esenzione dal dazio che il governo gli accordò<sup>28</sup>. L'impresa del Lefebvre ed i lauti guadagni che egli ne ebbe a trarre, determinarono l'emulazione di altri imprenditori, alcuni dei quali riuniti in società, sicché le cartiere iniziarono a sorgere

numerose nel territorio della Valle del Liri, spesso con infelici trasformazioni di edifici già esistenti<sup>29</sup>.

Ma se nella Valle del Liri l'introduzione della macchina continua e il successivo impiego di nuove materie prime – succedeanee degli stracci<sup>30</sup> – sconvolsero i tradizionali processi di fabbricazione, determinando il passaggio da una struttura di tipo artigianale a quella di fabbrica – in concomitanza con la più generale rivoluzione industriale europea – le cartiere amalfitane – intorno agli anni Trenta dell'800 – si mantenevano ancora legate all'antica lavorazione a mano (*a forma*), sicché il loro prodotto non era più competitivo nei confronti di quello lirino ottenuto col sistema meccanico. E se queste cartiere non erano ancora fallite, ciò era dovuto al prestigio che gli amalfitani conservavano nel commercio della carta e degli stracci con la Calabria e la Sicilia, ai numerosi contratti di appalto stipulati con il governo per la fornitura di carta bol-

lata, e al minor costo della manodopera più a buon mercato rispetto a quella della Valle del Liri, dove si rese necessario il ricorso a maestranze specializzate, anche straniere. Ma la crisi non si fece attendere per il comparto cartario della costiera. La diminuzione, nel 1844, delle commesse statali e la riforma doganale del '46, che sancì la riduzione del dazio all'importazione della carta, portarono al fallimento molte cartiere a mano. Diverse furono le richieste indirizzate al governo per sollecitare un intervento tempestivo a favore del nucleo amalfitano. A seguito di un'ispezione compiuta per conto del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, l'architetto Nicola Laurenzana presentò un progetto che prevedeva una razionalizzazione globale della produzione, attraverso una fusione dei vari stabilimenti in un'unica società. In questo modo ognuno di essi si sarebbe potuto specializzare in una sola fase del nuovo processo produttivo, determinando un più

razionale sfruttamento delle risorse disponibili e permettendo ai cartai amalfitani di fronteggiare la concorrenza delle migliori cartiere. Ma il progetto del Laurenzana rimase sulla carta, sicché le cartiere della costiera furono costrette ad abbandonare la produzione di carta da scrivere e da stampa per ripiegare su prodotti più ordinari – il cartone e la carta da imballaggio – facilmente collocabili sul mercato siciliano, con il quale la regione amalfitana manteneva da sempre frequenti rapporti commerciali<sup>31</sup>.

Dopo l'Unità, mentre l'industria cartaria della Valle del Liri continuò a prosperare, raggiungendo così un primato davvero prestigioso a tal punto da competere con le maggiori industrie nazionali ed europee, "la decadenza delle manifatture di carta della Costiera Amalfitana assunse ritmi accelerati, che portarono rapidamente alla pratica scomparsa di un comparto produttivo tanto arretrato, anche se di così antico prestigio"<sup>32</sup>.

3. Amalfi – Valle dei Mulini. Museo della Carta. (Prop. orig. All Photo Vuolo, Ravello). A sinistra, in primo piano, il "tino" e, in fondo, i magli per pestare gli stracci; a destra, la pressa settecentesca.



Al declino dell'attività manifatturiera amalfitana contribuì l'incapacità di sostenere la sempre più crescente richiesta di mercato, a cui una struttura di tipo artigianale non era in condizione di fronteggiare per la sua bassa produttività e per l'alto costo del prodotto. Concorse, inoltre, la totale assenza di un sistema economico programmato e l'inerzia manifestata dalla maggior parte dei fabbricanti ad aprirsi alle innovazioni tecnologiche, oltre alle numerose difficoltà oggettive derivanti dalla ubicazione stessa delle cartiere. La loro dislocazione, infatti, lungo le pendici inaccessibili della costa, rendeva problematico lo sfruttamento delle risorse idriche e causava enormi problemi per il trasporto della materia prima e del prodotto finito<sup>33</sup>.

Ormai in quasi tutto il Mezzogiorno, come nel resto d'Italia, la lavorazione della carta a mano attraversava una crisi profonda ed era stata completamente soppiantata dal più complesso e redditizio procedimento di fabbricazione a macchina<sup>34</sup>.

OVERTON, *Nota sui progressi tecnici nella fabbricazione della carta prima del diciannovesimo secolo*, in *Storia della tecnologia*, a cura di C. SINGER, E.J. HOLMYARD, A.R. HALL, T.I. WILLIAMS, vol. 3, Torino 1968, pp. 419-424.

16. A. MARTINI, *Biografia di una classe operaia. I cartai della Valle del Liri (1824-1954)*, Roma 1984, p. 43.

17. A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 63 e 66.

18. *Ivi*, pp. 66 e 30-34.

19. *Ivi*, p. 32, nota 75 (con bibliografia).

20. G.M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, a cura di F. ASSANTE e D. DEMARCO, Napoli 1969, vol. II, pp. 173-174.

21. A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., p. 64.

22. G. UNGARO, *Prospetto economico-politico-legale del Regno di Napoli*, Napoli 1807, pp. 213-214.

23. Sull'importanza assunta dal Decennio francese nell'opera di sviluppo dell'industrializzazione nel Mezzogiorno, si veda S. DE MAJO, *Manifatture, industria e protezionismo statale nel Decennio*, in *Studi sul regno di Napoli nel Decennio francese (1806-1815)*, a cura di A. LEPRE, Napoli 1985, pp. 13-58, saggio in seguito riproposto anche in ID., *L'industria protetta. Lanifici e cotonifici in Campania nell'Ottocento*, Napoli 1989, pp. 9-56.

24. A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 68-77.

25. Sulla cartiera del Fibreno e sull'opera del Beranger e del Lefebvre, si veda S.M. MANCINI, *Il caso della "Fibreno" ad Isola del Liri: da convento a fabbrica a complesso da salvaguardare*, in "Bollettino" dell'Associazione per l'Archeologia Industriale – Centro Documentazione e Ricerca per il Mezzogiorno, nn. 10-12 (ott. 1984-giu. 1985), pp. 7-18, in particolare pp. 8-9 e 11; I. SALVAGNI, *Cartiera del Fibreno (Palazzo di Balsorano, Cortile dell'orologio e stabili industriali - Cartotecnica CISA - Cartiera Lefebvre)*, in *L'archeologia industriale*, cit., pp. 180-191; E. LEGGIERI, *La Cartiera del Fibreno e l'industrializzazione nella produzione della carta*, in *Vie d'acqua e lavoro dell'uomo*, cit., pp. 51-63.

26. V. PINELLI, *I Lefebvre*, Isola del Liri 1980 (Quaderni di ricerche su Isola del Liri, 1), p. 4.

27. Macchina inventata nel 1779 dal francese Nicolas-Louis Robert e perfezionata in seguito dal costruttore inglese Bryan Donkin, capace di trasformare direttamente la pasta in carta, con una successione di operazioni meccaniche connesse ed ininterrotte (cfr. *Isola del Liri*, cit., p. 39; A. MARTINI, *Biografia di una classe operaia*, cit., p. 41). Una dettagliata descrizione di un esempio di macchina continua in uso nel 1839, si trova nello studio di C. K., *Macchina per far la carta senza fine*, in "Il Lucifero", II, n. 5, 13 marzo 1839, pp. 33-34 e Tav. I, che viene riprodotto in appendice. Sulle origini della "continua" e sul suo funzionamento, si veda anche A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 47-54 e la relativa bibliografia citata dall'Autrice.

28. S.M. MANCINI, *Il caso della "Fibreno" ad Isola del Liri*, cit., p. 12; E. CATALANO, *Della fabbricazione della carta nei reali domini di qua del faro*, in "Annali civili del Regno delle Due Sicilie", 1833, vol. II, fasc. III, p. 88.

29. *Isola del Liri*, cit., p. 40. Sulla nascita e l'espansione dell'industria cartaria della Valle del Liri nel XIX secolo si veda, in generale, A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nella Valle del Liri durante il XIX secolo: dallo sviluppo alla crisi*, in *Trasformazioni industriali nella Media Valle del Liri in età moderna e contemporanea*, cit., pp. 117-130. Si veda inoltre C. PAOLINI, *La "Valle delle industrie": le cartiere della Media Valle del Liri nel XIX secolo*, in *Vie d'acqua e lavoro dell'uomo*, cit., pp. 13-29.

30. Sull'impiego di materie prime in sostituzione degli stracci nella fabbricazione della carta si veda, in particolare, A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 56-59 e 117-120.

31. Sulla crisi delle cartiere amalfitane nel XIX secolo cfr. *Ivi*, pp. 95 e 108-114; ID., *Per la storia dell'industria cartaria nella Costiera amalfitana*, cit., pp. 590-591. Si veda inoltre il già citato saggio di A. DAL PIAZ, *Note sulle antiche cartiere della Costiera Amalfitana*, cit., pp. 51-67, in particolare pp. 60 e 62-63, che fa riferimento al più ampio studio della Assante (cfr. F. ASSANTE, *Le cartiere amalfitane*, cit.).

32. A. DAL PIAZ, *Note sulle antiche cartiere*, cit., p. 63. Sulla situazione delle cartiere lirine dopo l'Unità si veda, in particolare modo, A. DELL'OREFICE, *L'industria della carta nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 148-150 e 156-158.

33. E. GUIDA, *Tipologia e morfologia edilizia della fabbrica tra paleoindustria e rivoluzione industriale*, in *Manifatture in Campania*, cit., p. 47.

34. Allo stato attuale nella Valle del Liri il procedimento di fabbricazione a mano della carta è ormai scomparso, mentre ad Amalfi sopravvive ancora una cartiera appartenente al nucleo più antico, con una produzione molto limitata e, naturalmente, con processi di lavorazione meccanizzati. Un'altra poi è adibita a Museo della Carta (fig. 3), dove sono state riprodotte le più note e tradizionali attrezzature produttive (cfr. *Amalfi. Una Fondazione per un Museo della Carta*, in "Il coltello di Delfo", n. 1, pp. 52-53. Sulle tecniche moderne di fabbricazione a mano della carta si veda U. TISI, E. CARMENATI, E. TODISCO, *Conoscere la carta*, Roma 1978, pp. 13-22; *L'arte della carta a Fabriano*, Fabriano 1985, pp. 79-84).





di Massimo Dicecca

### I concorso per la sede della DC all'EUR

Muratori, Libera, De Renzi e Passarelli sono gli architetti protagonisti del concorso di cui questo scritto vuole trattare,

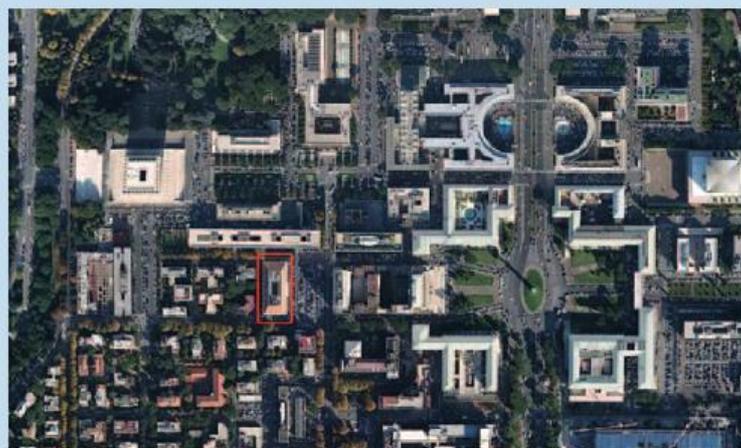
estrarre un parziale spaccato della scena architettonica romana degli anni Cinquanta del secolo passato, considerata in stretto rapporto con quanto Muratori andava

ambiguità. Questo percorso ha nei suoi intenti quello di sottrarre alla figura dell'architetto modenese almeno una parte di quella bizantina ieraticità che un'altalenante

## SAVERIO MURATORI: IL CONCORSO PER IL PALAZZO DELLA SEDE DELLA DEMOCRAZIA CRISTIANA

### AFFINITÀ E DIVERGENZE TRA LA STORIA OPERANTE E LA STORIA DEI FATTI

quattro progettisti che si confrontarono sulla progettazione della sede della Democrazia Cristiana all'EUR. Lo si farà privilegiando nell'accuratezza della trattazione il testa a testa Libera-Muratori, cercando anche di annullare o comunque di accorciare una certa "distanza critica" che sarebbe normale rispettare nell'analisi di eventi come questi, accaduti quasi sessant'anni fa. Si prenderà dunque il concorso per il Palazzo "Sturzo" come interessa(n)tissimo pretesto per allargare le maglie del discorso ed



maturando nella sua esperienza teorico-compositiva. Si ritiene inoltre di poter rinvenire nella realizzazione di questo edificio un momento unico (L. Pavan parla a proposito di un hapax<sup>1</sup>) di lucida e drammatica sintesi della visione architettonica muratoriana, manifestata in tutta la sua complessità e caricata di una notevole dose di

fortuna critica, ormai giunta in età matura, ha contribuito a conferirgli per evidenziare quei caratteri che invece lo rendono "architetto del suo tempo".

### Quattro architetti per la progettazione della nuova sede della Democrazia Cristiana

«All'epoca lui costituiva la pietra dello scandalo.

