

RIVISTA DELL'ORDINE
DEGLI ARCHITETTI PPC
DELLA PROVINCIA DI
LIVORNO

LARGO DUOMO



01 2023

LINEA DI COSTA

LARGO DUOMO N.9 2023

IN/ARCH
Toscana 2023:
"Premio Bruno
Zevi" per la
diffusione
della cultura
architettonica



DIRETTORE RESPONSABILE: Alessandra Borghini

Autorizzazione n° 2/2022 del Tribunale di Pisa del 01/04/2022

PROPRIETÀ: Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno

DIRETTORE EDITORIALE: Luca Barontini

CAPOREDATTORE: Giacomo Razzolini

REDAZIONE: Fabio Candido, Ugo Dattilo, Edoardo Fanteria, Cecilia Fontanelli, Emanuele Garufi, Davide Lucia, Francesco Messina, Laura Mucciolo, Luisa Palermo, Stefano Passamonti, Fabio Semeraro, Tommaso Tocchini

COMITATO SCIENTIFICO: Gino Anzivino (Università degli Studi di Firenze), Fabrizio Arrigoni (Università degli Studi di Firenze), Gian Franco Censini (Università degli Studi di Firenze), Roberto Di Giulio (Università degli Studi di Ferrara), Pier Matteo Fagnoni (Ricercatore indipendente), Paolo Felli (Università degli Studi di Firenze), Alfonso Femia (Ricercatore indipendente), Fabrizio Filippelli, Gabriele Mastrigli (Università degli Studi di Camerino), Vincenzo Moschetti (Sapienza Università di Roma), Sandro Parrinello (Università degli Studi di Firenze), Roberto Pasqualetti, Clementina Ricci, Rosa Romano (Università degli Studi di Firenze), Antonello Russo (Università degli Studi di Palermo), Salvatore Settis (Scuola Normale di Pisa), Francesco Tomassi

DIREZIONE ARTISTICA: Barbara Guastini

RESPONSABILE COMUNICAZIONE: Dunia Demi

TRADUZIONI: Fabrizio Pollara

COPERTINE ED ELABORAZIONI GRAFICHE: Ray Oranges

Via Alessandro Pieroni n. 27 piano 4° - 57123 - Livorno
architetti@architettilivorno.it - oappc.livorno@archiworldpec.it
Telefono 0586.897629 - Fax 0586.882330
Codice fiscale 92014260498

ABBONAMENTI / SUBSCRIPTION

Single issue: Italy and EU € 20,00 + shipping fee

Subscription (print): Italy and EU € 30,00 + shipping fee

PDF-only subscription: € 10,00

Subscription fee payable via Bank transfer to
Edizioni ETS
Banca C.R. Firenze, Sede centrale, Corso Italia 2, Pisa
IBAN IT 21 U 03069 14010 100000001781
BIC/SWIFT BCITITMM
Reason: subscription "Largo Duomo"
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

© Copyright 2022

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL - via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676832-2

ISSN 2974-7740

I contributi inclusi nella rubrica "Meridiani" sono stati sottoposti a revisione tra pari in doppio cieco (*double-blind peer review*).

a cura di: Luca Barontini

LARGO DUOMO

LINEA DI COSTA

CHILOMETRICHE ESTENSIONI.
SPESSORI, VARIAZIONI E VARIABILI DELLA LINEA DI COSTA
La Redazione

MERIDIANI

CASA MALAPARTE A CAPRI. UN SIMBOLO Cherubino Gambardella	.08
IN FONDO ALL’ADRIATICO SELVAGGIO. TRAME PER UN ISOLARIO DI FANGO E ORO Sara Marini	.26
LO STRETTO DI MESSINA: UNA CITTÀ POLICENTRICA SULL’ACQUA Francesco Messina	.48
SPACES STUDIES Niccolò Baldassini	.64
LUIGI BIOCCHI. VILLA POGGIOLI A ROCCAMARE Luca Barontini	.82

PARALLELI

8 OTTOBRE 2022. LAMPEDUSA UN MARE DI PACE Vincenzo Latina	.96
L’ARCHITETTURA RADICALE DI GIANNI PETTENÀ. TRA SPERIMENTAZIONE E REALTÀ Massimiliano Pardi	.106
MASSIMO CARMASSI E LA SISTEMAZIONE DI MARINA DI VECCHIANO Andrea Crudeli	.118
IL MARE NON BAGNA NAPOLI. CRONACHE DI UN’ETEROTOPIA DI DEVIANZA Luisa Parisi	.126

CAN LIS DI JØRN UTZON. LA VITA DOMESTICA DEGLI SPAZI APERTI Mirko Romagnoli	.134
SPECULAZIONE IN BIKINI. DOMITIO STUDIOS E LA REINTERPRETAZIONE DEL LITORALE Ciro Priore, Martina Russo	.146

INTERFERENZE	PINO PASCALI. GIOCO, MITO E MEDITERRANEO
Cecilia Fontanelli	.158

RICERCA	INTORNO A UN VUOTO. LA CASA DI HASSAN FATHY A SIDI KRIER
Viola Bertini	.172

QUAI 98	38°30’55.4” N 14°57’37.4” E
Fabio Semeraro	.182

DENTRO	MONOGRID
Edoardo Fanteria	.202

CONCORSI	.212
LETTURE	.224

«Aristippo, filosofo socratico, quando fu gettato in seguito a naufragio sulle spiagge di Rodi, vedendo disegnate delle figure geometriche, si dice che esclamasse: speriamo bene, vedo vestigia umane!»

Vitruvio, *De Architectura*, Libro IV

Posta la superficie acquatica quale spazio discorsivo tra culture diversificate, la linea di costa diviene, in questi termini, il limite fisico capace di dilatarsi e ritirarsi nel tempo mutando l'intensità di tali contaminazioni al variare di istanze e relazioni. La "linea di costa" rappresenta una soglia capace di assorbire e filtrare tali diversità. Un luogo di accoglienza ma anche di scontri, una chilometrica estensione lineare capace di rapportarsi visivamente con l'orizzonte, un terreno poroso di culture che approdano e di popolazioni insediate. L'architettura di costa, le vestigia umane esclamate da Aristippo, definiscono e presagiscono culture, ponendosi come bordure riconoscibili, paesaggi che anticipano la narrazione di un territorio. Esplorando i suoi possibili significati, le centrali questioni trattate riguardano sia la linea di costa intesa come confine teorico e dispositivo autonomo, sia la legittimazione di questa struttura geografica utopica ("la linea di costa" è, a ben vedere, una costruzione mentale e culturale), come palinsesto di architetture che contribuiscono a plasmarne l'immaginario collettivo di territori che, in quella linea, guardano le loro consuetudini spaziali costruirsi e infrangersi. Il numero 09 della rivista Largo Duomo struttura una riflessione attraverso molteplici traiettorie, o meglio, rotte che inseguono innumerevoli "linee di costa" tra il Tirreno, il Mediterraneo, l'Adriatico, l'Atlantico. La linea di costa è da intendere come un luogo esteso, il cui spessore spaziale rappresenta l'unica variazione e variabile. La segmentazione della sua estensione diviene una sovrastruttura mentale che, in special modo nel Mediterraneo, non tiene conto di una comune contaminazione culturale. Le forme che assumono spazi, luoghi e architetture lungo la linea di costa e i possibili significati attribuiti a questa proiezione geografica, divengono testimonianze tangibili da decifrare ed analizzare. La costruzione di una narrazione quanto più corale seppur composta da molteplici sfumature, si è felicemente dissolta nella grande eterogeneità che i contributi delineano. La pretesa di definire un *fil rouge*, capace di tracciare una continuità tra passato, presente ed immaginario, tra opere costruite e racconti di forme possibili, si sarebbe rivelata una bugia. Al contrario, le "linee" in quanto tali, sono state lasciate libere di fluire nelle direzioni proprie, in modo che tutte contribuissero a raccontare una delle molteplici facce che una linea presuppone. Le ricerche teoriche e progettuali individuano tanti motivi composti da lingue diverse, partenze ed approdi di molti, figure geometriche estranee e al contempo riconoscibili: la "linea di costa" contribuisce alla costruzione di un luogo attivo che diventa, attraverso lo spazio, una lente d'ingrandimento sui modi a disposizione per abitare la terra.

Sotto. Port Nâl, Île de Groix, France, 2023. © Fabio Semeraro

EDITORIALE

La Redazione

Chilometriche estensioni.
Spessori, variazioni e variabili della linea di costa



CASA MALAPARTE A CAPRI. UN SIMBOLO

CHERUBINO GAMBARDELLA

Nome del progetto: Casa Malaparte

Committente: Curzio Malaparte

Architettura: Adalberto Libera

Impresa: Adolfo Amitrano

Uso: Abitativo

Anno: 1936

Localizzazione: Isola di Capri

LARGO DUOMO

Casa Malaparte è stata da tutti fin troppo rispettata, impedendole di generare nella realtà o nell'immaginario quello sterminato universo di variazioni multiple che si addicevano al suo carisma insondabile.

Evidentemente quest'opera era una magnifica trappola.

Racchiudeva troppi significati perché una ragione prevalessesse sull'altra.

Si sentiva l'eco del fascismo, della guerra, del potere, quello del comunismo, della libertà e, soprattutto, l'essenza di un uomo straordinario che ne aveva fatto un mito di pietra.

Dopo aver accettato un invito alla Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 2014, dove mi fu chiesto di provare ad alterarla, compresi che questa era l'unica strada da percorrere affinché la rossa sfinge caprese potesse di nuovo sgranchirsi i muscoli.

Casa Malaparte has been respected by everyone far too much, preventing it from generating in reality or in the imagination that boundless universe of multiple variations that suited its enigmatic charisma.

This masterpiece was clearly a magnificent trap.

It embodied too many meanings for one reason to prevail over the other.

One could hear the echo of fascism, of war, of power, that of communism, of freedom and, above all, the essence of an extraordinary man who had made it a myth in stone.

By accepting an invitation to the 2014 Venice Biennale International Architecture Exhibition, where I was asked to attempt to alter it, I realized that this was the only way forward so that the red Capri sphinx could stretch its muscles again.

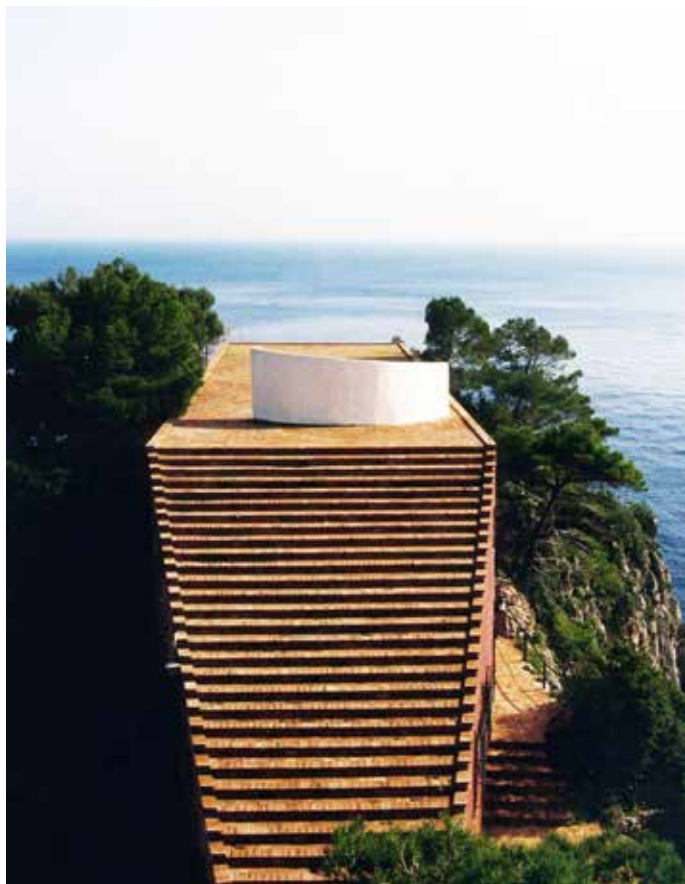
KEYWORDS: Casa Malaparte, Capri, Curzio Malaparte, Adalberto Libera, Adolfo Amitrano

CASA MALAPARTE IN CAPRI. AN ICON



01 023 N.9

Adalberto Libera, *Casa Malaparte dal mare*, 1936. © Cherubino Gambardella

Adalberto Libera, *La Cavea di Casa Malaparte*, 1936. © Cherubino Gambardella

Un'icona

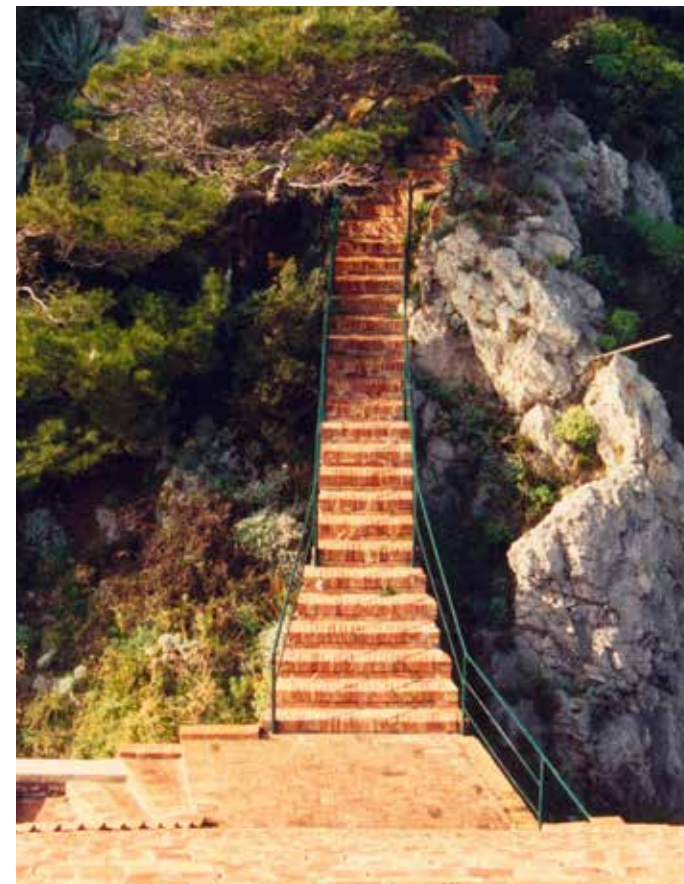
Il Mediterraneo è un mito nordico che, da sempre, ha condizionato l'architettura unendo il senso del sole, delle ombre nette e disegnate assieme ad una dimensione classica e pittoresca che ha condizionato architetti ed artisti divenendo un bagaglio inesauribile di temi. Questi hanno mescolato tutte le componenti della leggenda trasformandole in una dimensione misteriosa e affascinante.

Mi piace, oggi, focalizzare l'attenzione su quella casa che per me, forse più di ogni altra, lo ha raffigurato incarnandone i mille principi. Allora, proverò a raccontarvi una storia che mi ha tanto influenzato nello studiare, scrivere, disegnare e fare architettura.

Tutto comincia da lontano.

Infatti è passato tanto tempo, ormai.

Il tempo però ha il pregio di consolidare passioni e ossessioni rendendole sempre vive.

Adalberto Libera, *La Cavea di Casa Malaparte*, 1936. © Cherubino Gambardella

An icon

The Mediterranean is a Nordic myth that has always influenced architecture by combining the sense of sun and sharp, outlined shadows with a classic and picturesque dimension. This has conditioned both architects and artists, turning into an endless knowledge of themes. They have mixed all these legendary items, translating them into a mysterious and fascinating dimension.

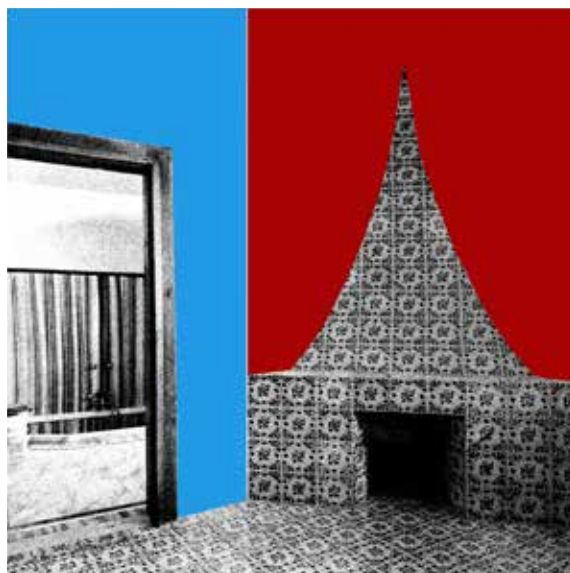
Today I would like to focus on that house which for me, more than any other, has depicted this dimension by embodying its thousand principles. So, I will try to tell you a story that has influenced me so much while studying, writing, drawing and doing architecture.

It all started a long time ago.

In fact, it has been years now.

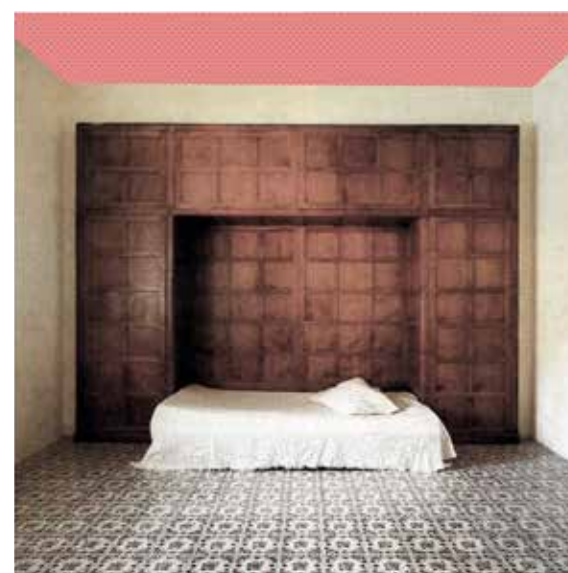
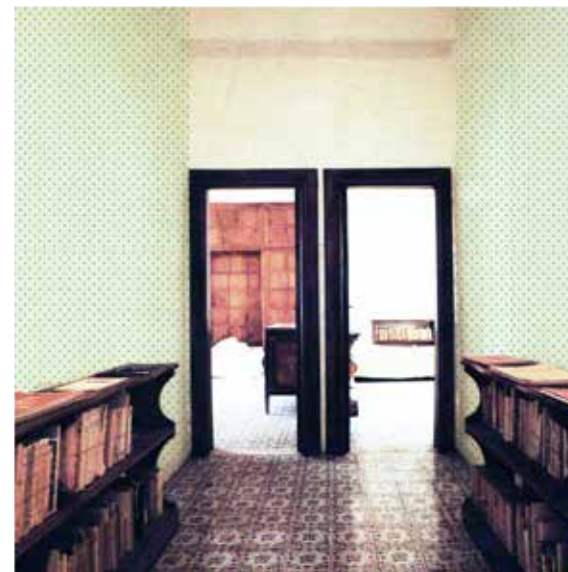
However, time has the advantage of consolidating passions and obsessions, making them always alive.

Cherubino Gambardella, *L'interno reinterpretato. Il camino del salone, le linee dell'architettura*. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981



Cherubino Gambardella, *L'interno reinterpretato. Il camino e la continuità di ceramica con il pavimento*. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981

Cherubino Gambardella, *L'interno reinterpretato. Il corridoio con la porta binata*. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981



Cherubino Gambardella, *L'interno reinterpretato. Evidenza della boiserie nella "stanza della favorita"*. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981

Trascorro da quando sono nato le mie vacanze a Capri e, da piccolo, mio padre, anche lui architetto, lasciandomi osservare una casa rossa dalla sagoma singolare tra la Grotta Bianca e i Faraglioni, mi disse: «Vedi, quella è la residenza di un famoso scrittore». Quando decisi di studiare architettura imparai che era una delle più famose dimore del Novecento. Mi colpiva il fatto che nessuno dei critici, degli storici e dei famosi architetti che l'avevano studiata, l'avesse rimessa realmente in gioco. Tutti la guardavano e l'analizzavano ammirati come se fosse un alieno di alabastro. Insomma, appariva come un totem, un'icona congelata nella sua stessa aura leggendaria e imprevedibile. Quando Andrea Palladio aveva costruito e disegnato la Rotonda, ne aveva fatto un'icona meticcina. Inigo Jones, Thomas Jefferson e tanti altri, in seguito l'hanno ammirata e studiata, ma soprattutto riproposta, citata, alterata, portata in giro per il mondo decretandone la lunga vita nell'immaginario collettivo. Casa Malaparte è stata più sfortunata. Altrettanto bella e famosa come la dimora palladiana, la Villa Savoye di Le Corbusier o la Fallingwater di Frank Lloyd Wright, non aveva avuto lo

I have always spent my holidays in Capri since I was born and, as a child, my father, he was an architect too, while staring at a red house with a singular shape between the Grotta Bianca and the Faraglioni, said to me: you see, that one is the residence of a famous writer. When I decided to study architecture, I found out it was one of the most famous houses of the twentieth century. I was impressed that none of the critics, historians and famous architects who had studied it had really brought it back into play. Everybody had looked at it and analyzed it in admiration as if it was an alabaster alien. Basically, it looked like a totem, a symbol frozen in its own legendary and elusive aura. When Andrea Palladio had designed and built the Rotonda, he had made it a hybrid icon. Inigo Jones, Thomas Jefferson, and many others later admired and studied it, but most of all they re-proposed, quoted, altered and shared it with the world determining its reputation in the collective imagery. Casa Malaparte was more unfortunate. Equally beautiful and famous as the Palladian mansion, Le Corbusier's Villa Savoye or Frank Lloyd Wright's Fallingwater, it did not have

Cherubino Gambardella, *L'interno reinterpretato*. La sala da bagno con un affresco di Raffaele Castello. L'analogia delle venature di marmo con i motivi striati del pittore caprese, possibile posatore per conto di Malaparte del rivestimento marmoreo. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981



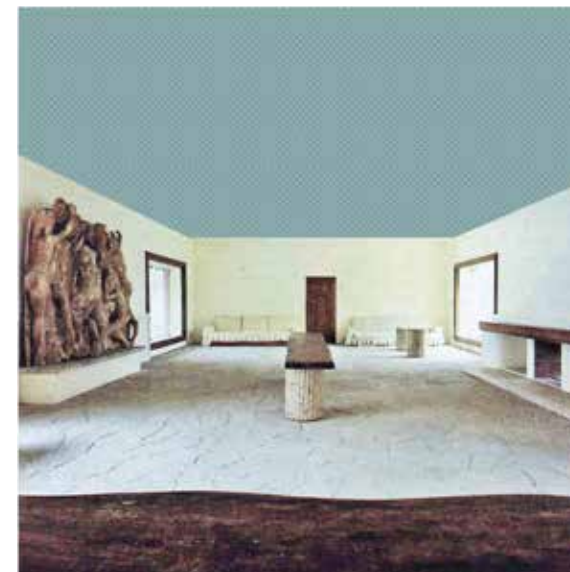
stesso destino. Tutti l'avevano rispettata fin troppo, impedendole di generare nella realtà o nell'immaginario quello sterminato universo di variazioni multiple che si addicevano al suo carisma insondabile. Evidentemente quest'opera era una magnifica trappola. Racchiudeva troppi significati perché una ragione prevalesse sull'altra. Si sentiva l'eco del fascismo, della guerra, del potere, quello del comunismo, della libertà e, soprattutto, l'essenza di un uomo straordinario che ne aveva fatto un mito di pietra. Nei miei trentennali studi sull'architettura mediterranea ne ho parlato tante volte, commettendo lo stesso errore che molti prima di me avevano fatto. Ho cercato senza esito positivo la radice architettonica, il senso della composizione partendo dalla sua osservazione, dallo studio dei suoi disegni, dalle visite all'interno e all'esterno incrociando ogni cosa con i film che, da Jean-Luc Godard a Liliana Cavani, l'avevano celebrata senza avere il coraggio di trattarla come un meraviglioso seme di tante germinazioni immaginarie. Dopo aver accettato un invito alla Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 2014, dove mi fu



Cherubino Gambardella, *L'interno reinterpretato*. La stanza da letto dello scrittore con la popolazione dei suoi arredi evidenziata dalla pressione del soffitto, reinventandone la dimensione prospettica. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981

Cherubino Gambardella, *L'interno reinterpretato*. Il salone verso sud con il soffitto che ne evidenzia la natura di "atrio" così come ebbe a definirlo Malaparte. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981

the same fortune. Everyone had respected it too much, preventing it from generating in reality or in the imagination that boundless universe of multiple variations that suited its enigmatic charisma. This masterpiece was clearly a magnificent trap. It embodied too many meanings for one reason to prevail over the other. One could hear the echo of fascism, of war, of power, that of communism, of freedom and, above all, the essence of an extraordinary man who had made it a myth in stone. During my thirty years of studies on Mediterranean architecture I have talked about it many times, making the same mistake that others before me had made. I looked unsuccessfully for its architectural root and sense of composition, starting by observing it, studying its drawings, visiting it inside and outside and cross-referencing everything with those movies that, from Jean-Luc Godard to Liliana Cavani, had celebrated it without having the courage to treat it as the marvelous product of many imaginary germinations. By accepting an invitation to the 2014 Venice Biennale International Architecture Exhibition, where I was asked to attempt to alter it, I realized that



Cherubino Gambardella, *L'interno reinterpretato*. Il salone verso nord con la porta di ingresso disassata evidenziata dalla parete azzurra. Il rito dell'ingresso nell'atrio avviene senza simmetria per accentuare il senso di scoperta dello spazio. Malaparte dà prova di come sia sufficiente spostare la posizione di una porta per definire il senso di un vestibolo. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981

chiesto di provare ad alterarla, compresi che questa era l'unica strada da percorrere affinché la rossa sfinge caprese potesse di nuovo sgranchirsi i muscoli.

Composti i primi disegni, ne sono venuti fuori molti altri. Finché questo approccio, tre anni dopo, generò un libro fortunato e introvabile. Ho capito che non dovevo più interrogarmi sulla sua verità ma dovevo provare a fare di questo misterioso bunker il luogo concettuale di una manipolazione come accade sempre nella memoria di un progettista per dare vita a tante altre architetture. Affinché l'icona non dovesse risultare immutabile ho cominciato a immaginarmi cosa potrebbe essere successo a Capri prima della fondazione dell'edificio, tracciando i ritratti dei componenti di un verosimile comitato di ideazione e costruzione della casa. Sono tutte figure – in qualche modo – piegate al volere, alla fantasia e ai sogni del grande scrittore toscano. Ci sono il *couturier* Paul Poiret con il suo battello gradonato sulla Senna che mi piace pensare attraversato da un giovane Malaparte con un calice di champagne tra le mani, poi i pittori Orfeo Tamburi, Enrico Prampolini, il caprese Raffaele Castello, il sofisticato surrealista Alberto Savinio. Poi, vedo gli architetti come Georges Kontoleon, Adalberto Libera, Luigi Moretti, Uberto Bonetti e il proverbiale capomastro caprese Adolfo Amitrano. Chissà se è andata veramente così: comunque è bello pensarlo.

this was the only way forward so that the red Capri sphinx could stretch its muscles again.

Once the first designs were made, many others came out. Three years later, the result of this approach was a fortunate and hard to find book. I realized that I no longer had to question its veracity but I had to try to make this mysterious bunker the conceptual place of a manipulation, as always happens in the memory of a designer when giving birth to many other architectures. I began to imagine what might have happened in Capri before the construction of such an icon in order to challenge it, by drawing the members portraits of a probable committee in charge of the design and construction of this house. They are all characters somehow bent on the will, imagination, and dreams of the great Tuscan writer. Among them are the couturier Paul Poiret with his terraced riverboat on the Seine where I like to imagine a young Malaparte with a glass of champagne in his hands, then the painters Orfeo Tamburi, Enrico Prampolini, Raffaele Castello from Capri, the sophisticated surrealist Alberto Savinio. Also, I can see architects like Georges Kontoleon, Adalberto Libera, Luigi Moretti, Uberto Bonetti and the proverbial master builder Adolfo Amitrano. Who knows if it really went like this: in any case, it is nice to think so.

Cherubino Gambardella. L'interno reinterpretato. Nello studio, la colorazione delle pareti, sottolinea l'importanza del pavimento, degli arredi e delle finestre. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981



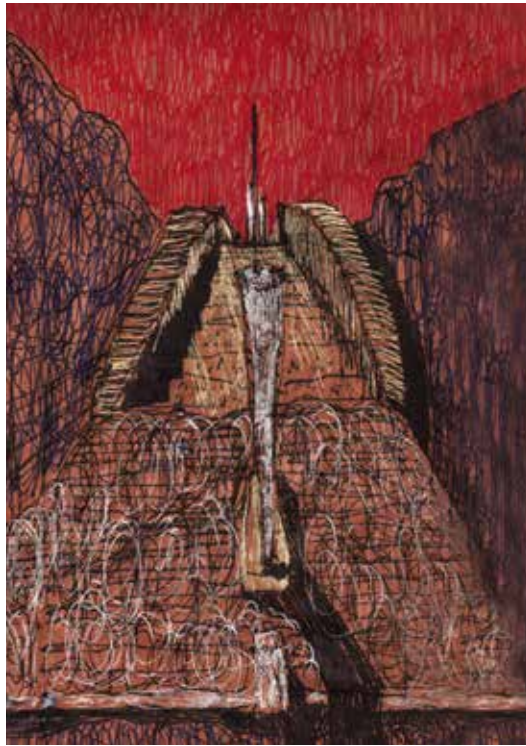
Cherubino Gambardella. L'interno reinterpretato. Nello studio, la colorazione delle pareti, sottolinea l'importanza del pavimento, degli arredi e delle finestre. Collage digitale da base fotografica in cui non è specificato l'autore, tratto da M. Tafuri, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar" 15, 1981

Alla morte dello scrittore la casa si consuma in un iniziale abbandono. Questo silenzio, commisurato alla sua fama, mi spinge a fare dei collage, dei disegni, e a promuovere l'azione di vari gruppi di studenti e giovani architetti miei allievi al PHD in Progettazione Architettonica dell'Università di Roma "La Sapienza" per trasformarla in memoria di azione e progetto viva e vegeta. Una architettura come un agente attivo per riattivare la componente surrealista del dibattito contemporaneo. Ma non mi bastava, erano ancora soltanto timide idee anticipate da un amore poetico. Io volevo generare esiti che da questo fenomeno alterativo avrebbero attivato una reazione a catena dagli esiti creativi imprevedibili. Solo così avrei potuto provare a liberarla dai sali di sodio e dal vino di palma che l'avevano schiacciata contro l'implacabilità della luce mediterranea e il baluginio dell'orizzonte. I disegni, gli schemi i trucchi che illustrano questo testo sono come un rito di preparazione all'arte del progetto che altera sempre come sua meravigliosa natura. I disegni e qualche opera che qui vi mostro vorrei fossero di aiuto affinché il mito mediterraneo divenisse una forma dell'immaginario a disposizione di tutti a partire da Casa Malaparte. Esso ci dice, finalmente, che la verità non esiste e che solo l'immaginario aggiunge la vita. Ho disegnato tanto e sono esausto. L'epilogo che provo a proporvi è da godere con il serio sorriso che usiamo quando vogliamo raccontare la nostra verità e i nostri sogni.

Tutti l'avevano rispettata fin troppo, impedendole di generare nella realtà o nell'immaginario quello sterminato universo di variazioni multiple che si addicevano al suo carisma insondabile. Evidentemente quest'opera era una magnifica trappola.

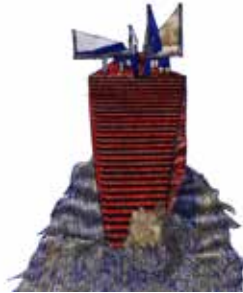
Right after the writer's death, the house was initially abandoned. This silence, commensurate with its fame, drives me to make collages and drawings by promoting the participation of various groups of students and young architects, enrolled in the PhD program of Architectural Design at "La Sapienza" University in Rome, to turn it into a lively and strong memory of action and design. This architecture is meant to be as an active agent to reboot the surrealist component within the contemporary debate. But that was not enough for me, they were still only timid ideas anticipated by a poetic love. My will was to generate outcomes that from this altering phenomenon would trigger a chain reaction of unexpected creative results. This was the only way I could attempt to set it free from sodium salts and palm wine that had crushed it onto the implacable Mediterranean light and the glimmering horizon. The drawings, schemes and tricks that accompany this text are like a preparatory rite for the art of design, always altered as it is in its marvelous nature. I would like these drawings, and some works that I am showing you here, to help the Mediterranean myth become part of the collective imagination starting from Casa Malaparte. Finally, it tells us that truth does not exist and that only the imaginary improves life. I have drawn a lot and I am exhausted. The epilogue I am attempting to offer you has to be enjoyed with that serious smile as when we want to talk about our truth and our dreams.

Everyone had respected it too much, preventing it from generating in reality or in the imagination that boundless universe of multiple variations that suited its enigmatic charisma. This masterpiece was clearly a magnificent trap.



A fianco. Cherubino Gambardella, *Antimalaparte: belvedere del parafulmine ad Amalfi*, tecnica mista su carta stampata, 1987- 2015. © Cherubino Gambardella

Sotto. Cherubino Gambardella, *Le malaparte impossibili*, tecnica mista su carta stampata, 2016. © Cherubino Gambardella



Bum

In un pomeriggio di un inverno qualsiasi, un aliscafo comandato da forze avverse e simile ad un aereo esplode a Capri vicino a Casa Malaparte, propagando le fiamme fino all'ultima bombola superstite lasciata dallo scrittore. In un attimo salta tutto in aria e il mito dell'architettura del Novecento scompare irrimediabilmente. L'autoritratto di pietra di un grande costruttore di idee fugge via nell'abisso dei ricordi perduti come nel film *Inside out*.

Malaparte ha costruito pazientemente casa e autobiografia, è un indimenticabile e intelligentissimo snob, ogni cosa che da lui si propaga come un alone è irrimediabilmente architettata. Forse fin troppo architettata. Prima di lui anche Bernard Rudofsky era stato a Capri e l'aveva immaginata.

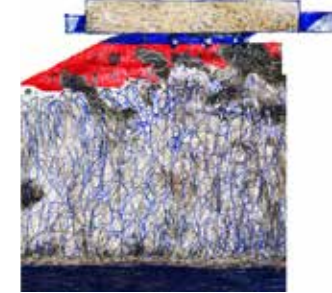
Il geniale architetto apolide l'aveva disegnata come un paradosso per ricchi nullatenenti, i veri ricchi, quelli che non hanno bisogno del denaro, degli abiti, delle case e degli amici altolocati.

A Positano, poco distante da Capri, Rudofsky, con Luigi Cosenza, aveva immaginato una villa per un sicuro ricco, pescatore prestante non bisognoso di nulla se non di procacciarsi il cibo nuotando con le mani; un nuovo Ulisse, certamente meno sporco, ben più curato nel fisico prestante e vagamente decorativo.

Questa residenza positanese è una prefigurazione di quello che succederà a

Sotto. Cherubino Gambardella, *Le malaparte impossibili*, tecnica mista su carta stampata, 2016. © Cherubino Gambardella

In fondo. Cherubino Gambardella, *La malaparte nera*, tecnica mista su carta stampata, 2016. © Cherubino Gambardella



Boom

On a winter afternoon, a hydrofoil commanded by adverse forces and similar to an airplane explodes in Capri close by Casa Malaparte, spreading the flames down to the last surviving oxygen tank left by the writer. Instantly everything blows up and the myth of that 20th century architecture disappears irreparably. The stony self-portrait of a great builder of ideas fades away into the abyss of lost memories as in the movie *Inside out*.

Curzio Malaparte has patiently built his home and autobiography; he is a memorable and very intelligent snob and his strong aura is inevitably concocted. Way too much, maybe. Before him, also Bernard Rudofsky had been to Capri and had imagined it.

The brilliant stateless architect had designed it as a paradox for those dispossessed rich people, the real wealthy ones, those who do not need money, clothes, houses, or upper-class connections.

In Positano, not far from Capri, Bernard Rudofsky and Luigi Cosenza had imagined a



Cherubino Gambardella, *Le malaparte da oriente a occidente*, tecnica mista su carta stampata, 2016. © Cherubino Gambardella



Capri dopo l'evento imprevisto e imprevedibile che farà scomparire – anche se non del tutto – la casa rossa di Curzio Malaparte.

Sull'isola azzurra, dopo la sventura dell'esplosione succedono strane cose: Capo Massullo è come uno scoglio post-atomico, tutti i racconti depositati su di esso virano improvvisamente verso un destino acido.

La roccia diventa lentamente il luogo dove nasce uno strano agglomerato.

Un posto per ricchi nullatenenti.

Chi sono questi giovani facoltosi dall'aspetto malconco?

Capri l'isola del lusso, del vestito bianco alla sera e dell'aperitivo in voga al tramonto, dovrà prepararsi all'arrivo di uno scaltro gruppo di individui fatiscanti.

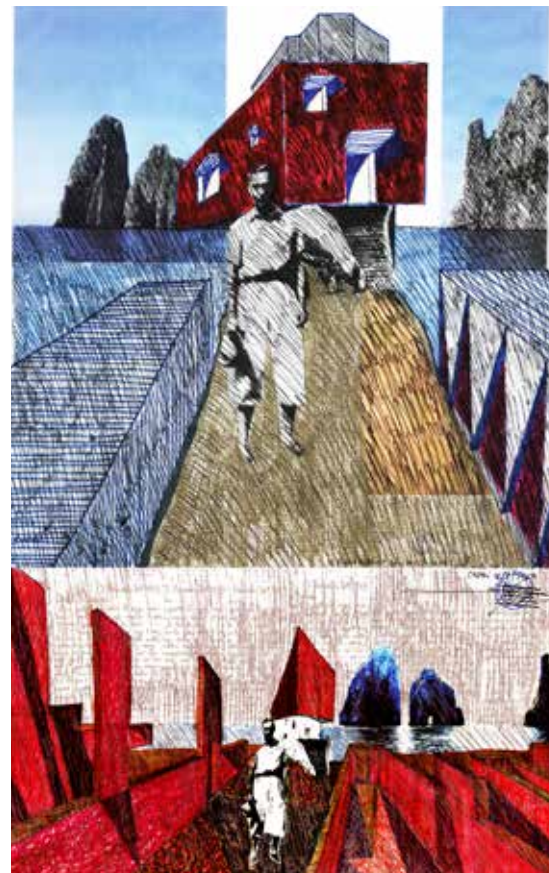
Prima c'era una dimora nata da un conflitto interiore: la rottura con il fascismo portò Curzio ad essere affascinato dall'ingegneria sociale cinese e pensò di lasciare ai posteri un'architettura ospitale per incontrare gli artisti d'Oriente.

Non aveva fatto, però, i conti con l'esplosione.

Gli scoppi favoriscono sempre nuove colonizzazioni.

Immaginiamo allora Capo Massullo come l'ultimo habitat per chi non ha nulla da

Cherubino Gambardella, *Il sogno d Kurt da Lipari*, dittico su carta stampata, 90x130 cm, 2014. © Cherubino Gambardella



villa for a rich, good-looking fisherman who needed nothing but to get his meal with his bare hands; a contemporary Ulysses, less scruffy for sure, much more refined with a handsome and vaguely decorative physique.

This residence anticipates what will happen in Capri right after the unexpected and unpredictable event that will make Curzio Malaparte's red house partially disappear.

After the misfortune of the explosion, strange things happen on the blue island: Capo Massullo is like a post-atomic rock, whose stories crystallized on its surface suddenly turn towards a sour fate. The rock slowly turns into the place where an odd agglomeration is born. A place for those rich have-nots. Who are these wealthy, battered-looking young men? Capri, the luxurious island of evening white dresses and happy hours at sunset, will have to prepare for the arrival of a shrewd group of scruffy individuals. Before there was a house born from an inner conflict: the rupture with fascism led Curzio to be fascinated by chinese social engineering so he thought of leaving to posterity a welcoming architecture to meet the Eastern artists.

However, he had not come to terms with the explosion.

Explosions always favor new colonizations. So, let's imagine Capo Massullo as the last

affermare al mondo se non il proprio nichilismo da benessere. Atterrano sul promontorio malapartiano i lerci del millennio.

I villeggianti abituali dell'Isola li osservano sbigottiti.

La loro non è una ventata di freschezza, è un tanfo paradossale.

Si posizionano nei moduli in cemento e cominciano a bere birra sotto un sole cocente.

Al tramonto, sulla piattaforma per elicotteri al cospetto dei Faraglioni, si celebra la cerimonia del *burning man*.

Di notte, solo un piccolo letto al coperto, il resto degli abitacoli in duro cemento sono decorati – come in postume Grotte di Lascaux – dai graffiti di Rudofsky.

Tutto quello che resta è esposto alle intemperie senza alcuna pretesa o posata d'argento.

Cherubino Gambardella, *Dopo di bum. Scorcio prospettico del nuovo villaggio di Capo Massullo*. © Cherubino Gambardella



Cherubino Gambardella è professore ordinario presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

home for those who have nothing to declare but their own well-being nihilism.

The filth of the millennium landed on the Malapartian promontory.

The island's habitual vacationers stare at them dumbfounded.

Theirs is not breath of fresh air, it is a paradoxical stench.

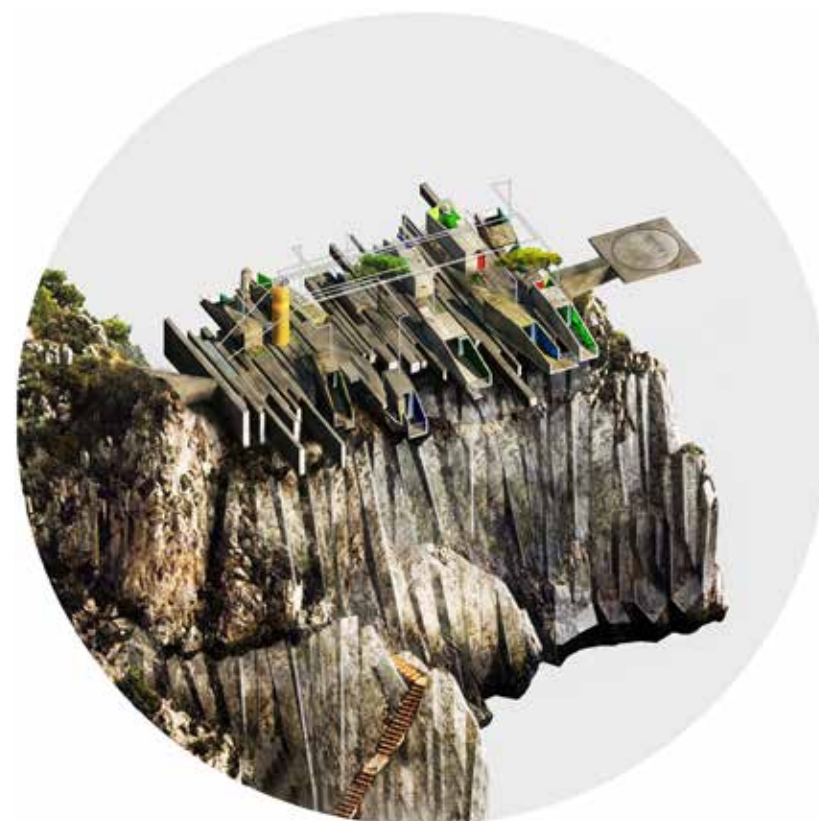
They settle down on the concrete piers and drink beer under the burning sun.

At sunset, the burning man ceremony is celebrated on the helicopter platform right in front of the Faraglioni.

At night, only a small indoor bed, the rest of the hard concrete cabins are decorated – as in the posthumous Lascaux Caves – by Rudofsky's graffiti.

All that remains is exposed to the weather without pretension or silver cutlery.

Cherubino Gambardella, *Dopo di bum. Assonometria d'insieme del nuovo villaggio di Capo Massullo*. © Cherubino Gambardella



IN FONDO ALL'ADRIATICO SELVAGGIO. TRAME PER UN ISOLARIO DI FANGO E ORO

SARA MARINI

Oltre la certezza della presenza del nucleo storico di Venezia e delle isole maggiori, l'arcipelago lagunare è definito da terre minute, punti di una costellazione instabile. A volte coincidenti con un'unica architettura, altre volte rifugi cercati e presidiati, o ancora memorie di passati cancellati, non più affioranti o stagionalmente presenti, sono terre incerte. La loro presenza è mediata dal moto della marea, non possono sfuggire dal contesto che le assedia, circonda e determina. Ma, ancora, il loro vantaggio è essere minori, marginali, a volte selvagge e inestricabili, paradossalmente inaccessibili. Come pensieri di ritorno, sono il pretesto per ragionare sulle vie e sullo statuto dell'isolamento, sui nessi e sui fraintendimenti tra scarto e paesaggio, tra selva e progetto, tra oro e fango.



Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità".
Sara Marini, Vincenzo Moschetti, *In-difesa*, Sant'Ariano, 2022

IN THE DEPTHS OF WILD ADRIATIC. PLOTS FOR AN ISOLARIO OF MUD AND GOLD



Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità".
Sara Marini, Vincenzo Moschetti, *In-difesa*, Sant'Ariano, 2022

Beyond the certainty of the presence of the historic center of Venice with its major islands, the lagoon is defined by tiny lands, spots of an unstable constellation. Sometimes they correspond with a single architecture, other times sought-after and supervised refuges, or even memories of erased pasts, no longer emerging or seasonally present, these are uncertain lands. Their presence is mediated by the tide; they cannot escape the context that besieges, surrounds and determines them. But, again, their advantage is that they are minor, marginal, sometimes wild and inextricable, paradoxically inaccessible. Like recurring thoughts, they are the pretext for thinking about the ways and status of isolation, about links and misconceptions between the discard and the landscape, between wilderness and project, between gold and mud.

KEYWORDS: Venice, lagoon, constellation, isolation

«E ricordai il primo verso di una poesia di Saba che in giorni lontani, in una precedente incarnazione, avevo tradotto in russo: 'In fondo all'Adriatico selvaggio...'».

Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*

Nella laguna di Venezia “l’acqua grigia” e “una luce d’oro oscura”¹ segnano la distanza dal luminoso biancore del Mediterraneo, rendono evidenti le parole di Saba e il suo inciso sulla presenza di profondità selvagge nell’Adriatico, evidenziano la presenza incerta di un isolario. Le isole raccolgono trame del quotidiano e orditi della storia, sono i luoghi in cui forzatamente è possibile capire il ruolo della parte in un sistema complesso, sono gli spazi nei quali ogni singolo corpo può sentire il complesso delle energie e delle forze nelle quali è immerso, sono anche e infine zone reali o ipotetiche in cui accertare la propria posizione². Esistono, ancora oggi, terre come le isole minori della laguna di Venezia che circondano uno dei centri storici più visitati del pianeta, alcune sono visibili all’orizzonte dal terzo aeroporto d’Italia, ma non per questo sono conosciute. Sono luoghi sconnessi e difficilmente frequentabili, nell’ombra, non trovano attenzione, pur essendo “centrali”. Gli strumenti preposti all’indagine della realtà in questo caso sono insufficienti: le informazioni disponibili online, i documenti, le ricerche non sono aggiornati³ perché appunto il disinteresse riservato a queste terre scrive pagine di oblio, produce pagine bianche⁴. Per superare la loro condizione di abbandono serve visitarle fisicamente, serve fare esperienza della loro “natura”⁵.

Oltre la certezza della presenza del nucleo storico di Venezia e delle isole maggiori, l’arcipelago lagunare è definito da terre minute, punti di una costellazione instabile. A volte coincidenti con un’unica architettura, altre volte rifugi cercati e presidiati, o ancora memorie di passati cancellati, non più affioranti o stagionalmente presenti, sono terre incerte. La loro presenza è mediata dal moto della marea, non possono sfuggire dal contesto che le assedia, circonda e determina. Ma, ancora, il loro vantaggio è essere minori, marginali, a volte selvagge e inestricabili, paradossalmente inaccessibili⁶. Come pensieri di ritorno, sono il pretesto per ragionare sulle vie e sullo statuto dell’isolamento, sui nessi



Isolario Venezia Sylva, progetto dell’Unità di ricerca dell’Università Iuav di Venezia sviluppato nell’ambito del Prin “Sylva: ripensare la ‘selva’. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità”. Aldo Aymonino, Giuseppe Caldarola, Fabrizio D’Amico con Davide Bruneri, Matteo Vianello, *Un gaio disastro: Desdemona, lago e l’incessante mutamento*, Motte di Ca’ Zane, 2022

«And I remembered the opening line of a poem by Umberto Saba that, back in time, in a previous incarnation, I had translated into Russian: ‘In the depths of wild Adriatic...’».

Iosif Brodsky, *Watermark: an Essay on Venice*

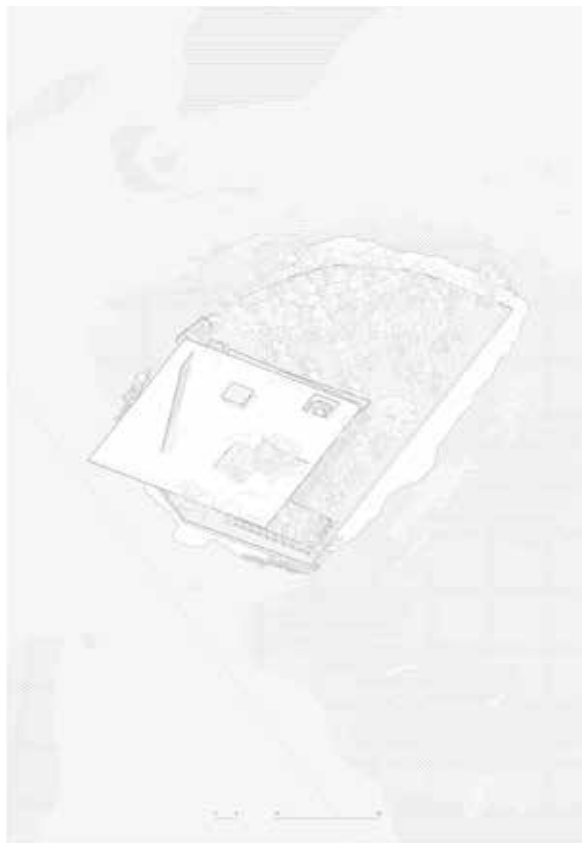
In the Venice lagoon, “grey waters” and “a dark golden light”¹ mark the gap from the luminous whiteness of the Mediterranean, emphasize Saba’s words and his statement on the presence of wild depths in the Adriatic, highlight the uncertain presence of an *isolario*. Islands enclose the wefts of everyday life and the warps of history, they are places where inevitably it is possible to understand the role of the single part within a complex system, they are the spaces in which every single body can feel the complex of energies and forces in which it is immersed, they are also real or hypothetical regions where to ascertain one’s position². Even today, there are lands, such as the minor islands of the Venice lagoon, that surround one of the most visited historic centers on Earth, some of them can be seen on the horizon from the third largest airport in Italy, but that is not why they are known for. Uneven and hard to visit places, always in the shadows, they do not receive sufficient attention, despite being “central”. The available tools to investigate reality in this case are insufficient: online information, documents and researches are not updated³ because it is precisely the disinterest for these lands that writes blank pages of oblivion⁴. To overcome their condition of abandonment, it is necessary to visit them physically and experience their “nature”⁵.

Beyond the certainty of the presence of the historic center of Venice with its major islands, the lagoon is defined by tiny lands, spots of an unstable constellation. Sometimes they correspond with a single architecture, other times sought-after and supervised refuges, or even memories of erased pasts, no longer emerging or seasonally present, these are uncertain lands. Their presence is mediated by the tide; they cannot escape the context that besieges, surrounds and determines them. But, again, their advantage is that they are minor, marginal, sometimes wild and inextricable, paradoxically inaccessible⁶. Like recurring thoughts, they are the pretext for thinking about the ways and status of isolation,



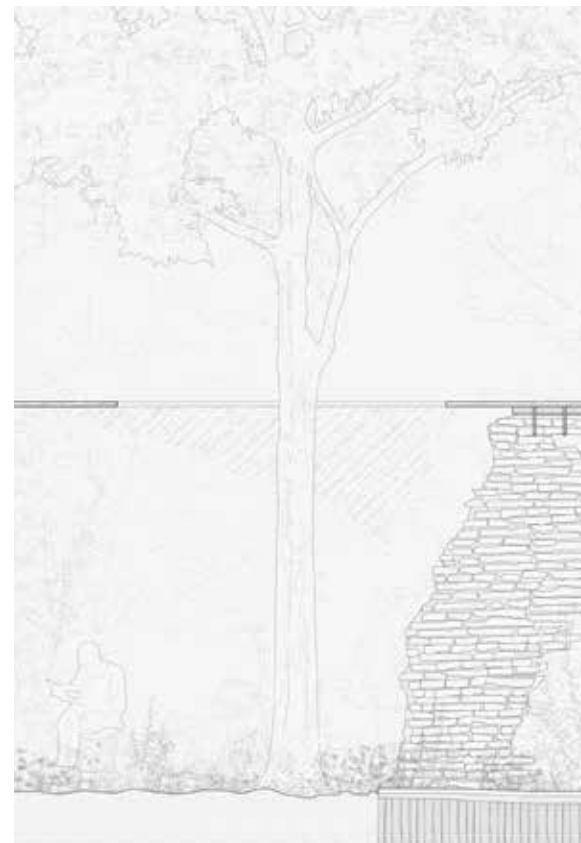
Isolario Venezia Sylva, progetto dell’Unità di ricerca dell’Università Iuav di Venezia sviluppato nell’ambito del Prin “Sylva: ripensare la ‘selva’. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità”. Aldo Aymonino, Giuseppe Caldarola, Fabrizio D’Amico con Davide Bruneri, Matteo Vianello, *Un gaio disastro: Desdemona, lago e l’incessante mutamento*, Motte di Ca’ Zane, 2022

*Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Demogo, *Tristissimi giardini*. Una stanza per una conversazione con Vitaliano Trevisan, Batteria Tesserà, 2022*



e sui fraintendimenti tra scarto e paesaggio, tra selva e progetto, tra oro e fango.

In questo arcipelago minuto è più chiaro vedere i legami che sussistono tra comunità e terra, leggere pericoli e cambiamenti ma anche scorgere le possibilità dell'architettura, i suoi margini di miglioramento o i suoi ammissibili smottamenti. L'arcipelago minore – formato da isole, casoni, motte, ottagoni, fari, lazzaretti, suoli che esistono temporaneamente – è connotato da un'instabilità congenita, ma la stessa instabilità è rintracciabile ormai in molte città e in molti territori a causa della crisi ambientale che traversa il piccolo globo. In questi frammenti minimi di terra si sono sedimentati nel tempo sistemi e disegni: architettura, ambiente e paesaggio mostrano evidenti segni di compromissione reciproca o addirittura coincidono senza margini di ambiguità. Se si guardano questi spazi dal satellite sembrano vuoti, mentre se attraversati



about links and misconceptions between the discard and the landscape, between wilderness and project, between gold and mud.

In this tiny archipelago it is clearer to see the links existing between land and community, to read dangers and changes but also to discern the possibilities of architecture, its margins for improvement or its admissible landslides. The minor archipelago – made up of islands, huts, mottes, octagons, lighthouses, hospitals, lands that exist temporarily – is characterized by an innate instability, but such instability can now be traced in many cities and in many territories due to the environmental crisis that crosses the small globe. In these minimal fragments of land, systems and designs have been settling over the time: architecture, environment and landscape show clear signs of mutual compromise or even coincide without any margins of uncertainty. If you look at these spaces

*Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Demogo, *Tristissimi giardini*. Una stanza per una conversazione con Vitaliano Trevisan, Batteria Tesserà, 2022*

raccontano storie e anche cambiamenti. Serve dunque entrare all'interno di questi frammenti per metterli a confronto con esperienze del progetto ma soprattutto per ragionare sulla natura concettuale e concreta dell'isola. Le piccole isole se guardate con gli stessi parametri che vengono applicati ai territori che partecipano al disegno della modernità appaiono inutili, non sono né grandi né veloci, possono servire però per isolarsi, per separarsi dal mondo, per misurarsi, per guardare fuori, per attuare un movimento di autoesclusione. In primis la nozione di isola evoca un possibile mondo ideale, rimandando a Thomas More e al suo *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* (1516). Da qui uno "scarto", termine che rappresenta sia una parte esclusa ma anche uno slittamento di senso, uno spostamento teorico: More immagina come una nuova società possa prendere corpo in un'isola, in una

from the satellite, they look empty, while if experienced they tell stories and vicissitudes as well. It is therefore necessary to enter these fragments to compare them with design experiences, but above all to think about the conceptual and tangible nature of the island.

If you look at the small islands with the same parameters applied to those territories that participate in the design of modernity, they appear useless, neither large nor fast, but they can serve to isolate and escape from the world, to confront with and look outside, to implement a self-exclusion movement. First, the notion of island evokes a possible ideal world, referring to Thomas More and his *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* (1516). Hence a "discard", a term that represents both an excluded part and a shift of meaning as well, a theoretical shift: Thomas More imagines how a new society can settle



Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Clinicaurbana, *Reliquarium*, San Secondo, 2022



Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Clinicaurbana, *Reliquarium*, San Secondo, 2022

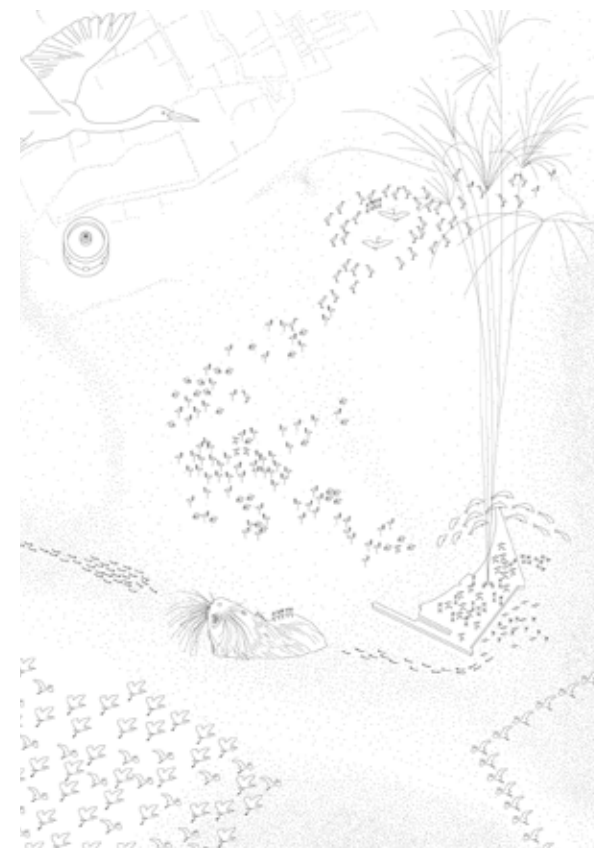
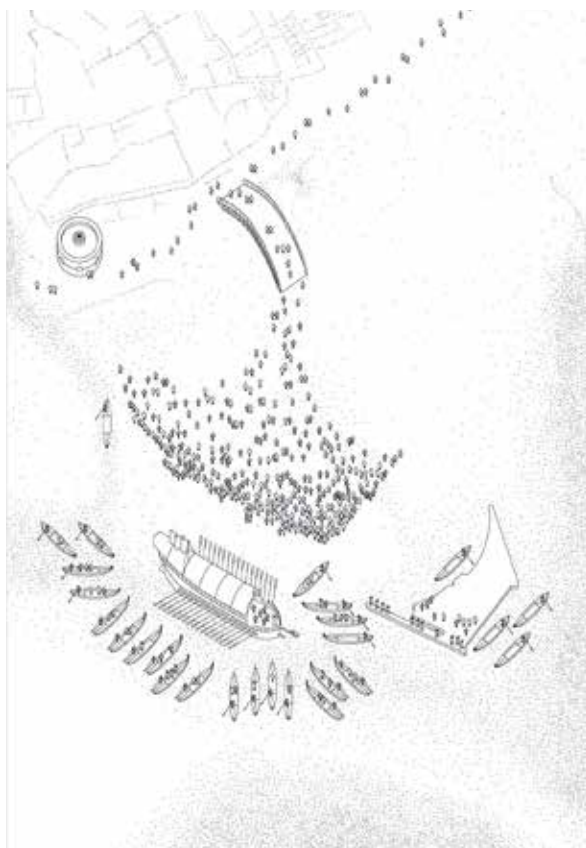
Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità".
Annalisa Metta, Pietro Bergamo, Federico Broggin, Luca Catalano, Simone Conz, Marco Ranzato, Oro, Isola del Bacan, 2022

terra "nuova" e limitata nella quale costruire un ripensamento⁷. Facilmente il mondo ideale può scivolare in utopia e in ideologia: l'isola può coincidere così con l'enclave cercata da una comunità uniforme e monocorde. L'isola è un progetto letterale nella proposta di Alvise Cornaro per il *Complesso teatrale nel bacino di San Marco* (1595): diverse figure assediano il Bacino di San Marco, tra queste una nuova terra fronteggia la Piazzetta e occupa il cuore d'acqua della città. La stessa ricerca di un mondo ideale riecheggia nella Plaza of Kanagawa Institute of Technology realizzata nel 2020 da Junya Ishigami. Sopra una terra usata, in un paesaggio mediocre costruito per brandelli progressivi, l'architetto giapponese realizza una piazza contenuta all'interno di un esteso volume. Dentro l'isola bianca è possibile immergersi per estraniarsi dal contesto, continuando a vivere le azioni dell'ambiente: la copertura è ripetutamente forata, possono entrare luce e pioggia, il pavimento è modellato come un brano di paesaggio. Il progetto di Ishigami, come quello del Cornaro – con principi, forme, linguaggi differenti –, è la costruzione di una ripartenza, di un nuovo cominciamento. L'isola è tornare all'origine, lo è anche per forma, come ad esempio l'isola Campana, Batteria già ai tempi della Serenissima oggi

in an island, in a "new" and limited land where to develop an afterthought⁷. The ideal world can easily drift into utopia and ideology: the island can thus coincide with that enclave sought by a dull and monotonous community.

The island is a literary project in Alvise Cornaro's proposal for the *Theater complex in San Marco basin* (1595): various figures besiege San Marco Basin, among them a new land overlooks the *Piazzetta* and occupies the watery heart of the city. The same quest for an ideal world resounds in Plaza of Kanagawa Institute of Technology created in 2020 by Junya Ishigami. On a used land, in a mediocre landscape built in gradual shreds, the Japanese architect devises a square within an extended volume. It is possible to dip into the white island in order to escape the context, and keep on experiencing the actions of the environment: the roof is consistently perforated, so that light and rain get into it, the floor is shaped like a landscape excerpt. Ishigami's project, like the one of Cornaro – with different principles, forms, languages – is the setup of a restart, of a new beginning. The island is like going back to the origins, in terms of shape too, such as the Campana island, that was a *Batteria* since the time of the *Serenissima* and nowadays

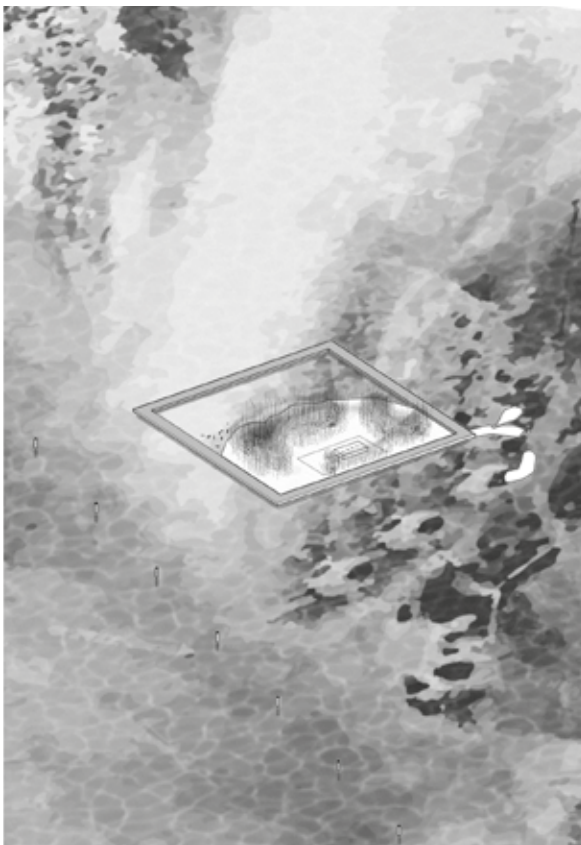
Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità".
Annalisa Metta, Pietro Bergamo, Federico Broggin, Luca Catalano, Simone Conz, Marco Ranzato, Oro, Isola del Bacan, 2022



proprietà privata, che sembra una goccia. Gilles Deleuze scrive che visitare un'isola è andare a verificare la possibilità del mondo, la stessa visita quindi è anche un pretesto per fare una verifica progettuale, per misurare le possibilità di un'azione. Enric Miralles nella sua proposta per l'ampliamento del Cimitero di San Michele in Isola (1998) immagina una nuova terra "incorrotta" e autonoma rispetto a quella esistente, giustappone una nuova isola al sistema trovato, propone uno smarcamento e non una prosecuzione del discorso costruito preesistente.

Le isole – ancora tra realtà e astrazione, dai piccoli microcosmi della laguna veneziana alle sue concettualizzazioni – propongono stati totali, estremi: o completamente abbandonate o decisamente privatizzate. Nelle prime la natura ha conquistato integralmente lo spazio, tanto da rendere impossibile l'accesso, nelle seconde è proprio la grande cura, l'assoluto controllo a impedirne la visita. Le due condizioni drammatiche, eccessivamente abbandonate e pienamente privatizzate, sono quanto dalla laguna veneta riecheggia in tutti i territori, nelle città, proponendo un Giano bifronte in espansione.

L'architettura presente in queste isole coincide spesso con il perimetro delle stesse, è possibile incontrare sentinelle, avamposti, come



Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità".

Giacomo De Caro, Marco De Nobili, *Avamposto umido*, Batteria Trezze, 2022



Isolario Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità".

Giacomo De Caro, Marco De Nobili, *Avamposto umido*, Batteria Trezze, 2022

a private property, which looks like a drop. Gilles Deleuze states that visiting an island is like verifying the possibility of the world, the visit itself is therefore a pretext for carrying out a project verification, for measuring the possibilities of an action. Whit his proposal for the expansion of the Cemetery of San Michele in Isola (1998), Enric Miralles imagines a new "uncorrupted" and independent land with respect to the existing one, and juxtaposes a new island to the discovered system by devising a separation and not a continuation of the pre-existing built discourse.

The islands – between reality and abstraction still, from the small microcosms of the Venetian lagoon to its conceptualizations – offer total, extreme states: either completely abandoned or totally privatized. Nature has completely conquered the space of the first ones, enough to make access impossible, in the second ones it is precisely the great care and the absolute control that prevent the visit. Both dramatic conditions, excessively abandoned and fully privatized, are what echoes from the Venetian lagoon all around territories, in the cities, proposing an expanding two-faced Janus.

The architecture of these islands often coincides with their perimeter, so it is possible to come across

Le tredici Torri di Guardia (1978) che John Hejduk immagina per Cannaregio Ovest⁸. Queste presenze ricordano uno dei possibili ruoli che l'architettura può assumere, predisponendosi per invitare a tenere fermo e vigile lo sguardo sull'intorno, a conoscere sempre e a controllare quanto accade nell'ambiente, a rilevare i mutamenti. L'architettura ha cercato anche di conquistare queste terre mettendo ordine, sovrainponendo logiche e disposizioni, queste regolamentazioni non possono però dimenticare che la terra è precaria. Già tutte le costruzioni che si sono confrontate con queste isole hanno dovuto prendere posizione verso una linea di terra incerta, hanno dovuto decidere come assumerla e di conseguenza affrontare, introiettare o almeno considerare alcune sostanze ambientali: acqua e fango.

L'isola, ancora, per definizione è uno spazio fuori dal tempo, uno spazio che ha un'altra forma del tempo. L'isola di San Secondo, ad esempio, è stata vista da tutti coloro che sono entrati nel centro storico percorrendo il Ponte della Libertà, questo non significa che sia stata conosciuta. L'esigua terra, da decenni conquistata dalla vegetazione, nasconde brandelli di architetture del passato, usata abusivamente come discarica detta intervalli di vita: è possibile conoscerla accettando velocità molto diverse rispetto a quelle che sono vissute sui mezzi di trasporto che attraversano il moderno ponte che l'affianca. Questo arcipelago di realtà minori offre altre dimensioni dell'istante, così come la stessa Venezia che si

sentinels, outposts, such as *The thirteen Torri di Guardia* (1978) that John Hejduk imagines for Cannaregio Ovest⁸. These presences recall one of the possible roles played by architecture, by preparing us to keep our gaze steady and vigilant on the surroundings, to always know and control what is happening all around and to detect changes. Architecture has also tried to conquer these lands by putting order, making logic and provisions to prevail; however, these regulations cannot ignore that land is precarious. All the constructions that have been confronting with these islands needed to take a position on an uncertain land line, they had to decide how to assume it and consequently face, introject or at least consider some environmental substances: water and mud.

The island is a space out of time by definition, a space that has another form of time. The island of San Secondo, for example, is seen by all those who enter the historic center along the Ponte della Libertà, this does not mean that it is known. The small land, covered by vegetation for decades, hides fragments of architecture of the past and, illegally used as a landfill, sets life intervals: it is possible to know it by accepting very different paces, compared to those experienced on the means of transport that cross the modern bridge nearby. This archipelago of minor realities offers others dimensions of the moment, as Venice does by proposing itself as a place of suspension, of immutability, since it can only be traversed slowly. The charm of the small historic center, immersed in

Queste presenze ricordano uno dei possibili ruoli che l'architettura può assumere, predisponendosi per invitare a tenere fermo e vigile lo sguardo sull'intorno, a conoscere sempre e a controllare quanto accade nell'ambiente, a rilevare i mutamenti. L'architettura ha cercato anche di conquistare queste terre mettendo ordine, sovrainponendo logiche e disposizioni, queste regolamentazioni non possono però dimenticare che la terra è precaria.