*1. inserimento dell'edificio nel quartiere EUR.*



2



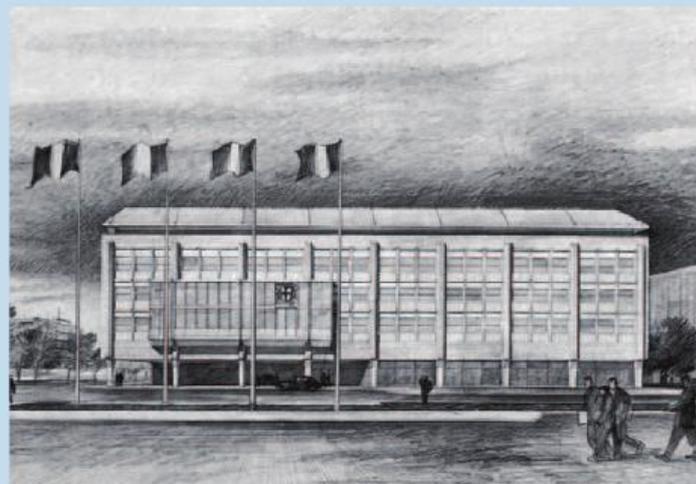
3



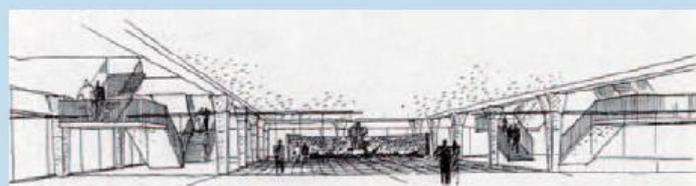
4

Ricordo di aver partecipato ad una riunione alla XV ripartizione del Comune, nell'edificio progettato da Vagnetti all'EUR, in una sala che si affacciava sulla piazza Don Sturzo, di fronte al palazzo della DC. Erano presenti Cesare Ligini e Ugo Luccichenti, i quali chiesero di chiudere le tende per evitare la vista di quell'edificio, che rappresentava ai loro occhi uno scandalo mostruoso». <sup>2</sup> Da queste parole tratte da un'intervista ad Alessandro Giannini che ben descrivono una certa intransigenza nei con-

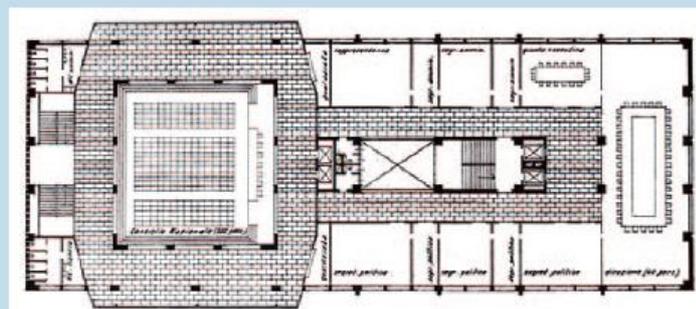
fronti della figura di Muratori, possiamo provare a immaginare quali fossero gli interessi, le passioni e le dispute che il concorso per la nuova sede della Democrazia Cristiana accese e sviluppò. Muratori vinse con un progetto che ha conosciuto una fortuna critica spietata: bersagliato con le armi dell'ideologia, della politica, del linguaggio architettonico, l'edificio giunge con le ossa (cementizie) rotte al nuovo secolo, durante il quale nuovi studi hanno cercato di mettere da parte posizioni pregiudiziali a favore di una lettura più oggettiva del palazzo. <sup>3</sup> Un dato limitante resta comunque costante: l'opera di Muratori è sempre stata analizzata avendo come confronto se stessa o alcuni dichiarati riferimenti architettonici e culturali. Spesso il palazzo della DC viene accostato alla sede ENPAS a Bologna o ad altri edifici che l'architetto progettò in quel periodo, generando un autoreferenziale circolo vizioso che preclude più interessanti approfondimenti; questi possono scaturire calando l'architetto nel contesto sto-



5



6

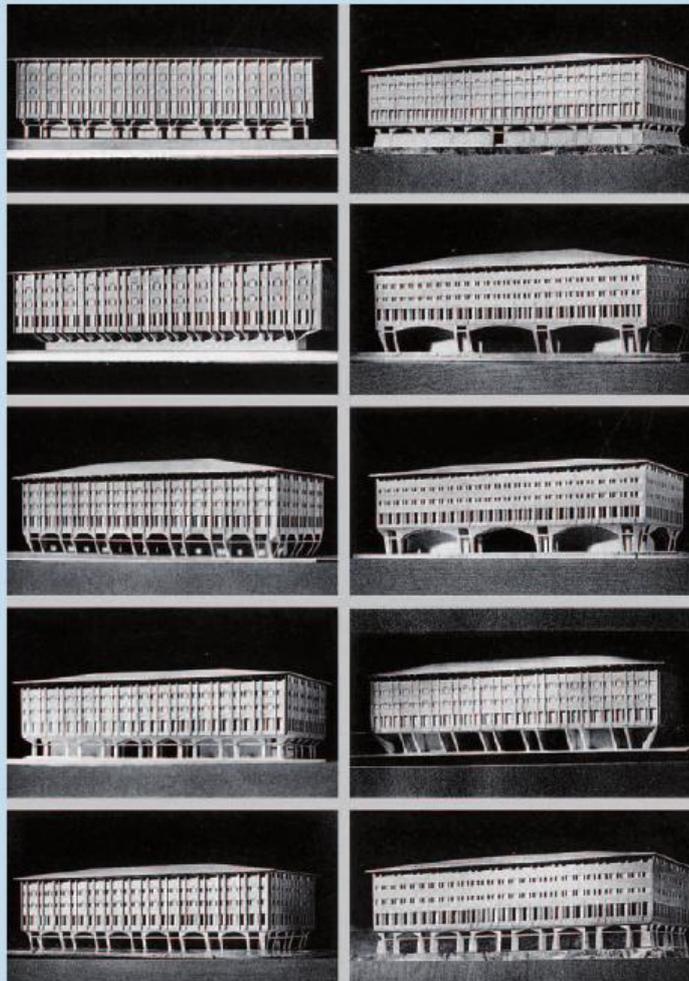
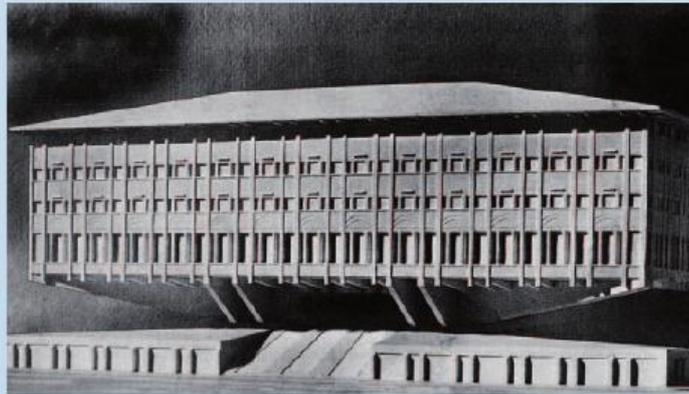


7

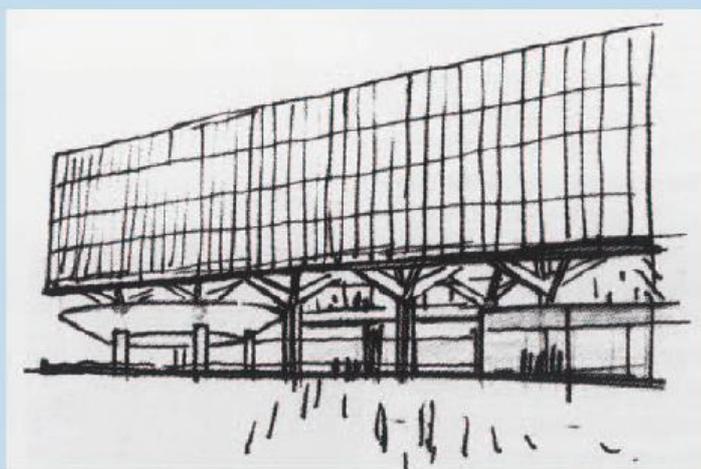
rico in cui operava, annullando l'ossessivo isolamento che gli si è attribuito, provando a confrontare il suo modus operandi con quello di altri colleghi coevi: quale miglior strumento per orientarsi in questa ricerca che un concorso di architettura? Veniamo dunque alle vicende: l'allora segretario del partito più influente della scena politica italiana, Amintore Fanfani, decise di dotare il partito di una sede adeguata che rispecchiasse lo strapotere politico e culturale dell'istituzione chiamata

a rappresentare. Fanfani era un volto oltremodo noto alla scena architettonica italiana, non solo per la sua carriera politica, ma anche per aver incarnato il principale promotore della stagione INA Casa, non a caso passata alla storia anche col nome "Piano Fanfani". Allora, il segretario della DC aveva delegato Foschini alla gestione tecnica del Piano: lo chiamò nuovamente, nei primi mesi del 1956, a formare la giuria insieme a Marcello Piacentini, in rappresentanza dell'Ente EUR (e non solo). Quat-

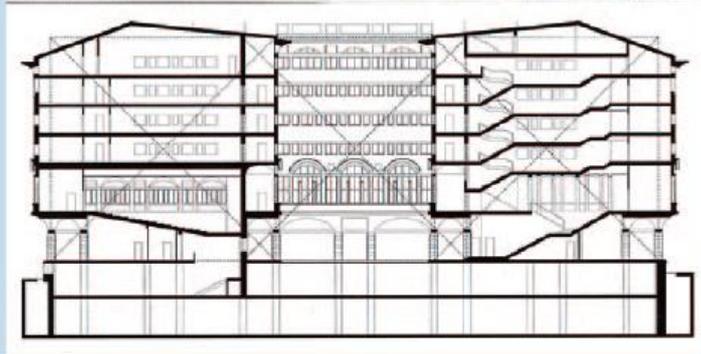
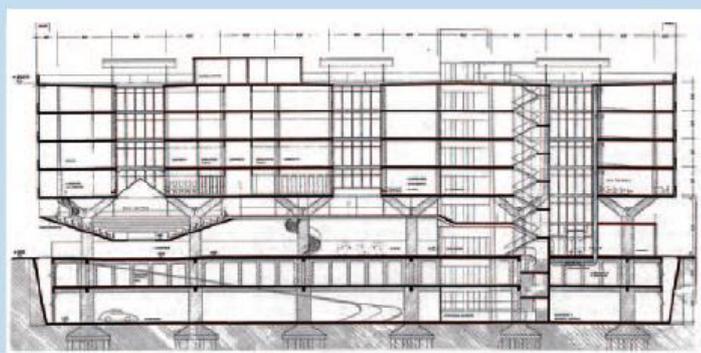
tro i concorrenti invitati a partecipare al concorso: Mario De Renzi, Saverio Muratori, Adalberto Libera e lo studio Passarelli. Le loro vite professionali fino a quel momento si erano, come è noto, ripetutamente intrecciate; in occasione del concorso queste diverse personalità si trovarono tutte insieme, in giuria e come concorrenti, a confrontarsi su temi ricorrenti e complessi come quelli del "palazzo" e del "monumentale", e in particolare del palazzo romano, in un contesto fortemente caratterizzato come l'EUR (su cui alcuni di loro avevano già lasciato il segno), in un clima culturale in fase di assestamento dopo le significative esperienze dell'immediato dopoguerra. L'area destinata è un rettangolo di 70x35 metri con i lati corti su viale dell'Urbanistica e viale dell'Astronomia, un lato lungo che conclude una serie di palazzine e l'altro su una piazza direttamente in asse con piazza Marconi, già piazza Imperiale dell'E42, progettata circa vent'anni prima proprio da Muratori con Fariello e Quaroni (fig.1). Una lette-



2. progetto dello studio Passarelli, prospettiva.
3. progetto dello studio Passarelli, vista dell' "atrio carrozzabile".
4. progetto dello studio Passarelli, pianta piano primo.
5. progetto di de Renzi, prospettiva.
6. progetto di de Renzi, vista dell' atrio e degli ingressi.
7. progetto di de Renzi, pianta piano terzo con la sala centrale.
8. progetto di Muratori, prima soluzione.
9. progetto di Libera, prima soluzione.
10. progetto di Muratori, la serie di varianti alla prima soluzione
11. progetto di Libera, schizzo preliminare e modello.
12. progetti di Muratori e Libera, sezioni longitudinali a confronto.
13. progetti di Muratori e Libera, piante dei piani terra a confronto.
14. progetti di Muratori e Libera, piante del "piano nobile" e del "piano ammezzato" a confronto.
15. progetti di Muratori e Libera, piante del piano tipo a confronto.



11



12

ra di Fanfani del 4 Febbraio 1957 comunicò ai progettisti invitati i vincitori a pari merito del concorso, Libera e Muratori. Analizziamo i progetti partendo dai due esclusi, lo studio Passarelli e De Renzi.

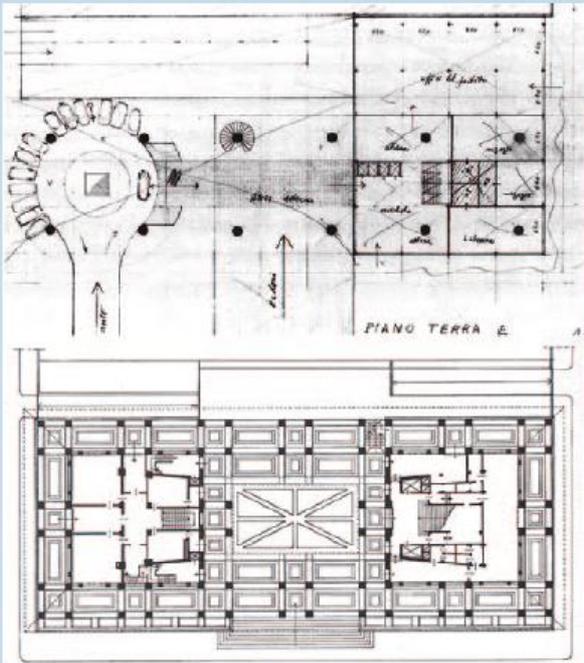
### I progetti dello studio Passarelli e De Renzi

Lo studio Passarelli e De Renzi non producono in occasione di questo concorso un progetto particolarmente memorabile, per loro stessa ammissione.

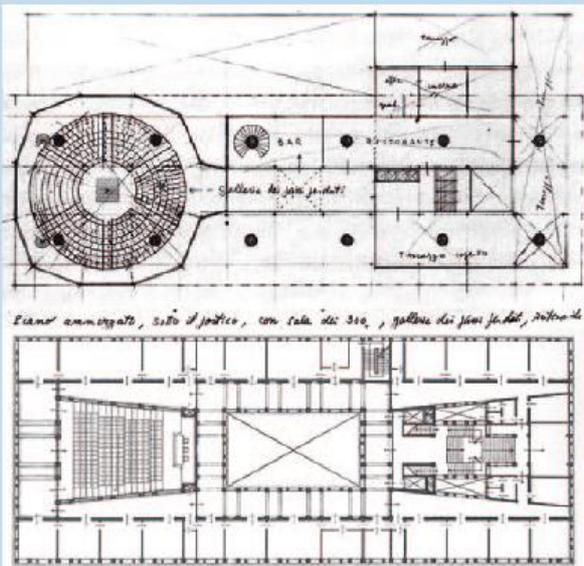
Lo Studio Passarelli propone una stereometrica stecca a corpo di fabbrica triplo riservata agli uffici e alle funzioni annesse, che si erge con timido slancio su un volume che occupa l'intera area di progetto. Il piano terra contiene gli ingressi diversamente dislocati e le funzioni speciali che si snodano attorno ad un "atrio carrozzabile" imperniato su una scultura che trapassa il piano primo e costituisce l'unico episodio "scenografico" che il progetto si concede. Per il resto, struttura, distribuzione interna e facciata libera e seriale ci restituiscono un edificio

dal sapore modernista, corretto e ben risolto, privo purtroppo di qualsivoglia spunto degno di nota (figg. 2-4).