These presences recall one of the possible roles played by architecture, by preparing us to keep our gaze steady and vigilant on the surroundings, to always know and control what is happening all around and to detect changes. Architecture has also tried to conquer these lands by putting order, making logic and provisions to prevail; however, these regulations cannot ignore that land is precarious.

propone come luogo della sospensione, dell'immutabile, grazie anche al suo essere percorribile solo con modalità lente. L'incanto del piccolo centro storico immerso nella laguna consiste proprio nel suo apparire cristallizzato, fuori dal glogio del tempo, dall'identità certa e di conseguenza replicabile in altri luoghi del mondo come dimostra l'opera di Diller e Scofidio *Chain City* (2008). L'isola è sempre una terra di sopravvissuti, come testi-

the lagoon, consists precisely in its crystallized appearance, out of the burden of time, with a certain identity consequently replicable in other places all around the world, as demonstrated by the work *Chain City* (2008) by Diller and Scofidio.

The island is always a land of survivors, as clearly evidenced by the two venetian hospitals. Proposing itself as a place of temporary truce, the island becomes a refuge

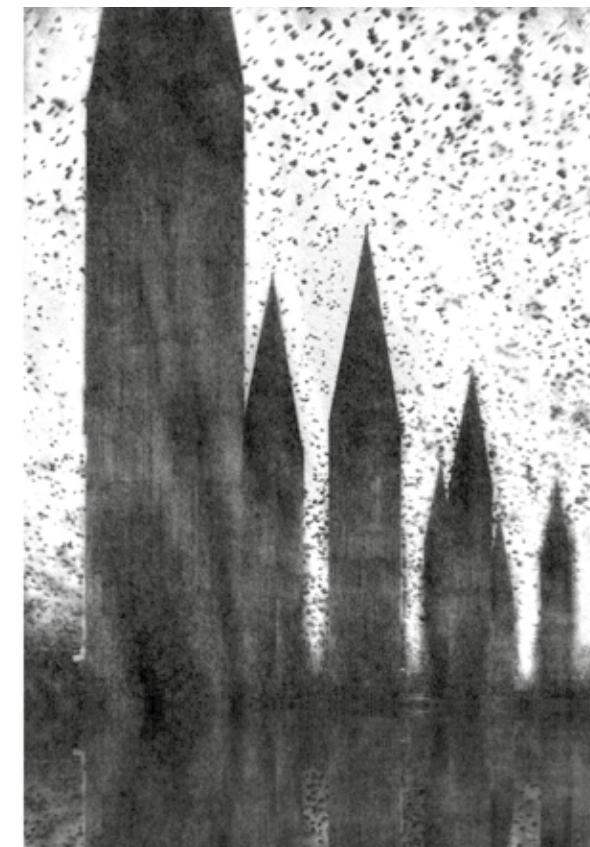
LARGO DUOMO



Isolaro Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Elisa Monaci, Alberto Petracchin, *Attese. Sette architetture-strumento nella selva*, Santo Spirito, 2022

moniano con estrema evidenza i due lazzeretti veneziani. Proponendosi come luogo della tregua temporale, l'isola diventa un rifugio nel quale patteggiare l'uso dello spazio con altri sopravvissuti, si propone quale area in cui costituire inedite forme di comunità, diverse da quelle che prendono corpo solitamente in una città. In un'isola, grazie alla sua posizione "sconnessa", è rimesso in gioco, è ricalibrato il perimetro della libertà individuale rispetto ai

Isolaro Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Elisa Monaci, Alberto Petracchin, *Attese. Sette architetture-strumento nella selva*, Santo Spirito, 2022



where to negotiate the use of space with other survivors, an area where to build new forms of community, different from those that usually are molded in a city. Thanks to the "disconnected" position of the island, the perimeter of individual freedom is brought back into play and that of individual freedom is recalibrated with respect to the boundaries of pre-established rules, of the law. In these areas bordered by water, especially if abandoned,

01 023 N.9

confini delle regole assodate, della legge. In queste zone perimetrare dall'acqua, soprattutto se abbandonate, fioriscono attività illecite ma anche prosperano moti di sovversione, critiche spaziali: sono laboratori in cui vengono messe in crisi certezze, ripensate le strutture della società e del capitale, sperimentate forme di proprietà condivisa. L'attraversamento dell'arcipelago disegna infine un viaggio utile per misurare idee di territorio e spazio, per spostare

illegal and riot activities flourish, spatial criticisms thrive: they are laboratories where certainties are put into crisis, the structures of capital and society are reconsidered, new forms of shared property are experimented. Finally, moving through the archipelago draws a journey useful to measure ideas of territory and space, to move the notion of new lands from the places of abandonment to cities, to see there those dynamics they are



Isolaro Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università luav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Nicola Russi con Luca Cozzani, Pietro Nobili Vitelleschi, Poveglia in un freddo pomeriggio di un inverno indefinito, Poveglia, 2022

la nozione di nuove terre dai luoghi dell'abbandono alle città, per vedere in queste ultime le dinamiche che le stanno attraversando, che le stanno modificando celermente e anche per affrontare il rimosso intorno a noi. Nella piccola Isola di Sant'Ariano, dimenticata a nord di Venezia, persistono ancora, esposte alla luce del sole, le tracce concrete dell'ossario della città, qui l'amnesia fronteggia senza conciliazioni la grande attenzione posta altrove.



Isolaro Venezia Sylva, progetto dell'Unità di ricerca dell'Università luav di Venezia sviluppato nell'ambito del Prin "Sylva: ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità". Nicola Russi con Luca Cozzani, Pietro Nobili Vitelleschi, Poveglia in un freddo pomeriggio di un inverno indefinito, Poveglia, 2022

going through, that are changing them quickly and also to face what is repressed around us. On the small forgotten island of Sant'Ariano, in the north of Venice, the tangible traces of the city's ossuary persist exposed to sunlight, here amnesia faces the great attention paid elsewhere without reconciliation.

Note

¹ «Scende la sera e il cielo è coperto. Un largo specchio d'acqua grigia, a sinistra ancora grandi alberghi, a destra case grigie, marroni, insignificanti, nelle quali a volte brilla una luce d'oro oscura. Alla fermata successiva i compagni di viaggio non ci sono, il vaporetto parte sbuffando. La fila di palazzi – i palazzi sono tutti antichi qui – si interrompe formando un angolo. L'acqua è inverosimile. Nel mio intimo non capisco la naturalezza degli esseri umani su una barca nell'acqua. Al contrario, posso accettare i palazzi quasi senza stupore. La cosa più strana è che affondino le radici nell'acqua. Il buio aumenta e il viaggio si allunga.» W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste* (1912), in Id., *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, p. 108.

² Nel 2021, nell'ambito della ricerca nazionale Prin "Sylva", è stato messo in atto l'esercizio "Isolario Venezia Sylva" impostato su un confronto con le isole minori di Venezia per inseguire la nozione di selva e il suo rimandare alla instabilità, alla fragilità. L'esercizio, fondato sulla conoscenza della realtà e sulla prefigurazione dello spazio, è stato strutturato su quarantotto frammenti di terra della laguna (dei Comuni di Venezia, Chioggia, Campagna Lupia, Mira) e su quarantotto gruppi di progettazione di quindici diverse scuole di architettura italiane o studi professionali: a ogni gruppo è stata data una terra. La struttura di lavoro adottata è stata quella dell'isolario, un'esperienza singolare e al contempo corale per valutare il maggior numero possibile di differenze tra uno spazio e l'altro, per misurare le forme dell'abbandono dei paesaggi dello scarto nella loro diversità ma anche per rilevare l'arco di estensione dell'architettura,

i suoi rivoli, le sue molteplici intenzioni. Cfr. S. Marini, V. Moschetti (a cura di), *Isolario Venezia Sylva*, Mimesis, Milano 2022.

³ Nel gennaio del 1981 è edito il numero 465 di "Casabella" con il titolo *Venezia: la laguna, le isole, i sottosistemi insediativi, la progettazione*.

⁴ «Attualmente, l'approccio predominante alla tutela della laguna di Venezia prosegue nella prassi di interpretazioni testuali sbagliate, in cui questo luogo diventa agli occhi di amministratori e persone comuni un mero paesaggio scenografico. Molte attività antropiche sono fatalmente concomitanti a fenomeni (in parte naturali) come subsidenza ed eustatismo, favorendo lo sgretolamento di questo fragile corpo di terra e acqua. [...] Ad amplificare il fenomeno delle alte maree concorrono poi altri fattori, come la bonifica dell'area industriale o la recinzione di zone di pesca (a volte illegali e spesso non sostenibili). Per questi e per una moltitudine di altri elementi, il delicato equilibrio geo-ecologico di Venezia è a rischio. È questo ciò che succede quando una laguna viene interpretata come uno scenario e non come un collettivo vivente di natura e cultura, di elementi umani e non umani.» S. Iovino, *Reading the Bodies of Venice. Journeys across the Lagoon's Storied Materialities* | *Leggere i corpi di Venezia. Viaggi attraverso le narrative materiali della laguna*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria" | *Journal of Architecture, Arts & Theory*", n. 1, 2019, pp. 145-146.

⁵ «La natura, l'esperienza della natura va perciò considerata in termini di complementarietà soggetto-oggetto. Ma di una relazione di complementarietà non deterministicamente riducibile.

Dunque, una relazione che ha a che fare con l'irreversibilità del tempo.» M. Cacciari, *Filosofia della natura*, oggi, in "Parametro", n. 254, 2004, p. 40.

⁶ «Quando la visione dominante che tiene insieme un periodo della cultura s'incrina, la coscienza regredisce in contenitori più antichi, cercando fonti di sopravvivenza che offrano anche fonti di rinascita. [...] Di conseguenza la nostra metafora fondamentale in questo saggio, sia nella trattazione sul sogno sia in quella su Pan, non è 'naturale', ma 'immaginale'» J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977, p. 11.

⁷ «Da un punto di vista geografico l'isola di Utopia esiste solo nell'immaginazione di Moro. Tutto quello che possiamo dire è che è lunga duecento miglia, a forma di semicerchio, e che l'ingresso alla sua grande baia si presta alla difesa. Nell'isola ci sono cinquantaquattro città; tra di loro distano non meno di ventiquattro miglia e cioè, non più di una giornata di marcia. La capitale, Amaurota, è situata quasi al centro dell'isola; ogni città ha giurisdizione sopra un territorio di venti miglia di raggio; ritroviamo qui la città regione come unità elementare della vita politica.» L. Mumford, *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma 1997, p. 42.

⁸ «Le Tredici Torri di Cannaregio. Sono conformate nel modo seguente: tredici torri disposte in una fila a m 1,22 di distanza l'una dall'altra. Ogni torre misura m. 4,87 x 4,87 x 29,26 d'altezza. [...] La città di Venezia sceglie tredici uomini, uno per ogni torre, per abitarvi per tutto il tempo della loro vita. Un solo uomo vivrà in una sola torre, e solo lui avrà il permesso di abitarvi ed entrarvi. Un quattordicesimo uomo

sarà scelto per abitare la piccola casa posta nel campo. Ognuno dei tredici uomini s'impegna a non rilevare la colorazione interna della sua torre. [...] Il campo è, anzitutto, ampio. Sul campo sottostante le Tredici Torri di Guardia saranno poste millenovecento settantanove lastre di pietra di m. 0,91 x 1,82, trascorso un anno, si aggiunge un'altra lastra di pietra.» J. Hejduk, *Venezia 1979. Le tredici torri di guardia di Cannaregio*, in F. Dal Co (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980, pp. 66-67.

⁹ «Insita nella stessa percezione, commista alle operazioni della memoria, aprendo intorno a noi l'orizzonte del possibile, scortando il progetto, la speranza, il timore, le congetture, l'immaginazione è molto più di una facoltà di evocare immagini che trascendano il mondo delle nostre percezioni [...] L'immaginazione collabora con la "funzione del reale", in quanto il nostro adattamento al mondo esige che si esca dall'istante presente, che si superino i dati del mondo immediato, per impadronirci col pensiero di un avvenire a tutta prima indistinto.» J. Starobinski, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, pp. 277-278.

Sara Marini è professore ordinario presso il Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia

Notes

¹ «Night comes, and the sky is overcast. A large grey pool of water, to the left yet more large hotels, to the right grey, brown, insignificant houses, sometimes brighten up by a dark golden light. There are no travel companions at the next stop, the vaporetto sails, puffing. The buildings line-up – buildings are all ancient here – breaks off forming a corner. The water is implausible. In my heart, I do not get how human beings stay on water with their boats so easily. On the contrary, I can accept buildings on water almost without surprise. The strangest thing is that they sink their roots in water. It gets darker, the journey lasts longer.» W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste* (1912), in Id., *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, p. 108.

² In 2021, as part of the Prin national research called “Sylva”, the exercise “Isolario Venezia Sylva” was launched, set on a comparison with the minor islands of Venice to pursue the idea of wilderness and its allusion to instability and fragility. The exercise, based on the understanding of reality and on space prefiguration, was structured on forty-eight fragments of land from the lagoon (from the Municipalities of Venice, Chioggia, Campagna Lupia, Mira) and on forty-eight design groups from fifteen different Italian schools of architecture or professional practices: each group was given a land. The working structure adopted was that of the *isolario*, a singular, and choral at the same time, experience to evaluate the greatest possible number of differences between one space and another, to assess the different forms of

abandonment of discarded landscapes in their diversity, but also to reveal the extension line of architecture, its trickles and multiple intentions. See S. Marini, V. Moschetti (edited by), *Isolario Venezia Sylva*, Mimesis, Milan 2022.

³ On January 1981, number 465 of “Casabella” was published with the title *Venezia: la laguna, le isole, i sottosistemi insediativi, la progettazione*.

⁴ «These days, the predominant approach to the protection of Venice lagoon follows the practice of wrong text interpretations, in which this place becomes a mere scenic landscape in the eyes of administrators and ordinary people. Many anthropic activities are fatally concomitant to (partly natural) phenomena such as subsidence and eustatism, favoring the disintegration of this fragile body of earth and water. [...] Other factors contribute to amplify the phenomenon of high tides, such as the reclamation of industrial areas or fish fences (sometimes illegal and often non-sustainable). For these and for a multitude of other elements, the delicate geo-ecological balance of Venice is at risk. This is what happens when a lagoon is interpreted as a scenario and not as a lively community of nature and culture, of human and non-human elements.» S. Iovino, *Reading the Bodies of Venice. Journeys across the Lagoon's Storied Materialities | Leggere i corpi di Venezia. Viaggi attraverso le narrative materiali della laguna*, in “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, n. 1, 2019, pp. 145-146.

⁵ «Nature, the experience of nature, must be considered in terms of subject-object comple-

mentarity. Of a non-deterministically reducible relation of complementarity. Therefore, a relationship that has to do with the irreversibility of time.» M. Cacciari, *Filosofia della natura, oggi*, in “Parametro”, n. 254, 2004, p. 40.

⁶ «When the dominant vision embracing a period of culture cracks, consciousness regresses into older containers, seeking sources of survival that could also offer sources of rebirth [...]. As a result, our fundamental metaphor in this essay, both in the treatment of the dream and in that of Pan as well, is not ‘natural’, but ‘imaginal’.» J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milan 1977, p. 11.

⁷ «From a geographical point of view, the island of Utopia exists in Moro's imagination only. All we can say is that it is two hundred miles long, in the shape of a semicircle, and that the entrance to its great bay lends itself to defense. There are fifty-four cities in the island; they are no less than twenty-four miles apart, that is, no more than a one-day march. The capital Amaurota is located almost in the center of the island; each city has jurisdiction over a twenty miles radius territory; we find here the city-region as an elementary unit of political life.» L. Mumford, *Storia dell'utopia*, Donzelli, Rome 1997, p. 42.

⁸ «The *Tredici Torri di Cannaregio*. They are shaped as follows: thirteen towers arranged in a row distant from each other 1.22 m. Each tower measures 4.87 x 4.87 meters and is 29.26 meters tall. [...] The city of Venice elects thirteen men, one for each tower, to live there the whole time of their lives. Only one man will live in

one tower, and only he will be allowed to live in and enter it. A fourteenth man will be chosen to inhabit the small house in the field. Each of the thirteen men commits to not detecting the internal coloring of his own tower. [...] The field is, above all, spacious. On the field below the *Tredici Torri di Guardia* will be placed nineteen seventy-nine stone slabs 0.91 x 1.82 meters large and, one year later, another stone slab will be added.» J. Hejduk, *Venezia 1979. Le tredici torri di guardia di Cannaregio*, in F. Dal Co (edited by), *10 immagini per Venezia*, Officina, Rome 1980, pp. 66-67.

⁹ «Inherent in perception itself, directly involved with memory operations, opening around us the horizon of possibility, accompanying the project, the hope, the fear, the conjectures, the imagination is much more than the capability of evoking images that transcend the world of our perceptions [...]. Imagination collaborates with the “function of real”, since our adaptation to the world demands that we leave the present instant, that we go beyond the immediate world data, to seize in our mind a future at first indistinct. J. Starobinski, *L'occhio vivente*, Einaudi, Turin 1975, pp. 277-278.

LO STRETTO DI MESSINA: UNA CITTÀ POLICENTRICA SULL'ACQUA

FRANCESCO MESSINA



Foto dalla costa calabrese. Francesco Messina, 2010, Villa San Giovanni (RC). © Francesco Messina

Le città di Messina e Reggio Calabria costituiscono un sistema territoriale unitario quanto, per certi versi, parossisticamente contraddittorio, che trova la propria identità geografica nello Stretto di Messina, una grande piazza d'acqua che connette e separa i due nuclei urbani, rappresentativi di una cultura meridionale nella quale molti punti di tangenza possono trovare corrispondenza in altrettante differenze. Questa particolare condizione di potenziale policentrismo può valere tanto per la struttura più interna delle città, quanto per la linea di terra che la separa dal mare. Sarebbe necessario immaginare una continuità relazionale tra le coste più intensa, provando ad interpretare il reticolo virtuale già definito dalla proiezione degli elementi urbani e geografici. Le diverse aree distribuite nello Stretto potrebbero diventare, se inserite in un progetto di più ampia visione, le piattaforme di polarità economiche, sociali e ambientali in grado di alimentare l'intero ambito geografico, determinandone un funzionamento capillare.

THE STRAIT OF MESSINA: A POLYCENTRIC CITY ON WATER

Foto dalla costa messinese a Capo Peloro. Francesco Messina, 2010, Messina. © Francesco Messina



The cities of Messina and Reggio Calabria constitute a unitary territorial system, paroxysmally contradictory somehow, which finds its own geographical identity in the Strait of Messina, a large square on water which connects and separates both urban centers and representative of a southern culture where many points of tangency can find correspondence in as many differences. Such particular condition of potential polycentrism can apply to the innermost structure of cities and to the land line that separates it from the sea. It would be necessary to imagine a more intense relational continuity between the coasts, trying to interpret the virtual grid already defined by the projection of urban and geographical elements. If included within a broader vision, the different areas of the Strait would be the platforms of economic, social and environmental polarities capable of supplying the entire geographical area, determining its widespread functioning.

KEYWORDS: landscape, territory, city, polycentric

«Ci avvicinammo rapidamente, divorando con gli occhi l'orizzonte circolare che si apriva davanti a noi come un vasto anfiteatro. A mezzogiorno, eravamo arrivati all'altezza del capo Peloro (...) da un istante all'altro, tutte le asperità movimentate della costa ci apparivano più visibili: i villaggi si staccavano bianchi e nitidi sul fondo verdastro del terreno; cominciamo a scorgere l'antica Scilla, quel mostro dal busto di donna con la vita cinta da cani famelici (...) la Scilla moderna ci appariva nel suo pittoresco sviluppo, con le sue rocce antiche, sormontate da una fortezza costruita da Murat e la sua cascata di case che scende fino al mare, come un gregge che corre all'abbeveratoio (...) L'indomani ci svegliammo con il sorgere del giorno: i primi raggi del sole ci mostrarono la regina dello stretto, la seconda capitale della Sicilia, Messina la Nobile. (...) Tuttavia, nel luogo in cui ci trovavamo, cioè a venticinque o trenta passi dalla riva, di fronte al villaggio Della Pace, potevamo avere di quella vista soltanto un'idea vaga e imprecisa; ma, non appena avevamo levato l'ancora e guadagnato la parte mediana dello stretto, Messina ci apparve in tutta la sua regalità maestosa. Poche posizioni sono simili a quella di Messina, una porta potente messa tra due mari, attraverso la quale non si può passare dall'uno all'altro se non assecondati dal suo compiacente assenso regale. (...) Continuavamo sempre ad avanzare, con un movimento paragonabile a quello impiegato a solcare un largo fiume; e a mano a mano che procedevamo, Messina si offriva nei suoi più reconditi dettagli, aprendo davanti ai nostri occhi il suo lungomare magnifico, che s'incurva come una falce fin nel mezzo dello stretto, formando un porto quasi chiuso e protetto naturalmente.»

«We got closer quickly, devouring with our eyes the circular horizon that opened like a vast amphitheater in front of us. By noon, we had reached Capo Peloro (...) at any moment, all the rough coastal edges appeared more visible to us: villages stood out white and clear against the greenish background of the land; we began to spot the ancient Scylla, that supernatural creature with the bust of woman and the loins girdled by the heads of baying dogs (...) modern Scylla appeared to us in its picturesque arrangement, with its ancient rocks, surmounted by a fortress built by Murat and its cascade of houses down to the sea, just like a flock running to the trough (...). The next day we woke up early in the morning: the first rays of sun showed us the queen of the strait, the second capital of Sicily, Messina "la Nobile". (...) However, right where we were, that is, about twenty-five or thirty paces from the shore, in front of the Della Pace village, we could only have a vague and imprecise idea of that view; but, as soon as we had weighed anchor and got halfway in the heart of the strait, Messina came out in all its majestic regality. Few locations are similar to Messina, a powerful gate placed between two seas, through which one cannot pass from one to the other unless supported by its complacent royal assent. (...) We kept on going, like one does to sail a wide river; and, as we proceeded, Messina offered its most recondite details, opening its magnificent seafront in front of us, which bends like a sickle right into the middle of the strait, generating an almost closed and naturally protected port.»

Cartografie dell'area dello Stretto. Disegno digitale elaborato presso il Laboratorio di sintesi finale AA 2007/2008, Facoltà di Architettura, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria; Coordinatrice: Laura Thermes; Collaboratori: Fabrizio Ciappina, Antonello Russo, Gaetano Scarcella.
© Laura Thermes



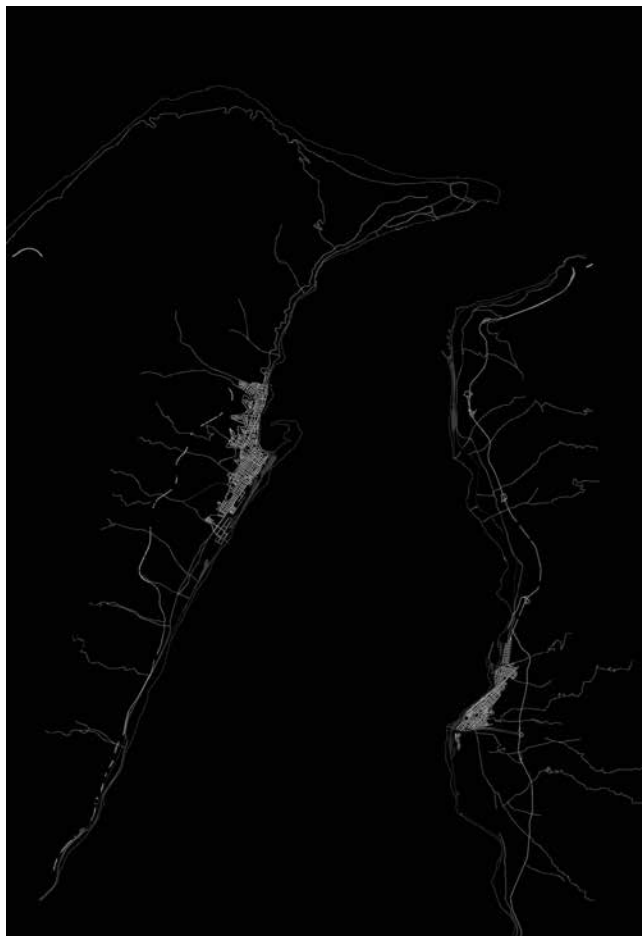
Le città di Messina e Reggio Calabria costituiscono un sistema territoriale unitario quanto, per certi versi, parossisticamente contraddittorio, che trova la propria identità geografica nello Stretto di Messina, una grande piazza d'acqua che connette e separa i due nuclei urbani, rappresentativi di una cultura meridionale nella quale molti punti di tangenza possono trovare corrispondenza in altrettante differenze. Proprio la bipolarità di questo spazio geografico, che alimenta la tensione relazionale e percettiva tra le coste, è il sistema su cui si fonda la struttura più complessa e con valenza extra-territoriale dello Stretto. La posizione strategica nel Mediterraneo gli ha assegnato una notevole rilevanza nel complesso panorama delle reti transnazionali, individuandolo sempre come luogo di transito, breve e temporanea immersione in una dimensione paesaggistica

Cartografie dell'area dello Stretto. Disegno digitale elaborato presso il Laboratorio di sintesi finale AA 2007/2008, Facoltà di Architettura, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria; Coordinatrice: Laura Thermes; Collaboratori: Fabrizio Ciappina, Antonello Russo, Gaetano Scarcella.
© Laura Thermes



The cities of Messina and Reggio Calabria constitute a unitary territorial system, paroxysmally contradictory somehow, which finds its own geographical identity in the Strait of Messina, a large square on water which connects and separates both urban centers and representative of a southern culture where many points of tangency can find correspondence in as many differences. The bipolarity of this geographical space, which feeds the relational and perceptive tension between coasts, is precisely the system on which the most complex structure with extra-territorial value of the Strait is based. Its strategic position in the Mediterranean basin has taken on a considerable importance in the complex panorama of transnational networks. These have always identified it as a place of transit, an ephemeral and temporary immersion in a pleasant and illusory

Cartografie dell'area dello Stretto. Disegno digitale elaborato presso il Laboratorio di sintesi finale AA 2007/2008, Facoltà di Architettura, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria; Coordinatrice: Laura Thermes; Collaboratori: Fabrizio Ciappina, Antonello Russo, Gaetano Scarcella.
© Laura Thermes



amena e illusoriamente lacustre, più che come polo catalizzatore capace di generare l'intensità della sospensione e dell'appropriazione dei significati nascosti in questo spazio territoriale. La delineazione sempre più marcata di questo ruolo connettivo ha sollecitato, già dagli anni Sessanta, importanti riflessioni sul potenziamento dei sistemi di attraversamento in relazione ai sistemi globali. Tra queste le numerose sperimentazioni progettuali sul ponte ad unica campata, per il quale nel 1969 fu bandito un concorso di progettazione internazionale che vide cimentarsi figure di assoluto rilievo come Quaroni e Musmeci (appartenenti allo stesso gruppo e vincitori *ex aequo* con il gruppo Lambertini), Samonà e Nervi. L'idea del ponte, ancora al centro del dibattito italiano e internazionale, conferma una visione dello Stretto come luogo di attraversamento da esaurire

Cartografie dell'area dello Stretto. Disegno digitale elaborato presso il Laboratorio di sintesi finale AA 2007/2008, Facoltà di Architettura, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria; Coordinatrice: Laura Thermes; Collaboratori: Fabrizio Ciappina, Antonello Russo, Gaetano Scarcella.
© Laura Thermes



lake landscape, rather than as a catalyst capable of generating the intensity of suspension and appropriation of those hidden meanings in such territorial space. Since the 1960s, the increasingly noticeable delineation of this connective role has prompted significant considerations on the strengthening of transit systems with respect to the global ones. These include the numerous experimentations on a single-span bridge design, for which an international competition was opened in 1969, involving figures of absolute prominence such as Quaroni and Musmeci (belonging to the same group and winners *ex aequo* with the Lambertini group), Samonà and Nervi. The idea of a bridge, still at the center of the Italian and international debate, confirms a vision of the Strait as a place of transit to be quickly consumed without accidental interruptions, which,

rapidamente senza interruzioni accidentali, che al contrario potrebbero amplificare l'assimilazione dello Stretto nella sua unità spaziale. Si tratta di una visione che tende a trasferire la vera potenza catalizzatrice nel manufatto ingegneristico, che non ha ancora oggi trovato una concreta e necessaria definizione, piuttosto che investire sulle realtà costiere che connette e sull'intera stanza ambientale compresa tra esse. Su questi presupposti, già negli anni Sessanta, Giuseppe Samonà aveva immaginato una "metropoli dello Stretto" dentro cui far confluire un ambito territoriale più esteso delle due città portuali, probabilmente come realtà alternativa alle conurbazioni, che stavano acquisendo un'estensione regionale nel territorio padano, e agli hinterland romano e napoletano. Questa pre-visione di Samonà è stata negli ultimi decenni la base di una riflessione per la costituzione amministrativa della Città Metropolitana dello Stretto confermando una realtà geopolitica che a partire dalle due città principali, Messina e Reggio Calabria, avrebbe assorbito al suo interno tutti i territori compresi tra Milazzo e Taormina, per la Sicilia, e tra Gioia Tauro e Melito Porto Salvo, per la Calabria. L'estensione della potenziale metropoli ad un ambito costiero più dilatato si fonda proprio sui caratteri distintivi di un ambito territoriale riconosciuto come un intero paesaggistico e sociale. Le difficoltà gestionali verso l'unificazione metropolitana, tuttavia, non hanno ancora consentito l'attivazione di un processo che istituirebbe definitivamente lo Stretto come quello spazio unitario da sempre riconosciuto nell'immaginario collettivo, nella

Le difficoltà gestionali verso l'unificazione metropolitana, tuttavia, non hanno ancora consentito l'attivazione di un processo che istituirebbe definitivamente lo Stretto come quello spazio unitario da sempre riconosciuto nell'immaginario collettivo, nella produzione artistica, specialmente in quella dei viaggiatori del *Grand Tour*, e nella letteratura.

on the contrary, could amplify the assimilation in its spatial uniqueness. It is a vision that tends to transfer the real catalytic power into the engineering product, which has not yet found a tangible and necessary definition, rather than investing in the coastal realities it connects, as well as in the entire environmental room between them. On these assumptions, back in the 1960s, Giuseppe Samonà had imagined a "metropolis of the Strait" where to merge a wider territorial area than the two port cities, probably as an alternative reality to the conurbations, which were acquiring a regional extension in the Po Valley, and to the Roman and Neapolitan hinterlands. In the last decades, this pre-vision of Samonà has been the basis of a reflection for the administrative constitution of the Metropolitan City of the Strait, confirming a geopolitical reality that, starting from the two main cities, Messina and Reggio Calabria, would have absorbed all the territories between Milazzo and Taormina, for Sicily, and between Gioia Tauro and Melito Porto Salvo, for Calabria. The extension of the potential metropolis to a more extensive coastal area is based precisely on the distinctive features of a territorial area intended as a landscape and social wholeness.

However, the management challenges related to metropolitan unification have not yet enabled a process that would definitively set the Strait as a unitary space, always recognized in the collective imagination, in the artistic production, especially that of Grand Tour travelers, and in literature as well. The landscape

However, the management challenges related to metropolitan unification have not yet enabled a process that would definitively set the Strait as a unitary space, always recognized in the collective imagination, in the artistic production, especially that of Grand Tour travelers, and in literature as well.

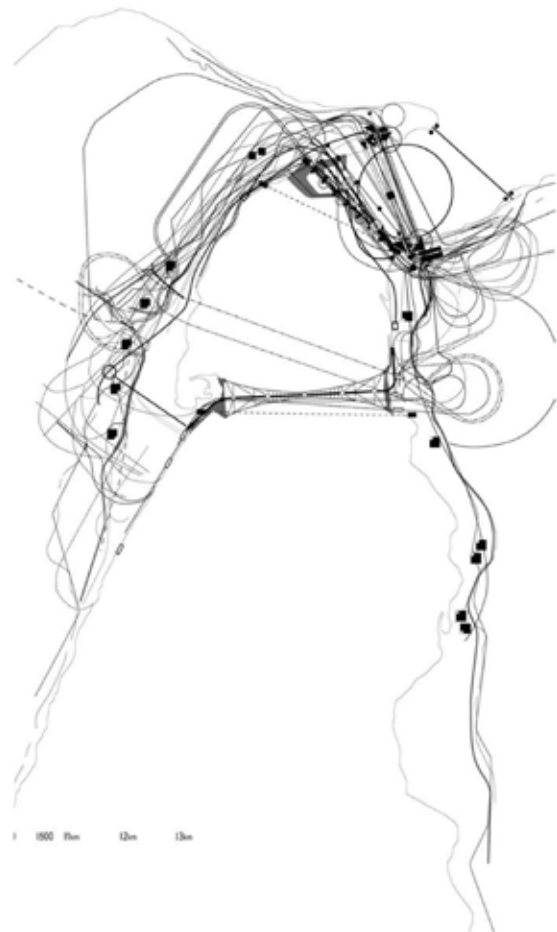
produzione artistica, specialmente in quella dei viaggiatori del *Grand Tour*, e nella letteratura. L'interesse paesaggistico di questo luogo emerge anche dalla lettura cartografica, sulla quale è possibile ritracciare un'analogia morfologico-sintattica tra le due sponde dello Stretto nell'articolazione degli elementi primari che disegnano il territorio. L'impianto fondativo dell'insieme ambientale si struttura sui sistemi montuosi portanti interni, l'Aspromonte sul versante calabrese e i Peloritani sul versante Messinese, scanditi dagli alvei torrentizi, denominati anche "fiumare", che solcano la terra imprimendo una misura geografica dalla configurazione spaziale inaspettata, distinta per conformazione e dimensione degli elementi connotativi tra le due sponde. Una disamina cartografica alla scala più urbana fa emergere come l'evento drammatico del terremoto del 1908 fu l'occasione di pensare per analogia anche la ricostruzione delle due città principali, rifondate entrambe su matrici urbane ottocentesche¹, seppur declinate sull'interpretazione delle diverse condizioni topografiche. Sul versante calabrese, la prevalenza "montuosa", come la definisce Lucio Gambi, del territorio ha sempre costretto gli insediamenti urbani a adattarsi alla variazione altimetrica del suolo, che dalla costa si inerpica rapidamente verso monte costringendo le aree pianeggianti in ristretti lembi di terra. Anche nel disegno del costruito la presenza dei torrenti assume un valore figurativo e spaziale determinante nell'organizzazione dei nuclei urbani e delle parti di cui sono formati. I corsi d'acqua, grazie alla notevole dimensione che li caratterizza, interrompendo l'assetto morfologico del territorio, incidono con la stessa perentorietà sugli impianti fondativi delle città, generando effrazioni e deroghe al rigoroso reticolo delle loro matrici e contribuendo a descrivere la sequenza dispositiva dei diversi brani urbani. Il versante siciliano, pur avendo la stessa natura geologica, è connotato da un parte pianeggiante lineare sulla quale trova sedime, lungo tutta la costa, la città che si contrae rapidamente a causa dell'improvvisa impennata delle colline peloritane. La portata degli alvei che solcano il territorio su questa sponda, ridotta rispetto a quelli calabresi, produce una sorta di corrugamento omogeneo che media il rapporto tra i monti e la costa ma che, come per il fronte opposto, viola le regole del disegno di fondazione della città introducendo corridoi urbani verso il mare e rotazioni di adattamento della maglia.