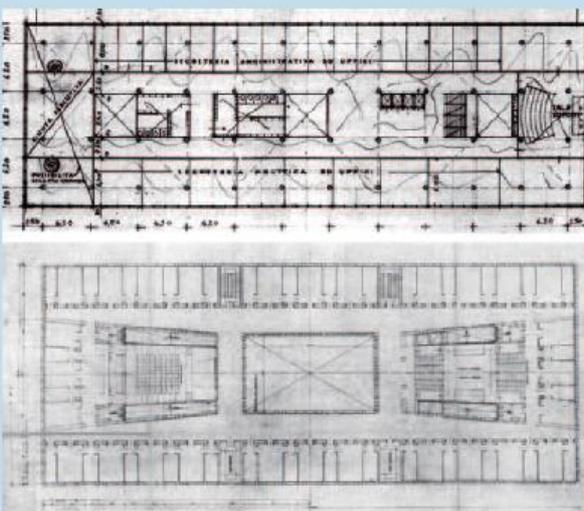
De Renzi consegna alla giuria un progetto senza dubbio interessante, le cui potenzialità sono agevolmente riscontrabili nella complessa sezione trasversale. Questa è caratterizzata infatti da una sala centrale per le riunioni, che si estende nel cuore dell'edificio con una doppia altezza comprendente il primo e il secondo piano; la grande sala è circondata da un particolare anello distributivo che la contiene e che rappresenta in prospettiva l'unico elemento aggettante di rottura rispetto alla pacata scansione del passo strutturale; lungo tutta la fascia più interna di questo anello di forma pressoché ottagonale ci sono affacci che danno direttamente nella sala, contribuendo a definire una metafora politico-costruttiva sostanzialmente incentrata su una dimensione "partecipata" tutta interna al partito, i cui effetti sono in parte restituiti all'esterno dal volume sporgente. La fascia cen-



13



14



15

trale del corpo di fabbrica è riservata ai locali accessori e ai collegamenti verticali, di cui uno, quello che porta al grande ambiente centrale, anima l'atrio di ingresso destinato alle autorità e ai dirigenti; lungo tutto il perimetro, gli uffici. Il blocco tripartito degli uffici aggetta leggermente rispetto al piano terra ed è coronato dal tipico cappello "volante" di copertura che De Renzi soleva spesso utilizzare. Tale copertura è bucata al centro, ad illuminare una sorta di chiostrina che il terzo e il quarto piano condividono, e il cui piano di calpestio coincide col solaio della sala centrale (figg. 5-7).

### I progetti di Libera e Muratori

Adalberto Libera e Saverio Muratori si equivalevano nella prima fase di concorso. C'è da immaginarsi Foschini, Piacentini e il loro imbarazzo nell'astenersi dal voler decretare quale dei due progetti fosse il più meritevole di essere realizzato. Possiamo ragionevolmente pensare che il progetto di Muratori soddisfacesse le aspettative

della giuria incontrando i gusti e gli orientamenti architettonici di chi ne faceva parte, ma al contempo non risulta difficile figurarsi che i due abbiano avuto più di qualche esitazione a subordinare un progetto come quello di Libera al suo diretto concorrente. Una questione di coscienza pulita, insomma. Fu così che per superare lo stallo causato da questa scomoda *epochè*, ai vincitori ex aequo venne proposto di collaborare per la redazione di un unico progetto: un intento tanto nobile quanto velleitario. Se c'era un tratto che accomunava le personalità dei due, questo comprendeva sicuramente la tenacia, l'ostinazione e la risolutezza nel perseguire i propri scopi. Troppi erano i trascorsi tra Libera e Muratori che ne avrebbero precluso qualsivoglia avvicinamento, troppe le differenze sul modo di intendere l'architettura e la maniera con cui inseguirla. Caratteri difficilmente scalfibili, ce lo confermano le loro biografie. Entrambi inviarono la stessa scontata risposta negativa alla sollecitazione della giuria, e si

passò così al secondo grado di concorso.

I progetti che fino a quel punto erano pervenuti rappresentavano due modi di rielaborare il tema del palazzo del potere molto interessanti. Muratori aveva presentato una soluzione (fig. 8) che avrebbe costituito la base su cui lavorare per le numerose varianti che seguirono, sfortunatamente privata dell'intuizione forse più incisiva che la caratterizzava: il blocco degli uffici si librava dallo stilobate basamentale con notevole slancio grazie ad un sistema strutturale di otto coppie di mensole in cemento armato, che si rastremavano su un nucleo centrale rettangolare. Questa soluzione era stata dettata dall'intento di conferire all'edificio una monumentalità che dovesse scaturire principalmente dall'uso plastico e poderoso del materiale costituente la struttura portante, il cemento armato. Quello della progettazione del palazzo per la DC era un concorso per il quale Muratori sintetizzò tutte le ricerche teorico-architettoniche che fino ad allora aveva condotto:

i temi dell'ambientamento, della storia operante e del monumentale guidarono la progettazione, dettarono le scelte più qualificanti. Nella relazione di progetto, Muratori scriveva chiaramente: «... chi intende a Roma costruire un edificio rappresentativo importante, deve fare i conti, se non vuole passare per stupido, con l'ambiente classico di Roma». E così fu: convergono nel progetto i numerosi studi sull'organismo architettonico, sulle sue intrinseche leggi che ne originano la forma e la mutano col tempo, le trasformazioni del tipo base che aggregandosi in un processo dinamico vanno a costituire realtà più complesse e unitarie. Alcune impostazioni generali e prioritarie non vennero mai cambiate da Muratori: l'unità e la risolutezza dell'impianto a corte centrale desunto dal tipo del palazzo romano, con due assi di simmetria e un corretto proporzionamento di parti tra loro modulari. Riscontrabile sin da questa fase la ripartizione dell'edificio in un sistema quadripartito: lo stilobate, con la funzione di agganciare salda-

mente al suolo il palazzo e conferirgli urbanità e solidità nella parte inferiore, il parziale svuotamento del piano terra, il blocco unitario e marcatamente gerarchizzato coronato da una copertura a falde.

Il progetto di Libera risale alla prima fase (fig. 9) (che sostanzialmente si mantenne sempre uguale) si inserisce nel filone di ricerca tipologico, strutturale e tecnologico che l'architetto andava maturando nella seconda metà degli anni Cinquanta; sono infatti chiare le analogie tra alcune soluzioni, pensate per il palazzo della DC, e i progetti per il palazzo della Regione a Trento o l'edificio in via Torino a Roma. Con il primo condivide il particolare sistema strutturale, con i pilastri ad albero che affondano in uno stereometrico parallelepipedo, e la "sala dei Trecento" dalla conformazione concava, con il secondo, la soluzione rigidamente modulare della facciata. Quattro livelli di altezza interpianto identica costituiscono quindi il consistente blocco degli uffici, che rigira sempre uguale a se stesso su tutti e

quattro i lati; si contrappone ad esso un piano terra estremamente eterogeneo, permeabile e dinamico, "abitato" da diversi episodi architettonici: i dodici pilastri ad albero che misurano una sorta di ordine gigante corrispondente a 6.70 m, il volume vetrato e sospeso della "sala dei Trecento", la "galleria dei passi perduti" di collegamento tra la sala e la distribuzione verticale, una scala elicoidale che si inerpica su un pilastro per raggiungere il livello intermedio e due volumi vetrati che toccano terra.

Una delle principali sperimentazioni che possiamo rintracciare in questo progetto riguarda l'uso del cemento armato e la struttura portante che va a comporre un sistema tettonico "sincero", prima ancora che originale. La struttura si mostra per quella che è, nella maniera più schietta possibile: non viene occultata in un complementare sistema murario, attraversa l'edificio dai piani interrati alla copertura talvolta occupando gli ambienti senza dover necessariamente coincidere con il



16



17



18

16. Ex-palazzo della DC, foto dell'esterno.  
 17. Ex-palazzo della DC, foto dell'esterno.  
 18. Ex-palazzo della DC, soluzione d'angolo all'esterno.  
 19. Ex-palazzo della DC, soluzione d'angolo nella corte.  
 20. Ex-palazzo della DC, foto della corte.  
 Le immagini del progetto dello studio Passarelli sono state gentilmente concesse da Lucio Passarelli.  
 Le foto del Palazzo sono dell'autore.

sistema distributivo. Qui come nel palazzo della regione di Trento, Libera si avvale del prezioso contributo di Musmeci. Forse, più che un'occasione persa per il Razionalismo italiano,<sup>4</sup> il progetto di Libera rappresenta un'occasione sfumata per avvicinare due mondi apparentemente lontani come quello dell'ingegneria strutturale di quegli anni (protagonista di grandi sperimentazioni sul cemento armato e in prima linea rispetto alle esperienze europee) e quello dell'architettura e dei cantieri di architettura, in cui la consuetudine era ancora legata ad una dimensione tradizionale e artigianale della costruzione. Tra le ultime settimane del 1956 e le prime del 1957 ci furono vari scambi epistolari tra la giuria e i due concorrenti: a ciascuno fu suggerito di apportare migliorie ai progetti secondo alcune specifiche richieste. Notiamo qui ancora una volta la differenza tra i due architetti: Muratori comincerà ad elaborare una serie incredibilmente ampia di soluzioni con relative varianti, in un affannoso e certosino perfezio-

namento del linguaggio e dell'organismo finale; Libera dal canto suo non elaborò nessuna modifica al progetto, ritenendolo già rispondente al programma e architettonicamente "concluso". La richiesta che la giuria gli fece pervenire era del resto completamente fuori luogo: chiudere in gran parte il piano terra con un muro alto all'incirca tre metri, che equivale a dire, rinunciare all'idea principale attorno alla quale si era strutturato il progetto, ovvero quella di un piano terra che si facesse metafora di una maniera diversa di intendere la politica, più trasparente e partecipata, meno lontana dal pubblico, le cui azioni e decisioni principali (sala sospesa) fossero immediatamente intelligibili da tutti. Il 28 Febbraio 1957 Foschini, Piacentini, Fanfani e la direzione del partito presero la decisione definitiva: il vincitore del concorso era Saverio Muratori. Si scatenarono le polemiche, destinate a non abbandonare più il singolare e travagliato edificio. Ancora una volta Libera si vedeva sorpassato dal suo collega (figg. 11-15).

### Il progetto vincitore

Esistono architetture secche e architetture grasse, sosteneva Muratori.

Le architetture secche sono caratterizzate dal telaio in cemento armato, dalla pianta libera, dalla conseguente smaterializzazione delle pareti perimetrali, dal loro poggiarsi al terreno con esili sostegni, dalla mancanza di plasticità e di forza costruttiva dovuta alla snellezza degli elementi. Le architetture grasse sono quelle murarie, più espressive; vi si può riscontare la potenza dell'atto costruttivo, la robusta articolazione di elementi e forze collaboranti a definire un organismo unitario, stilisticamente e linguisticamente perenne, universale.

Il palazzo della DC è evidentemente affetto da obesità, quasi diabetico. Si staglia in piazza Sturzo come un oggetto misterioso e imperscrutabile, arrivato lì da chissà quale epoca architettonica, poco e niente rappresentativo di un linguaggio universale e unanimemente condivisibile. In effetti, palazzo Sturzo è difficile da capire. Arduo comprendere come la bontà di una teoria, che si fon-

dava sul rapporto operativo con la storia dell'architettura del contesto in cui sorgeva, possa aver prodotto un edificio che di quel contesto abbia così pochi riguardi. La critica si è armata delle migliori intenzioni e ha aperto un fuoco incrociato sull'edificio come pochi se ne sono visti. Il palazzo della DC è chiuso in un dignitoso anacronismo. Il palazzo della DC è un'opera caricaturale, irrisolta, testimonianza di una vocazione architettonica tutta mentale. Frutto sfortunato di una sofferta meditazione sulla crisi della civiltà. L'ambientazione è sbagliata. È affetto da un surdimensionamento valutativo della tematica linguistica e muraria propria dell'edilizia romana. È incongruente con se stesso e con la teoria muratoriana. Il palazzo della DC è la proiezione stilizzata di alcuni elementi rigenerati della tradizione manualistica. Sbaglia nell'accomunare vocazioni strutturali tra loro opposte. È brutto. Muratori non aveva le dimensioni del lotto necessarie per organizzare una corte centrale come da manuale. Quella corte



19



20

non è altro che un modesto cavedio. Chiudete le tende per favore. Il palazzo della DC soffre la solitudine, è enigmatico, ma gli dobbiamo l'ammirazione che all'arte si deve. Gli è riuscito molto meglio il palazzo della sede Enpas, là si che c'è l'ambientamento. Il palazzo della DC è chiuso, ri-

gido, monastico. È un'opera fortemente intellettualistica.

Ci si reca sul posto. Il palazzo se ne sta lì, affacciato alla piazza a cui ha prestato il nome, silenzioso e un po' goffo: sembra a prima vista un'enorme ed estemporanea operazione di anastilosi di qualche eccen-

trico archeologo. Nell'effettiva impressione di un organismo solido ed unitario, la teoria di timpani michelangioleschi cattura subito l'attenzione. Un cortocircuito, una sorta di ready-made. Con il gesto artistico duchampiano quei timpani hanno in comune il fatto di giocare col tempo, col suo rallentamento e con la sua relatività, di servirsi di una dilazione per creare prospettive sghembe. Duchamp sapeva che una ruota di bicicletta incollata ad uno sgabello avrebbe goduto, per così dire, di alcuni imprevisti nella ricezione dell'opera, e non risulta difficile pensare la stessa cosa dell'operazione di Muratori. Come in una sineddoche, i timpani parlano per l'intero edificio: entrambi sono figli della storia, operante o meno, entrambi hanno a che fare col tempo. Del resto, come Robert Lebel ebbe modo di affermare nel 1959 a proposito di Duchamp: «il suo interesse per la quarta dimensione iniziò con una semplicissima osservazione: un oggetto tridimensionale getta un'ombra solo in due dimensioni. Da ciò

egli concluse che un oggetto tridimensionale debba essere a sua volta l'ombra di un altro oggetto quadrimensionale».<sup>5</sup> Il palazzo Sturzo nelle intenzioni di Muratori era l'ombra della storia operante. Superato il dislivello di quota generato dallo stilobate, si accede al portico, che però non annovera tra le sue caratteristiche quella di invogliare chi vi si trovi a percorrerlo; escluso quello principale, non ci sono ingressi lungo i suoi lati, e nonostante circondi tutto l'edificio, verso uno dei lati lunghi è precluso il passaggio. Si ammira il complesso gioco modulare che la pavimentazione intrattiene con la serie di archi incatenati e attraverso un'ampia vetrata si accede alla corte. Se questo è un cavedio, allora dovremmo ascrivere tutti gli ambienti funzionali di questa famiglia al novero delle opere d'arte. Il cortile interno del palazzo della DC è un luogo suggestivo, sospeso nel tempo. È vero, come sostiene Purini, che la compressione degli spazi spinge ad alzare la testa, a scoprire il cielo: si potrebbe aggiungere che Muratori



ricerchi effettivamente questo effetto, e lo ottenga paradossalmente con gli strumenti propri dell'architettura gotica, luce e verticalità, in un edificio che viene senza indugi presentato come classico. Improbabile pensare che l'architetto non abbia calibrato larghezza e altezza della corte senza pensare a queste conseguenze: il rettangolo sommitale che inquadra il cielo è un elemento puro (grazie al preciso disegno del cornicione aggettante) ed emozionale; Muratori affida il primo criterio di valutazione dell'opera architettonica, così come formulata in *Storia e critica*, l'emozione estetica, al cuore del suo edificio, alla parte centrale su cui tutti gli spazi si impernano. Le pareti di questa sorta di caverna sono scandite dallo stesso impaginato che si legge sui prospetti esterni, ma essendo lo spazio molto più contenuto, l'ossessiva orizzontalità delle bucare, dei marcapiani e dell'apparato decorativo compongono una stratificazione anche essa allusiva, che ci rimanda al sedimentarsi degli strati rocciosi, o

anche ad una foliazione di epoche architettoniche. Nella corte, si ha l'impressione che i cinque livelli fuori terra siano la parte che emerge di una serie di livelli simili ma ipogei, di cui ci si può fare un'idea quando l'acqua piovana bagna la pavimentazione, creando un ulteriore asse di simmetria. Lo "scalone nobile" è degno annunciatore dello scialbo appiattimento degli ambienti interni che fa da contraltare alla bellezza di questo spazio esterno. Corrette ma castigate, le infilate di uffici sono paragonabili effettivamente a celle di un convento; la rigidità dell'impianto non concede sussulti alle stanze gerarchizzate di questa architettura (figg. 16-20). L'angolo è svuotato, a discapito di ogni coerenza muraria. Ci si accorge subito di questo particolare caratterizzante, tanto più che tutto il partito modulare e decorativo in prospetto rigira all'angolo, come tradizione romana impone. Il messaggio è chiaro, la contraddizione manifesta, Muratori ne è il compiaciuto artefice. Vale lo stesso discorso per le finestre a nastro,

solo in parte camuffate in bifore o trifore dall'alternarsi dei pilastri in travertino. Il portico a piano terra è sormontato da un aggetto che permette all'architetto di orchestrare al meglio la facciata muraria col mattone facciavista del corpo degli uffici. Sempre nel portico si riesce a leggere il passo strutturale del telaio, 7,20 m-3,60 m, al quale fa eco al piano nobile una scansione più "rapida" segnata dai timpani e dalle cornici, 3,60 m-1,80 m. L'edificio ha un'ambivalente anima tettonica, scissa tra la consistenza muraria rafforzata dalla plastica degli elementi, che richiamano alla mente i disegni di Gismondi dell'edilizia antica di Ostia, e alcuni dettagli che tradiscono un sistema strutturale intelaiato in cemento armato. Un'anima cementizia armata avrebbe dovuto coesistere con la parte muraria, che avvolgendola e nascondendola sarebbe diventata una cassaforma collaborante. Tradotto nei termini del cantiere, getto della struttura puntiforme e conseguente tamponamento. Cosa stava proponendo

di nuovo, Muratori, rispetto alle soluzioni costruttive presenti in Italia in quel momento? Niente. La poetica tettonica dell'ossatura portante resistente a flessione in Italia aveva trovato sbarramenti, rallentamenti e compromessi sin dall'inizio del secolo passato. L'architetto modenese si inserisce nel filone che predilige un'intelaiatura cementizia in una costruzione mista, soluzione che potremmo far risalire persino alla seconda metà dell'Ottocento con le sperimentazioni condotte da Antonelli. Anche il Movimento Moderno era dovuto scendere a patti con la tradizione costruttiva autoctona, potremmo citare molti esempi rimanendo in area romana o, ancor più precisamente, tra le personalità che direttamente attraversarono la vita di Muratori; a cominciare dalle prime opere "di transizione", come la palestra nell'Accademia di educazione fisica di Del Debbio (docente di Muratori), nella quale la struttura in cemento prevede dei sottili pilastri su cui si innesta una piastra rigida composta da otto travi

Vierendeel collegate da una trave di bordo; Muratori aveva molti altri esempi, la maggior parte dei quali si stava realizzando proprio in quella Roma che ne avrebbe condizionato le teorie estetiche e costruttive.

Nel 1933 i suoi colleghi De Renzi e Libera progettano il Palazzo delle Poste in via Marmorata: in questo edificio la parte portante è affidata ad un sistema di pilastri e travi in cemento armato, ma ad esso è accostata una muratura in tufo con doppi ricorsi di mattoni (alla romana) dello spessore di circa 50 cm. Anche qui, l'intelaiatura cementizia è nascosta all'esterno da una composizione di pareti massicce ed eminentemente murarie, nell'ambito delle quali però alle bucatore è affidato il compito di tradire, almeno in parte, tale mascheramento: basti come esempio l'eccezionale prospetto posteriore, nella cui parte centrale aperture di 44 cm di lato perforano la parete con un risultato inimmaginabile qualora quell'elemento fosse stato portante. E ancora, anche durante anni difficili per

le sperimentazioni sul cemento armato come quelli dell'autarchia fascista, possiamo comunque rintracciare casi di strutture collaboranti persino in architetti che per teoria e pratica erano più vicini alle idee muratoriane: la Casa madre dei mutilati di guerra, progetto di Piacentini ultimato nel 1936, presenta come suo innegabile punto di forza la sala delle adunate. Questo ambiente è impreziosito da una volta a vela interamente cementizia, le cui nervature formano una trama di elementi romboidali irregolari lasciata a vista e completata con prismi trasparenti attraverso cui far filtrare la luce: nel cuore del suo edificio, uno dei maggiori protagonisti dell'autarchia fascista affida al cemento armato un ruolo di monumentale rappresentanza. E a seguire cronologicamente, tutta l'esperienza dell'Ina casa che vede Muratori protagonista e attivo su vari cantieri. Questioni di necessario largo impiego di mano d'opera frenarono i cantieri all'uso di tecniche tradizionali, le cui specifiche provenivano direttamente dagli uffici

di gestione dell'ente; gli edifici si dovevano realizzare usando una combinazione composta in opera di strutture cementizie e elementi murari.

### Muratori architetto del suo tempo

Le parole e le scelte costruttive attuate da Muratori per il palazzo Sturzo avevano dunque illustri precedenti. Ricerche e architetti le cui vicende si erano variamente intrecciate con le sue, lasciando segni evidenti. Al di là delle questioni linguistiche, mettendo da parte anche quelle professionali o politiche, possiamo rinvenire la contemporaneità (rispetto agli anni di costruzione del palazzo) di Muratori e della sede della DC nella sua più intima e oggettiva anima costruttiva, nella sua natura tettonica. Gli sforzi di Muratori erano tutti concentrati a tener viva la tradizione e a coniugarla col progresso tecnico, a dare un significato anche strutturale al concetto di storia operante. Esattamente come si era sempre fatto in Italia, anche se magari per diversi motivi. Egli conosceva del resto molto bene le

teorie sull'architettura dei due membri della giuria e badò bene di non discostarsi troppo da esse. Conosceva Fanfani e certi meccanismi di un partito come la DC, ed ebbe cura che il suo progetto li rispecchiasse. In quest'ottica, Muratori vinse il concorso meritatamente. Era architetto del suo tempo. Libera forse lo sarebbe stato nei nostri giorni, quasi sessant'anni dopo. 

### NOTE

1. Cfr. Pavan L., *Roma secondo Muratori. Palazzo Sturzo come metafora dell'Urbs*, <http://www.festivalarchitettura.it/festival/it/ArticoliMagazineDetail.asp?ID=28&pmagazine=4>, 15-11-2010.
2. Cfr. intervista a A. Giannini in Menghini A., Palmieri V., *Saverio Muratori: didattica della composizione architettonica nella Facoltà di Architettura di Roma, 1954-1973*, Bari, Poliba Press, 2009.
3. Pavan L., *L'architettura organica secondo Saverio Muratori*, in Mantese E. (a cura di), *Carattere Narrazione Variazione, studi sul valore urbano dell'architettura*, Venezia, Marsilio, 2008.
4. "L'architettura. Cronaca e storia", n. 5, Settembre 1966, pp. 338-344.
5. Lebel R., *Marchel Duchamp*, New York, Grove Press, 1959.



di Mauro Mangili

Il progetto "Campus Universitario La Folcara" nasce dall'esigenza di dotare la città di Cassino di un complesso universitario in grado di concentrare in un unico nucleo strutture e servizi delle differenti facoltà, attraverso la costruzione di un polo caratterizzato dall'aggregazione di edifici funzionali, aree verdi, spazi destinati ai servizi e zone di svago.

L'analisi svolta sul progetto originale ha evidenziato alcune criticità presenti nell'organizzazione e nella disposizione degli

### Criticità

L'analisi svolta nella fase iniziale della tesi sul progetto presentato originariamente per il campus e in corso di realizzazione

frammentaria degli spazi costruiti all'interno dell'intera area di intervento; tale scelta si riflette nell'assenza di connettività tra le diverse



## PROGETTAZIONE DEL NUOVO CAMPUS

spazi funzionali, criticità che il lavoro di tesi ha cercato di risolvere attraverso un'opera di riprogettazione complessiva dell'intera struttura, orientata alla creazione di un disegno organico e alla distribuzione razionale delle aree funzionali.

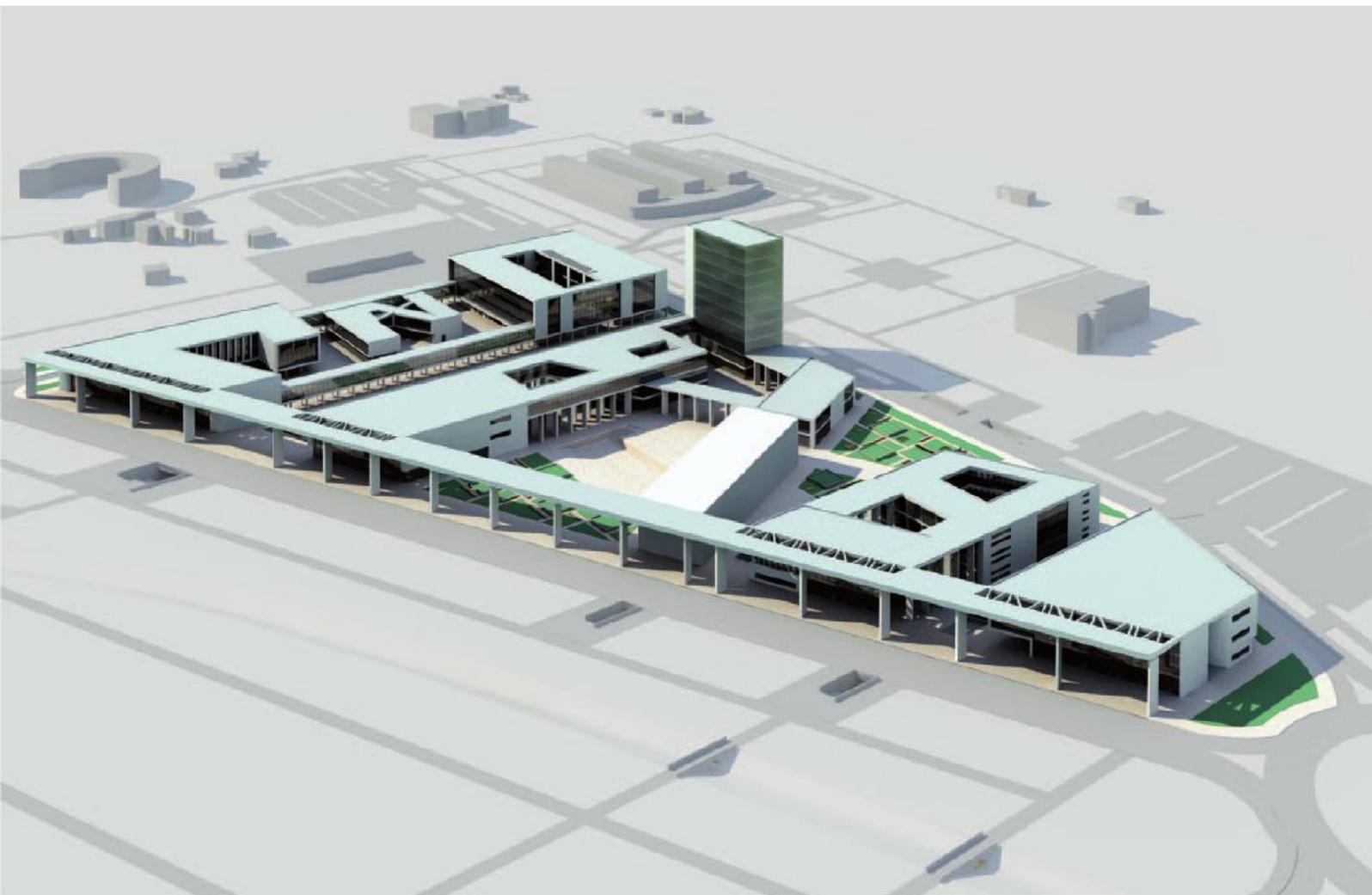
ha evidenziato in particolare la presenza di una forte dispersione che coinvolge la distribuzione degli edifici, dei servizi e delle aree verdi all'interno del perimetro del campus.

Il progetto, infatti, privilegia una disposizione

aree funzionali, che risultano così nuclei isolati e indipendenti piuttosto che elementi dello stesso organismo architettonico.

La frammentarietà degli spazi determina anche una ripartizione disorganica delle aree verdi e dei





# UNIVERSITARIO 'LA FOLCARA'

parcheggi, che vengono progettati come elementi a servizio esclusivo dei singoli edifici, completamente svincolati gli uni dagli altri.

Gli assi viari realizzati all'interno dell'area, inoltre, vengono progettati esclusivamente come ele-

menti funzionali di connessione tra le diverse zone, non riuscendo ad interpretare il ruolo di assi generatori dell'intero campus.