L'assertività del cretto di fiumare che incidono l'area dello Stretto lo assurge ad intelaiatura paesaggistica capace di alimentare rimandi spaziali e precettivi tra le due sponde. Quest'area, che Franco Purini definirebbe una "stanza territoriale"², assume il valore di una soglia paesaggistica tra due terre ferme e tra due mari e che si definisce proprio nell'ibridazione delle proprietà

entirety of this place also emerges from the cartographic analysis, wherein it is possible to retrace a morphological-syntactic analogy between both banks of the Strait in the articulation of those primary elements constituting the territory. The organization constituting the environmental ensemble is structured on the internal load-bearing mountain systems, the Aspromonte on the Calabrian side and the Peloritani on the Messinese one. These are punctuated by torrential riverbeds, also called "fiumare", which cross the land and imprint a geographical scale characterized by an unexpected spatial configuration, different in shape and size from the connotative elements between the banks. A cartographic examination on the urban scale highlights how the dramatic event of the earthquake in 1908 was the opportunity to think of the reconstruction of the two main cities, both re-founded on nineteenth-century urban matrices¹, according to different topographical conditions. On the Calabrian side, the "hilly" features of the territory, as Lucio Gambi explains, has always forced urban settlements to adapt to the altimetric variation of the land, which climbs rapidly upstream from the coast, pushing the flat areas into narrow strips of land. Even in the design of the built environment, rivers take on a decisive figurative and spatial value in the organization of urban nuclei and fragments they are made of. Thanks to their considerable size, that interrupt the morphological structure of the territory, watercourses impact with the same peremptoriness on the constitutive systems of cities, generating intrusions and derogations to the rigorous grid of their matrices and contributing to describing the leading sequence of different urban excerpts. On the Sicilian side, despite the same geological nature, the area where the city is located in features a flat and linear area along the entire coast, which contracts rapidly due to the sudden surge of Peloritan hills. The flow rate of rivers crossing the territory on this bank, reduced if compared to those in Calabria, produces a sort of homogeneous corrugation that mediates the relation between the mountains and the coast; just as for the opposite side, it violates the founding criteria of city's design by introducing urban corridors seaward and adaptive rotations of the urban grid.

The assertiveness of river creeks featuring the area of the Strait makes it a landscape frame capable of ensuring spatial and preceptive references between both shores. This area, that Franco Purini would define as a "territorial room"², turns into a landscape threshold between two main lands and between two seas and defines itself specifically through distance and closeness hybridization. The watery space in-between can be intended as a resonance chamber of the

Fabrizia Berlingieri, // *Ponte e l'Area dello Stretto*, Disegno digitale estratto dalla ricerca di dottorato, 2007, Reggio Calabria. © Fabrizia Berlingieri



di ciò che distanzia e unisce. Lo spazio acqueo tra le coste può essere letto come una camera di risonanza di tutto l'articolato sistema che gravita attorno ad esso ma che deve necessariamente essere considerato policentrico. L'entità geografica dello Stretto, per sua costituzione, assorbe nella propria dimensione, i due grandi nuclei urbani di Messina e Reggio Calabria quasi fagocitandoli e ricollocandoli in una più estesa rete di centralità minori, che consente un'affermazione unitaria e contemporaneamente multipolare. In primo luogo, questo policentrismo è stato determinato dall'evoluzione stessa del potenziale portuale dello Stretto di Messina, in passato centrato sull'unicità del porto storico naturale di Messina, ma attualmente caratterizzato dalla presenza delle diverse realtà portuali di Reggio Calabria, Gioia Tauro, Villa San Giovanni e Milazzo. Questa

Ortofoto della città di Messina. Francesco Messina, Disegno digitale, 2010, Reggio Calabria. © Francesco Messina



entire articulated system that gravitates around it and that must necessarily be considered polycentric. By its constitution, the geographical entity of the Strait incorporates the large urban nuclei of Messina and Reggio Calabria, almost engulfing and relocating them in a more extensive network of minor centralities which involves a unitary and simultaneously multipolar affirmation. First of all, this polycentrism was determined by the very evolution of the port development potential of the Strait of Messina, formerly focused on the uniqueness of its natural historical port, though currently impacted by the presence of different port realities such as Reggio Calabria, Gioia Tauro, Villa San Giovanni and Milazzo. This more widespread dimension actually imposes new roles and forms of coordinated plurality and systems, which enhance the connection within

dimensione più capillare costringe di fatto all'istituzione di nuovi ruoli e a forme di pluralità coordinata e di sistema, che potenzino la connessione all'interno dello spazio acquoso e l'interscambio tra le coste che non si esaurisca necessariamente nell'atto del collegamento tra mete lontane, ma nella percorrenza tra luoghi insediati, da insediare e presidiare. Oltre l'effettiva opportunità di individuare in un manufatto ingegneristico di attraversamento un potenziale attrattore extraterritoriale ed un possibile elemento di determinazione evolutiva di questo paesaggio, è necessario individuare nelle attuali dinamiche e nella frattalità dei centri abitati, della costa e delle fiumare un palinsesto territoriale su cui è possibile riscrivere una città che vive sull'acqua, come fosse lagunare, e non attraverso l'acqua. Questa particolare condizione di potenziale policentrismo può valere tanto per la struttura più interna delle città, quanto per la linea di terra che la separa dal mare. La costa infatti assume nel suo sviluppo lineare un rapporto sempre diverso con l'acqua che viene differenziato in bordi duri e infrastrutturali e bordi morbidi e balneari. Accanto all'idea del ponte, sarebbe necessario costruire un'alternativa, anche complementare, di proliferazione degli approdi metropolitani che favoriscano la continuità relazionale tra le coste, provando ad interpretare il reticolo virtuale già definito dalla proiezione degli elementi urbani e geografici e dalla conformazione stessa degli abitati. Le diverse aree distribuite nello Stretto sarebbero, se inserite in un progetto con una visione ampia e generosa, le piattaforme di polarità economiche, sociali e ambientali che alimenterebbero l'intero ambito geografico, determinandone un funzionamento capillare e non monocentrico. È il tentativo fatto all'interno dei Lid'A (Laboratorio Internazionale d'Architettura) coordinati da Laura Thermes, tra il 2002 e il 2014, che hanno indagato, attraverso la ricerca sul "restauro del paesaggio", le modalità di attivazione territoriale puntuale e sistemica in un territorio molto esteso della Calabria. Una ricerca che ha individuato per qualche anno nello Stretto di Messina – e nell'ambito territoriale ad esso correlato – una cerniera infrastrutturale determinante nei flussi intermodali extraeuropei. Temi raccolti e riproposti in termini più narrativi, ma con un potenziale operativo, nei *viage* di *Mediterranei Invisibili* ideati da Alfonso Femia, che hanno condotto alla Biennale dello Stretto 2022, all'interno della quale lo Stretto di Messina è stato proposto come un contenitore di interazione politica, socio-culturale e, non di meno, architettonica e urbana. L'auspicio di queste esperienze è stato ed è quello di assumere lo Stretto di Messina come un polo policentrico propulsivo capace di attivare nuove dinamiche in termini globali, superando l'attuale condizione di spazio dell'attraversamento.

Note

¹ I due insediamenti sono accomunati dalle vicende drammatiche della storia, segnata dagli eventi calamitosi e disastrosi che ne hanno determinato uno sviluppo parallelo, seppur secondo le rispettive specificità geografiche. Il terremoto del 1908 provocò la quasi totale distruzione dei due centri che furono costretti a dotarsi di piani di ricostruzione per consentire la rinascita urbana delle due popolazioni. I progetti furono redatti nel 1911 da Borzi, per Messina, e da De Nava per Reggio Calabria ispirandosi ad alcuni grandi impianti ottocenteschi come quelli di Barcellona, Chicago, Torino che avevano fondato o rifondato le città su rigide maglie reticolari, sulla scia delle strutture urbane di matrice illuminista. I due piani trovarono subito differente applicazione, sia per la diversità morfologica dei siti, sia per il sedime delle tracce storiche che caratterizzavano i due nuclei.

² F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 101.

Francesco Messina è docente a contratto presso l'Università degli Studi di Ferrara

the water space and the interchange between coasts. This does not have necessarily to end up connecting distant destinations only, but encouraging the journey between settled places, to be settled and protected. Beyond the actual opportunity to identify in an engineering artefact a potential extraterritorial attractor as well as a possible evolutionary element for this landscape, it is necessary to detect in the current dynamics, as well as in the fractal dimension of inhabited centers, of coasts and rivers, a territorial palimpsest where to rethink a city set on water, as if it were a lagoon, and not just through water itself. Such particular condition of potential polycentrism can apply to the innermost structure of cities and to the land line that separates it from the sea. In fact, with its linear development, the coast has an ever-changing relation with water that varies from hard, infrastructural edges, to soft, balneal ones. Alongside the idea of a bridge, we should set an even complementary alternative for the proliferation of metropolitan destinations that could favor relational continuity between the coasts, trying to understand the virtual network already defined by the projection of urban and geographical elements and by the configuration of urban centers. If included within a broader vision, the different areas of the Strait would be the platforms of economic, social and environmental polarities capable of supplying the entire geographical area, determining its widespread and non-monocentric functioning. This was the challenge taken within the Lid'A (*Laboratorio Internazionale d'Architettura*), coordinated by Laura Thermes between 2002 and 2014, which, through research on "landscape restoration", investigated the methods of specific and systemic territorial activation in a very large area in Calabria. In those years, this research has identified in the Strait of Messina – as well as in the territories related to it – a crucial infrastructural hinge within non-European intermodal transport flows. The collected themes were re-proposed in more narrative terms, but with an operational potential, in the voyage di *Mediterranei Invisibili* conceived by Alfonso Femia, that led to the *Biennale dello Stretto* 2022, and within which the Strait of Messina was proposed as a container of political, socio-cultural, architectural and also urban, interaction. The expectation of these experiences was, and still is, to see the Strait of Messina as a propulsive polycentric pole capable of activating new dynamics in global terms, overcoming its current spatial transit condition only.

Notes

¹ Both settlements are tragically united by calamitous and disastrous history events that led to a parallel development, albeit according to their respective geographical uniqueness. The earthquake of 1908 caused almost entirely the destruction of the two centers which were forced to adopt reconstruction plans to allow the urban rebirth of populations. Projects were drawn up in 1911 by Borzi, for Messina, and by De Nava for Reggio Calabria, inspired by some large nineteenth-century systems, such as those of Barcelona, Chicago and Turin which had founded or re-founded the cities on rigid reticular grids, in the wake of urban structures of Illuminist origin. Both urban plans were applied according to the morphological diversity of sites and the historical traces of their nuclei.

² F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 101.

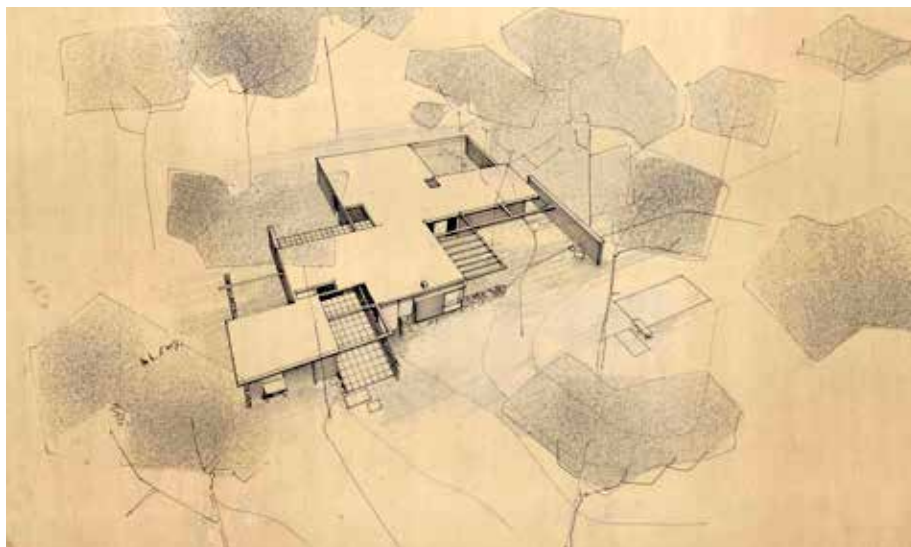
SPACES STUDIES

NICCOLÒ BALDASSINI

Nel periodo che va fra il 1960 ed il 1980 il gruppo di architettura composto da Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani e l'ingegnere Lisindo Baldassini ha costruito, grazie al supporto di una committenza illuminata, una serie di sei ville, la villa Bertini, Verusio, Fraschetti, Baldassini, Veronesi ed in ultimo la villa Poggioli, progettata dal solo Luigi Bicocchi dopo la scioglimento del gruppo. Questi progetti erano incentrati sui principi formali del Movimento Moderno e dell'International Style, per creare delle abitazioni che rompevano con la scatola muraria ottocentesca per proporre il senso di un spazio visualmente fluido che rilega l'interno con l'esterno.

In the period between 1960 and 1980 the architectural team, constituted by Giancarlo and Luigi Bicocchi, Roberto Monsani and the engineer Lisindo Baldassini, thanks to the support of enlightened clients, designed a series of six villas, villa Bertini, Verusio, Fraschetti, Baldassini, Veronesi and villa Poggioli right after, devised by Luigi Bicocchi on his own after the dissolution of the group. These projects focused on the formal principles of Modern Movement and International Style to create houses that enhanced the sense of a visually fluid space linking the inside with the outside as opposed to nineteenth-century masonry box.

KEYWORDS: Luigi Bicocchi, Giancarlo Bicocchi, Lisindo Baldassini, Roberto Monsani, 3BM, Roccamare, Villa Bertini, Villa Verusio, Villa Fraschetti, Villa Baldassini, Villa Poggioli.



SPACES STUDIES

Nome del progetto: Villa Bertini
 Committente: Famiglia Bertini
 Architettura: Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani architetti, Lisindo Baldassini ingegnere
 Uso: abitativo stagionale
 Anno: 1961
 Localizzazione: Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR)

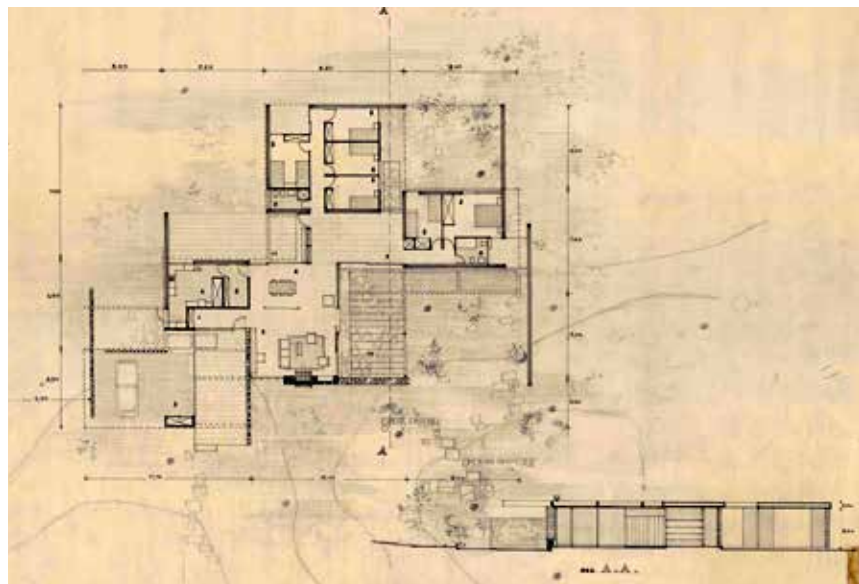
Nome del progetto: Villa Verusio
 Committente: Famiglia Verusio
 Architettura: Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani architetti, Lisindo Baldassini ingegnere
 Uso: abitativo stagionale
 Anno: 1962
 Localizzazione: Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR)

Nome del progetto: Villa Fraschetti
 Committente: Famiglia Fraschetti
 Architettura: Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani architetti, Lisindo Baldassini ingegnere
 Uso: abitativo stagionale
 Anno: 1964
 Localizzazione: Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR)

Nome del progetto: Villa Baldassini
 Committente: Famiglia Baldassini
 Architettura: Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani architetti, Lisindo Baldassini ingegnere
 Uso: abitativo stagionale
 Anno: 1972
 Localizzazione: Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR)

Nome del progetto: Villa Poggioli
 Committente: Famiglia Poggioli
 Architettura: Luigi Bicocchi architetto
 Uso: abitativo stagionale
 Anno: 1991
 Localizzazione: Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR)

A fianco. Veduta a volo d'uccello. 3BM, *Lottizzazione Roccamare*, Villa Bertini, 1961, Castiglione della Pescaia (GR). © Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, R.M. 18



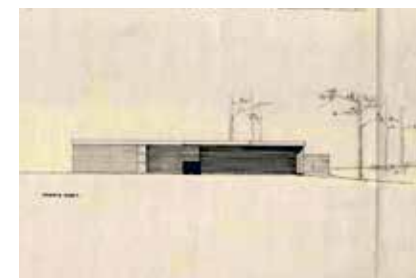
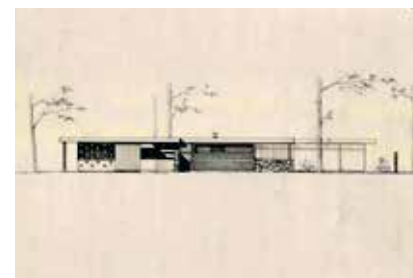
Pianta e sezione. 3BM, *Lottizzazione Roccamare*, Villa Bertini, 1961, Castiglione della Pescaia (GR). © Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, R.M. 12

La pineta di Roccamare è stata oggetto, fra gli anni Sessanta e Ottanta, di un imprevisto esperimento architettonico, intrapreso senza un deliberato obiettivo, ma che realizzazione dopo realizzazione, ha definito un percorso concettuale che oggi, a quaranta anni di distanza, potremmo definire come un *Space Study*. Una sperimentazione che ricorda il famoso *Case Study* californiano con il quale risuona per i fondamenti teorici ed estetici.

Nel periodo che va fra il 1960 ed il 1980 il gruppo di architettura composto da Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani e l'ingegnere Lisindo Baldassini ha costruito, grazie al supporto di una committenza illuminata, una serie di sei ville, la villa Bertini, Verusio, Fraschetti, Baldassini, Veronesi ed in ultimo la villa Poggioli, progettata dal solo Luigi

Between the 1960s and 1980s, the pine forest of Roccamare underwent an unexpected architectural experiment, pursued without a deliberate objective, but whose implementation process determined a conceptual path that today, forty years later, we could define as a space study. This experimentation recalls the famous Californian Case Study with which it resonates in terms of theoretical and aesthetic foundations.

In the period between 1960 and 1980 the architectural team, constituted by Giancarlo and Luigi Bicocchi, Roberto Monsani and the engineer Lisindo Baldassini, thanks to the support of enlightened clients, designed a series of six villas, villa Bertini, Verusio, Fraschetti, Baldassini, Veronesi and villa Poggioli right after, devised by Luigi

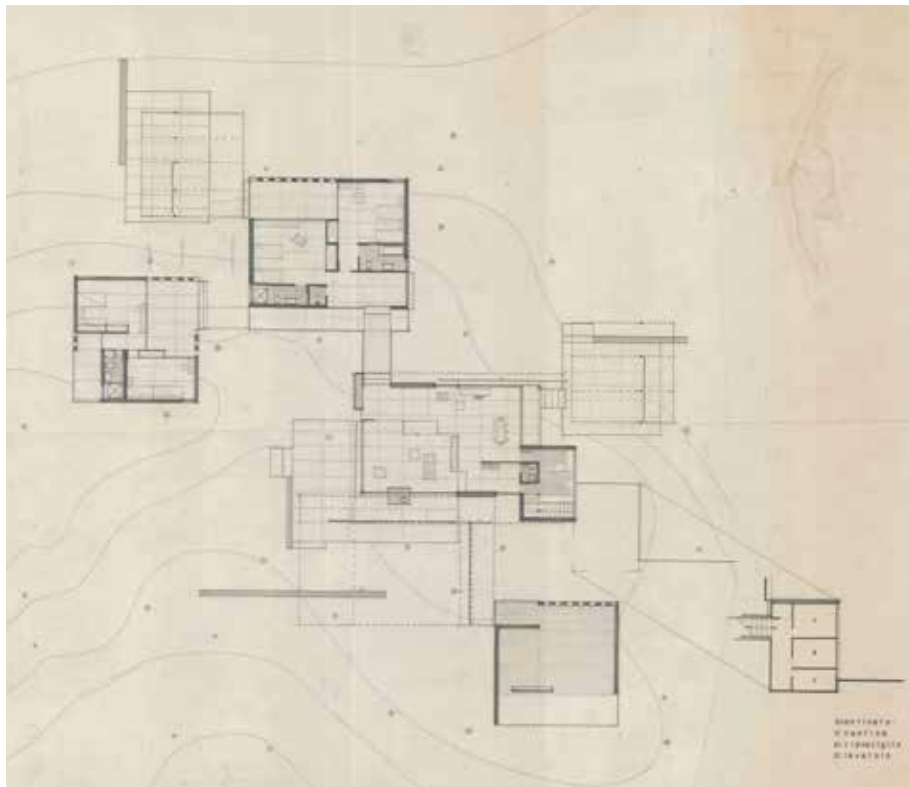


Prospetto in mattoni faccia a vista bianchi. 3BM, *Lottizzazione Roccamare*, Villa Bertini, 1961, Castiglione della Pescaia (GR). © Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, R.M. 8

Bicocchi dopo la scioglimento del gruppo. L'originario e iconico *Case Study* era incentrato sui principi formali del Movimento Moderno e dell'*International Style*, per creare delle abitazioni che rompevano con la scatola muraria ottocentesca per proporre il senso di uno spazio visualmente fluido che rilega l'interno con l'esterno. Uno spazio che, nonostante l'alta trasparenza delle pareti esteriori, non perorava l'annichilimento dell'involucro, essendo le pareti vetrate prioritariamente fisse. Tale visione statica la ritroviamo pure in opere più rinomate, come la Fallingwater (1939) di F.L. Wright, la Kaufmann House (1948) di R. Neutra, la Glass House di P. Johnson (1949) e la Farnsworth House (1951) di L. Mies van der Rohe.

Bicocchi on his own after the dissolution of the group.

The original and iconic Case Study was focused on the formal principles of Modern Movement and International Style to create houses that enhanced the sense of a visually fluid space linking the inside with the outside as opposed to nineteenth-century masonry box. Despite the substantial transparency of exterior walls, such spaces did not advocate the annihilation of the envelope, since the glass walls were primarily fixed. We also find this static vision in more renowned works, such as Fallingwater (1939) by F.L. Wright, Kaufmann House (1948) by R. Neutra, the Glass House (1949) by Philip Johnson, and the Farnsworth House (1951) by L. Mies van der Rohe.



Pianta. 3BM, *Lottizzazione Roccamare, Villa Verusio*, 1962, Castiglione della Pescaia (GR).
© Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi

La trasparenza era sempre di più esaltata, portata al suo limite nelle *Glass Box*, ma la fisicità della parete restava, come se il vedere oltre fosse un sostituto della fluidificazione dello spazio e sopperisse alla impossibilità dell'andare al di là. Questo approccio permane anche in lavori più tardivi come le altrettanto emblematiche Smith (1967) e Douglas House (1973) dell'epigono di Le Corbusier: Richard Meier. La dissoluzione della parete vetrata la troviamo invece, vent'anni più tardi, nelle prime case di Shigeru Ban¹, o nel lavoro di Tezuka Architecture la cui riflessione sulla fruizione dello spazio riporta più alla tradizione costruttiva giapponese che al riferimento formale al Movimento Moderno².

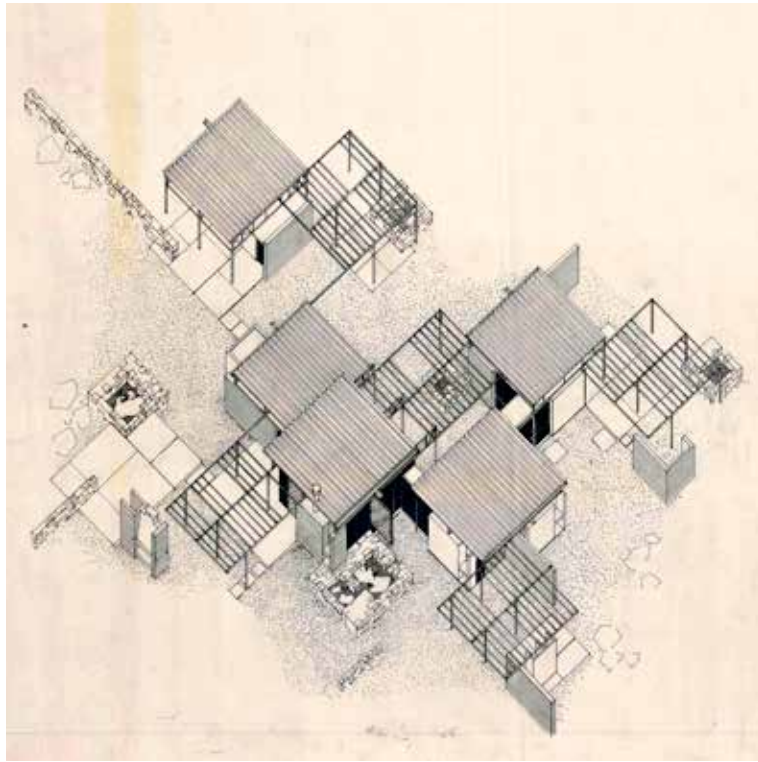
L'ultima evoluzione è forse rappresentata dal lavoro di Sanaa, che a dispetto di un approccio teso alla smaterializzazione dell'edificio, ha lavorato sul tema di uno spazio amorfo multicellulare, come nel Glass Pavilion del Toledo Museum of Art (2006), in cui si è perso

La ricerca progettuale era incentrata sui principi formali del Movimento Moderno e dell'International Style, per creare delle abitazioni che rompevano con la scatola muraria ottocentesca per proporre il senso di uno spazio visualmente fluido che rilega l'interno con l'esterno.

The design research was focused on the formal principles of Modern Movement and International Style to create houses that enhanced the sense of a visually fluid space linking the inside with the outside as opposed to nineteenth-century masonry box.

Transparency was increasingly exalted, taken to its limit in the Glass Boxes, though wall physicality remained unchanged, as if seeing beyond was a substitute for the fluidification of space by overcoming the impossibility of going any further. This approach also persists in later works such as the equally iconic Smith (1967) and Douglas House (1973) by Le Corbusier's disciple: Richard Meier. The dissolution of glass walls can instead be found, twenty years later, in the first houses of Shigeru Ban¹, or in the work of Tezuka Architecture, whose consideration on the use of space refers more to Japanese building tradition than to the formal reference of Modern Movement².

The latest evolution is perhaps represented by the work of Sanaa who, despite an approach aimed at the dematerialization of the building, has worked on the theme of an amorphous multicellular space, as in the Glass Pavilion of Toledo Museum of Art

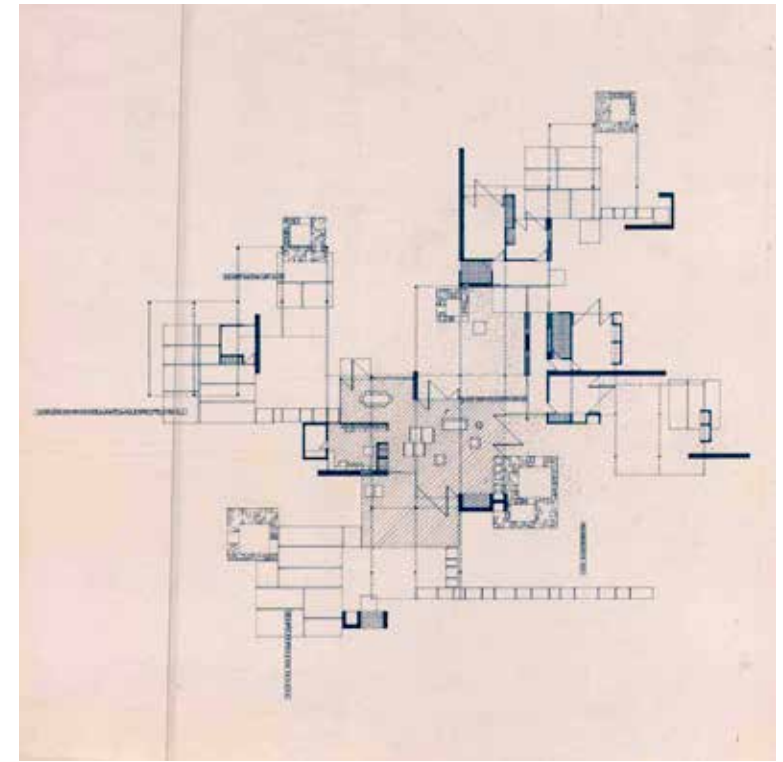


Assonometria. 3BM, *Lottizzazione Roccamare*, Villa Fraschetti, 1964, Castiglione della Pescaia (GR). © Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, R.M. 7

il riferimento alla flessibilità spaziale ed alle tradizionali pareti amovibili per riproporre, in maniera contemporanea, il tema della *Glass Box*.

In questa riflessione prende senso il lavoro di 3BM³. I quattro progettisti hanno trovato nella Pineta di Roccamare, situata in Maremma di fronte all'isola d'Elba, un clima mediterraneo, moderatamente caldo d'estate, nonché addolcito dall'ombra dei pini, e, nella domanda per delle abitazioni finalizzate al solo uso estivo, un fertile contesto che, limitando le variabili climatiche, ampliava gli spettri formali. Di chiara matrice razionalista, interessati più a Mies van der Rohe e Walter Gropius, piuttosto che a Le Corbusier, attenti a De Stijl ma soprattutto all'opera pittorica di Mondrian, nonché curiosi per l'architettura di Neutra⁴, essi hanno interpretato lo spazio cercando di coniugare il vivere dentro con il vivere fuori e passare senza soluzione di continuità dalla protezione di un tetto a quella dell'ombra dei grandi pini.

Tutte le sei ville presentano l'invariante di non essere un unico corpo di



Pianta. 3BM, *Lottizzazione Roccamare*, Villa Fraschetti, 1964, Castiglione della Pescaia (GR). © Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, R.M. 34

(2006), where the reference to spatial flexibility and traditional adjustable walls has been lost to replicate, in a contemporary way, the theme of the Glass Box. The work of 3BM³ takes place according to this reflection. In the *Pineta di Roccamare*, located in the *Maremma* region, in front of the *Isola d'Elba*, thanks to its Mediterranean weather, moderately hot in summer and softened by the shade of pine trees, the architects found a fertile context for the demand for dwellings intended for summer use only which, by minimizing the climatic variables, broadened the formal spectrums. Explicitly rationalist, they were more interested in Mies van der Rohe and Walter Gropius experiences, rather than in Le Corbusier ones, attentive to De Stijl and to the pictorial work of Mondrian above all, as well as curious about the architecture of Neutra⁴, they have interpreted the space by trying to combine the indoor and outdoor living, passing seamlessly from the protection of a roof to that of large pine trees.

All six villas are not made of a single building, since the living space is

fabbrica, ma di aver esploso il volume abitativo in tre/quattro elementi separati, la zona soggiorno, la zona camere (pure essa divisa fra la parte genitori e figli) e la zona ospiti, a volte fisicamente separata, che impone un passaggio per il giardino, totalmente irrilevante dato il clima estivo e raramente piovoso. Si ha quindi una separazione delle funzioni e la ricerca di una privacy che travalica gli stilemi del Movimento Moderno: il volume puro della Villa Savoye o della Farnsworth House, la vibrante compattezza della Schröder House e la stratificazione di piani aggettanti della Fallingwater. Forse i riferimenti più prossimi a questo approccio spaziale sono gli sconosciuti – e sconosciuti pure al gruppo – Case Study n°5 e n° 27⁵ o la Daphne House di Craig Ellwood (1961) in cui la zona giorno e zona notte sono contrapposte su di un patio integralmente occupato da una piscina.

La prima realizzazione, la villa Bertini (1961)⁶, è ancora relativamente opaca e caratterizzata da pareti scorrevoli trasparenti che permettono un agile, ma sporadico, passaggio dall'interno all'esterno.

La seconda, la villa Verusio⁷, è un netto passo in avanti nel senso della trasparenza, il salotto è completamente vetrato e gli infissi scorrevoli: aperti e sovrapposti ai vetri fissi permettono una ben ampia apertura di quasi della metà del perimetro. Qui si va ben oltre sia al riferimento della Glass House/Glass Box il cui limite vetrato ingloba e separa, sia alla fruibilità

divided into three/four separate elements, the living room area, the bedroom area (divided into the parents' and the children ones) plus the guest area, in some cases physically detached, which implies a passage through the garden, not challenging at all, given the warm and rarely rainy weather. Therefore, the separation of functions and the search for privacy goes beyond the stylistic features of Modern Movement: the pure volumes of Villa Savoye or Farnsworth House, the vibrant density of Schröder House and the stratification of cantilevered floors in Fallingwater. Perhaps the closest references to this spatial approach are the unknown -and unknown to the group as well- Case Studies n°5 and n° 27⁵ or the Daphne House by Craig Ellwood (1961) where the living and sleeping areas are facing each other with a patio in the middle entirely occupied by a swimming pool.

The first building, Villa Bertini (1961)⁶, is still relatively dense and characterized by transparent sliding walls that allow an agile, but sporadic, passage from inside to outside.

The second one, Villa Verusio⁷, is a clear step forward according to transparency, since the living room is completely glazed with large sliding windows: open and superimposed on the fixed ones, they offer a very wide opening of almost half of the perimeter. Far beyond the Glass House/Glass Box, whose glazed limit incorporates and separates,

Vista dal giardino sul prospetto principale. La maglia strutturale si estende oltre l'abitazione, sulla terrazza, sul prato per ricollegarsi al camino, in retro campo, adibito per i barbecue all'aperto. 3BM, *Villa Fraschetti*, 1964, Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR). © Niccolò Baldassini



Vista sul salotto attraverso l'apertura creata dalla rotazione portellone. La porta vetrata bianca è pure essa apribile. 3BM, *Villa Fraschetti*, 1964, Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR). © Niccolò Baldassini



senza barriere ancora limitata del *Case Study* californiano, qui i vetri erano prioritariamente fissi e costituiscono una barriera alla mobilità. Nel nostro caso il limite fra interno ed esterno inizia a dissolversi, ma ancora il vedere oltre non implica l'eliminazione della barriera fisica.

Il punto di svolta è rappresentato dalla villa Fraschetti (1964)⁸. Qui la pianta si disgrega ulteriormente, essa diventa quasi un disegno di De Stijl il cui, implicito, gioco cromatico si concretizza nella terza dimensione. Gli infissi scorrevoli non si sovrappongono più ai vetri fissi, ma scompaiono all'interno dei muri bianchi, i grandi pannelli rossi ruotano a novanta gradi per divenire delle quinte per aprire verso l'esterno. All'eccezione di qualche parete vetrata fissa, lo spazio interno resta definito dal solo tetto il cui limite è reso ambiguo da una maglia strutturale, blu, che prosegue sulle terrazze per sostenere dei *brise-soleil*, tanto esili quanto inutili: essi hanno il solo ruolo di definire uno spazio cangiante che prende senso nell'uso che ne fa il suo fruitore.

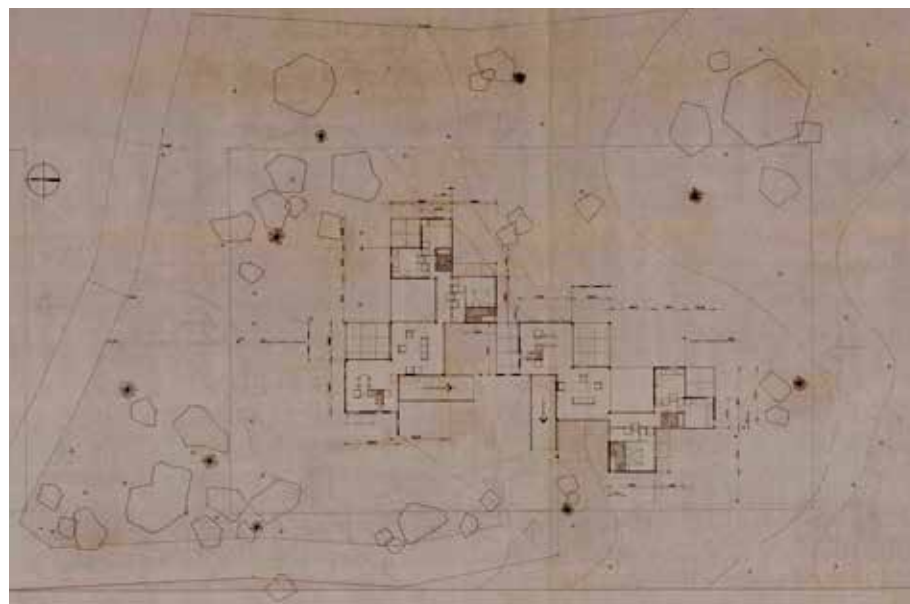
Evoluzione ancora più estrema è la villa Baldassini (1972)⁹, costruita su di un rigoroso modulo quadrato, tanto totalizzante da fare perdere ogni allusione al precedente riferimento a De Stijl della Villa Fraschetti, alla disgregazione dei muri miesani della villa Bertini. Essa diverge pure dalla tipologia della Glass House dato che, l'ampio salotto quadrato, racchiuso da quattro pareti vetrate, si apre totalmente: i pannelli vetrati scorrono, in maniera seriale – soluzione innovativa¹⁰ –, uno dopo l'altro verso

and the still limited usability without obstacles of the Californian Case Study, here glass walls were primarily fixed and constituted a barrier to mobility. In our case the limit between inside and outside starts dissolving, but still the capacity of seeing beyond does not imply the removal of the physical barrier.

Villa Fraschetti (1964)⁸ is the turning point. Here the plan breaks up further, it almost turns into a De Stijl drawing whose implicit, chromatic play materializes in the third dimension. The sliding glass panels no longer overlap the fixed ones, but disappear inside the white walls, the large red panels rotate 90° like wings that open outwards. Except for a few fixed glass walls, the internal space is defined by the roof only, whose limit is made ambiguous by a blue structural mesh which continues onto the terraces to support as thin as useless *brise-soleils*: they are only aimed at defining an iridescent space that takes on a meaning in the use that its user makes of it. An even more extreme evolution is represented by Villa Baldassini (1972)⁹, built on a rigorous, all-encompassing square module that leaves behind any allusion to the previous De Stijl reference of Villa Fraschetti and to the fragmentation of the “*Miesian*” walls of Villa Bertini.

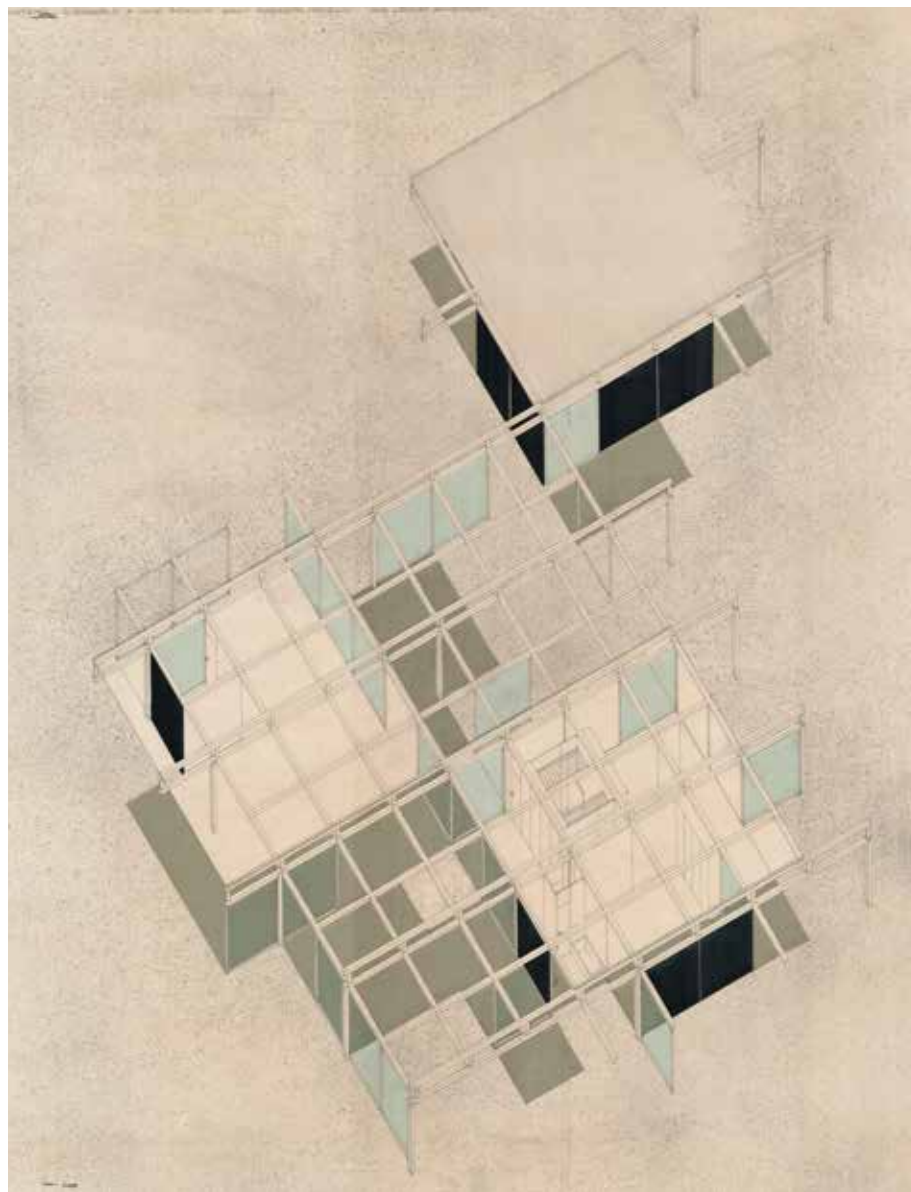
It also differs from the typology of the Glass House since the large square living room, enclosed by four glass walls, opens up completely: the glass panels slide one after the other outwards – an innovative solution¹⁰ –, carried by the structural frame

Pianta. 3BM, *Lottizzazione Roccamare*, Villa Veronesi, 1973, Castiglione della Pescaia (GR). © Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, R.M. 2



Tutte le sei ville presentano l'invariante di non essere unico corpo di fabbrica, ma di aver esploso il volume abitativo in tre/quattro elementi separati.

All six villas are not made of a single building, since the living space is divided into three/four separate elements.



Assonometria. 3BM, *Villa Baldassini*, 1972, Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR)

l'esterno, ora portati dalla trama strutturale che, anche qui si estende nel giardino. Quando i vetri sono aperti si assiste all'eliminazione di ogni barriera fisica e lo spazio del salotto diventa esso stesso uno spazio esterno. Stare sulla terrazza sotto l'ombra dei pini, sotto il portico o nello spazio coperto diventa una sola esperienza globale come soggiornare sotto una pergola.

La villa Poggioli (1991), apparentemente più convenzionale e più legata ad una estetica neutriana, è invece più estrema in termini di concezione spaziale. L'esplosione del volume è più radicale e ciascuna camera degli ospiti è diventata un padiglione a sé stante. Soprattutto l'abitazione non è più posta al centro del lotto: le sue componenti, soggiorno, zona notte e camere ospiti sono dislocate sul perimetro della parcella. Ciascuna camera è rivolta verso l'esterno nella ricerca della privacy ed il solo soggiorno si apre sullo spazio del giardino centrale, caratterizzato da una piscina che diventa il fulcro della abitazione. Lo spazio vuoto del giardino è diventato ora il centro della casa, della vita estiva, ribaltando il discorso iniziato con la villa Bertini con cui condivide ora solo l'impianto estetico.

I tre ultimi progetti della villa Fraschetti, Baldassini e Poggioli arricchiscono il dibattito architettonico introducendo una ulteriore invariante, che apporta un nuovo senso climatico alla ricerca spaziale. La smaterializzazione minimizza le pareti solide, cosicché non si può

which extends to the garden. When the windows are open, all physical barriers are discarded and the living room becomes an outdoor space. Resting on the terrace under the shade of pine trees, under the porch or under the covered space becomes a single global experience like laying under a *pergola*.

Villa Poggioli (1991), apparently more conventional and linked to a "Neutrian" aesthetic, is instead the farthest in terms of spatial conception. The volume explosion is more drastic since each guest room is a pavilion of its own. Above all, the house is no longer placed in the middle of the plot: its components, like the living room, the sleeping area and the guest rooms are placed along the perimeter of the site. Each bedroom opens outwards in the search for privacy and only the living room is facing the central garden, featuring a swimming pool which is the heart of the house. The empty space of the garden has now turned into the center of the house, of summer life, overrunning the discussion started with Villa Bertini with which it now shares the aesthetic layout only.

The three latest projects of Villa Fraschetti, Villa Baldassini and Villa Poggioli enrich the architectural debate by introducing a further invariant, which brings a new climatic sense to spatial research. The dematerialization minimizes the solid walls, so that it is no longer possible to use neither the masonry mass to insulate the inside from the outside, nor



Vista dal salotto sullo spazio pranzo con sullo sfondo la zona ospiti. Si notino i pannelli vetrati traslati all'esterno della casa. 3BM, *Villa Baldassini*, 1972, Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR). © Carla De Benedetti

più usufruire né della massa muraria per isolare l'interno dall'esterno, né della conseguente massa termica per ammortizzare i picchi di calore del primo pomeriggio, ovvero non si può più fare leva sulla ventilazione notturna e sulla chiusura delle finestre diurna (vetro e persiane) per limitare gli apporti energetici solari durante la giornata. Nel caso contrario la massa muraria si scalderebbe per restituire il calore sotto forma di una sgradevole energia radiante che accentuerebbe la percezione del calore soprattutto quando il flusso d'aria è insignificante (finestre di dimensione standard).

Nelle citate tre ville il tetto è scisso in due elementi, uno superiore, lo schermo contro la pioggia, ed uno inferiore, la barriera termica, cosicché il primo annulla l'energia radiante, in quanto riflette i raggi del sole verso l'esterno, e l'intercapedine ventilata dissipa il calore formatosi fra i due elementi. Il secondo tetto, sottomesso alla sola temperatura dell'aria, non è più una superficie radiante, non emette più alcuna radiazione verso lo spazio sottostante diventando così uno schermo neutro che crea, proprio come i pini, un piacevole spazio



Vista dal salotto sulla pineta. 3BM, *Villa Baldassini*, 1972, Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR). © Carla De Benedetti

the consequent thermal mass to cushion the heat peaks in the early afternoon, i.e., it is no longer possible to rely on ventilation at night and by shutting the windows in the daytime (glazing and shutters) to limit solar energy intakes. Otherwise, the wall mass would heat up to return the hot temperature in the form of an unpleasant radiant energy that would increase especially when the air flow is weak (standard size windows).

In the aforementioned three villas the roof is split into two elements, an upper one, the shield against the rain, and a lower one, the thermal barrier, so that the first avoids the radiant energy, as it reflects the solar radiation outwards, and the ventilation gap dissipates the heat between both elements. The second roof, subjected only to air temperature on its own, is no longer a radiant surface, since it no longer emits radiation towards the space below, thus becoming a neutral screen which creates, just like the pines, a pleasant shaded space, lapped by the gentle mistral wind, mitigated by the Mediterranean vegetation that surrounds and protects the house. Therefore, being inside

ombreggiato, lambito dal soave maestrale, gradevole in quanto mitigato dalla macchia mediterranea che circonda e protegge l'abitazione. Stare dentro e stare fuori diventano quindi una unica esperienza climatico-spaziale, l'architettura cessa di essere il mero costruito per generare un abitare che si riappropria della natura per vivere con questa. Questo approccio, per ritornare all'analisi storica, ricorda il primo lavoro dell'ancora parzialmente sconosciuto, proto-razionalista, Rudolph M. Schindler¹¹, che nella sua propria abitazione, Kings Road House (1923) proponeva perfino degli spazi/veranda per dormire all'aperto.

Se la storia non si fosse esaurita con la villa Poggioli, questa evoluzione e susseguirsi di esperimenti forse si sarebbero arricchiti di un ulteriore sviluppo, quello di un tetto in vetro completamente apribile¹² che avrebbe, alla fine, comportato la dissoluzione totale della fisicità del volume.

Note

¹ La prima produzione di Shigeru Ban, oggi poco ricordata, ha visto le realizzazioni di molteplici abitazioni, e per correttezza storica merita ricordare le Curtain Wall e 2/5 House del 1995, la Wall Less House del 1997 e la Picture Window House del 2005.

² Il critico Werner Blaser rintraccia una componente giapponese nell'opera di Mies van der Rohe, tale lettura non è stata ripresa dal alcun esperto ed è fortemente contestata da Peter Buchanan (conversazione con l'Autore).

³ 3BM; quale nome del gruppo, è apparso solo dopo il suo scioglimento. Durante il periodo di attività il gruppo non si è mai proposto con questa sigla ed i progetti sono sempre stati pubblicati con il credit: Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani architetti, Lisindo Baldassini ingegnere. La sigla 3BM è usata nel testo per una sola necessità di semplificazione della lettura.

⁴ L'amico collega Walter Di Salvo, anch'esso attivo in Maremma, aveva visitato le ville di Neutra e contribuito alla conoscenza di questo architetto all'interno del gruppo 3BM.

⁵ I Case Study 5 (Whitney R. Smith, 1945) e 27 (Campbell and Wong) non sono mai stati realizzati.

⁶ Domus n° 400, Marzo 1963, pp. 31-36. La data di realizzazione del 1961 è indicativa.

⁷ Domus n° 400, Marzo 1963, pp. 23-30. La data di realizzazione del 1962 è indicativa, anche se pubblicata nello stesso numero di Domus questa villa è sicuramente posteriore alla villa Bertini.

⁸ Domus n° 435, Febbraio 1966, pp. 21-29.

⁹ Domus n° 543, Febbraio 1975, pp. 20-24.

¹⁰ L'autore non è a conoscenza di esempi simili né all'epoca della costruzione né in periodi più tardi.

¹¹ La carriera di R. M. Schindler spazia dal 1912 fino al 1953, sovrapponendosi quindi sull'International Style al quale l'architetto non è mai stato associato a causa dell'ostracismo della critica architettonica. L'autore ritiene che questo ostracismo vada oltre alle diatribe personali con gli esponenti della critica americana e trovi un fondamento più profondo in una visione più legata al proto-razionalismo che al razionalismo stesso.

¹² Conversazione con l'Autore intorno al 1990.

or outside is a single climatic-spatial experience, so that architecture is not just a building that rediscovers nature to live with it. In terms of historical analysis, such approach recalls the early work of the still partially unknown, proto-rationalist, Rudolph M. Schindler¹¹ who in his own home, Kings Road House (1923), provided spaces/verandas for outdoor sleeping.

If the story hadn't ended with Villa Poggioli, perhaps this evolution and sequence of experiments would have been enriched by a further development, i.e., a full sliding glass roof¹² which would have led to the total dissolution of the volume physicality in the end.

Notes

¹ Shigeru Ban's first production, little remembered today, saw the construction of multiple houses, and for historical accuracy it is worth mentioning the Curtain Wall and 2/5 House of 1995, the Wall Less House of 1997 and the Picture Window House of 2005.

² Critic Werner Blaser traces a Japanese component in the work of Mies van der Rohe, though this analysis has not been resumed by any expert and is strongly contested by Peter Buchanan (conversation with the Author).

³ 3BM: as a group name, it appeared after its breakup only. During the period of its activity, the group never presented itself with this acronym and projects have always been published with the following credits: "Giancarlo and Luigi Bicocchi, Roberto Monsani architects, engineer Lisindo Baldassini?". The acronym 3BM is used just to simplify the text reading.

⁴ Walter Di Salvo, a friend and colleague of mine active in Maremma, had visited the villas of Neutra and contributed to the knowledge of this architect within the 3BM group.

⁵ Case Studies number 5 (Whitney R. Smith, 1945) and number 27 (Campbell and Wong) were never built.

⁶ Domus number 400, March 1963, pp. 31-36. The date of construction of 1961 is approximate.

⁷ Domus number 400, March 1963, pp. 23-30. The date of construction of 1962 is approximate.

⁸ Domus number 435, February 1966, pp. 21-29.

⁹ Domus number 543, February 1975, pp. 20-24.

¹⁰ The author is not aware of similar examples neither at the time of construction nor in later periods.

¹¹ R. M. Schindler's career spans from 1912 to 1953, thus overlapping the International Style with which the architect has never been associated due to the ostracism of architectural criticism. The author believes that this ostracism goes beyond the personal disputes with the exponents of the American critics and finds a deeper foundation in a vision more linked to proto-rationalism than to rationalism itself.

¹² Conversation with the Author around 1990.

LUIGI BIOCCHI. VILLA POGGIOLI A ROCCAMARE

LUCA BARONTINI

Nome del progetto: Villa Poggioli

Architettura: Luigi Bicocchi

Uso: Abitativo stagionale

Anno: 1991

Localizzazione: Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR)

Nella Villa Poggioli di Luigi Bicocchi il verde è sempre elemento imprescindibile dell'ambiente costruito. L'innesto con il dato naturale è un fatto ontologico come diretta conseguenza del piegarsi e integrarsi dell'architettura, ovvero dell'intervento umano rispetto al contesto. Non deriva da un'imposizione immutabile dall'alto, come elemento di addizione al progetto, ma da un accrescersi in divenire di possibilità, un susseguirsi e reiterarsi di elementi del costruito che si adattano alle presistenze naturali, integrandosi e diventando un *unicum* indissolubile. Non si tratta, dunque, di due entità scisse e dicotomiche, giacché in entrambe è presente il rispettivo riflesso. Sono due realtà assolute, tenute assieme da termini comparativi che innescano un'interdipendenza che fa sì che l'una abbia radice nell'altra: come se entrambe avessero origine reciproca e l'una non potesse esistere senza l'altra.

In the case of Villa Poggioli, the vegetation itself takes on a main role through its integration into the everyday activities in which architecture becomes a projective transposition.

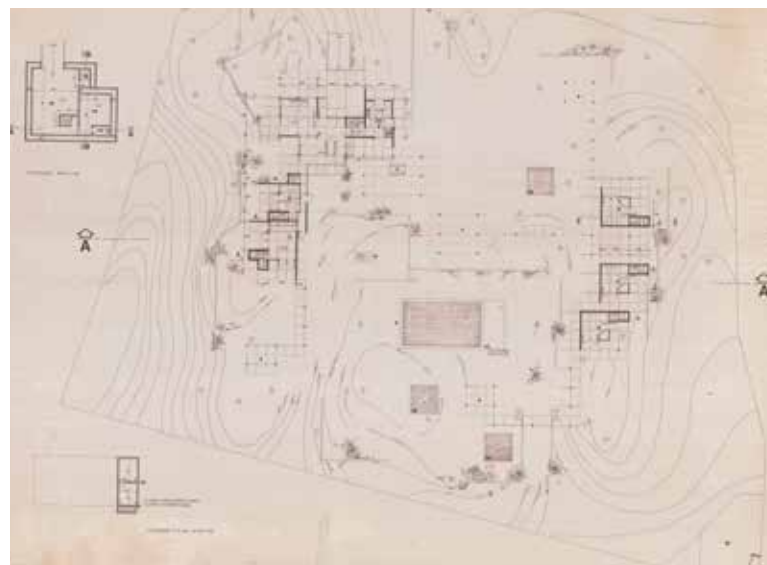
Every aspect of functional design is juxtaposed with the technological definition of all of the elements in the management of the entire project and, among these, the presence of vegetation is an essential component of the built environment. This integration with Nature is an ontological fact as a direct consequence of its combination with architecture, or rather of human intervention within the context. It is not an immutable imposition from above, as an addition to the project, but an exponential increase of possibilities, a succession and reiteration of built elements that adapt to natural pre-existences, integrating and becoming an indissoluble *unicum*. Therefore, we are not dealing with two dichotomous entities, since the respective reflection is common for both. They are two absolute realities, held together by comparative terms so that one has roots in the other: as if both had mutual origins and one could not exist without the other.

KEYWORDS: Luigi Bicocchi, Giancarlo Bicocchi, Lisindo Baldassini, Roberto Monsani, 3BM, Roccamare, Villa Poggioli.

LUIGI BIOCCHI. VILLA POGGIOLI IN ROCCAMARE



Luigi Bicocchi, Villa Poggioli, 1991, Castiglione della Pescaia (GR). © Niccolò Baldassini



Pianta piano terra e scantinato. Luigi Bicocchi, *Lottizzazione Roccamare Lotto n. 121, Progetto di Casa al Mare*, 1990, Castiglione della Pescaia (GR).
© Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, NC60.1

Socio fondatore dello studio 3BM assieme al fratello Giancarlo, all'ingegnere Lisindo Baldassini e all'architetto Roberto Monsani dal 1957 al 1980, Luigi Bicocchi è stato un architetto italiano attivo in Toscana, tra Firenze e la Maremma.

Lo studio è stato attivo sia in ambito della progettazione urbanistica, sia in quella residenziale. A questo proposito risultano di particolare interesse le ville di Roccamare.

Quello di Bicocchi è sempre stato un approccio avanguardista alla materia architettonica che ha voluto distaccarsi dalle logiche di «un meccanismo produttivo immutabile in un sistema ecologico trasparente e inclusivo»¹.

Questo lo si evince non solo dall'occasione della «progettazione urbana partecipata» delle case

Luigi Bicocchi, an Italian architect active in Tuscany, between Florence and the Maremma, was the founding partner of 3BM Studio together with his brother Giancarlo, the Engineer Lisindo Baldassini and the Architect Roberto Monsani from 1957 to 1980. The office has been active both in urban planning and residential design. In this regard, the villas in Roccamare are particularly noteworthy.

Bicocchi had an avant-garde approach to architecture far from the logic of «an immutable production mechanism in a transparent and inclusive ecological system»¹.

This can be inferred not only from occasion of the urban participatory design of the «minimal houses» in

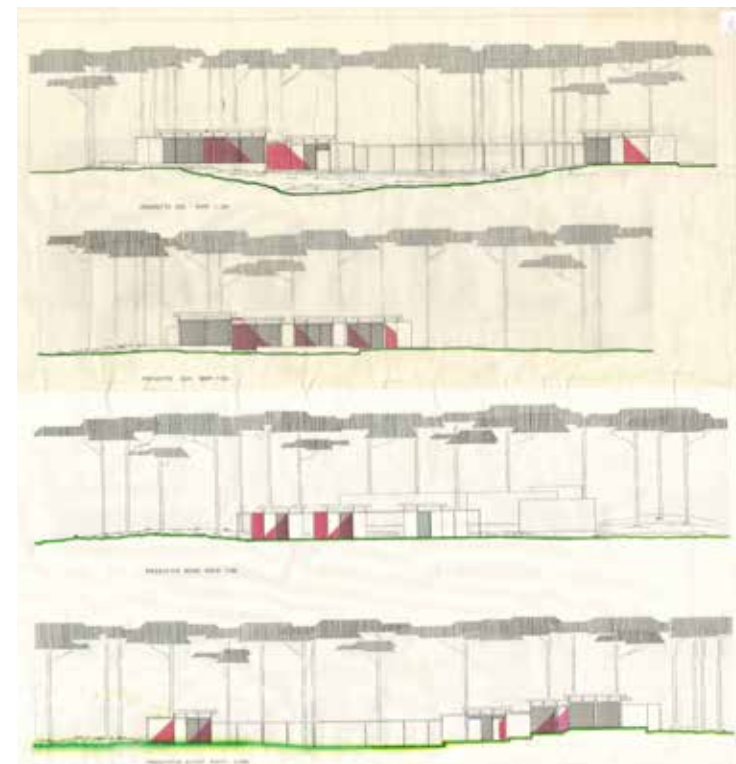
minime di Rovezzano e La Casella (Firenze 1971-1973), un'esperienza di avanguardia che vide Bicocchi come protagonista, ma anche dalla progettazione delle ville di Roccamare di cui la Villa Poggioli è l'ultima realizzazione risalente agli inizi degli anni Novanta (1991).

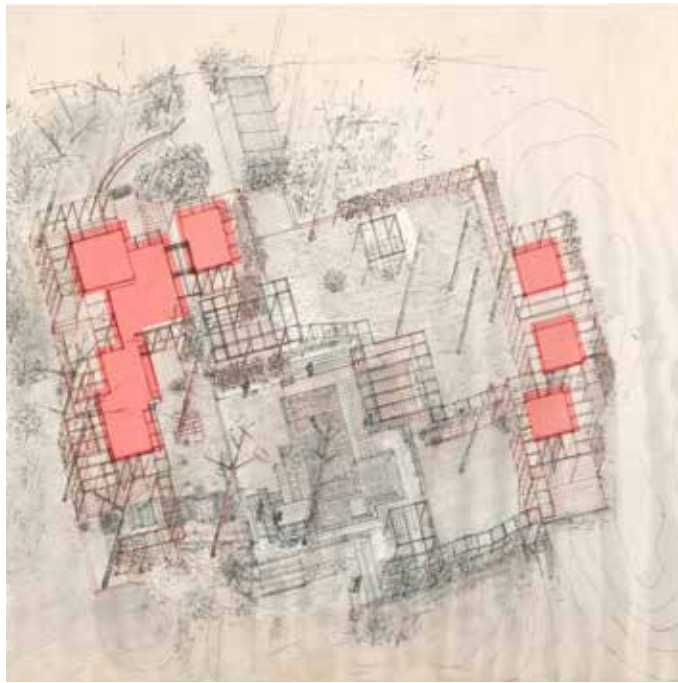
Il suo approccio all'architettura, infatti, mirava alla costante interazione tra uomo e ambiente, tra i luoghi e la società per cui questi venivano pensati, attraverso la messa a punto di una progettazione dinamica e responsabile

Rovezzano and La Casella (Florence 1971/1973), a pioneering experience in which Bicocchi played a leading role, but also from the design of the villas in Roccamare, of which Villa Poggioli is the last construction dating back to the early Nineties (1991).

His approach to architecture was aimed at the constant interaction between man and environment, between the places and the society they were designed for and through the development of a dynamic and

Prospetti. Luigi Bicocchi, *Lottizzazione Roccamare Lotto n. 121, Progetto di Casa al Mare*, 1991, Castiglione della Pescaia (GR).
© Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, NC60.6





Assonometria con retini. Luigi Bicocchi, *Lottizzazione Roccamare Lotto n. 121, Progetto di Casa al Mare, 1991, Castiglione della Pescaia (GR).*
© Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, NC65.18

fondata su soluzioni integrate. Il progetto si sviluppa dalle considerazioni sul vissuto dei suoi fruitori e sull'introduzione del verde come comune denominatore di ogni azione in quella che è a tutti gli effetti un'operazione partecipata.

Anche nel caso di Villa Poggioli, il verde assume un ruolo principale attraverso l'integrazione di quest'ultimo nella quotidianità delle azioni di cui l'architettura si fa trasposizione proiettiva.

Il canovaccio che racchiude ogni aspetto del programma funzionale si giustappone alla definizione tecnologica di tutti gli elementi e, tra questi, anche la presenza del verde nella gestione dell'intero progetto. Esso, infatti, è sempre elemento imprescindibile dell'ambiente costruito. L'innesto con il dato naturale è un fatto ontologico come diretta conseguenza del piegarsi e integrarsi dell'architettura, ovvero dell'intervento umano rispetto al contesto. Non deriva da un'imposizione immutabile dall'alto, come elemento di addizione al progetto, ma da un accrescersi in divenire di possibilità, un susseguirsi e reiterarsi di elementi del costruito che si adattano alle preesistenze naturali, integrandosi e diventando un *unicum* indissolubile. Non si tratta, dunque, di due entità scisse e dicotomiche, giacché in entrambe è presente il rispettivo riflesso. Sono due realtà assolute, tenute assieme da termini comparativi che innescano un'interdipendenza che fa sì che l'una abbia radice



responsibile design based on integrated solutions. His projects develop from considerations of the experience of its users and on the introduction of the site's natural vegetation as the common feature of every project in what is a fully fledged participatory collaboration.

In the case of Villa Poggioli, the vegetation itself takes on a main role through its integration into the everyday activities in which architecture becomes a projective transposition.

Every aspect of functional design is juxtaposed with the technological definition of all of the elements in the management of the entire project and, among these, the presence of vegetation is an essential component of the built environment. This integration with Nature is an ontological fact as a direct consequence of its combination with architecture, or rather of human intervention within the context. It is not an immutable imposition from above, as an addition to the project, but an exponential increase of possibilities, a succession and reiteration of built elements that adapt to natural pre-existences, integrating and becoming an indissoluble *unicum*. Therefore, we are not dealing with two dichotomous entities, since the respective reflection is common for both. They are two absolute realities, held together by comparative terms so that one has roots in the other: as if both had mutual origins and

Assonometria. Luigi Bicocchi, *Lottizzazione Roccamare Lotto n. 121, Progetto di Casa al Mare, 1991, Castiglione della Pescaia (GR).*
© Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Archivi di Architettura, Fondo Bicocchi, NC65.32



Luigi Bicocchi, *Villa Poggioli*, 1991, Castiglione della Pescaia (GR). © Niccolò Baldassini

nell'altra: come se entrambe avessero origine reciproca e l'una non potesse esistere senza l'altra. L'architettura si trasforma in una macchina organica in moto continuo, in cui il verde assorbe l'elemento costruito e, viceversa, l'architettura assimila il dato naturale. Come risultato di questa sintesi perfetta, in cui la materia architettonica si fonde con il paesaggio circostante, quello di Villa Poggioli appare un organismo tentacolare che si articola e propaga strutturalmente, funzionalmente e formalmente in diversi luoghi, in una relazione di mutuo scambio che li colloca tutti all'interno di un unico sistema che li caratterizza e alimenta. Il funzionamento di questa casa garantisce un'esperienza ambivalente dei suoi spazi; nel senso che è come dotata di una doppia

one could not exist without the other. Architecture turns into an organic machine in continuous motion, in which greenery absorbs the built element and vice versa architecture assimilates the natural data. As a result of this perfect synthesis, where the built environment merges with the surrounding landscape, Villa Poggioli appears as a sprawling organism that is structurally, functionally, and formally articulated all over the site, in a relationship of mutual exchange which places all its components within a single system characterizing and feeding them. The functioning of this house ensures an ambivalent experience of its spaces; meaning that it has a double soul: dynamic spaces created to live in a relationship



Luigi Bicocchi, *Villa Poggioli*, 1991, Castiglione della Pescaia (GR). © Niccolò Baldassini

anima: spazi dinamici, creati per vivere in una relazione di connessione intermittente tra interno ed esterno, e spazi più introversi, pensati per la contemplazione esclusiva dello scenario circostante. Entrambi sono il frutto dell'intersezione di camminamenti comuni, un *continuum* fluido di relazioni cangianti tra frammenti di architettura e scorci di paesaggio, come tante isole o come una sorta di grande diagramma. Si tratta di un'idea di architettura aperta. Ovvero, è un'architettura pensata sia per essere vissuta in solitudine, dove il verde è l'espediente di una contemplazione assorta, sia in virtù delle relazioni propulsive che intesse con l'intorno. Il verde, che è il denominatore comune di ogni azione scaturita dall'architettura con cui si interfaccia, è anche

of intermittent connection between inside and outside, and more introverted spaces designed for the exclusive contemplation of the surrounding scenery. Both are the result of the intersection of common walkways, a fluid *continuum* of changing relationships between fragments of architecture and landscapes framed, like an archipelago or a sort of large diagram. It is the idea of open architecture. In other words, it is meant both to be experienced in solitude, where Nature is the expedient for assorted contemplation, as well as by virtue of the propulsive relationships it weaves with its surroundings. Greenery, which is the common feature of every vista resulting from this interaction, is also the expression through which the

espressione ed il mezzo attraverso cui si concretizza l'idea dello stare insieme e di condividere la quotidianità; una sorta di pretesto al concetto di casa, intesa non solo come spazio privato ed introverso, ma come un'alternanza di volumi che contempla indistintamente e senza gerarchie sia l'una sia l'altra dimensione, permettendo di entrare profondamente in contatto con la natura.

Il rapporto formale esistente, tra gli spazi cosiddetti interni e quelli esterni della casa, non è basato esclusivamente su criteri di scambio visivo; nella misura in cui, ad esempio, le grandi vetrate riflettono la natura circostante e al contempo lasciano che lo sguardo le attraversi, percependo fluidamente entrambe le dimensioni come un *unicum* in progressione, ma soprattutto in virtù di una dualità reciproca e intrinseca al percorso progettuale. Si tratta, infatti, di un espediente attraverso il quale l'uomo prende coscienza della sua natura e delle relazioni possibili con l'intorno. Questa "oggettivazione", intesa come «presa di coscienza delle componenti spazio-temporali della realtà che ci circonda»² permette all'uomo di sentirsi parte integrante di tutto lo spazio, legandovelo indissolubilmente. Lo spazio dell'architettura valica i confini formali del perimetro in calcestruzzo, si dilata inglobando a perdita d'occhio spazi che non sono circoscritti dalla presenza fisica e tangibile dell'intervento umano, ma che sono delimitati dalla volontà cosciente dell'architettura di relazionarsi e assorbire il contesto. Ciò fa sì che sia architettura sia natura perderebbero la loro ragion d'essere in assenza dell'una o dell'altra indistintamente.