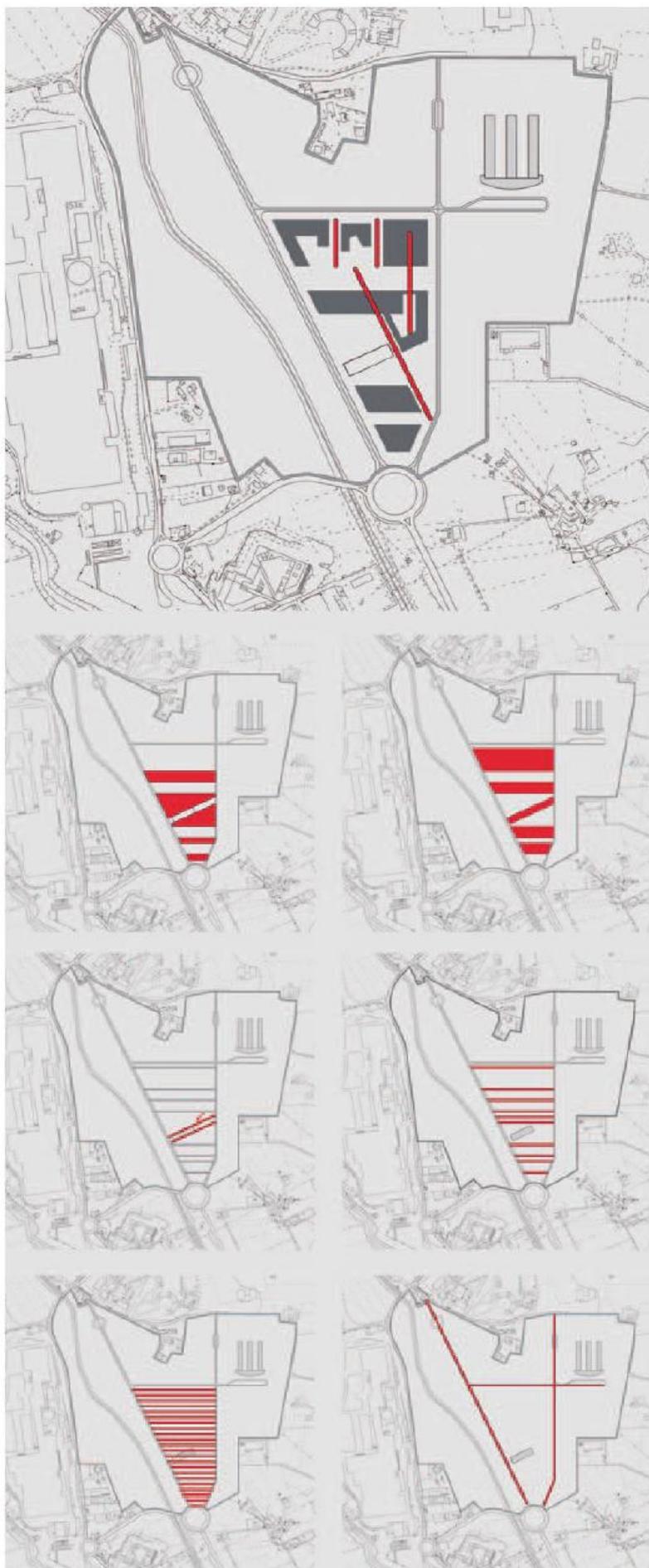
## Il progetto

Il nuovo progetto del campus tenta di fornire una

## DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO

*L'organizzazione delle fasce funzionali è basata sull'alternanza tra edifici dedicati esclusivamente alla vita universitaria ed edifici a vocazione pubblica come la mensa, la biblioteca centrale o l'auditorium.*





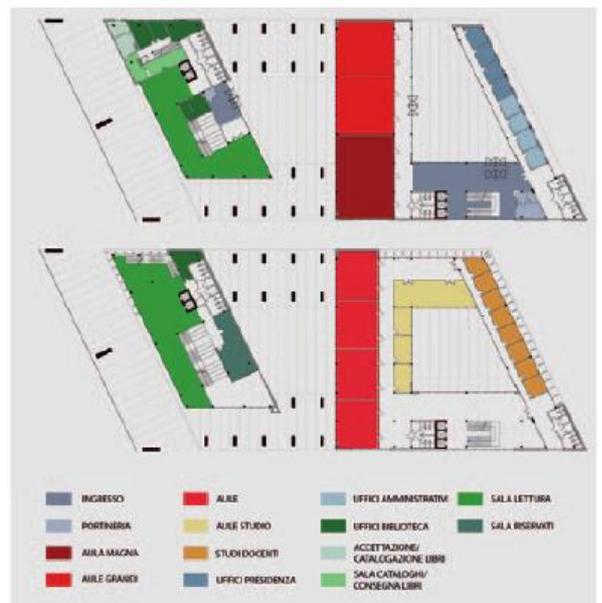
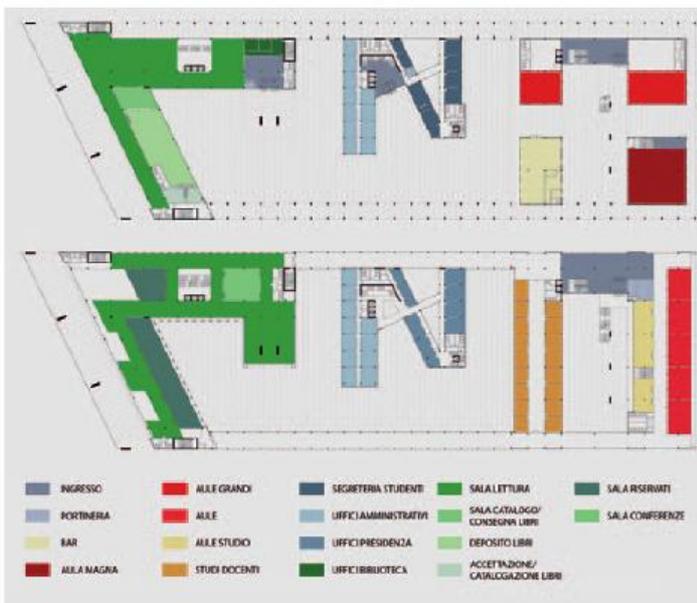
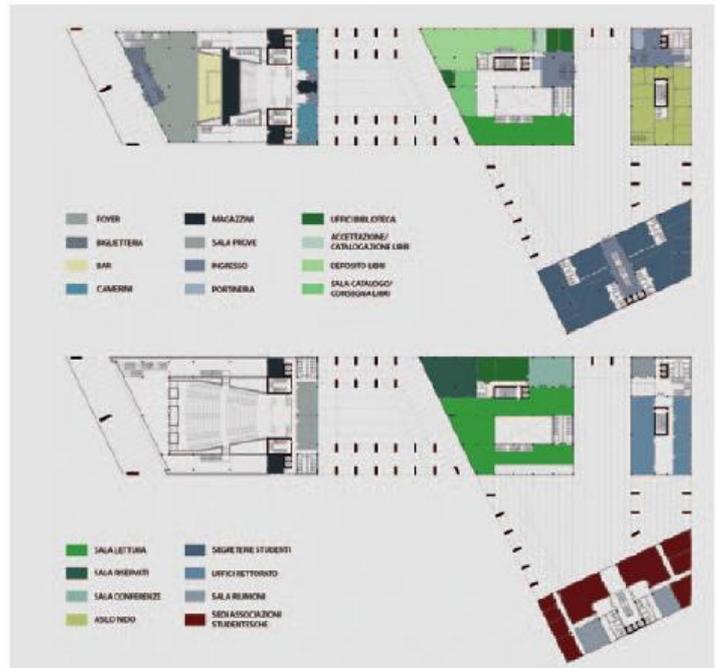
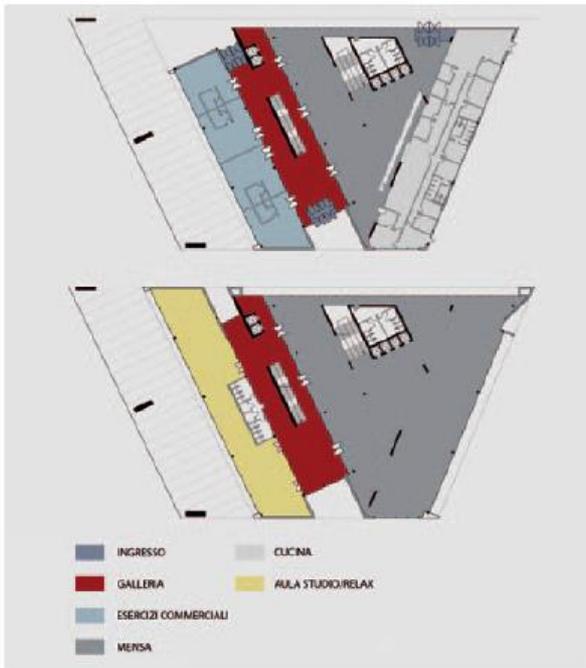
*L'asse primario, ipotenusa di un triangolo ideale che delimita il nucleo urbano, costituisce il riferimento principale per la costruzione di un connettivo che possa rendere omogenee le differenti aree funzionali.*

visione organica dell'intero polo universitario, realizzando all'interno dell'area di intervento un tessuto connettivo tipico di una città, attraverso la definizione di piazze e strade, in grado di collegare in maniera strutturata le diverse aree funzionali e di realizzare una vera e propria fusione tra spazi costruiti ed aree verdi.

Così come in una vera e propria città medievale, viene definito un nucleo urbano all'interno del quale concentrare i differenti edifici facenti parte del campus, individuato rispettando il vincolo rappresentato dalla presenza di edifici già realizzati o in corso di realizzazione all'interno dell'area.

In particolare, gli assi viari già definiti mutano la loro funzione primaria di semplici strumenti connettivi, diventando veri e propri assi generatori del Masterplan.

L'asse primario, ipotenusa di un triangolo ideale che delimita il nucleo urbano, viene utilizzato come riferimento principale per la costruzione di un elemento connettivo in grado di



fornire omogeneità tra le differenti aree funzionali; l'asse secondario, diversamente, diventa l'entità generatrice della griglia modulare edilizia che, utilizzando un passo regolare, definisce le fasce costitutive del progetto.

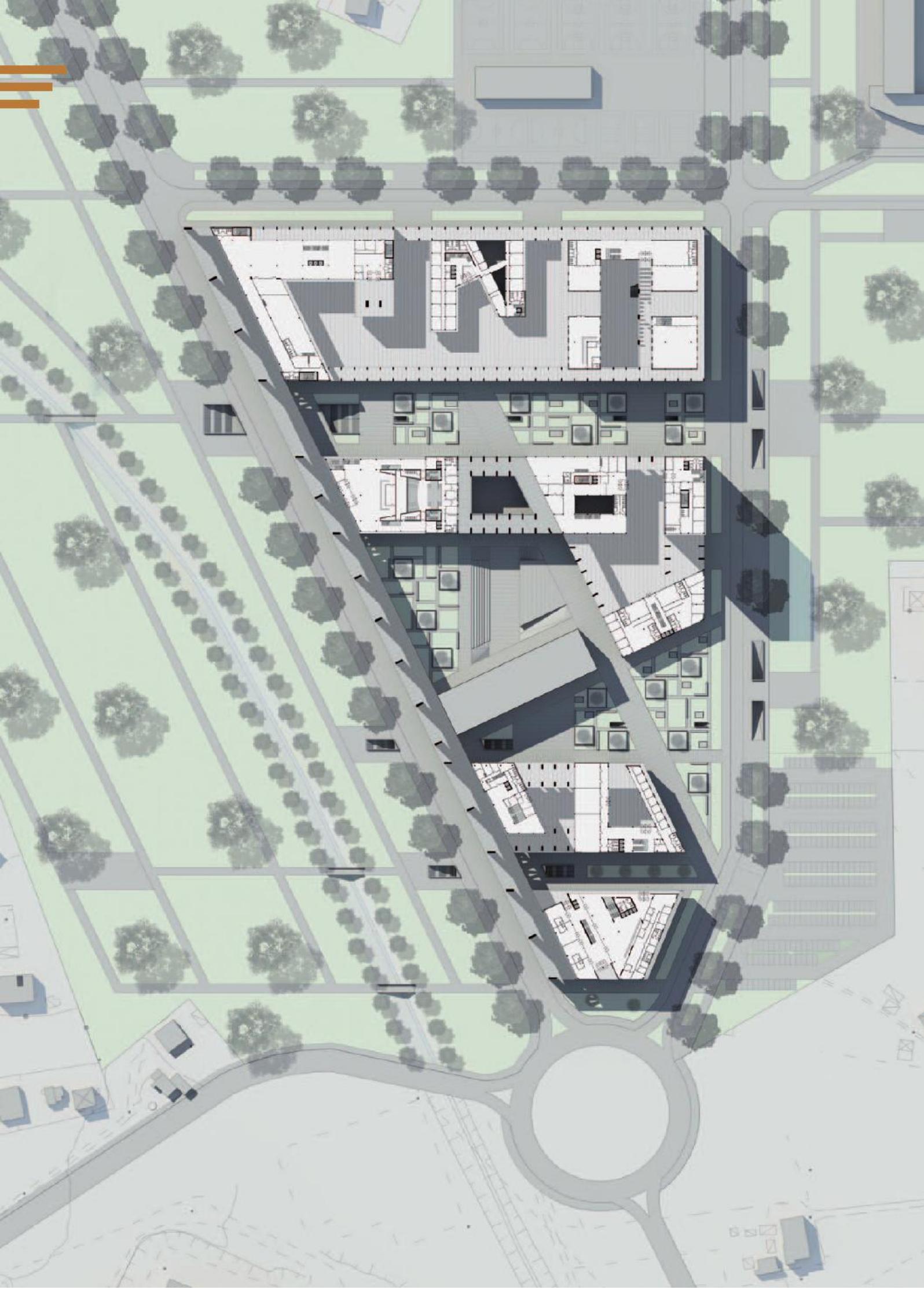
La regolarità del disegno viene variata attraverso l'introduzione di un ritmo, che permette di comporre un sistema complesso costituito dal-

l'alternanza di spazi pieni e spazi vuoti. Il leitmotiv della città medievale ritorna nella parte progettuale delle strutture edilizie, creando un collegamento ideologico tra città reale e città universitaria.

Università degli Studi di Roma  
 "La Sapienza"  
 Facoltà di Architettura  
 "Valle Giulia"  
 Corso di Progettazione Architettonica  
 Relatore:  
 Prof. Alfonso Giancotti  
 Tesi discussa il  
 13 novembre 2013

Viene progettato, così, un ingresso monumentale costituito da un portico che si estende per tutto l'asse principale del nucleo; tale portico funge da elemento distintivo del nuovo tessuto urbano, riuscendo nel contempo ad agire da filtro tra lo spazio costruito e lo spazio verde, tra la sfera universitaria e la sfera cittadina. L'utilizzo di una struttura permeabile come un

portico, tuttavia, permette di superare il limite imposto da una distinzione netta degli spazi, permettendo la compenetrazione della città esterna nel campus e nel contempo la realizzazione dell'idea progettuale di connettività. L'organicità del disegno, inoltre, risulta evidente dalla presenza di ampie piazze verdi che vengono realizzate non più come elementi isolati posti a



decorazione del singolo edificio, ma come veri e propri cunei naturali che, partendo dai limiti esterni del nucleo, riescono a penetrare nelle aree funzionali, richiamando parte degli elementi paesaggistici esterni.

Il continuo richiamo alla compenetrazione tra differenti elementi si ritrova nella disposizione delle fasce funzionali, progettate mediante l'alternanza tra edifici dedicati esclusivamente alla vita universitaria, come le facoltà, ed edifici a vocazione pubblica come la mensa, la biblioteca centrale o l'auditorium; questo gioco di alternanza ideologico viene ripreso anche nelle fasi progettuali dei singoli edifici, dove vengono affiancati agli spazi pieni della struttura elementi vuoti come le corti centrali.

L'isolamento che generalmente caratterizza un campus universitario, perciò, viene superato attraverso il posizionamento strategico all'interno del nucleo di zone dedicate ad attività di svago e di socializzazione non necessariamente legate alla vita universitaria, come il teatro al-



*L'ingresso monumentale del complesso è costituito da un portico che si estende per tutto l'asse principale del nucleo; tale portico funge da elemento distintivo del nuovo tessuto urbano, riuscendo nel contempo ad agire da filtro, tra lo spazio costruito e lo spazio verde, tra la sfera universitaria e la sfera cittadina.*





l'aperto, che costituisce parte della piazza principale del campus, o i diversi micro-giardini che scandiscono i vari percorsi pedonali. La prevalente orizzonta-

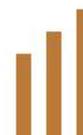
lità del disegno architettonico, legata all'utilizzo di portici ed edifici a stessa altezza, viene spezzata dalla presenza di un elemento verticale costituito dalla torre del

Rettorato che, come la torre civica nelle città medievali, funge da punto di riferimento e da centro aggregativo dei massimi organi amministrativi del campus.

Una parte ugualmente importante nel processo progettuale del campus risiede nelle fasi di definizione degli spazi verdi presenti all'interno del nucleo principale ed attorno ad esso.

In un processo creativo quasi simmetrico vengono introdotti elementi naturali speculari agli elementi costruiti: attraverso una fase di trasposizione il portico monumentale diventa un viale alberato all'interno del parco fluviale, gli assi di delimitazione del nucleo urbano diventano le zone verdi limitrofe che operano una netta distinzione tra l'area del progetto e la zona cittadina circostante, le piazze pavimentate diventano aree verdi inserite nel tessuto urbano.

Il risultato finale di questo processo costruttivo, perciò, risiede nella creazione di un equilibrio tra elementi in contrasto tra loro, equilibrio che non permette più di distinguere se sia il costruito ad estendersi verso le aree verdi circostanti o se siano tali aree a permeare nel costruito, avvolgendolo e definendolo. 





di Nello Teodori

Qui troviamo a Gubbio, città medioevale annoverata tra le più belle e meglio conservate al mondo. La posizione geografica fuori dai principali assi viari di comunicazione, se da una parte ha rallentato lo sviluppo della sua economia, dall'altro ha con-

vorrebbe chiudere con delle pesantissime ed enormi vetrate le Logge dei Tiratori della Lana, raro esempio di archeologia preindustriale. Il progetto, se realizzato, andrebbe a stravolgere i suoi peculiari caratteri architettonici di spazio aperto e coperto. Inoltre,

c'è la necessità urgente di un progetto di riuso del complesso architettonico, ma non riteniamo opportuno installare ampie vetrate in questo straordinario esempio di archeologia preindustriale. Una struttura che evoca un'architettura classica per il suo rapporto di-

## LE LOGGE DEI TIRATORI DELLA LANA A GUBBIO TUTELA E RIUSO COMPATIBILE

tribuito, fortunatamente, a preservare il suo straordinario patrimonio architettonico e urbanistico, che oggi più che mai rappresenta la sua vera ricchezza e un punto di ripartenza fondamentale per l'economia cittadina e per il suo futuro. Da più di un anno un gruppo di cittadini, di estrazione culturale e politica anche molto diversa, ha dato vita al *Comitato per la Tutela dei Beni Culturali e del Paesaggio*.

Il Comitato, di cui faccio parte, si è costituito spontaneamente per opporsi a un progetto della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia definito di "riuso e riqualificazione", che

considerata la sua particolare ubicazione nel centro storico, e il suo valore simbolico di monumento, un intervento di questo tipo andrebbe a stravolgere la suggestiva scenografia urbana della città di pietra.

In maniera strumentale chi ha interesse a realizzare questo progetto ripete fino alla noia che il *Comitato per la Tutela dei Beni Culturali e del Paesaggio* sarebbe contrario addirittura all'idea stessa del riuso e della riqualificazione delle Logge dei Tiratori dell'Arte della Lana.

Sgombriamo il campo dagli equivoci veri o falsi. Tutti siamo d'accordo che

mensionale stretto e lungo, per l'alternarsi musicale del pieno delle colonne e del vuoto delle finestre, per il suo essere loggia posta su un livello superiore rispetto al piano stradale.

Già nel manifesto "La stampa non è uguale per tutti" denunciavo le discriminazioni dei media nei nostri confronti, ricordando come un mio testo dal titolo "Le Logge della Bellezza", nonostante le ripetute assicurazioni del direttore di un noto quotidiano umbro, non fosse mai stato pubblicato.

In quell'articolo scrivevo: "Non sono contrario alla restituzione alla vita e al battito del cuore delle

*I. F. Mingucci, Veduta panoramica di Gubbio, acquerello, 1626. Al centro della "suggestiva scenografia urbana della città di pietra" sono ben visibili le Logge dei Tiratori.*

Logge, non ci sono "crociate" strumentali e pregiudiziali, perché è chiaro che l'architettura non può ridursi a essere archeologia inattiva, corpo inerte e senza vita. Mi permetto semplicemente di dire che, fatta la diagnosi, bisognerebbe evitare di sbagliare la medi-

Noi auspichiamo un uso pubblico delle Logge, perché la loro posizione strategica nel tessuto urbano, la loro natura simbolica, il ruolo visivo che svolgono, rappresentano un elemento fondamentale di questo disegno o dipinto (a seconda della luce del sole)

no al di sopra della distesa edilizia abitativa urbana. Il primo livello, quello più basso, è proprio costituito dal nastro orizzontale a due piani rappresentato dalle Logge dei Tiratori. Appare alla vista dello spettatore come il corpo basamentale di tutto quello che,

plesso monumentale della piazza pensile di Gubbio con a sinistra il palazzo dei Consoli, sulla destra il Palazzo Pretorio, sempre a sinistra, oltre il Palazzo dei Consoli, una grande torre esile e svettante e poi, più in alto ancora, quasi come chiusura superiore di questo



cina. L'inserimento di vetrine toglierebbe all'edificio quella sensazione di vuoto spaziale, alterando gravemente la funzione visuale ed estetica della città storica".

che è il paesaggio urbano della città. La composizione scenica di questo paesaggio è imperniata su alcuni elementi monumentali che si distinguono e spicca-

nei vari terrazzamenti urbani che salgono di livello, c'è dietro. Oltre quel basamento si intravedono la facciata e il campanile di S. Giovanni, le strutture del com-

articolato sistema monumentale, il Palazzo Ducale che presta il fianco, sulla parete d'ingresso, al complesso del Duomo. Questi sono gli elementi fortemente identificativi che

La prima citazione dell'esistenza a Gubbio dell'Arte della Lana risale al 27 dicembre 1326. Nello Statuto del Comune di Gubbio del 1624 di essa si dice "nutrix et precipua est in civitate". Nel 1377 esistono una quarantina di stenditoi, en plein air, fuori le porte di S. Pietro, Sant'Agostino, Ponte Marmoreo, campo boario e piazza del mercato.

Nel 1603 vengono costruiti i tiratoi sopra l'Ospedale di S. Maria della Misericordia, che conosciamo come Loggia dei tiratoi. Il 6 marzo 1748 l'Arte della lana si fonde con l'Arte dei Mercanti.

Nel 1783 il Gonfaloniere dà la seguente notizia: "Per comune disgrazia è cessato affatto, come Ognuno sa, l'Università dei Mercanti di lana in questa nostra città". Per quanto riguarda il complesso della Loggia dei tiratoi, riporto le parole di Giuseppe Maria Nardelli tratte da un suo libro che fanno riferimento ad un disegno risalente alla fine del sec. XVI: "Interessante la costruzione soprastante (l'edificio dello Spedal Grande) chiusa da una parete con una serie di 18 finestre che si allunga sopra tutta la struttura con la didascalia 'quivi vogliono fare li tiratoi'".

Si tratta dunque di un'opera in fase di progetto, che il Consiglio (dell'Ospedale) ha deciso di fabbricare "nella sua casa vecchia detta di sopra" (ASG Fon. Armani IF6 e 109) che è di forte interesse per i Mercanti della lana che hanno bisogno di un ambiente coperto e arieggiato per mettere i panni ad asciugare dopo il lavaggio e la tintura e che richiedono per creare i "tiratoi". Questo ci induce a credere che si trattava di una vera e propria loggia come la Carta del Mortier testimonia. Nel porticato coperto dello stesso disegno, a piano terra, si legge "quivi vogliono fare le botteghe".

Le chiusure posticce della Loggia che si possono vedere in alcune fotografie d'epoca risalgono all'800-primi del 900, quando non erano più i mercanti della lana ad usufruirne per i motivi sopra citati.

[tratto da: Maria Vittoria Ambrogi, Una grave topica sulla storia della Loggia dei Tiratori, Live Gubbio, marzo 2015]

compongono "l'affresco urbano di Gubbio" ammirato in tutto il mondo.

"Uno scenografico insieme di quella massa articolata di architetture di una 'monocromia sublime', come ebbe a dire Guido Piovene riferendosi al grigio calcare con il quale venne costruita l'antica Gubbio".<sup>1</sup>

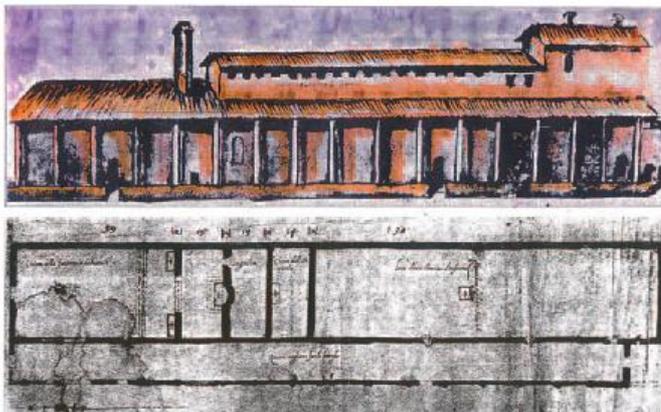
Rispetto al problema del riuso e dell'individuazione di rinnovate funzioni compatibili con le caratteristiche dell'edificio, la posizione del Comitato può essere così riassunta: le nuove funzioni andrebbero pescate/individuate tra quelle che rispettano il carattere e la personalità dell'edificio. Le Logge sono un volume edilizio con due caratteristiche fondamentali: essere uno spazio sopraelevato coperto e contemporaneamente spazio e volume aperto. Questi sono i caratteri distintivi delle Logge dei Tiratori. Avere piena consapevolezza di questo costituisce una chiave di riferimento fondamentale per andare a pensare nuove funzioni compatibili con la fabbrica da rivitalizzare e restituire a nuova vita.

Questo è l'assunto fondamentale, il principio filosofico che guida il percorso e il progetto di riuso. Le funzioni vanno quindi individuate tra tutte quelle possibili da attivare in un edificio che è coperto e contemporaneamente aperto.

È chiaro che la vetrificazione delle Logge vuole imporre all'edificio lo svolgimento di funzioni incompatibili, in quanto trasformerebbero un edificio a vocazione aperta in un edificio completamente chiuso, con tutte le controindicazioni visuali e formali che danneggerebbero gravemente il monumento e l'armonia consolidata del disegno urbano. Tutte le funzioni che non rispondono a tali caratteristiche sono da ritenere geneticamente incompatibili e inammissibili. Perché non è l'edificio che si deve adattare alle nuove funzioni, ma sono piuttosto le funzioni che non possono pretendere che sia esso a snaturarsi per soddisfare le loro necessità e le ambizioni della proprietà.

Il progetto presentato dalla Fondazione Cassa di Risparmio nega gravemente questo assunto teorico-pratico della compatibilità proprio perché vorrebbe trasformare un edificio naturalmente aperto e coperto in un edificio artificialmente chiuso.

Per farla breve, si verrebbero a determinare grandissimi problemi di reversibilità (la solita scappatoia autorizzativa) qualora, una volta realizzato l'intervento proposto, si ipotizzasse la sua dismissione. Non sembra paradossale, ma la sua reversibilità sarebbe molto complessa, sia in termini tecnici che economici, con grave danno sia nel-



2



3



4



5



6

l'installazione delle strutture che con la sua eventuale rimozione.

Cosa ben diversa dal caso di piazza San Giovanni, disegnata da Gae Aulenti, del quale in tempi non sospetti ho ampiamente argomentato la mia contrarietà, dove il nocciolo della questione, la soluzione che non convince, è la presenza di quella miriade di putrelle illuminanti per le quali, un'eventuale rimozione, sarebbe semplice, poco onerosa, quindi facilmente reversibile.

La prima cosa che come Comitato proponiamo per il riutilizzo delle Logge è che raccontino la loro storia, come sono nate, quali sono state le loro trasformazioni e aggiunte nel tempo, quali attività venivano praticate in questo luogo. Insomma dovrebbero funzionare innanzitutto come "museo di se stesse". Un racconto reso possibile attraverso l'utilizzo delle più avanzate tecnologie multimediali che non sottraggono spazio, si inseriscono facilmente e con discrezione, lasciando campo aperto a tante altre possibilità di utilizzo. Una comunicazione rivolta ai visitatori per accoglierli, rendendo chiaro a tutti cosa sono il senso e la natura del luogo in cui si trovano.

Abbiamo più volte sottolineato che le Logge, per loro natura, dovrebbero essere uno spazio di proprietà pubblica e d'uso

2. Prospetto frontale e pianta del piano terra dell'Ospedale di S. Maria della Misericordia, su cui alla fine secolo XVI verranno realizzate le Logge dei Tiratori (Rivisitazione di Nello Teodori).

3. Nel 1603, sopra l'Ospedale di S. Maria della Misericordia, i "tiratoi" risultano completamente realizzati. Nello schema grafico di Nello Teodori è indicata in rosso la volumetria corrispondente a quella attuale.

4. L'interno del loggiato prima dell'intervento strutturale e architettonico eseguito a metà degli anni del '900 dall'architetto Teodolo Manganelli.