Lo spazio dell'architettura valica i confini formali del perimetro in calcestruzzo, si dilata inglobando a perdita d'occhio spazi che non sono circoscritti dalla presenza fisica e tangibile dell'intervento umano, ma che sono delimitati dalla volontà cosciente dell'architettura di relazionarsi e assorbire il contesto.

idea of being together and sharing everyday life takes shape; a sort of pretext for the concept of home, taken not only as a private and intimate space, but as an alternation of volumes that contemplate both dimensions without distinction or hierarchies, allowing one to enter deeply into contact with Nature. The existing formal relationship between the so-called internal and external spaces of the house is not based on criteria of visual exchange exclusively; since, for example, the large windows reflect the surrounding landscape and at the same time allow the gaze passing through, fluidly perceiving both dimensions as a whole, but also by virtue of a reciprocal duality intrinsic to the design process. In fact, it is an expedient through which man becomes aware of his nature and the potential relationships with his surroundings. This objectification, intended as «the awareness of spatial and temporal components of the reality that surrounds us»² allows one to feel like an integral part of the space, to be indissolubly bound. The space of architecture crosses the formal boundaries of its concrete perimeter and expands, by incorporating as far as the eye can see spaces that are not circumscribed by the physical and tangible presence of human intervention, but which are defined by the conscious will of architecture to relate to the context and absorb it.

This means that both architecture and nature would lose their *raison d'être* given the lack of one or the other without exception.

The space of architecture crosses the formal boundaries of its concrete perimeter and expands, by incorporating as far as the eye can see spaces that are not circumscribed by the physical and tangible presence of human intervention, but which are defined by the conscious will of architecture to relate to the context and absorb it.

Villa Poggioli è costituita da una successione di volumi a pianta quadrata che si articola su livelli posti a quote diverse ed è proprio la sezione variabile che permette all'architettura di assecondare la mutabilità intrinseca alla natura del terreno. Ciascun volume è distaccato dagli altri e coincide con una funzione del programma, il che impone il passaggio obbligato dall'area del giardino per potersi muovere da un padiglione all'altro della villa. L'assetto dinamico dell'architettura emerge proprio in relazione a questo aspetto. Il giardino non si configura esclusivamente come il luogo statico della contemplazione e della proiezione interno-esterno ma come il luogo del movimento che catalizza in sé tutto il principio di funzionamento alla base del manufatto. Quest'ultimo, con tutte le sue parti, non è centrato rispetto al lotto ma si snoda lungo il perimetro abbracciando lo spazio vuoto nel mezzo e ospitandovi una piscina, avamposto della vita all'aperto e fulcro visivo di tutta la composizione. Le camere da letto, invece, lambite dal percorso pedonale all'aperto, si aprono su spazi verdi minori, più introversi per assicurare la privacy e limitare l'introspezione.

Dal punto di vista meramente formale, invece, l'involucro dello spazio edificato è caratterizzato da ampie pareti vetrate che concorrono inevitabilmente a garantire quella penetrazione tra interno ed esterno che sta alla base della ricerca architettonica di cui Villa Poggioli, assieme alle altre ville sorelle di Roccamare, è il risultato.

Infatti, se da una parte l'abolizione di grossa parte delle porzioni opache incrementa l'approvvigionamento di luce naturale negli spazi al chiuso, nonché una percezione aumentata dell'ambiente esterno, dall'altra, invece, annulla quell'isolamento termico dall'irraggiamento che solo le pesanti cortine murarie dell'involucro possono garantire.

Villa Poggioli is made up of a succession of square plant volumes placed on different heights so that its variable section allows architecture to accommodate the intrinsic mutability of the nature of the land. Each volume is detached from the others and coincides with a specific function of the design, which imposes the obligatory passage from the garden area in order to move from one pavilion to another of the villa. Its dynamic structure emerges precisely in relation to this aspect. The garden is not intended exclusively as the static place of contemplation and internal-external projection since it catalyzes the whole effective principle at the base of the building. The latter, with all its parts, is not centered on the site but winds along the perimeter, embracing the empty space in the middle by hosting a swimming pool, heart of outdoor life and visual fulcrum of the entire composition. On the other side, bedrooms are bordered by the outdoor pedestrian path and open onto smaller, more intimate green spaces to ensure privacy.

From a purely formal point of view, however, the envelope of the built space is characterized by large glass walls which contribute to ensure that exchange between inside and outside, which is at the heart of Villa Poggioli architectural, design, functions and is shared in the design of the other villas of Roccamare.

From an ecological point of view, in fact, if on the one hand the abolition of large part of the opaque portions increases the supply of natural light inside, as well as an increased perception of the external environment, on the other hand it cancels that thermal insulation from radiation that only the heavy walls of the envelope can guarantee. Basically, the wall mass does not contribute to limit the migration of radiant energy from outside



Luigi Bionchi, *Villa Poggioli*, 1991, Castiglione della Pescaia (GR). © Niccolò Baldassini



Luigi Bicocchi, *Villa Poggioli*, 1991, Castiglione della Pescaia (GR). © Niccolò Baldassini

La massa muraria, in buona sostanza, non contribuisce da sola a limitare la migrazione dell'energia radiante dall'esterno all'interno dei locali, favorendo di conseguenza la trasmissione del calore. Per ovviare a ciò, in Villa Poggioli la copertura dei singoli volumi è distinta in due elementi: uno, quello superiore, assolve alla funzione di proteggere la casa dagli agenti atmosferici e di riflettere l'energia radiante; l'altro, invece, grazie ad un'intercapedine d'aria posta nel mezzo, serve a dissipare il calore accumulato durante la giornata, divenendo di fatto uno schermo neutro che protegge l'involucro abitativo. Tutti questi elementi, formali e tecnologici, fanno sì che non vi sia alcuna differenza tra lo stare dentro e lo stare fuori, giacché il perimetro del costruito ha solo valore formale ma non funzionale. Non vi è concretamente uno spazio interno ed uno esterno, l'uno è il negativo ed il reciproco dell'altro: l'architettura, in questo caso, diventa l'espedito per maturare nuove consapevolezze e forme contemporanee di abitare lo spazio *ante litteram*.

Note

¹ C. Ratti, *Architettura Open Source. Verso una progettazione aperta*, Einaudi, Torino 2014.

² L. Bicocchi, *Lettera a Clem* (1998), in D. Frezza Bicocchi (a cura di), Luigi Bicocchi. *Una progettazione urbana partecipata: Firenze 1971-1973*, Centro Di, Firenze 2018.

Luca Barontini è professore a contratto presso il Dipartimento di Architettura (DIDA), Università degli Studi di Firenze

Luigi Bicocchi, *Villa Poggioli*, 1991, Castiglione della Pescaia (GR). © Niccolò Baldassini

to the inside, although, however, it would favor the migration of heat on its own. In order to avoid this condition, the roofing of each volume of Villa Poggioli is divided into two elements: the upper one is aimed at protecting the house from atmospheric agents and reflecting radiant energy; the other, thanks to an air gap placed in the middle, serves to dissipate the heat accumulated during the day, becoming a neutral screen that protects the house envelope.

All these formal and technological elements make sure that being inside and being outside is a shared experience since the perimeter of the building has primarily a formal but not functional value. There are not internal or external spaces actually, since one is the negative and reciprocal of the other: here is a case in which architecture is the expedient to developing new awareness which anticipates contemporary forms of living-space.

Notes

¹ C. Ratti, *Architettura Open Source. Verso una progettazione aperta*, Einaudi, Turin 2014.

² L. Bicocchi, *Lettera a Clem* (1998), in D. Frezza Bicocchi (edited by), Luigi Bicocchi. *Una progettazione urbana partecipata: Firenze 1971-1973*, Centro Di, Florence 2018.

8 OTTOBRE 2022. LAMPEDUSA UN MARE DI PACE

VINCENZO LATINA

Il progetto di risanamento e restauro degli ex Siti Cava Sito, tra Cala Francese e Punta Sottile, rientra all'interno di un programma di recupero di Lampedusa che presuppone il complesso binomio tra la riqualificazione di alcune aree degradate e il rilancio turistico dell'isola stessa. Questo programma ha preso avvio con il recupero costiero ed ambientale dell'Isola dei Conigli di recente divenuto una meta esclusiva turistica, alla ricerca di un ambiente marino, selvaggio e poco esplorato ed è stata teatro di tragiche vicende, le quali hanno accentuano alcune opposizioni già presenti negli abitanti. A volte tali aspetti – i tragici naufragi, gli sbarchi di migranti e la sua vocazione turistica – sembrano inconciliabili; altre volte, denotano la grande generosità dei lampedusani verso chi si trova in mare ed è in estrema difficoltà.

Nome del progetto: Risanamento e Restauro Ambientale degli ex Siti Cava Sito tra Cala Francese e Punta Sottile Lampedusa e Linosa, Agrigento.

Committente: Comune di Lampedusa e Linosa, Agrigento

Architettura: Vincenzo Latina

Collaboratori: Shai Cristallo, Roberto Germanò

Consulenti: Geologo Giuseppe Sorrentino, Agronomo Carlo Di Leo

Impresa: ATI D.L. Costruzioni srl, Impresa Costruzioni Edredi Marotta Salvatore

Uso: Parco costiero

Anno: 2017-2023

Localizzazione: isola di Lampedusa

Dimensione: 5000 mq circa

A fianco. Barca dei migranti collocata internamente alla cava, 2022, Lampedusa.
© Vincenzo Latina



Il Mediterraneo da sempre è stato al centro di scambi, navigazioni e migrazioni e di grandi naufragi. Il racconto più antico di una serie di naufragi è l'Odissea; Omero narra del viaggio di Ulisse e dei quattordici luoghi "visitati" nel suo peregrinare durato dieci anni, perso nel Mediterraneo. La causa del naufragio iniziale è Poseidone sollecitato da Apollo, uno dei più accaniti antagonisti di Odisseo. La terza sosta, nel paese dei Lotofagi, corrispondente all'attuale Djerba, l'equipaggio cibandosi dei fiori di loto perde la memoria, da quel momento in poi è un peregrinare nel Mediterraneo tra incontri paurosi e accattivanti, mostri e tempeste di ogni genere. Nonostante siano trascorsi oltre tremila anni, se si volesse fare una trasposizione contemporanea del peregrinare di Ulisse, si potrebbe sostituire l'antico eroe alle migrazioni contemporanee, gli esodi dalle guerre, dalle carestie e dalle oppressioni di ogni genere. Se Ulisse faceva di tutto per ritornare a Itaca, i nuovi migranti sono alla ricerca di una nuova vita, nella speranza di trovare un luogo dove poter continuare a vivere senza l'assillante preoccupazione dell'imminente fine. Allo stesso modo di Odisseo, il viaggio non è quasi mai diretto, è costellato da imprevisti, da paurosi incontri, da mostri antichi e contemporanei, dai predatori di corpi ed anime, dallo sfruttamento

e le molteplici sottomissioni di ogni genere. Per molti migranti dell'Africa subsahariana l'attraversamento del deserto è il più grande ostacolo, un mare di sabbia rovente, costellato da molteplici soste, imprevisti, pericoli e sofferenze ed incontri di ogni genere. Chi riesce ad attraversare il deserto rischia di finire nei lager libici – tutto ciò può durare mesi – nella speranza di trovare, di guadagnarsi il modo per pagare o raggiungere una imbarcazione per l'Europa.

Per chi si imbarca dalla Libia e dalla Tunisia, la meta europea più vicina è l'isola di Lampedusa, la più grande dell'arcipelago delle Pelagie. Geograficamente e geologicamente è più vicino all'Africa, fa parte dell'estremo lembo della "Placca Africana". I migranti sui barconi, che salpano dalle coste libiche e tunisine, in Lampedusa intravedono il primo lembo di terra europeo, la speranza, l'avamposto più a sud d'Europa.

Il progetto di risanamento e restauro degli ex Siti Cava Sito, tra Cala Francese e Punta Sottile, rientra all'interno di un programma di recupero di Lampedusa che presuppone il complesso binomio tra la riqualificazione di alcune aree degradate e il rilancio turistico dell'isola stessa. Questo programma ha preso avvio con il recupero costiero ed ambientale dell'Isola dei Conigli di recente divenuto una meta esclusiva turistica, alla ricerca di un



Concerto di Takahito Yoshikawa in cava, Lampedusa, 2022. © A. Forni



Concerto di Takahito Yoshikawa in cava, Lampedusa, 2022. © A. Forni

Se Ulisse faceva di tutto per ritornare a Itaca, i nuovi migranti sono alla ricerca di una nuova vita, nella speranza di trovare un luogo dove poter continuare a vivere senza l'assillante preoccupazione dell'imminente fine.

ambiente marino, selvaggio e poco esplorato ed è stata teatro di tragiche vicende, le quali hanno accentuato alcune opposizioni già presenti negli abitanti. A volte tali aspetti – i tragici naufragi, gli sbarchi di migranti e la sua vocazione turistica – sembrano inconciliabili; altre volte, denotano la grande generosità dei lampedusani verso chi si trova in mare ed è in estrema difficoltà.

Il progetto di risanamento ambientale prevede il recupero della cava principale sia con finalità ricreativa e turistica sia per commemorare la memoria di alcuni tragici eventi accaduti nel mare vicino all'isola. Si inserisce nella scia di una diffusa pratica che coniuga vari tipi d'intervento: il restauro ambientale, la riqualificazione territoriale e la valorizzazione socio-culturale ed economica.

Il peculiare valore naturalistico del sito ha suggerito azioni di valorizzazione paesaggistica, di recupero ambientale dell'ex sito di cava, situato nell'estremo sud-est dell'isola, che può divenire un importante tassello di un complessivo programma che tende a migliorare la valorizzazione e la fruizione del territorio e delle sue risorse.

L'area, con interventi minimali, può diventare un luogo ideale per l'intrattenimento nei mesi estivi; potrebbe accogliere i grandi eventi, le feste, le rievocazioni e le rappresentazioni teatrali e musicali e/o similari.

Allo stesso tempo, la sua attuale conformazione ispira l'installazione di dispositivi e simboli della "memoria" dell'isola.

Recentemente il tratto di mare di Lampedusa è stato ed è "teatro" tragico delle migrazioni di popoli, delle loro speranze, angosce, drammi, gioie e dolori di una umanità in cerca di speranza. Per tali aspetti l'area suggerisce il carattere del luogo testimone, della riflessione e della sospensione metafisica.

L'area è immaginata come un'Erma Bifronte, come un luogo che interpreti le principali "vocazioni" dell'isola degli ultimi anni: quello della prima accoglienza dei migranti che salpano dalle coste dell'Africa nord-occidentale; e quello ricettivo dell'accoglienza e del soggiorno turistico-vacanziero.

Sono in fase avanzata di realizzazione ed in corso di completamento interventi mirati che riguardano l'inserimento di "innesti" contemporanei minimali che attivino, mediante la loro alterità calcolata, nuove relazioni tra nuovo ed esistente. L'intento è quello di "attrezzare" e dotare l'area di per sé, straordinariamente carica di fascino e di tensione, di quei dispositivi e dei "servizi" essenziali necessari ad una efficace, suggestiva, agevole e sicura fruizione.

Il nuovo ha un carattere laconico ed essenziale, pertanto atemporale, dal design asciutto e minimale, così da interpretare l'area,



Gradinata del teatro, Lampedusa, 2022. © Vincenzo Latina



Barca carbonizzata di uno sbarco dei migranti, collocata all'interno della cava.
© Vincenzo Latina

esaltarla efficacemente affinché diventi un peculiare “luogo” dell’isola che evochi immagini ed immaginari di alcune importanti vicende internazionali che hanno visto l’isola di Lampedusa simile ad un “teatro” collettivo.

L’8 ottobre del 2022 la cava ha ospitato il recital pianistico del maestro di fama internazionale Takahiro Yoshikawa, milanese d’adozione, che divide la sua attività concertistica fra l’Italia e il Giappone di cui è

originario. L’evento dal titolo “Lampedusa: un mare di pace” promosso dal Rotary club Valle Sabbia Centenario, distretto 2050, con il patrocinio della provincia di Brescia e dell’ambasciata del Giappone, ha visto la partecipazione del sindaco delle Pelagie Filippo Mannino, del presidente del Consiglio Giacomo Mercurio e il presidente del Rotary club Valle Sabbia Centenario distretto 2050 Giuliano Ghirardi. Erano arrivati nell’isola oltre cinquanta ospiti del Rotary;

l’evento ha visto la partecipazione di alcune scuole e della popolazione lampedusana. Dopo il concerto, all’imbrunire, col favore della luna piena si è rievocato il Memoriale delle Migrazioni, una cerimonia laica che ha coinvolto le persone presenti, le quali hanno preso parte attiva nel comporre su una parete della cava una sorta di costellazione luminosa, con l’accensione di 368 piccoli lumini a cera, uno per ogni foro, ricordano i naufraghi morti il 3 ottobre 2013. I fori disposti

come delle bolle d’aria nell’acqua cercano di raggiungere la superficie, il cielo. La perdita, l’assenza del foro nella parete diventa presenza, diventa luce, la morte si trasforma in vita, speranza. È stato un momento d’eccezione, di grande emozione collettiva, è stata un’anteprima delle attività future dell’area.

L'ARCHITETTURA RADICALE DI GIANNI PETTENA. TRA SPERIMENTAZIONE E RELTÀ

MASSIMILIANO PARDI

Nome del progetto: La mia casa all'Elba

Committente: Gianni Pettena

Architettura: Gianni Pettena

Collaboratori: Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Nigel Coates, Lapo Binazzi, Ugo Marano, Andrea Branzi, Marco Pace

Uso: Abitativo stagionale

Anno: 1978

Localizzazione: Loc. Viticcio, Portoferraio, Isola d'Elba (LI)



Camino di Ettore Sottsass con disegno murale di Alessandro Mendini. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI). © Gianni Pettena

Una domenica di maggio parto direzione Firenze e mentre viaggio inizio a pensare a cosa dovrei chiedere a Gianni Pettena e senza nemmeno accorgermene mi ritrovo davanti ad un cancello che si apre lentamente.

Dietro quella cancellata trovo ad accogliermi, con il suo sigaro tra le dita, il mio professore.

Dopo abbracci, risate e pacche sulle spalle entriamo nel suo ufficio.

Sembra di entrare in un piccolo laboratorio pieno di foto, plastici e pacchi pronti per essere spediti nel mondo tra musei e gallerie d'arte.

Mentre preparo i miei appunti per iniziare l'intervista, ci sediamo e faccio partire la registrazione senza interrompere i nostri discorsi, come se non ci fosse nessun microfono ad ascoltarci.

MP: Pronto Gianni sono Massimiliano, pensavo di venirti a trovare per farti una intervista, che dici riusciamo?

GP: Ma con molto piacere.

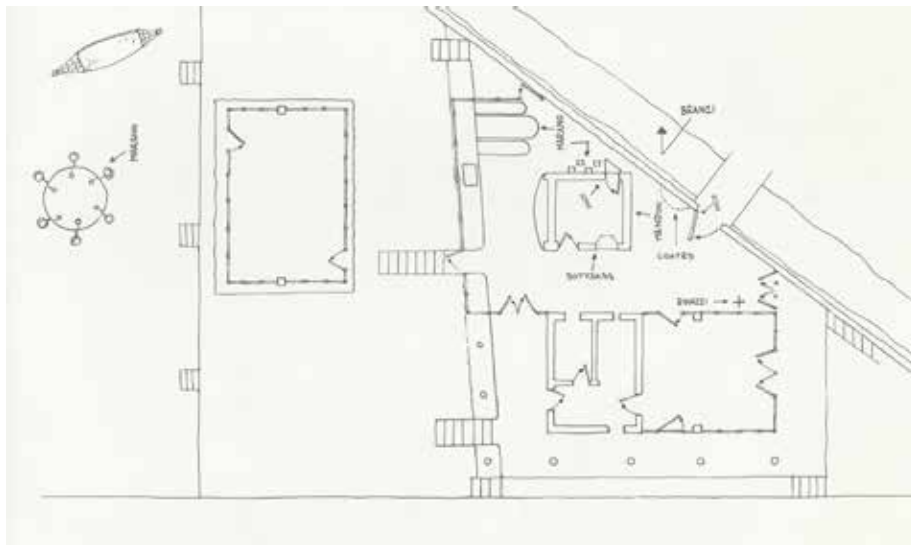
Ecco questo è Gianni Pettena, un uomo e un architetto a cui piace dialogare.

Una domenica di maggio parto direzione Firenze e mentre viaggio inizio a pensare cosa dovrei chiedergli e senza nemmeno accorgermene mi ritrovo davanti ad un cancello che si apre lentamente.

Dietro quella cancellata trovo ad accogliermi, con il suo sigaro tra le dita, il mio professore. Dopo abbracci, risate e pacche sulle spalle entriamo nel suo ufficio.

Sembra di entrare in un piccolo laboratorio pieno di foto, plastici e pacchi pronti per essere spediti nel mondo tra musei e gallerie d'arte.

Mentre preparo i miei appunti per iniziare l'intervista, ci sediamo e faccio partire la registrazione senza interrompere i nostri discorsi, come se non ci fosse nessun microfono ad ascoltarci.



Pianta della casa con l'individuazione delle opere dei colleghi amici. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI). © Gianni Pettena

Senti Gianni se tu dovessi raccontare come eri da piccolo come ti racconteresti?

Ero un bambino curioso.

Ti faccio la storia brevissima del mio liceo, mio padre era preside del Liceo Magistrale a Bolzano, al secondo anno di liceo la mia professoressa di latino e greco chiamò mio padre e gli disse “Senti io te lo promuovo ma tu me lo togli dalle scatole”. Dopo quella esperienza mio padre mi mandò in collegio a Trento.

E come sei arrivato a Firenze?

Scelsi Firenze perché qua c'era Adalberto Libera, maestro del razionalismo italiano, che aveva cominciato da un paio d'anni a insegnare, poi c'era Leonardo Benevolo, poco più che quarantenne, che aveva appena scritto *La storia dell'Architettura* ed infine c'era Ludovico Quaroni che era il Presidente della Società Italiana dell'Urbanistica, per cui urbanistica, progettazione e storia mi sentivo apposto. Docenti che ritenevo importanti per me.

Hai iniziato in quel periodo ad amare l'architettura?

L'amavo già prima, mi piaceva perché era definita ed era la sintesi delle Arti. Ma io nel frattempo avevo già capito una cosa, che ad Architettura non ti insegnano l'architettura, ti insegnano come diventare un architetto credente e praticante, cioè come trasformare l'architettura in un luogo di calcolo e di strategia progettuale per la costruzione, frustrata anche dall'investimento di capitale, per cui devi sempre litigare con l'imprenditore.

Per te il condizionamento nelle scelte progettuali diventava una forzatura?

Si una forzatura, non solo: l'idea di architettura perdeva pezzi nella riduzione a costruzione.

Quindi è per questo che sei diventato un Radicale?

È perché non potevi non farlo. La mia intenzione era di rendere il linguaggio dell'architettura un linguaggio di comunicazione come sempre era stato, nelle varie generazioni l'architettura doveva aggiornarsi come piattaforma concettuale e come anche linguaggio. Per cui prendevi dall'atmosfera che esisteva in tutte le arti, dal cinema al teatro.



Ingresso della casa. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI). © Gianni Pettena



Appendiabito di Lapo Binazzi. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI).
© Gianni Pettena



Tavolo in mosaico di Ugo Marano. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI).
© Gianni Pettena

È per questo motivo che è nato il movimento Radicale?

Sì certo, per quanto riguarda Archizoom e Superstudio la svolta che loro hanno avuto è stata nel 1964 con la mostra della Pop Art alla Biennale di Venezia, per quanto mi riguarda questo atteggiamento è rimasto, cioè io ho continuato a dialogare con le altre arti.

Cosa significa per te la parola sperimentazione?

Semplicemente il trascrivere il linguaggio del mio tempo, anche in architettura, ed era una sperimentazione totale perché non esisteva. Che senso ha accettare la cristallizzazione di un momento storico, così come è avvenuto per i miei docenti, io venivo dopo e io avevo un'altra missione causata dai miei coetanei che facevano film, teatro, arti visive, c'era una effervescenza molto forte. Dopo la Pop Art è arrivata la Land Art e l'arte concettuale in generale, e nelle altre discipline c'era già un livello alto di sperimentazione, di gente della mia stessa età e con il mio tipo di visione che però non trascriveva nell'architettura. Per me diventava il dialogo coi miei coetanei e cercare di mantenere l'architettura come una documentazione del divenire della cultura del tempo, della visione della mia generazione, mi sembrava una cosa naturale.

Tu sei stato uno dei pochi ad andare avanti?

Sì sono stato uno dei pochi ad andare avanti. Tant'è vero che mi fanno molte più mostre nei musei d'arte contemporanea che nei musei di architettura, anche se sono nella collezione del Pompidou nel settore architettura a causa di certi miei lavori tipo il mio divano Rumble fatto nel 1967.

Così l'architettura piano piano si definiva, acquistava connotazioni insolite, diverse ma simili in fondo a ciò che avevo già fatto prima e altrove, ma che qui otteneva una consistenza, una fisicità, che stavo imparando e mi rassicurava.



Porta d'ingresso della casa in pietra e vetro di Murano. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI). © Gianni Pettena

Avevi libertà di esprimerti negli Stati Uniti? La Land Art era presente in quegli anni.

Si c'era molta libertà e mi sono molto divertito con i miei studenti. La Land Art era finanziata da una miliardaria Virginia Dwan, l'ereditiera della 3M Minnesota che facevano le fotocopiatrici e altre tecnologie, lei finanziò per esempio il *Double Negative* creato nel 1969 dall'artista Heizer e consiste in una trincea scavata nella terra sul bordo di un canyon.

A me non piaceva una cosa della Land Art, che incidevano la loro arte nella natura, trasformandola alcune volte anche in maniera permanente, per poi scattare due foto sfuocate e facendo due schizzi da portare alla galleria d'arte che aveva finanziato l'opera.

Ami quindi l'architettura e la natura?

Esatto e questa relazione ho avuto modo di sperimentarla nella mia casa dell'Elba, una vecchia capanna in muratura costruita dal contadino che la utilizzava come ricovero per le reti da tonno.

L'ho ampliata utilizzando spesso i materiali del posto come le pietre che trovavo nella boscaglia caduti dai muretti a secco, perché il golfo del Viticcio viene chiamato così perché era tutto pieno di viti e quindi di muretti.

Banderuola sul tetto disegnata da Andrea Branzi. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI). © Gianni Pettena



Bagno con le pareti raffiguranti una città visionaria dipinta su specchi da Marco Pace. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI). © Gianni Pettena



È stata una sperimentazione che è durata negli anni, con la partecipazione di un sacco di persone, dagli studenti italiani e americani fino ad arrivare agli amici artisti e architetti che si sono succeduti, tipo Ettore Sottsass che ha regalato a me e alla casa il suo ultimo lavoro, una parete e un caminetto, Alessandro Mendini con un suo disegno al centro della parete d'ingresso, Nigel Coates con un tavolo, Lapo Binazzi con un appendiabito, Ugo Marano con due tavoli uno interno ed uno esterno arricchendoli con mosaici e ceramiche. Vi ha partecipato anche Andrea Branzi che ha disegnato per la casa una banderuola sul tetto, ed infine Marco Pace che ha realizzato un bagno dove si raffigura

una città-visionaria dipinta su specchi. Più che un progetto curato da me, la verità è che io volevo aggiungere alla casa un ulteriore sapore attraverso l'intervento di amici, di compagni di strada che mostrassero, con un gesto, di aver compreso il significato di abitare quel luogo, di vivere anche un'esperienza sensoriale, diretta, di rapporto o confronto con la natura e il paesaggio tutt'intorno.

Quello che mi colpisce di questa casa è come ci si arriva.

Si preferisco lasciare la macchina sulla strada, fare questa pre-immersione nella macchia mediterranea fino alla casa e dalla casa un'altra immersione nella vegetazione per poter arrivare al mare.

È proprio un processo di purificazione, di dialogo con la natura, di spogliarsi della tua "cittadinitudine". Rendere il mio "rudere" abitabile, accessibile, significava farmi un po' di spazio nella natura, lì particolarmente padrona, senza rompere gli equilibri, anzi concedendo alla natura e al mare tutti i loro diritti e comprendendo quali potevano essere i miei spazi. Così l'architettura piano piano si definiva, acquistava connotazioni insolite, diverse ma simili in fondo a ciò che avevo già fatto prima e altrove, ma che qui otteneva una consistenza, una fisicità, che stavo imparando e mi assicurava. Facevo cose e prendevo decisioni, anche minime, ma con un nuovo senso di responsabilità e, forse, di verità.

Ripercorrendo la tua vita professionale mi permetto di dire che a te è sempre piaciuto sfidare?

Senza dubbio, io dico spesso che se non cammino lungo un cornicione non mi diverto.

Questo è Gianni Pettena, una vita tra sperimentazione e realtà, che lo hanno portato ad un viaggio di introspezione architettonica.



Tavolo esterno in ferro porta piatti e bicchieri di Ugo Marano. Gianni Pettena, *La mia casa all'Elba*, 1978, Portoferraio (LI). © Gianni Pettena

MASSIMO CARMASSI E LA SISTEMAZIONE DI MARINA DI VECCHIANO

ANDREA CRUDELI

Tra il mare e la pineta. Linea di costa di Marina di Vecchiano, foto aerea, 2023, Pisa.
© Andrea Crudeli



LARGO DUOMO

01 023 N.9

L'Università di Pisa ha intrapreso da alcuni anni uno studio dell'archivio dell'Ufficio Progetti del Comune di Pisa, con particolare interesse al lavoro dell'architetto Massimo Carmassi. All'interno dell'archivio è stato ritrovato un progetto inedito riguardante la sistemazione della linea di costa di Marina di Vecchiano, una fascia costiera tra Pisa e Viareggio, caratterizzata da profonde dune sabbiose e dalla pineta del Parco Naturale Migliarino San Rossore e Massaciuccoli. Il documento, costituito da una planimetria generale, presenta un nuovo piano organizzativo per la fascia costiera a destinazione turistica, includendo un rimboschimento della zona dunale, delle aree ricreative all'interno della pineta, una

terrazza panoramica, delle zone di balneazione attrezzata, la costruzione di alcuni padiglioni ricettivi, oltre ad importanti opere infrastrutturali. L'articolo racconta come Carmassi abbia adottato una serie di figure topologiche ricorrenti per la proposta di modificazione di questo luogo, intese come operazioni paesaggistiche dedotte dalle peculiarità del luogo e governate da un linguaggio geometrico. La volontà complessiva di Carmassi risulta, infatti, quella di rivolgere il progetto verso il mare, rendendo questa linea di costa una sequenza di interventi intellegibili, che permettano ai naviganti la lettura della presenza di una civiltà umana.

Marina di Pisa, 1977. © Massimo Carmassi

Nome del progetto: Sistemazione di una fascia del litorale di Vecchiano**Committente:** Comune di Pisa**Anno:** 1981**Localizzazione:** Marina di Vecchiano (PI)**Dimensione:** Circa 286.000 mq

A nord della foce del fiume Serchio sorge Marina di Vecchiano, una spiaggia di dune sabbiose stretta tra il mare e la profonda pineta del Parco Naturale Migliarino San Rossore e Massaciuccoli. Territorio storicamente paludoso, liberato dopo le bonifiche questo luogo rappresenta oggi uno dei rari tratti costieri incontaminati della Toscana, dove l'ecosistema del Parco convive con la vocazione turistica avviata nella seconda metà del secolo scorso. «Si sentiva arrivare il messaggio del mare improvviso e affettuoso come una carezza sui capelli» scriveva l'autore Silvano Ambrogio¹, raccontando come la sensazione di trovarsi in un ambiente inalterato sia stato il tratto peculiare del *genius loci* di questo luogo. L'immagine di Marina di Vecchiano come un ambiente ancora selvaggio è stata supportata sia dalla volontà delle amministrazioni locali che dalle legislazioni del Parco, e nel corso degli ultimi decenni gli interventi di implementazione infrastrutturale per la balneazione estiva sono stati caratterizzati da una addomesticazione gentile.

Nel corso degli ultimi due anni, l'Università di Pisa ha intrapreso uno studio dell'archivio dell'Ufficio Progetti del Comune di Pisa, all'interno del quale è stata avviata una ricerca sui progetti tra il 1974 e il 1990 di Massimo Carmassi, molti dei quali mai realizzati né pubblicati. Tra questi è stato ritrovato un progetto inedito, elaborato nel maggio 1981, riguardante un masterplan del litorale di Marina di Vecchiano, redatto assieme all'ingegnere Capo S. Bonti e al disegnatore M. Bonaccorsi. Il rinvenimento del progetto di Carmassi sul litorale di Marina di Vecchiano costituisce un documento unico all'interno della letteratura sull'autore, in quanto rappresenta il primo progetto paesaggistico conosciuto dell'architetto pisano.

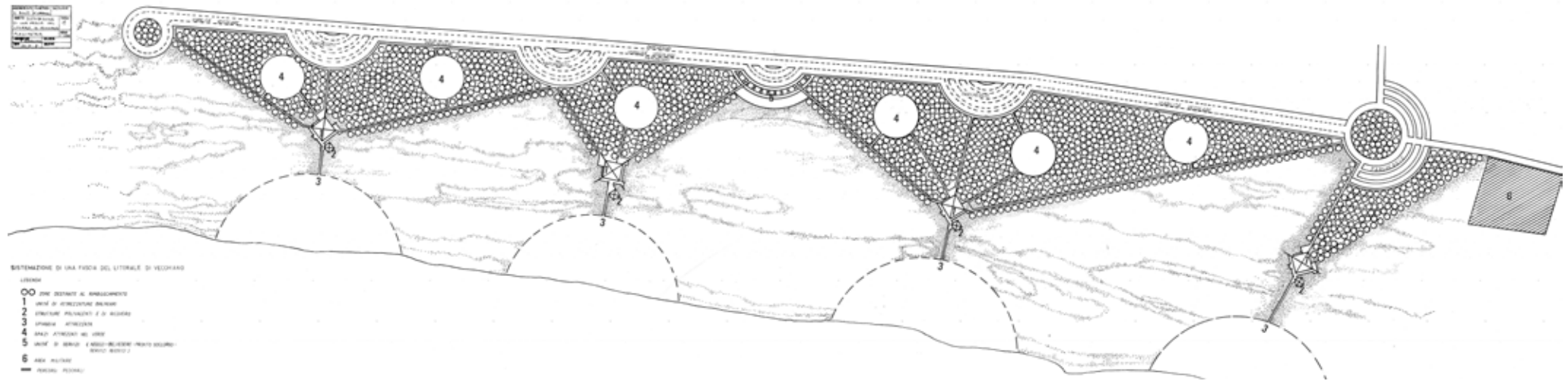
Il documento è costituito da una planimetria generale che descrive una nuova organizzazione della fascia costiera a destinazione turistica. Costringendo l'area militare verso la foce del fiume Serchio, la viabilità carrabile viene sviluppata a nord, con

Come Fernand Braudel ha scritto, il Mediterraneo è «non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre».



Allo stesso modo, Carmassi dimostra di saper cogliere la specificità di questo tratto costiero, concepito come stratificazione di gesti accumulatisi nel corso dei secoli e in attesa di essere decifrati e reinterpretati.

Massimo Carmassi, *Sistemazione di una fascia del litorale di Vecchiano*, 1981, Pisa.
© Archivio del Comune di Pisa



due rotonde alle estremità e un susseguirsi di parcheggi semicircolari che identificano gli ingressi alla spiaggia. L'intervento paesaggisticamente più consistente è quello della proposta del rimboschimento nel sistema dunale, immaginato come una sequenza di aree triangolari, con un vertice rivolto verso il mare e concluso da un volume dedicato a struttura polivalente. Al centro della fascia carrabile viene collocata una terrazza belvedere che, priva di vegetazione antistante, si rivolge direttamente al mare. Nello stesso luogo vengono posti i servizi pubblici e commerciali. All'interno del rimboschimento, Carmassi ritaglia delle aree attrezzate dalla forma circolare collegate da percorsi interni. Infine, la porzione di spiaggia attrezzata alla balneazione viene delimitata da un perimetro semicircolare, traguardo dell'asse individuato dai parcheggi e dalle strutture polivalenti. Sebbene questa proposta sia rimasta su carta, Carmassi fissa in questo disegno alcune questioni progettuali che verranno adottate nelle opere successivamente realizzate. In primo luogo, il progetto si svolge all'interno di due condizioni al contorno inalterabili, la linea di costa e la linea della pineta, due presenze concepite come perimetro naturale all'interno del quale lavorare e dal quale estrapolare elementi compositivi. Questa sistemazione paesaggistica è quindi, per Carmassi, un'occasione di lavorare nell'interstizio di due entità opposte, la luce del mare e l'ombra della pineta, un intervallo dove operare per intersezioni e contrapposizioni, per accostamenti tensionali e vuoti scavati, adoperando le figure geometriche come un linguaggio espressivo che manifesti la mano dell'uomo nel modificare la natura. Come Fernand Braudel ha scritto, il Mediterraneo è «non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre»². Allo stesso modo, Carmassi dimostra di saper cogliere la specificità di questo tratto costiero, concepito come stratificazione di gesti accumulatisi

nel corso dei secoli e in attesa di essere decifrati e reinterpretati. Inoltre, così come Luisa Bonesio definisce il paesaggio progettato «come natura messa in forma estetica e funzionale dall'uomo, (...) in cui si manifesta, nella trasfigurazione complessa della sedimentazione degli atti territorializzanti nel tempo, la sua anima»³ l'ipotesi progettuale di Carmassi racconta come la rilettura delle caratteristiche peculiari di questo paesaggio possa portare alla codificazione di quelle che possono essere definite, in senso «framptoniano»⁴, come azioni topologiche ricorrenti. Le modifiche attuate da Carmassi si compongono infatti di gesti elementari, e possono essere concepite come figure topologiche dedotte dalla cultura del territorio, figure intese come manifestazioni operative che permettono di descrivere degli atteggiamenti persistenti nella modifica di quest'area mediterranea. In primo luogo, vi è l'atto del seminare, attuato in questo progetto come un'operazione di rimboschimento, il gesto di distribuire in modo uniforme un elemento su un piano per disegnarvi una trama. Carmassi concepisce l'area del rimboschimento come un'estensione della pineta che, come un bastione rinascimentale, si allunga e fronteggia il mare in modo spigoloso, quasi difensivo. La seconda figura topologica individuata è quella del tracciare il suolo con un segno, un'operazione geografica che consiste nell'incidere un luogo per ricavare dei vuoti significanti, un gesto progettuale che Irina Davidovici ben definisce come «scrivere il sito»⁵. Nel progetto, Carmassi scava delle aree attrezzate circolari, ricavate da un'operazione di sottrazione dalla figura precedente. Lo scavo di questi vuoti è rappresentativo anche del dualismo tra la densità dell'ombra della pineta e lo specchio solare del mare, e della volontà compositiva di trovare un incontro tra i due. Allo stesso modo, la persistente figura semicircolare si accosta con la linea del mare, delimitando un'area di balneazione che si pone come un invito ai naviganti, luogo di approdo per raggiungere la terraferma

e dispositivo territoriale che umanizza il perimetro mare. La terza figura di questo abaco di alterazioni è la costruzione, l'elevazione volumetrica di un padiglione, che testimonia come l'attività edificatoria di questo luogo, tra i rari poderi e case coloniche, sia stata reinterpretata da Carmassi con la volontà di esprimere un'identità locale. Con tre dei quattro volumi ruotati di quarantacinque gradi, offrendo lo spigolo verso il mare, quasi come terminazione del triangolo della pineta, viene espressa l'autonomia formale della geometria umana nella natura, una formula già colta in alcuni quadri dal pittore Alessandro Tofanelli, ambientati nella stessa pineta, come in *Prima di Dormire*, dove un casolare compatto, a pianta rettangolare, stretto tra l'acqua e la pineta, si offre allo spettatore di scorcio. Allo stesso modo del dipinto, la volontà di Carmassi pare quella di inserire dei volumi all'interno di un paesaggio metafisico, e il padiglione diventa l'archetipo generativo dell'abitare, già utilizzato in un progetto costiero, come nella Casa Albergo a Marina di Pisa (1980-83), «un lavoro a partire dalla suggestione delle architetture provvisorie dei bagni»⁶. Venendo dal mare, l'immagine della linea di costa coincide con quella del segno di quattro inviti, che conducono ad altrettanti padiglioni, dai quali si dirama gradualmente la pineta progettata che, a sua volta, si immerge in quella storica. Queste operazioni topologiche raccontano come l'intelligibilità dei gesti progettuali di Carmassi siano tutti rivolti verso il mare, come se volessero diventare l'immagine di una linea di costa che manifesti la presenza di una civiltà.

Andrea Crudeli è dottore di ricerca in progettazione architettonica presso l'Università di Pisa

Note

¹ S. Ambrogio, *Le svedesi*, Divergenze, Pavia, 1959.

² F. Braudel, *Il Mediterraneo: lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano, 2017.

³ L. Bonesio, *Oltre Il Paesaggio: I Luoghi Tra Estetica e Geofilosofia*, Arianna, Bologna, 2002.

⁴ Kenneth Frampton teorizza l'approccio topologico alla progettazione in H. Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, New Press, New York, 2002.

⁵ Irina Davidovici descrive la questione in T. Avermaete, *Critical Regionalism Revisited*, Nai10 Publisher, Rotterdam, 2019.

⁶ M. Mulazzani, *Massimo e Gabriella Carmassi: Opere e Progetti*, Electa, Milano, 2004.



Alessandro Tofanelli, *Prima di Dormire*, olio su tela, 80x80, 2018, Pisa.
© Alessandro Tofanelli

IL MARE NON BAGNA NAPOLI. CRONACHE DI UN'ETEROTOPIA DI DEVIANZA

LUISA PARISI

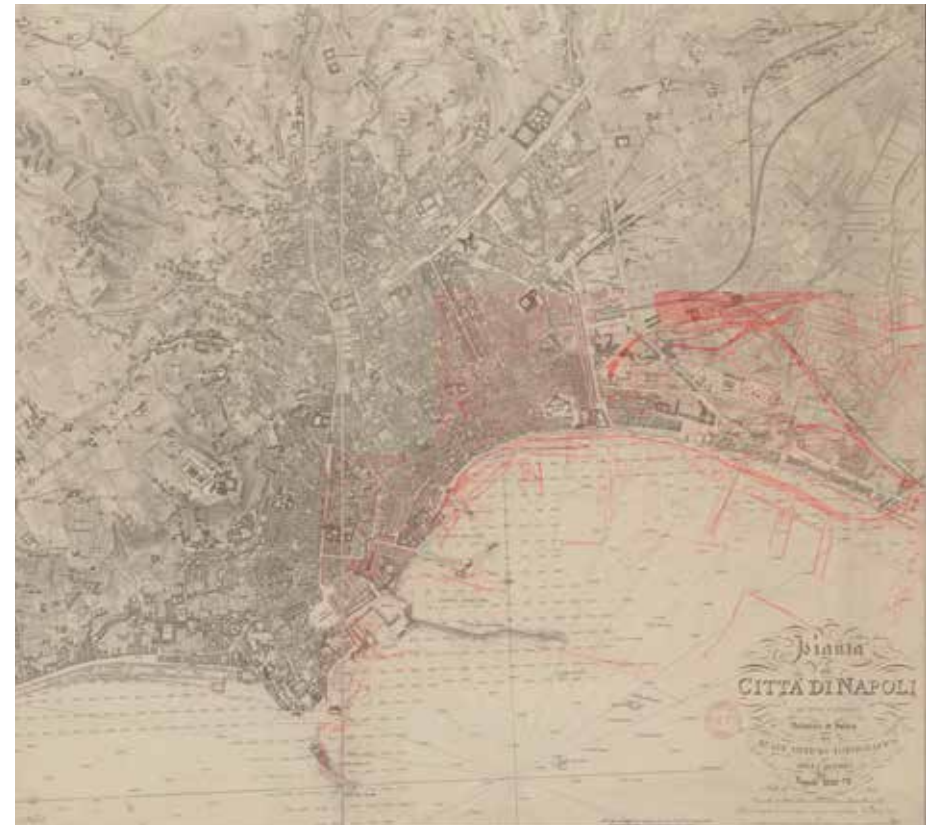
Il testo rilegge l'edificio storico dei Granili a Napoli, progettato da Ferdinando Fuga nel 1779. Originariamente utilizzati come magazzini per il grano, l'edificio dei Granili è descritto come un luogo di devianza e di reclusione secondo la teoria *Faoucal-tiana* delle Eterotopie, come luogo di esclusione sociale. Descritti da Anna Maria Ortese nel libro "Il mare non bagna Napoli", l'edificio mostra una sovrapposizione di riconversione dell'utopia sociale paleo-illuminista ed il carattere simbolico del luogo extraurbano, di frontiera. La cancellazione e la demolizione hanno gettato ombre su un'architettura che, fino all'ultimo giorno, è stata caratterizzata da paradossi ed utopie.

«Qui il mare non bagnava Napoli. Ero sicura che nessuno lo avesse visto, e lo ricordava. In questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale.»¹

Napoli è un'antologia urbana, ovvero la città del frammento eterotopico, dell'analogia multipla, caratterizzata dalla compresenza di più modelli urbanistici ed architettonici sovrapposti, intrecciati e co-agenti fra loro, tra questi e la compressa natura geo-orografica del sito di appartenenza. Come recitava un'epigrafe tra medaglioni di marmo sulla facciata settentrionale, i *Granili*

furono eretti su progetto di Ferdinando Fuga nel 1779, sulla lingua di scarto della linea di costa est, dove attualmente insiste il porto di Napoli. L'unico sito, prossimo alla città, prospiciente il mare e capace di ospitare un edificio di grandi dimensioni con spiccata vocazione funzionale, non rappresentativo, disponibile esclusivamente sulla costa orientale della città.

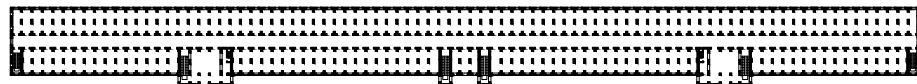
Luisa Parisi, *Sovrapposizioni 1982-2019*, collage digitale. © Luisa Parisi



LARGO DUOMO



Pianta dei Granili. Ferdinando Fuga, *Granili*, 1779-1790, Napoli. © Luisa Parisi



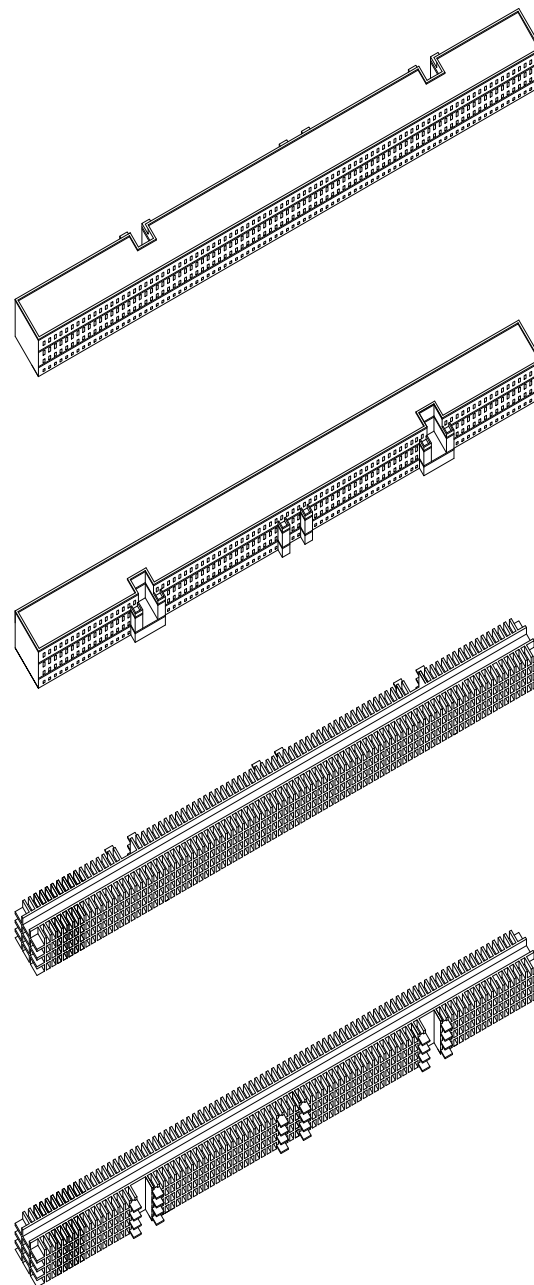
“Ho potuto contare centosettantaquattro aperture sulla sola facciata, di ampiezza e altezza inaudite per un gusto moderno. [...] I piani sono tre, più un terraneo, nascosto per metà nel suolo e difeso da un fossato, e comprendono trecentoquarantotto stanze tutte ugualmente alte e grandi, distribuite con una regolarità perfetta a destra e a sinistra di quattro corridoi, uno per piano, la cui misura complessiva è di un chilometro e duecento metri”².

La mastodontica costruzione dei *Granili* caratterizzata in pianta dal serrato susseguirsi della struttura portante dell'edificio, disponendosi ordinatamente ai lati dell'asse longitudinale del lungo corridoio carrabile, configura la distribuzione di ottanta-sette cellule rettangolari, come l'elemento base della struttura tipologica conformante l'edificio, quasi la concretizzazione di un modulo di misura, in teoria ripetibile illimitatamente. L'architettura lineare dei *Granili*, scandita strutturalmente da una ritmica successione di setti portanti e mute finestre, si collocano sulla stessa sintonia estetico-simbolica delle precedenti architetture sociali progettate dall'architetto Ferdinando Fuga, venendo a mancare nella richiesta architettonica di un edificio ideato per immagazzinare il grano, articolando il

programma progettuale con “ansie di natura extra disciplinare”³.

Nel testo *Il mare non bagna Napoli*, la scrittrice Anna Maria Ortese descrive i *Granili* come una «collina o una calva montagna, invasa dalle termiti», una sorta di torre di Babele che con le sue centosettantaquattro finestre sbarrate appare all'esterno deserta e silenziosa, ma che nasconde tremila corpi.⁴ Nati per magazzini del grano, i *Granili* vengono poi abitati come utopie localizzate che hanno trovato un “porto” d'eccezione. «Luogo che la società situa ai suoi margini, nelle zone vuote che la circondano, riservate ad individui il cui comportamento è deviante rispetto alla media o alla norma richiesta»⁵, l'ultimo uso dei *Granili* fu quello di rifugio per i «senzateo e senzattutto»⁶ della città, in un edificio in parte crollato, crivellato di crepe e in un generale e marcato degrado, fino alla sua demolizione nel 1953. In questa “etero-topologia”, i *Granili* sono fessura di un luogo di scarto. La fessura più ampia fu quella della devianza, luogo concreto della reclusione. La monotonia dei prospetti riassume nella sua razionale tensione illuministica il carattere funzionale che esplicitamente dichiarava, nonché il carattere del luogo extraurbano, di frontiera, di margine. Non più

Esploso assometrico dei Granili. Ferdinando Fuga, *Granili*, 1779-1790, Napoli. © Luisa Parisi



nonluogo⁷, ma sito saturo di oppressione, di controllo sociale come carceri, manicomi, ospedali. Le zone invivibili ed inabitabili della vita sociale sono, tuttavia, densamente popolate da coloro che non godono dello status di soggetto, ma il cui vivere nell'invivibile è necessario per potere circoscrivere l'ambito del soggetto.⁸ Ed il soggetto si costituisce attraverso la forza dell'esclusione e dell'abiezione. «Dopo l'abbattimento, affioravano le volte possenti, muscolose ossature. Torsi spolpati e disseccati. Apparse, come mai viste prima, tagliate da fendenti di luce, si aprivano breccie nella carne viva di mattoni.»⁹ E laddove si perde materialità e peso si misura la potenza dell'architettura. Non c'erano più oscure cavità, non più misteriosi anfratti dove si muovevano ombre profonde di prostitute e povera gente, impastate con il sudore degli scaricatori e dei marinai. Il lavoro di demolizione fu arduo, la resistenza intensa. Ci vollero più giornate del previsto per quel ventre di mattoni increspato di vuoti inaspettati, impregnati di vita marginale. Man mano che si disegnavano nuove sezioni sembrava di violare l'inconscio segreto e proibito della città. Senza pudore ci si addentrava nella storia cupa della città. Cancellazione e demolizione avevano dispiegato le loro ombre cieche su un'architettura che si era nutrita, fino all'ultimo giorno, di paradossi e devianza.

Note

¹ A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1953.

² A. M. Ortese, *op. cit.* (ed. cons. Firenze 1967), pp. 61-62. Un'altra testimonianza del degrado in cui vivevano i cosiddetti "senza tutto" è una lettera aperta dei sinistrati, v. «Il Mattino», 11 agosto 1953.

³ P. Giordano, *Ferdinando Fuga a Napoli: l'Albergo dei poveri, il Cimitero delle 366 fosse, i Granili*, Edizioni del Grifo, Lecce 1997.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Marc Augé definisce i nonluoghi in contrapposizione ai luoghi antropologici, ovvero tutti quegli spazi che hanno la prerogativa di non essere identitari, relazionali e storici. Fanno parte dei "nonluoghi" sia le strutture necessarie per la circolazione accelerata delle persone e dei beni (autostrade, svincoli e aeroporti), sia i mezzi di trasporto, i grandi centri commerciali, gli outlet, i campi profughi, le sale d'aspetto, gli ascensori eccetera. Spazi in cui milioni di individualità si incrociano senza entrare in relazione, sospinti o dal desiderio frenetico di consumare o di accelerare le operazioni quotidiane o come porta di accesso a un cambiamento (reale o simbolico). Si veda M. Augé, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1993.

⁸ J. Butler, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del "sesso"*, Feltrinelli, Milano 1996.

⁹ M. Navarra, *Le città di Robert Adam*, Lettera-Ventidue, Siracusa 2018.



Luisa Parisi, *Napoli. Laboratorio di Eterotopie*, collage digitale, 2019. © Luisa Parisi

CAN LIS DI JØRN UTZON. LA VITA DOMESTICA DEGLI SPAZI APERTI

MIRKO ROMAGNOLI

Secondo Bruno Zevi l'architettura è «una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina»¹. La perentorietà della sua tesi contiene alcune criticità che l'autore stesso individua ed analizza. Se l'architettura fosse anzitutto il suo spazio interno cosa ne sarebbe delle realizzazioni della civiltà greca, la quale si esprime essenzialmente all'aperto, nella costruzione delle acropoli e dei teatri? Che cosa ne sarebbe delle architetture essenzialmente scultoree, permeabili, in cui lo spazio interno si fonde con quello esterno in una sincronica reciprocità? Questo breve contributo analizza come l'architetto danese Jørn Utzon superi questo conflitto dicotomico tra interno ed esterno nel progetto di Can Lis, la casa che egli disegnò per sé stesso e per la sua famiglia a Maiorca, nel 1971.

Nome del progetto: Can Lis

Committente: Jørn Utzon

Architettura: Jørn Utzon

Uso: Residenziale

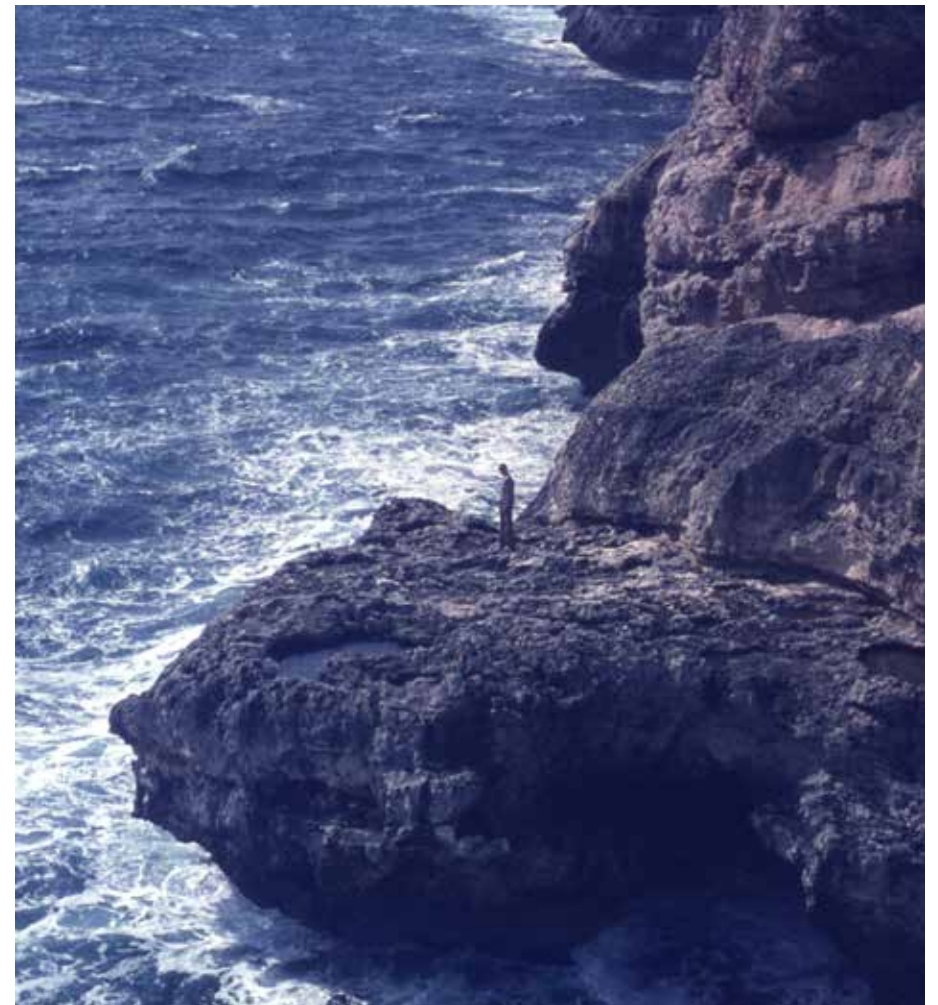
Anno: 1971-72

Localizzazione: Portopetro, Maiorca

Nel 1966, dopo la travagliata esperienza in Australia², l'architetto danese Jørn Utzon torna in Europa e inizia la ricerca di un luogo ideale in cui trascorrere la sua vecchiaia. Sedotto dal clima mite e dalla luce del Mediterraneo, lo troverà tra le falesie di Portopetro, nell'isola di Maiorca, in Spagna. Sarà l'occasione per Utzon di proseguire gli studi progettuali sulle case lineari immerse nella natura, iniziati molti anni prima in Danimarca³.

Arroccata venti metri sopra il livello del mare, Can Lis è costituita da una serie di padiglioni che seguono l'andamento irregolare della roccia, adattandosi alla topografia del terreno. La complessa articolazione dei volumi conferisce all'opera una tensione drammatica, quasi sacrale. Un muro continuo, immerso nella pineta, nasconde la casa dal lato della

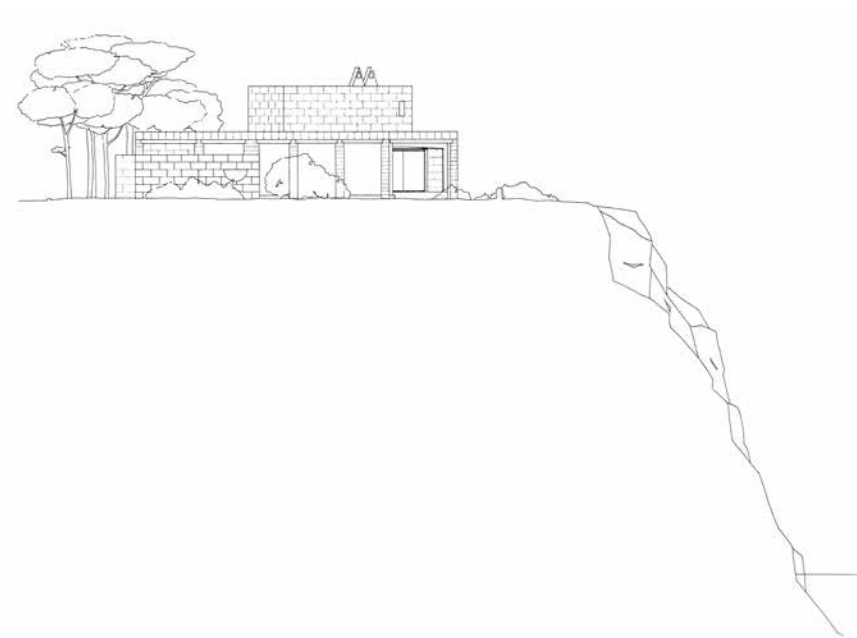
Jørn Utzon durante un sopralluogo a Portopetro, Maiorca, 1971-73.
© Utzon Archives / Aalborg University & Utzon Center





Pianta del piano terra. Jørn Utzon, *Can Lis*, 1971.
© Utzon Archives / Aalborg University & Utzon Center

collina e tiene insieme i volumi. Vigé sul lato strada un ricercato senso di impermeabilità. Superata la porta di ingresso uno spazio di filtro media l'arrivo agli spazi di vita della casa. Qui una feritoia a forma di luna, intagliata su un muro parzialmente rivestito in ceramica, lascia intravedere il paesaggio e ci avverte che in questa piccola architettura gli occhi non lasceranno mai il mare. Subito dopo, si arriva al portico, la stanza più importante di Can Lis. L'architettura si apre sul paesaggio mediterraneo come una *stoà* greca. Utzon contraddice il principio zeviano che definisce lo spazio architettonico come uno spazio chiuso, delimitato da elementi tecnologici. Ci troviamo all'interno di una stanza che, però, è uno spazio essenzialmente aperto. Al centro del sistema di volumi architettonici si trova il soggiorno, caratterizzato da un doppio volume in cui una feritoia, per pochi minuti al giorno, lascia entrare la luce diretta del sole. Il soggiorno, le camere e lo studio sono caratterizzati da particolari cannocchiali obliqui che inquadrano il paesaggio in differenti direzioni. Gli infissi lignei, del tipo a madonna, sono installati esternamente⁴. Il telaio non



Sezione ambientale. Jørn Utzon, *Can Lis*, 1971.
© Utzon Archives / Aalborg University & Utzon Center

Can Lis è un paesaggio abitato da episodi architettonici differenti che, con continuità linguistica, consentono un'esperienza estetica ininterrotta. La purezza dei materiali e la semplicità delle scelte costruttive fanno di Can Lis un'architettura costruita con la stessa gravità dei templi antichi.



Vista prospettica del lato mare. Jørn Utzon, *Can Lis*, 1971. © Terence Chin



Vista prospettica dell'ingresso con la feritoia che inquadra il mare.
Jørn Utzon, *Can Lis*, 1971.
© Terence Chin

è visibile dall'interno e la parete vetrata porta il mare "dentro" l'architettura. L'edificio è illuminato principalmente da luce indiretta: il sole si riflette sul pavimento dei portici e delle nicchie illuminando l'ambiente interno. I muri inclinati delle nicchie lasciano entrare la luce da differenti direzioni, producendo un ricco alternarsi di luci e ombre. Le nicchie, grazie alla loro profondità, permettono di volgere lo sguardo verso l'esterno a qualsiasi ora del giorno, evitando che l'intensità luminosa del sole accechi il visitatore.

In Can Lis Utzon guarda ad un mondo arcaico e anacronistico. Si tratta di una volontaria opposizione alla ricerca frenetica del progresso scientifico che spinge l'architetto a scegliere materiali locali e modelli tecnologici semplificati. Il ricorso ai canoni dell'architettura popolare non si traduce in un simbolismo per facili citazioni postmoderne, ma diventa la traduzione di un metodo e di un'impronta tecnologica. Egli reinterpreta le componenti funzionali dell'architettura mediterranea comprendendo l'importanza del portico, del tavolo e delle sedute come strumenti essenziali per i rituali della vita quotidiana orientata al benessere e al pensiero. Utzon collabora in maniera diretta con i costruttori della città di Santanyi. Da essi apprende le tecniche di messa in opera dei materiali tradizionali. L'edificio è stato realizzato con murature portanti in grandi blocchi di pietra arenaria (*marès*), caratterizzate da marcate tracce fossili e dal colore dorato⁵. La continuità materica tra interno ed esterno enfatizza il carattere monolitico dell'opera. Pietra naturale, laterizi e componenti cementizie sono combinati

Sotto. Vista prospettica del portico. Jørn Utzon, *Can Lis*, 1971.
© Terence Chin

attraverso un'espressiva logica di incastri e sovrapposizioni. La forma delle singole componenti tecnologiche e la colorazione dei materiali sono esposte e integrate nel linguaggio icastico dell'architettura. Pochi altri materiali. La pietra di Santanyi, porosa, facilmente lavorabile e caratterizzata da buone proprietà isolanti, viene scelta dall'architetto per la pavimentazione. La sua somiglianza con la pietra delle murature conferisce ai volumi l'aspetto di una grotta scavata nella roccia. Il cemento precompresso definisce gli architravi. Il laterizio caratterizza i soffitti a voltine: tavelloni curvi con finitura rustica (*bovedillas*) costituiscono l'intradosso dei solai. I materiali sono messi in opera senza nessuna ulteriore finitura, limitando al minimo le lavorazioni e il trattamento delle singole componenti.

Utzon esalta le potenzialità di ogni componente costruttivo e su di esso costruisce le proporzioni dell'intero sistema edilizio⁶. I singoli blocchi di pietra *marès* sono tagliati con sega circolare e misurano 80x40x40 centimetri, modulo che determina la proporzione degli spazi, delle colonne, dei muri. I segni circolari del taglio sono lasciati a vista ed enfatizzano la qualità materica della tessitura muraria. La superficie muraria diventa una testimonianza dell'incontro tra materiali e strumenti di produzione e lavorazione. Il principio di modularità e ripetizione pervade anche il sistema costruttivo del tetto, costituito dall'alternanza delle travi in cemento armato e delle *bovedillas*. Il tetto





Il doppio volume del soggiorno in una foto di archivio. La feritoia bagna con un raggio di luce la muratura grezza facendo emergere i segni circolari della segatura dei conci. Il telaio a madonna delle grandi finestre è invisibile dall'esterno e il paesaggio irrompe nell'interno. Jørn Utzon, *Can Lis*, 1971. © Utzon Archives / Aalborg University & Utzon Center



Jørn Utzon e suo figlio in cantiere durante la posa dei conci di pietra da taglio per la pavimentazione esterna. Jørn Utzon, *Can Lis*, 1971. © Utzon Archives / Aalborg University & Utzon Center

è stato originariamente concepito come una copertura piana. Con il tempo Utzon matura la convinzione che il deflusso delle acque debba essere migliorato e decide di aumentarne la pendenza. Anche questa scelta, dettata da ragioni eminentemente funzionali, è esposta come linguaggio architettonico. Il caratteristico rivestimento ondulato del manto di copertura, realizzato con un sistema di posa a coppo e contro-coppo, costituisce il coronamento grafico dell'edificio⁷.

Come le pareti, gli arredi sono realizzati attraverso la sovrapposizione di massicci blocchi di pietra, rivestiti talvolta da ceramiche smaltate. Ogni stanza, ogni arredo, riflette un rituale. Ispirato dalle abitudini degli operai che vivevano il cantiere durante la costruzione, Utzon posiziona un grande tavolo in muratura in uno dei lati del portico. Nel cortile antistante il soggiorno l'architetto allestisce una stanza del tè.

Can Lis è un paesaggio abitato da episodi architettonici differenti che, con continuità linguistica, consentono un'esperienza estetica ininterrotta. La purezza dei materiali e la semplicità delle scelte costruttive fanno di Can Lis un'architettura costruita con la stessa gravità dei templi antichi. Al tempo stesso, svincolandosi da ogni precetto tradizionale di forma residenziale, l'architetto elabora un'architettura del quotidiano del tutto nuova. Can Lis è un'architettura sensuale, il risultato di un abbraccio erotico al mar Mediterraneo, in cui Utzon drammatizza l'incontro tra la terra e il mare. L'architettura "confinata", così come definita da Bruno Zevi, viene negata. Can Lis è uno spazio libero e rituale, governato principalmente dagli spazi aperti. Lo spazio interno è subordinato a quello esterno e comunque limitato a poche e ineluttabili scelte funzionali. Questa piccola architettura residenziale è un congegno architettonico pensato per glorificare l'abbondanza di cielo e celebrare il mar Mediterraneo, scelto dall'architetto danese come luogo d'elezione.

Note

¹ B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, p. 21.

² L'architetto rientrò in Europa prima che la Sydney Opera House fosse finita. Mancavano ancora tutte le opere interne ma a causa degli elevati costi raggiunti dalla sua costruzione il governo chiese all'architetto di dimettersi.

³ L'ossessiva ricerca di un dialogo tra architettura domestica e paesaggio inizia con i progetti della Hellebæk House (1950-52) e della Middelboe House, vicino al Lago Furesø (1952-53). Più tardi, ancora in Danimarca, Utzon costruisce le celebri Kingo House di Helsingør (1956-58), in cui sperimenta la ricerca di un nuovo linguaggio architettonico seppur ancora coerente con i canoni ortodossi dell'architettura delle avanguardie.

⁴ Utzon eredita questo escamotage tecnico dal progetto della Sankt Petri church a Klippan, in Svezia, del maestro svedese Sigurd Lewerentz.

⁵ Si tratta di una tecnica costruttiva molto diffusa nelle costruzioni tradizionali dei villaggi dell'isola che prevede la costruzione di muri portanti costituiti da due strati, separati da un'intercapedine d'aria.

⁶ Henrik Sten Møller racconta che l'architetto costruì il primo modellino della casa proprio a Portopetro, in un piccolo porticciolo vicino al lotto acquistato, usando zolle di zucchero. Nessun altro materiale avrebbe potuto essere più efficace per comunicare la matericità dell'architettura che avrebbe costruito attraverso i grandi conchi di pietra arenaria da taglio. H. S. Møller, *"Can Lis" Jørn Utzon's own house: A house built of sea, sky, light and spirit - and of course, stone*, in *Living architecture*, 8, 1989, pp. 146-173.