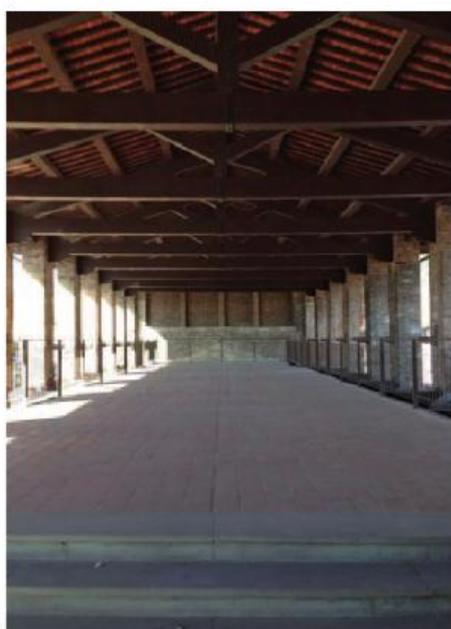
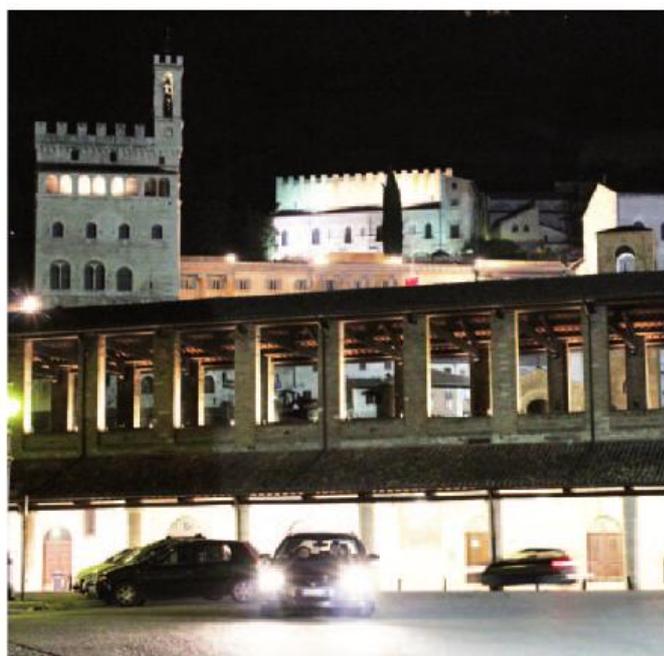
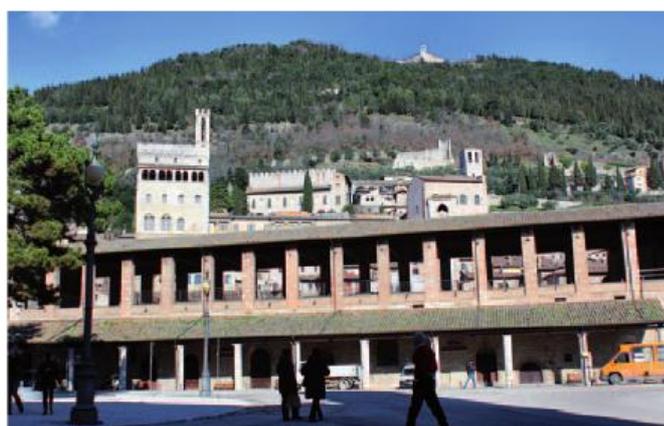
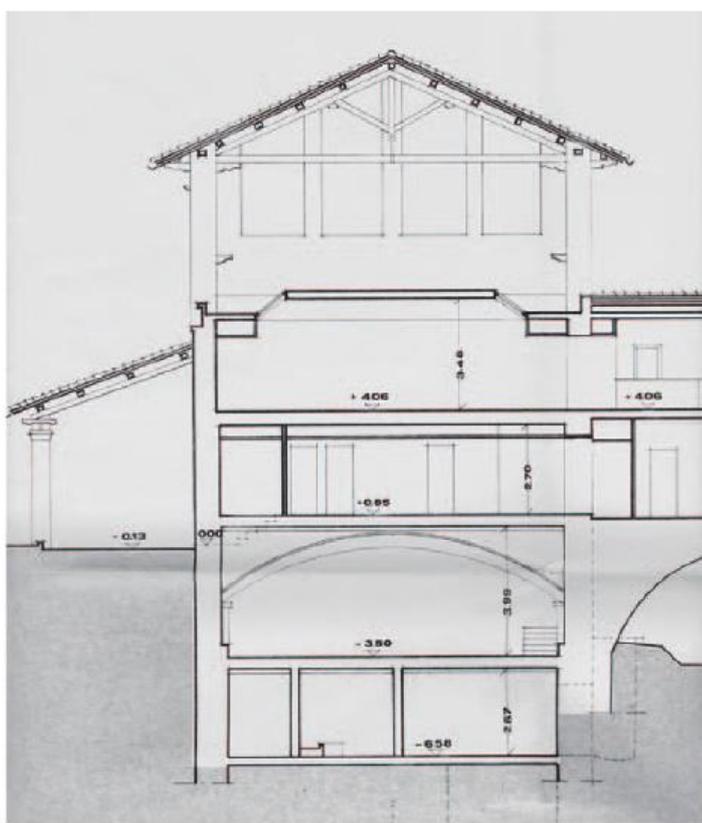
5. L'interno del loggiato prima dell'intervento strutturale e architettonico eseguito a metà degli anni '80 dall'architetto Teodolo Manganelli (punto di osservazione opposto a quello della figura 4).

6. Le Logge dei Tiratori della Lana riprese da un drone. Dietro all'antico opificio industriale il complesso urbano del centro storico di Gubbio.

pubblico. Inoltre, quello che ci viene incontro è l'idea semplice ma chiara che potrebbero essere una magnifica piazza coperta sopraelevata. Uno straordinario avamposto visuale, cerniera ed elemento di connessione tra

piazza Quaranta Martiri e piazza San Giovanni, da dove ammirare il paesaggio circostante verso monte e verso valle, dove poter sostare, chiacchiere con gli amici e le persone che incontri casualmente, avendo la possibi-

per mostre di scultura. Opere d'arte, le sculture, che in generale trovano facile collocazione all'aperto, in quanto spesso realizzate con materiali resistenti e che non soffrono le avverse condizioni climatiche e le escur-



lità di fermarsi, prendersi un caffè e leggere il giornale seduti da qualche parte. Uno spazio magnifico, aperto-coperto con la vocazione per ospitare tutta una serie di attività culturali e di eventi, quali importanti mostre. Un luogo ideale, ad esempio,

sioni termiche. Gubbio in realtà dispone già di molti spazi dove allestire mostre, anche grandi mostre di arte classica e contemporanea. Le Logge potrebbero accogliere anche queste per periodi cadenzati e temporanei. Oggi le tecnologie espo-

7. Stato attuale. Sezione trasversale dell'architetto Teodoro Manganelli.  
 8. Stato attuale della terrazza coperta delle Logge dei Tiratori.  
 9. Le Logge dei Tiratori della Lana viste da Piazza 40 Martiri. A sinistra, in alto, il Palazzo dei Consoli, al centro il Palazzo Ducale, sulla destra il Palazzo Pretorio e, dietro, il campanile del Duomo. Risulta evidente la particolare trasparenza del loggiato. Attraverso i vuoti del fabbricato, che rappresenta una notevole testimonianza di archeologia preindustriale, si intravede la città.  
 10. Vista delle Logge, di notte, da Piazza 40 Martiri.

**Salvatore Settis**

“una 'rifunzionalizzazione' che di fatto è stravolgimento e tradimento dell'architettura storica. Mi chiedo come mai la Soprintendenza non abbia posto il veto”.  
 (da una email inviata a un componente del Comitato il 19 gennaio 2014)

**Tomaso Montanari**

“Le grandi vetrate snaturano l'identità e la forma delle Logge fino a cancellarle come monumento”.  
 (*Lo scempio dell'opificio*, in “Il fatto quotidiano”, 16 ottobre 2013)

**Tomaso Montanari**

“Cosa vuol dire ‘far vivere’ un monumento? Vuol dire conoscerlo, rispettarlo, accettare che renda più complesso il nostro presente con la sua diversità, e i suoi limiti? O invece vuol dire risucchiarlo nei nostri piani, nei nostri interessi, nelle nostre miopie: magari a costo di violentarlo, sfigurarlo, annullarlo?”  
 (*Il Colosseo a Gubbio*, in “Repubblica.it”, articolo 9, 23 Novembre 2014)

**Goffredo Fofi**

“Se ne sono viste tante, in questi anni, di aggressioni all'ambiente e alla nostra storia. Anche a Gubbio, città che, dal “miracolo economico” in avanti è stata miracolata dai cementieri e da don Matteo, e che, nella progressiva dissoluzione di un'idea stessa di sinistra e di comunità, ha ceduto a tutte le tentazioni più distruttive – al mercato – e avendo poco da vendere ha cominciato da tempo a vendere la sua storia, la sua bellezza. Non bastava Gae Aulenti, ora i cementieri e i loro amici o servi promuovono la ristrutturazione delle Logge. (...) Sotto vetro, vetrina. Altre città hanno rinunciato alla loro storia e bellezza, non è la prima volta che succede nell' ex “Bel Paese”, ed è avvenuto con la complicità degli amministratori o addirittura su loro proposta e sollecitazione – di destra o di sinistra conta assai poco –, trovando facilmente la complicità della popolazione perché di fronte ai soldi ogni scrupolo tace, tanto più in tempi di crisi quando, come dicono i nuovi vandali, abbiamo ancora da vendere le nostre spiagge i nostri monumenti il nostro paesaggio la nostra diversità la nostra anima. (...) Lo scempio che si prepara mi spingerà, personalmente, a diradare ancora di più i miei ritorni in una città cui devo tantissimo e che ho tantissimo amato”.  
 (in una mail inviata a un componente del Comitato il 22 gennaio 2014)

**Leonardo Piccinini**

“Questo raro esempio di opificio del Seicento è anche una splendida quinta che conferisce ulteriore valore prospettico al già citato quadro cittadino.  
 Peccato che sulle logge, ora della Fondazione Cassa di risparmio di Perugia, incomba un progetto di “restauro, rifunzionalizzazione e riuso” (sic). Un progetto dal sapore bancario, un'irreparabile manomissione per creare un centro per mostre e congressi (...) Sarebbe una catastrofe, purtroppo con il via libera, a quanto pare, della locale Soprintendenza; siamo ancora in tempo per fermare questo insulto a uno dei più importanti centri storici d'Italia”.  
 (*Giù le mani dalla storia*, in “Save Italy”, nella rivista “**Art e dossier**”, direttore Philippe Daverio, Giunti editore, Marzo 2015, pag. 7)

**Gli Eugubini del 1927**

“Un intervento DETURPANTE E DISSENNATO”.  
 (*Basta con le deturpazioni*, in “Il Risveglio Eugubino”, 1 maggio 1927)

**Veziò De Lucia**

“Gubbio non può tollerare altri scempi, gli attuali amministratori fanno che Gubbio ha dato il nome alla famosa “Carta per la salvaguardia dei centri storici” del 1960 (scritta da Antonio Cederna e Mario Manieri Elia)”.  
 (In una mail al Comitato)

sitive permettono di allestire in breve tempo spazi idonei facilmente rimovibili, dotati di tutti i crismi relativi alla sicurezza, sia contro manomissioni che contro i furti, nonché sistemi per la conservazione (controllo

più intima comunicazione tra l'opera d'arte e il suo fruitore. Punti di osservazione, per esempio, che non ci collochino troppo distanti dall'opera esposta.

Non è affatto vero che ci sia bisogno di grandi spazi per esporre le opere d'arte. Soprattutto se, come in alcuni casi, oggi si costruisce un evento esponendo anche un'unica, prestigiosissima opera d'arte. Nel novero di esempi illuminanti e autorevoli, riferendoci in questo caso a un'opera musealizzata, basti pensare a come è stato ricollocato l'affresco della Madonna del Parto a Monterchi. Staccato dalla piccola chiesina del cimitero, è stato collocato nella semplice aula di una ex scuola nel centro della cittadina toscana. Perché? Per le ragioni stesse a cui accennavo pocanzi.

Le Logge potrebbero ospitare convegni, eventi musicali, concerti soprattutto serali, quando la luce notturna scolpisce scenari di grande suggestione, o anche sfilate di moda, o un "mercato coperto", di giorno e di notte, un'autentica e interessante prospettiva commerciale in grado di restituire vita vera a tutto il complesso.

Insomma, sotto le Logge si può realizzare tutto quanto può avvenire in una piazza coperta, in questa sorta di stradapiazza longitudinale, spa-

zio catalizzatore di molteplici interessi e funzioni che ridiano fiato e vigore a tutto il centro storico.

Abbiamo a che fare continuamente, dalla mattina alla sera, con la parola violenza. La violenza non riguarda solamente le persone e gli animali, ma anche le forme apparentemente inanimate.

A nessuno è consentito di stravolgere e tradire l'architettura storica, come afferma Salvatore Settis,<sup>2</sup> archeologo e storico dell'arte italiana, già direttore della Scuola Normale Superiore di Pisa, a proposito della minacciata vetrificazione, così come la bellezza non si può violentare né barattare, per non tradire innanzitutto noi stessi. Gli Eugubini debbono aver chiaro che la storia ha assegnato loro una grande responsabilità: Gubbio è un patrimonio del mondo a loro affidato che devono tutelare e difendere. Compito dell'uomo, credente o non credente, è infatti quello di rispettare e mantenere la bellezza e l'ordine del luogo che hanno in affidamento. Difendiamo la bellezza e la ricchezza vera e autentica, quella che la natura ci ha dato e quella che la generosità della storia ci ha tramandato. Attenzione a non ricadere nei miraggi di quelle politiche economiche e speculative che hanno devastato e impoverito l'Italia e imbarbarito le coscienze. **I**



11



12



13

del microclima temperatura-umidità). Tali strutture consentono il massimo della visibilità delle opere d'arte, favoriscono, sollecitandola, una

## N O T E

1. Leonardo Piccinini, "Giù le mani dalla storia", in "Save Italy", "Art e dossier", direttore Philippe Daverio, numero 319, marzo 215, pag. 7, Edizioni Giunti, Firenze.

2. Il 27 maggio, a Roma, nella sala "Pietro da Cortona" dei Musei Capitolini, è stato presentato il libro di Salvatore Settis "Se Venezia muore" (Einaudi, Torino, 2014).

Cogliendo l'occasione della presenza di un gruppo di Eugubini del "Comitato per la salvaguardia dei beni architettonici e paesaggistici" della loro città, venuto con pettorine che esprimevano in modo garbato la loro protesta contro lo scempio che si sta consumando con la vetrificazione delle seicentesche Logge dei Tiratori, Settis si è rivolto a loro affiancando l'esempio di Venezia a quello di Gubbio, sottolineando che il suo libro non riguarda la sola Venezia, poiché il fenomeno del degrado dei centri storici coinvolge purtroppo tutto il mondo.

"Ci sono qui i cittadini di Gubbio" – ha detto – "È una piccola città, Gubbio, una piccola città straordinariamente preziosa; chiunque ci sia stato anche per soli cinque minuti lo sa; è una città preziosa in Italia, in Europa, nel mondo. Un centro storico che, da 5457 abitanti negli anni Cinquanta, è sceso agli attuali 2500 circa; che sta vedendo chiudere tutti i piccoli esercizi commerciali, dove è rimasta una sola farmacia, gli studi medici se ne vanno e non c'è più l'ospedale. Il centro storico si svuota, e mentre il centro storico si svuota, simultaneamente le autorità, il Comune, offrono come risposta un treno

assurdo per i turisti, sul tipo di quelli di Las Vegas, che si vedono negli Universal Studios, in modo da poter girare per la città come se fosse uno scenario! Allora la città storica diventa una sorta di scenario finto, non si distingue più tra il finto e il vero, ed è in questo contesto che un opificio storico, prezioso come le Logge dei Tiratori, sarà 'vetrificato', come denunciano con i loro cartelli i cittadini di Gubbio qui presenti. Non è difficile per loro persuadere noi; speriamo che persuadano chi ha il potere! Le città stanno perdendo il monopolio di se stesse; non si può immaginare una città dove gli abitanti diventano servitori dei turisti. Si perde il senso civico, il senso del politico. Sapete che politico deriva da politikè, che è un aggettivo che indica l'arte dei cittadini di ragionare fra loro della città dove vivono: se

mancherà questo, mancherà l'anima stessa, della città e dei cittadini. La città è legata fortemente all'umano lavoro, e se si perde questo rapporto, si perde tutto".

Anche Stefano Rodotà, presente alla manifestazione, ha indirizzato il suo saluto agli Eugubini, dichiarando, tra l'altro: "Salvatore Settis ci restituisce non solo l'anima della città, ma ci restituisce il progetto della città, che non è un progetto regressivo, come lui ci ricorda molto bene quando respinge una delle accuse fatte a chi guarda le città con gli occhi dei cittadini di Gubbio, che sono qui perché le loro Logge non vengano 'vetrificate'. Settis sottolinea nel suo libro il fattore degrado, la perdita di identità, la mortificazione della città, ché, come dice, ci sono tanti modi di distruggere...".

### LE LOGGE DELLA BELLEZZA DUE ANNI DI LOTTA CONTRO LA VETRIFICAZIONE Gubbio, 10 - 25 ottobre 2015 Convento di S. Francesco

Dal 10 al 25 ottobre, presso gli spazi del Convento di S. Francesco a Gubbio, si è tenuta la mostra "le Logge della Bellezza, due anni di lotta contro la "vetrificazione" delle Logge dei Tiratori della Lana.

La mostra a cura del Comitato per la tutela dei beni architettonici e paesaggistici di Gubbio, nato spontaneamente da quasi due anni in difesa delle Logge dei Tiratori, si è avvalsa della direzione artistica di Nello Teodori. Oltre all'esposizione delle opere d'arte e del materiale prodotto nei due anni di attività del comitato, sono stati proposti eventi, performance, giornate di studio con interventi di personalità del mondo della cultura. Sono intervenuti, tra gli altri, Tomaso Montanari, Vezio De Lucia, Bruno Zanardi. All'appello del Comitato di Gubbio, di ritrarre o interpretare le Logge dei Tiratori prima della "vetrificazione" che le minaccia, hanno risposto in tanti: sono arrivate adesioni e contributi di vario tipo dai cinque continenti. Molti gli apporti di noti artisti italiani e stranieri, ma anche di architetti, storici dell'arte, turisti in visita in città o semplici cittadini.

La mostra è stata inserita nel programma della Giornata del Contemporaneo, il grande evento che AMACI dedica all'arte contemporanea e al suo pubblico.

11. Logo del Comitato per la Tutela dei beni Culturali e del Paesaggio utilizzato per un manifesto (Disegno di Nello Teodori).

12. Manifestazione a Piazza Grande, davanti al Comune di Gubbio.

13. Uno striscione di Nello Teodori, realizzato per una performance del 1993, davanti alle Logge dei Tiratori (Fotomontaggio).

## CINQUE TESI

di Giorgios Papaevangelios

1. *Fessura con prospetto*, (40x60 cm), matita e pastello su cartoncino, 2014

2. *Concetto spaziale*; (50x35 cm), matita e pastello su cartoncino, 2014.

3. *Concetto spaziale*; (50x35 cm), matita e pastello su cartoncino, 2014.

4. *Prospetto con porta e fessura*, (35x50 cm), matita e pastello su cartoncino, 2015.

5. *Muro e città (Roma)*, (35x50 cm), china su cartoncino, 2015.

I disegni e testi di Giorgios Papaevangelios sono stati esposti il 20 giugno 2015 nella mostra "Oltre il Tecnografo - Sinestetica Expo 1", a cura di Bianca Hermanin, Giulia Martinis, Pietro Zampetti - via Gatteschi 32, Roma.

**1** Come l'architettura può essere arte e come l'architetto possa esprimere la propria creatività rappresenta una questione emergente nel mondo dominato dall'immagine, dove si compie una incessante lotta nell'apparire, nonostante le ferree leggi fisiche, economiche, funzionali contrastino ogni volontà estetica. Considerando che l'architettura come arte ha come fine di offrire, nella *limitata* concretizzazione materiale dell'opera, la possibilità di far ritrovare una *illimitata* gamma di significati, allora più che esporre, ancor oggi, proprio per non sottoporla al rapido consumo, bisogna che l'operazione necessaria sia quella di sottrarre alla vista...

**2** Come può l'arte essere una "finestra sull'infinito" e come è possibile che l'arte non si esaurisca nella sola percezione della sua realizzazione materiale? Come è possibile che da una limitata rappresentazione materiale si possano originare infinite questioni e risposte? Questo tema pare avere attraversato ogni artista e ognuno a sua volta ha dato una risposta sulla questione. Le "doppie verità", come sono le opere di Giulio Paolini, sembrano trascendere sia l'unità che il frammento, offrendo la possibilità di cogliere la presenza di qualcosa non percepibile se non dall'immaginazione.

**3** Cosa deve rappresentare l'arte? Una unità assoluta? Un frammento? Oppure l'arte è una *unità eterogenea* dove ogni frammento costitutivo l'apparente unità appartiene a qualche cosa che non è presente? La *Dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci, al di là della sua chiarissima rappresentazione che ci fa identificare immediatamente i soggetti, vuole nascondere infinite altre figure femminili o maschili che potrebbero rivendicare di appartenere a quella mano con le dita lunghe e assottigliate.

**4** *Parte e tutto* si pongono come poli di riferimento per la conoscenza. Alla volontà di comprendere l'assoluto si contrappone la consapevolezza della sua incommensurabilità. In qualsiasi caso l'attività conoscitiva avanza con l'intenzione di fare chiarezza secondo una liberazione graduale dalla percezione per giungere alla conoscenza astratta. In questo percorso, su cui anche gli artisti avanzano, brevissimi e circoscritti istanti di luce si alternano a periodi ben più lunghi di ombra, se non di totale buio. La forza di un'artista è nel concentrarsi intorno ad un nucleo di verità, intorno ad un tema, per non disperdere l'energia nella complessità dell'universo.

**5** "Quello che importa non è il *che cosa*, ma unicamente e solo il *come*". [Ludwig Mies van der Rohe, *Il tempo nuovo*, 1930]



Lo scorso mese di febbraio Gian Carlo Riccardi, artista versatile e sperimentatore infaticabile, ci ha lasciato. Era nato a Frosinone, dove aveva fondato il "Gruppo Teatro Laboratorio Arti Visive". In memoria della vecchia amicizia, segnata negli anni da svariate collaborazioni, voglio ricordarlo riproponendo alcune mie vecchie riflessioni sulla sua attività creativa.

Nel pieghevole pubblicato in occasione della sua installazione all'Abazia di Casamari *Il luogo e la memoria* (settembre/ottobre

or sono impaginava piccole storie in cui ogni personaggio svolgeva un ruolo, che lasciava intravedere possibilità di future espansioni in situazioni diverse. Una grafica parateletteraria. Un piccolo teatro cristallizzato. Così i collage degli anni '60 e degli anni '80. Tutti progetti di spettacolarizzazioni, direi. D'altro canto, in quelli definiti tout court come spettacoli, Gian Carlo utilizzava persone e oggetti, ritmi e strutture, suoni e luci in senso figurativo. Sovente era la stessa fabula ad annegare nel-

avanguardie primo-novecentesche, è andato sviluppando le trame dell'arte contemporanea. Nessuno può più credere oggi, non dico all'importanza, ma addirittura all'esistenza di confini netti tra le arti. D'altra parte non si può perseguire in arte un purismo tecnico quando le tecnologie strumentali segnano sviluppi vorticosi e sorprendenti, e quando espressione e comunicazione sono ormai ampiamente intertestualizzate. E poi, se fare arte significa perseguire quello scarto dalla norma di sklovskijana memoria, che poi subito si fa norma costringendo a successive pratiche devianti, non vedo perché (come alcuni vorrebbero) questo culto dell'eccesso debba essere osservato solo all'interno di rigidi specifici di marca aristotelica.

Per l'artista che abbia la piena coscienza del "limen", l'eccesso è un dovere. *Ex cedere*: oltrepassare, andare al di là, superare sistemi normativi, griglie di regole non solo poetiche ed estetiche, ma anche etiche e tecniche. [...] Gian Carlo Riccardi alterna la sua

# GIAN CARLO RICCARDI

## luoghi e memorie

di Giovanni Fontana

1987) indagavo il metodo del suo lavoro, sempre interdisciplinare e caratterizzato da un particolare gusto sinestetico, e mi chiedevo: «Cosa fa Gian Carlo Riccardi? E cosa ha fatto fino ad ora? Teatro? Pittura? Grafica? O che? Riccardi ha trattato per anni immagini, suoni, gesti nell'intento costante di andare oltre confine. [...] La sua grafica di vent'anni

l'immagine, così come la parola man mano sempre più rara (poi annullata del tutto nella sua consistenza sonora), riemergeva negli oggetti padroni dello spazio, che la sostituivano degnamente. Insomma, tutto era giocato entro margini di un collage bi-tri-tetradimensionale in cui gli elementi si scambiavano ruoli.

Le commistioni s'inserivano perfettamente in quel filone di ricerca interdisciplinare, che, affondando le radici nelle

esistenza di artista in due fasi contigue e complementari: una di pressione sul confine (che è fase di tensione di ricerca) e una di sfondamento del perimetro stesso (in cui la tensione accumulata esplose nel gesto creativo).

Tempo addietro, a proposito della ennesima indefinibile creazione riccardiana ("Dell'impossibile volo": installazione? mostra? spettacolo?) mi soffermai sull'inclassificabilità della sua produzione e sulla realtà sine-stetica del suo lavoro. Ancora più in là, in occasione della presentazione del libro "In fondo al pozzo dell'immaginazione", sottolineai il gioco della ricerca e dell'accumulo degli oggetti con i quali costruisce la sua opera (pressione sul confine) ed il rituale del montaggio (sfondamento del perimetro), con tutto ciò che poi comporta l'immagine finale (la somma degli effetti) della costruzione compiuta.

Riccardi (che ha uno spirito sapientemente barocco) ha sempre amato esagerare, pur essendo pienamente convinto che nel procedimento creativo

la devianza sembra associarsi al rigore della forma, che mai, però, tenderà ad occultare l'unico referente che per lui conta: la sua sfera privata che si stupisce di fronte al mondo.

Unica regola di questo fare: la regola che già prevede la sua trasgressione, una trasgressione che si placa nella regola, una regola quindi che sfugge a se stessa e che rincorre se stessa in un profondo abissale rispecchiamento. Per usare un concetto ben esposto da Douglas Hofstadter, direi che si tratta di una regola "ricorsiva", che è garanzia di movimento infinito. Per rilegarci invece agli oggetti, che popolano sempre con apodittica corporeità le opere riccardiane, ricorderei la scatola di cacao olandese di Michel Leiris, che così bene incarnava questo concetto di inafferrabilità, di vertiginoso slittamento lineare: "Uno dei lati di questa scatola era ornato di un'immagine che rappresentava una contadina con una cuffia di merletto, rosea e fresca, la quale teneva nella mano sinistra una scatola identica, ornata della stessa immagine, e la mostrava sorridendo". Così all'infinito. Ma torniamo al metodo. Il modello sembra essere quello della retorica antica. [...] *Inventio, Dispositio, Elocutio, Actio, Memoria*.

*Invenire* significa ricerca-

re e trovare. Riccardi fiuta il quotidiano con il filtro della sua sensibilità nervosa, scova, spolvera, conserva, ritaglia, accumula, sceglie, ripone, scarta. Nelle sue mani è un continuo passaggio di cose materiali. Immagini cartacee, vecchi appunti, foto sbiadite, cianfrusaglie, fascinosi rifiuti.

La *Dispositio* è la fase strategica. Come disporre gli oggetti nello spazio. Secondo quale ordine. (Qui la pressione sul confine comincia ad essere forte).

L'*Elocutio* rappresenta il gusto dell'articolazione. Del mettere e del levare. Dell'intrecciare. Del sovrapporre. Il gusto del travestimento. Il piacere dell'affabulazione. Il dinamismo di suoni reali o cristallizzati. (Il perimetro comincia a cedere).

Nell'*Actio* si esalta il gesto. Ora contenuto e lento, ora deciso. È il ritmo. È la dinamica della luce e delle ombre. È il contatto dei corpi. Le pulsazioni. L'offrirsi al pubblico come vittima sacrificale di un rito senza necessità. (È il momento del grande passo).

Infine la *Memoria*. Di ciò che è stato. Di ciò che sta accadendo. L'infinita registrazione del mondo. Costruzione. Amplificazione di sé. Cuna segreta dell'esistenza. Archivio di infinite figure. Guida al futuro.

E qui, ad anello, il gioco si ripiega su se stesso. La memoria guida l'in-

ventio. E l'inventio è un *repechâge* nella memoria. Ma è un richiudersi in un'altra dimensione. Più in là nel tempo. Più in là nello spazio, che si fa tempo e scorre anch'esso da una scatola di cacao all'immagine della scatola, all'immagine dell'immagine della scatola, all'immagine dell'immagine dell'immagine della scatola di cacao e così via. Insomma, il procedimento è quello della "messa in scena" di uno spettacolo infinito che va rigenerandosi, che va traendo nuova energia debordando dal proprio perimetro. Ma qui la locuzione "messa in scena" va intesa non in senso strettamente teatrale. Sarebbe riduttivo. Non parlerei, comunque, nemmeno di "messa in opera", ché appare statico. Al termine scena, infatti, si associa naturale il verbo *invenire* (scegliere il testo, ricercare gli elementi di scena, trovar le robe, rimediare costumi, stabilire i gesti, vagliare le parole, ripescare nel repertorio delle espressioni), ma anche l'idea di restituzione: la restituzione di un prodotto all'altro, di un oggetto trasfigurato o di un metamorfico rituale che tende a debordare».

Su queste azioni è purtroppo tristemente calato il sipario, ma la scena resta. Gian Carlo Riccardi ci lascia un prezioso patrimonio di immagini, di idee, di memorie. 





**"Territori" numero trenta. 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 Luca - Cinzia De Paulis - Gaetano De

Persiis - Giuseppina D'Errico - Massimo Dicecca - Francesca Di Fazio - Roberta Di Fazio - Tiziana Di

Folco - Alessandra Dighi - Mario Di Sora - Bruna Dominici - Gillo Dorfles - Laura Fabiani - Ezia

Fabrizi - Gio Ferri - Pierluigi Fiorentini - Giovanni Fontana - Fulvio Forlino - Marco Garofalo - Maurizio

Gattabuia - Luigi Gemmiti - Dario Giovini - Alessandro Marco Gisona - Claudio Giudici - Anna Guil-

lot - Francesco Gurrieri - Ugo Iannazzi - Giuseppe Imbesi - Giovanni Jacobucci - Wilma Laurella -

Danilo Lisi - Mario Lunetta - Alfonso Maiolino - Stefano Manlio Mancini - Mauro Mangili - 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 Papaevangeliu - Fabrizio Papetti - Caterina Parrello - Maurizio

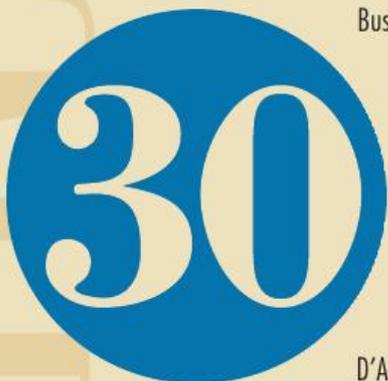
Pascucci - Maurizio Petrangeli - Lamberto Pignotti - Ernesto Pirri - Mario Pisani - Debora Plomitallo -

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 - Nello Teodori - Massimo Terzini - Luigi Trasoli-

ni - Pietro Angelo Travaglini - Emanuele Vendetti - Paolo Venditti - Franco Zagari - Franca Zoccoli



TE  
RR  
TO  
RI