⁷ Il rivestimento in laterizio e la pendenza del tetto cambiarono profondamente l'aspetto dell'edificio. L'edificio, ideato come un sistema di volumi monolitici, assunse in questo modo un aspetto più convenzionale che contraddice, in parte, la purezza delle geometrie stereometriche.

Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze e cultore della materia per il Laboratorio di Tecnologia dell'Architettura presso Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze.

Vista prospettica di uno dei numerosi cortili esterni. Jørn Utzon, *Can Lis*, 1971.
© Terence Chin

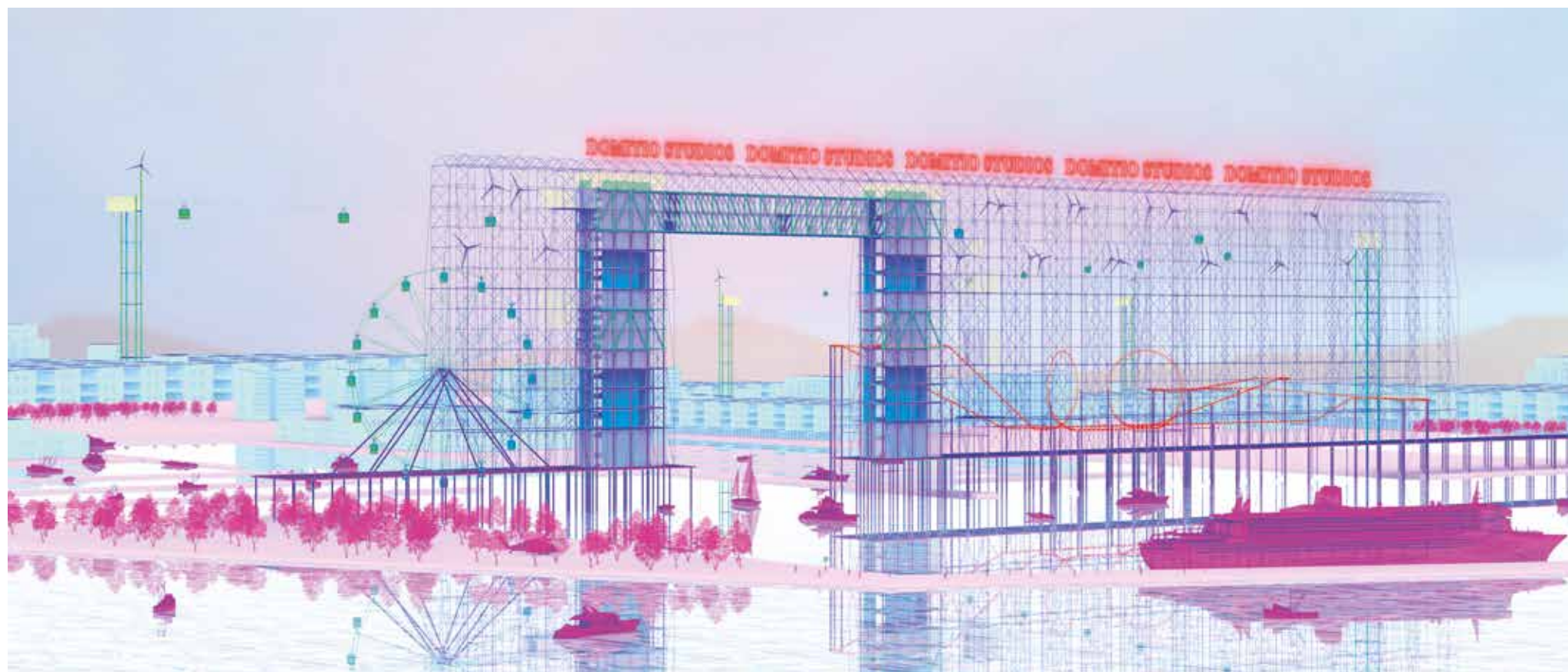


Lo stoccaggio dei blocchi di pietra arenaria con cui sono state realizzate le murature portanti. © Utzon Archives / Aalborg University & Utzon Center

SPECULAZIONE IN BIKINI. DOMITIO STUDIOS E LA REIN- TERPRETAZIONE DEL LITORALE

CIRO PRIORE, MARTINA RUSSO

Il litorale Domitio è un territorio paradossale sospeso nel limbo di un sogno fallito. L'attuale sistema frammentato e bloccato è la stratificazione di anni di abusivismo e speculazione edilizia, disastri ambientali e sistemi di occupazione informale del territorio. Sul litorale Domitio lo sguardo cinematografico ha recentemente individuato una serie di possibili immaginari utili alla comprensione di un territorio altrimenti escluso da ogni interesse politico, civile e di pianificazione. Si propone una risignificazione territoriale attraverso un piano programmatico che introduca nuovi spazi aggregativi e una rete infrastrutturale. Domitio Studios propone la reinterpretazione degli scarti urbani come set cinematografici, collegati da una funivia e catalizzatori che ridistribuiscono i flussi e favoriscano la convivenza. Questo nuovo sistema infrastrutturale libero e aperto favorirebbe relazioni e reinterpretazioni a tutte le scale, dando nuova vita al litorale.



Ciro Priore, Martina Russo, *Domitio's pier*, 2018, Castel Volturno (CE).
© 2023 N.9

Sulla fascia costiera che accompagna la Campania verso il Lazio, tra il promontorio del Monte di Procida e quello di Gaeta, si può fare *zapping* tra condizioni paradossali e spettri di un sogno fallito che si alternano a episodi slegati da ogni logica di pianificazione.

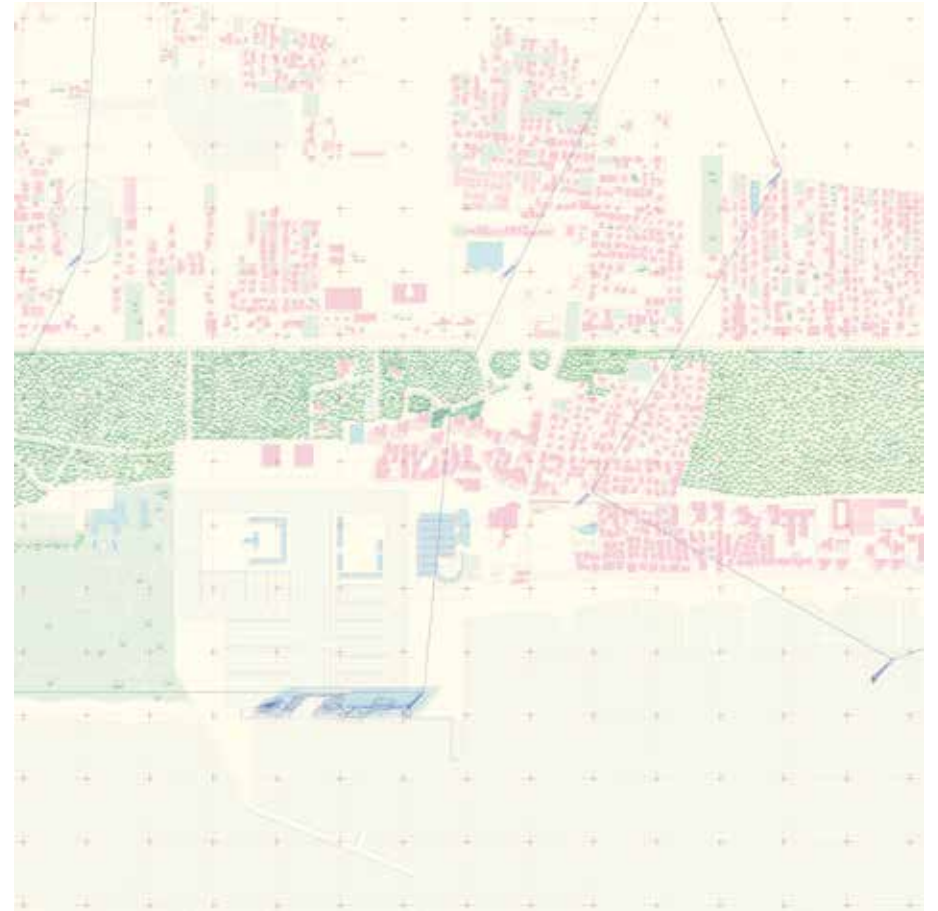
Un impianto frammentato e bloccato, unito ad una vocazione turistica, ha reso il litorale Domitio il luogo di quello che potremmo definire un “*tilt* schizofrenico” dove il “come-se-fosse” è diventato identità: ogni luogo del litorale non è altro che il riflesso sbiadito dell’immaginario a cui rimanda.

Tutto è stato costruito in meno di dieci anni, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, sostituendo i campi coltivati e paludosi con eccentrici e rumorosi villaggi turistici.

Negli anni Ottanta, tuttavia, da un lato gli eventi sismici che hanno interessato la Campania hanno aumentato la domanda abitativa, dall’altro le inchieste sull’abusivismo edilizio sul litorale hanno bollato come illegali intere conurbazioni. In un istante la debole identità da sogno vacanziero italiano è stata infranta, implodendo rapidamente nel sistema caotico che osserviamo oggi.

La successiva svalutazione turistica ha comportato due effetti: il proliferarsi di edifici incompiuti, frutto di programmi speculativi interrotti, e l’occupazione di questi ultimi da parte di nuovi abitanti abusivi che, in cerca di un’occasione abitativa a basso costo, hanno approfittato della possibilità di disporre illegalmente di edifici abbandonati e case sequestrate. La condizione complessa in cui è stato costretto il litorale si è andata sommando alla quasi assoluta assenza di servizi scolastici e sanitari; ogni cosa sul litorale Domitio era infatti stata ideata esclusivamente per favorire l’occupazione stagionale. L’insediamento di Coppola Pinetamare, ad esempio, era una vera e propria città-azienda autonoma, concepita per vendere un’esperienza di massimo divertimento¹. In effetti, tutta la via Domiziana è costellata di cartelli promozionali e intriganti insegne pubblicitarie che presentano come «città dell’uomo»² quello che in realtà non era altro che un paese dei balocchi, non adatto ad accogliere cittadini stabili.

Ogni isolato, come un villaggio turistico, era progettato per essere autosufficiente e quindi costruito come un’enclave. Negli ultimi anni questi si sono dimostrati ideali come rifugio (o ghetto) per intere comunità subalterne: pare infatti che nel solo territorio di Castel Volturno circa ventimila tra profughi, immigrati clandestini e italiani occupanti vivano in maniera irregolare. Insomma, per ogni cittadino regolare ce n’è almeno un altro che non



Ciro Priore, Martina Russo, *Domitio Studios*, 2018, Litorale Domitio.
© *Ciro Priore, Martina Russo*



Martina Russo, *Tropical parcheggio*, fotografia digitale, 2017, Castel Volturno (CE).
© Martina Russo



Ciro Priore, Martina Russo, *Domitio Splash*, 2018, Castel Volturno (CE).
© **Ciro Priore, Martina Russo**

è presente nei registri comunali. Le nuove e inaspettate necessità abitative hanno trasformato interi edifici al fine di ospitare nuovi usi: le villette abbandonate sono diventate chiese pentecostali o *connection houses*; i vecchi alberghi nascosti nella pineta si sono trasformati in “supermercati dello spaccio” dove era possibile acquistare e consumare ogni tipo di droga. Oggi il litorale Domitio è uno “schizofrenico” sistema abitato di isole non abitabili, un miscuglio di ripetute condizioni di banale straordinarietà. Sembra essere necessaria una risignificazione territoriale che, lavorando tra la grande e la piccola scala, possa ricucire le fratture, introdurre nuovi riferimenti e distribuire nuovi spazi aggregativi per consentire una più facile convivenza, inserendoli in una rete infrastrutturale che li connetta tra loro e con il territorio circostante. L'introduzione di un piano programmatico che sovrascriva nuove gerarchie attraverso un'ampia infrastruttura territoriale di micro-progetti e macro-collegamenti potrebbe essere un'alternativa alla progettazione introversa ed esclusivista adottata finora.

Il litorale sembra aver bisogno di nuovi luoghi condivisi con ritrovati caratteri di relazione sociale: i primi possono essere individuati negli scarti già ampiamente diffusi sul territorio, mentre i secondi possono essere ricercati a partire da quegli sguardi che ne hanno evidenziato un valore nuovo, finora non espresso. Negli ultimi dieci anni alcuni



Ciro Priore, Martina Russo, *Domitio Drive In*, 2018, Castel Volturno (CE).
© **Ciro Priore, Martina Russo**

registri cinematografici, infatti, hanno contribuito a reinterpretare luoghi e scenari, talvolta aggiungendone di nuovi³.

Durante il progetto Domitio Studios⁴, un lungo processo di lettura critica ci ha indotto a chiederci se essere un'unica grande attrazione territoriale potesse essere il programma che sembra mancare alla costa Domizia, e se il cinema, unica industria capace di coglierne il potenziale, potesse esserne la vocazione.

In Domitio Studios gli scarti urbani vengono letti come set cinematografici in potenza, vengono idealmente messi a disposizione dei cineasti per essere reinterpretati e inseriti in una rete più ampia. Si tratta di un sistema fatto di grandi catalizzatori che possono ridistribuire i flussi (energetici e di persone) attraverso una nuova infrastruttura: una funivia che accompagna i visitatori verso i set e le attrezzature del litorale. I catalizzatori sono strutture tralicciate, simili a grandi insegne, visibili da grandi distanze.

I piloni della funivia sono il pretesto per attrezzare il piano terra con dei piccoli volumi per servizi e attrezzature. Nel caso delle *location* cinematografiche, ospitano quasi sempre delle strutture a servizio delle riprese (trucco, costumi, camerini); nel caso delle attrazioni satellite si adattano allo spirito del luogo su cui intervengono diventando, di volta in volta, una struttura per arrampicate, un polo dello *street food* o un acquascivolo da mare.



Martina Russo, *Lido Verde*, 2017, Ischitella (FG). © Martina Russo

La funivia, coi suoi piloni e i loro diversi attacchi a terra, è da un lato il pretesto per una riprogettazione capillare, dall'altro un espediente per sovrascrivere un nuovo sistema infrastrutturale libero e aperto, alternativo a quello attuale, chiuso e bloccato. Ognuno degli apparentemente insignificanti punti individuati in fase di analisi, se osservati simultaneamente, sembrano assumere la forma di un'unica grande fiera, pretesto per una rinascita consapevole.

Lo spazio fisico può diventare così un luogo di alterazione mentale che di conseguenza può modificare le abitudini dell'individuo, immergendolo in un *continuum* di stimoli. Un individuo che viene proiettato altrove attraverso le immagini cinematografiche e uno che si lascia trasportare da un luogo all'altro su una cabinovia in qualche modo sono entrambi soggetti a una condizione di *flânerie* immaginaria. Essere un'unica macchina per il cinema collegata da una funivia aerea ci sembrava il giusto *climax* per una fiera mobile iper-funionalizzata, che favorisca gli spazi delle relazioni e delle risignificazioni a tutte le scale.

Note

¹ Oltre alle villette e ai grandi alberghi, ospitava una grande quantità di locali, sale giochi, cinema e ristoranti. La darsena con il piccolo porto turistico e gli stabilimenti balneari avevano collegamenti diretti ai residence.

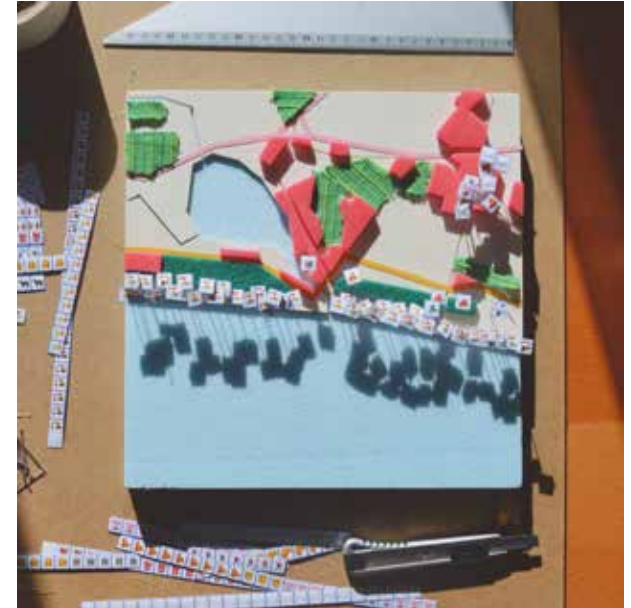
² È lo slogan che campeggia sul cartellone di benvenuto a Coppola Pinetamare, tuttora esistente.

³ Negli ultimi film di Garrone o in quelli di De Angelis, il Villaggio Coppola e tutto il litorale sono prepotentemente protagonisti. In *Dogman*, addirittura, Garrone trasforma l'attuale darsena di San Bartolomeo, futuro porto turistico, in una grande piazza pubblica su cui si svolge tutta la storia di un quartiere che nella realtà non esiste. Si veda *Dogman*, regia di M. Garrone, 2018, Italia, 120 min; oppure si veda *L'imbalsamatore*, regia di M. Garrone, 2002, Italia, 101 min. Si veda anche *Indivisibili*, regia di E. De Angelis, 2016, Italia, 134 min; oppure si veda *Il vizio della speranza*, regia di E. De Angelis, 2018, Italia, 100 min.

⁴ Il progetto è frutto della tesi di laurea "Domitio Studios - Reinterpretare il litorale" di Ciro Priore e Martina Russo, discussa nel 2018 presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II con relatori prof. Nicola Flora e prof.ssa Roberta Amirante.

Ciro Priore è dottorando in "Architettura. Teorie e Progetto" presso l'Università degli Studi di Roma "Sapienza"
Martina Russo è dottoranda in Architettura presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II"

A fianco. Ciro Priore, Martina Russo, *Domitio Studios*, modello di studio, 2018, Litorale Domitio.
 © Ciro Priore, Martina Russo



Sotto. Martina Russo, *Villaggio Coppola*, 2017, Castel Volturno (CE).
 © Martina Russo





Pino Pascali,
Missile, 1964,
smalti, polveri e
catrame su lamie-
ra, 24 x 100 cm.
© Marino Colucci

PINO PASCALI. GIOCO, MITO E MEDITERRANEO

CECILIA FONTANELLI

«La vita di Pascali [...] dovrebbe essere paragonata alla fulminea genialità di artisti della sua generazione, come Piero Manzoni, Yves Klein, Robert Smithson, deceduti giovanissimi nell'arco di quindici anni a cavallo fra i Sessanta e i Settanta, così dentro il loro tempo da non poterne uscire, da morirci dentro».¹

Fin dai tempi del liceo, la figura dell'artista Pino Pascali mi ha affascinato molto. Al di là delle opere più celebri che avevo, all'epoca, potuto ammirare solo in libri di testo e cataloghi, provavo curiosità per il suo linguaggio, per la sua poetica oltre che per il suo umano e breve passaggio terreno. È stato solo qualche anno dopo, però, visitando la Galleria d'arte Moderna di Roma e poi la Fondazione Museo Pino Pascali di Polignano a Mare (Bari) che l'epifania si è compiuta. Quest'ultimo infatti è, a mio avviso, un luogo unico nel quale guardando il "suo" mare, attraverso le grandi vetrate dell'edificio, è possibile mettersi in ascolto, accogliere quel *genius loci* che risuona nei lavori dell'artista e che, pur esaltandone l'unicità, li rende al tempo stesso universali.

Procediamo però per gradi, muovendoci dai dati più strettamente biografici dell'autore verso le sue opere.

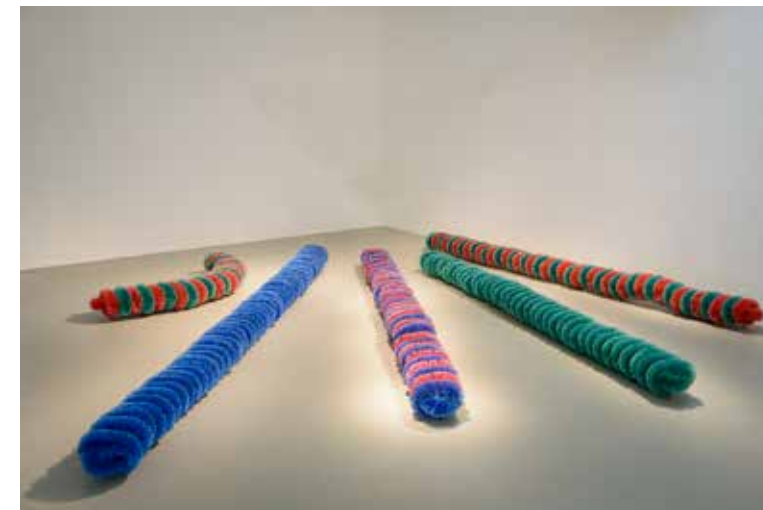
Pino Pascali nasce a Bari nel 1935 e, ancora bambino, trascorre alcuni cruciali anni dell'infanzia (1940-41) con la famiglia in Albania, a Tirana – il padre lavora come funzionario di polizia – dove fotogrammi di guerra ed armi si stratificano nel suo immaginario. Al rientro in Italia, decidono di stabilirsi a Polignano a Mare (BA) e da qui Pino, abbandonando il liceo scientifico, si sposta poi a Napoli dove consegue la maturità artistica. Segue nel 1956 il trasferimento a Roma presso l'Accademia di Belle Arti



Fondazione Pino Pascali, esterno. © Marino Colucci

dove frequenta, in particolare, i corsi di scenografia di Toti Scialoja suo docente di riferimento in grado di stimolare la sua passione per i materiali. Nella capitale si avvicina agli artisti del Gruppo di piazza del Popolo, visita gli studi di Burri e Capogrossi ed intrecciando sempre più arte e vita, coglie in ogni luogo idee e spunti che registra sui suoi taccuini. Intorno a lui è forte il fermento artistico e creativo e piano piano emerge una idea di merce/oggetto che diventa simbolo e coscienza di una civiltà che sposta il suo asse verso la precarietà della materia.

Già durante gli anni romani di formazione in Accademia, dove si diploma a pieni voti nel 1959, Pino inizia a lavorare come aiuto scenografo in alcune produzioni RAI e a collaborare con lo Studio Saraceni, la Lodolo Film e l'Incom come scenografo, grafico, sceneggiatore e pubblicitario. È già in queste produzioni creative, parallele ma integrate nel suo percorso artistico, che iniziano a maturare idee di teatralità ed oggettualità. Concetti centrali nell'opera pascaliana, come il rapporto tra superficie e volume, l'animazione, il linguaggio grafico ed asciutto, il senso della torsione formale, la sperimentazione di materiali e tecniche, osservati escludendo questa attività produttiva, risulterebbero decisamente parziali. Come sostiene Anna D'Elia: «La pubblicità gli fornisce innumerevoli spunti per elaborare in chiave narrativa i ricordi, dando corpo e voce alle figure che popolano il suo mondo interiore. [...] Il vivaio di figure che la pubblicità alimenta gli



Pino Pascali, *Cinque Bachi da setola e un bozzolo*, 1968, scovoli acrilici e ferro, dimensioni variabili. © Marino Colucci



consente di mostrare se stesso nei molteplici risvolti della sua poliedrica personalità, fornendogli il laboratorio all'interno del quale forgiare la prima versione delle sue future performance artistiche».²

Il ruolo degli oggetti e dei materiali semplici diventa sempre più centrale nelle riflessioni dell'artista; Pino recupera il rapporto con la natura che affonda nei suoi ricordi d'infanzia, di terra e di mare e li rielabora con le suggestioni del presente, le immagini ed i materiali della metropoli. Sono di questi anni opere come *Biancavella* (1964) e *Sul ponte sventola...bandiera bianca* (1964) che può esser assimilata a «una tabula rasa da cui si deve ripartire...quasi la forma simbolica di tutta la ricerca, una forma gigantesca e intanto il campo monocromo purissimo».³

Sono sempre del 1964 alcune opere qui riprodotte che ben svelano aspetti peculiari del lavoro dell'artista.

Missile, ad esempio, è legato alle riflessioni sviluppate per uno spot pubblicitario commissionato dall'azienda petrolifera Esso; nell'opera si risente dell'ammirazione per la pittura di Jasper Johns e della rielaborazione del significato dell'oggetto che con ironia viene sottratto alla dimensione bellica e provocatoriamente assimilato a quella ludica. Anche *Treno*, soggetto ricorrente nell'opera di Pascali, legato ad una committenza pubblicitaria per Ferrovie dello Stato, ricalcando modelli di vecchie locomotive riporta

Certamente non potremmo definire Pino Pascali un artista della “linea di costa” perché questo sarebbe riduttivo ma le sue riflessioni, il linguaggio, l'originale ricerca, il suo legame con gli elementi naturali, con il mito, hanno reso la sua opera un'interessante ed inedita voce del

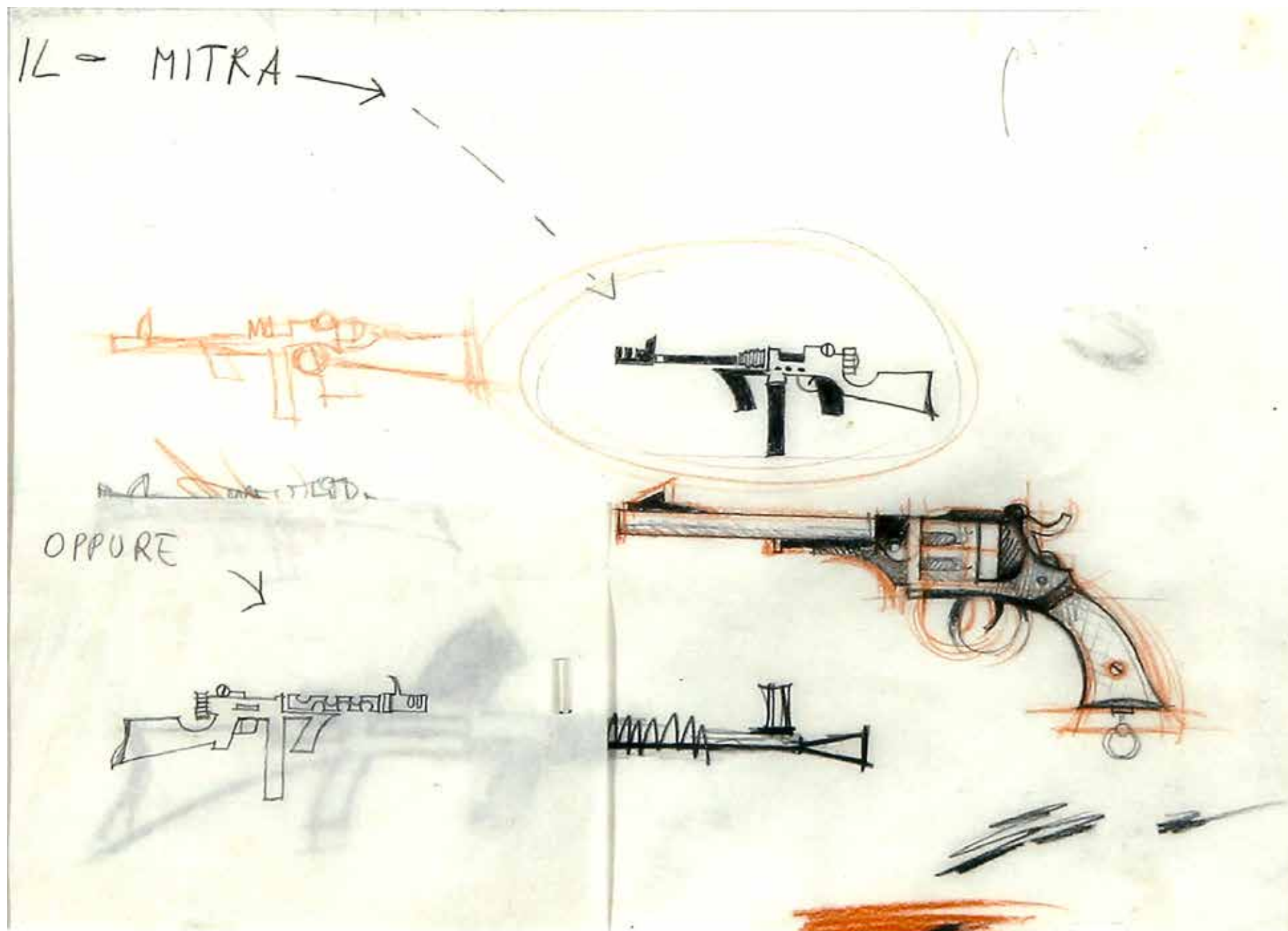
alla dimensione della memoria e dell'infanzia. È nel gennaio 1965 presso la Galleria La Tartaruga di Roma che Pino Pascali presenta la sua prima mostra personale dove espone lavori come *Grande bacino di donna* e *Muro di pietra* ma è con *Finte sculture* che emerge chiara una dimensione familiare in cui gli animali bianchi decapitati, oscillando fra un linguaggio asciutto ed astratto e un puro neoclassicismo, rimandano alle sculture che sporgono dai muri delle chiese romaniche pugliesi.⁴

Muta in questo periodo anche la definizione dello spazio e, come in obiettivo in molte Neoavanguardie, si sperimenta la rottura dei limiti imposti all'operazione estetica dallo spazio espositivo. In tal senso è interessante soffermarci sul lavoro *32 mq di mare circa* – opera oggi parte della collezione della GNAM di Roma – in cui il mare è racchiuso in trenta vasche quadrate di alluminio zincato riempite di acqua colorata all'anilina. L'acqua, che come l'artista confessa a Carla Lonzi lo affascina molto⁵, si lega strettamente alla sua passione per l'ambiente marino.⁶

L'acqua diventa elemento ancestrale di sopravvivenza, nutrimento e concepimento mentre il mare si riflette sulla natura cangiante e sulla misura incommensurabile; anche qui l'artista dosa in egual misura ironia e provocazione, in un confronto fra naturale ed artificiale.

Nell'opera di Pascali si mescolano rielaborazioni di frammenti del passato, di una cultura primitiva che resta ben stratificata nella memoria ma che,

Novecento italiano. Non è poi da trascurare quanto la sua poetica sia stata incisiva seppur produttivamente condensata in un lasso temporale molto breve, considerando che l'artista scompare prematuramente nel settembre del 1968 a Roma a causa di un incidente in moto.



Pino Pascali,
Mitra e pistola,
1961, tecnica
mista su carta,
22 x 28 cm.
© Marino Colucci



Pino Pascali,
Motocicletta,
1964, matita e
china su carta,
22 x 28 cm.
© Marino Colucci

01 023 N 9

ormai, naufragata, è chiamata a confrontarsi con i propri miti simulando una sorta di celebrazione di un funerale della mediterraneità.⁷

Certamente non potremmo definire Pino Pascali un artista della “linea di costa” perché questo sarebbe riduttivo ma le sue riflessioni, il linguaggio, l'originale ricerca, il suo legame con gli elementi naturali, con il mito, hanno reso la sua opera un'interessante ed inedita voce del Novecento italiano. Non è poi da trascurare quanto la sua poetica sia stata incisiva seppur produttivamente condensata in un lasso temporale molto breve, considerando che l'artista scompare prematuramente nel settembre del 1968 a Roma a causa di un incidente in moto.

Dall'estate del 1992 con il primo invito di Fabio Sargentini a Polignano a Mare, per un omaggio a Pino Pascali, e con la successiva organizzazione del festival multimediale *Ritorno al mare. Omaggio a Pino Pascali*, si sono poste le basi che hanno portato poi nel 1998 alla costituzione del museo dedicato all'artista, inaugurato con una mostra antologica curata da Achille Bonito Oliva e Pietro Marino. Hanno preso così avvio il riordino e la sistemazione del lascito della famiglia Pascali e non solo (ricordo, ad esempio, le straordinarie fotografie donate da Sandro Lodolo e scattate da Pino fra il 1963 e il 1964) e si è resa manifesta la volontà di riprendere il Premio Pino Pascali, fermo dal 1979.

Il Museo Pino Pascali è oggi un luogo prezioso, un motore propulsivo ed inclusivo per la contemporaneità in grado di lasciare spazio all'immaginazione di mondi familiari eppure così lontani.

Note

¹ M. Tonelli, *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, Johan & Levi, 2010, p. 10.

² *Pino Pascali*, a cura di Anna D'Elia, Electa, 2010, p. 18.

³ M. F. dell'Arco, *Pino Pascali*, in “Metro”, n.15, giugno 1968, p. 87.

⁴ P. Marino, *Ossessiva memoria di Puglia negli oggetti di Pino Pascali*, in “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 6 giugno 1969.

⁵ «Le prossime cose che voglio fare sono delle cose di acqua. [...] L'acqua mi affascina molto, diventa come uno specchio, ha tante cose l'acqua...vorrei fare delle pozzanghere» Pino Pascali in Carla Lonzi, *Autoritratti*, Abscondita, 2017, p. 279.

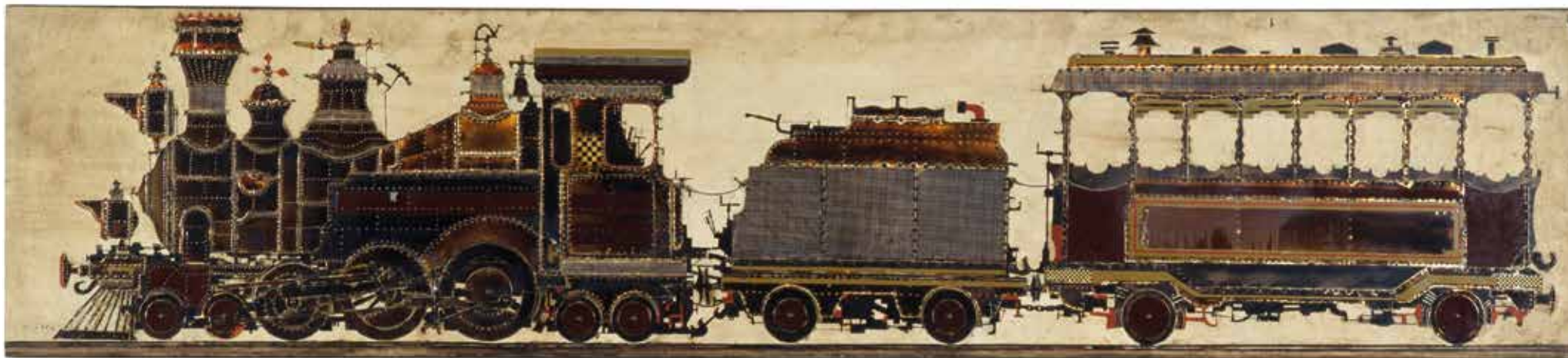
⁶ «A me piace il mare, per dire, piace la caccia subacquea, una stupidaggine qualsiasi, piacciono gli scogli, intorno agli scogli c'è il mare, da bambino ci giocavo, figurati.» Pino Pascali in Carla Lonzi, *Autoritratti*, Abscondita, 2017, p. 22.

⁷ *Pino Pascali*, a cura di Anna D'Elia, Electa, 2010, p. 29.

Referenze iconografiche

Per tutte le foto Courtesy Fondazione Pino Pascali e Copyright Marino Colucci

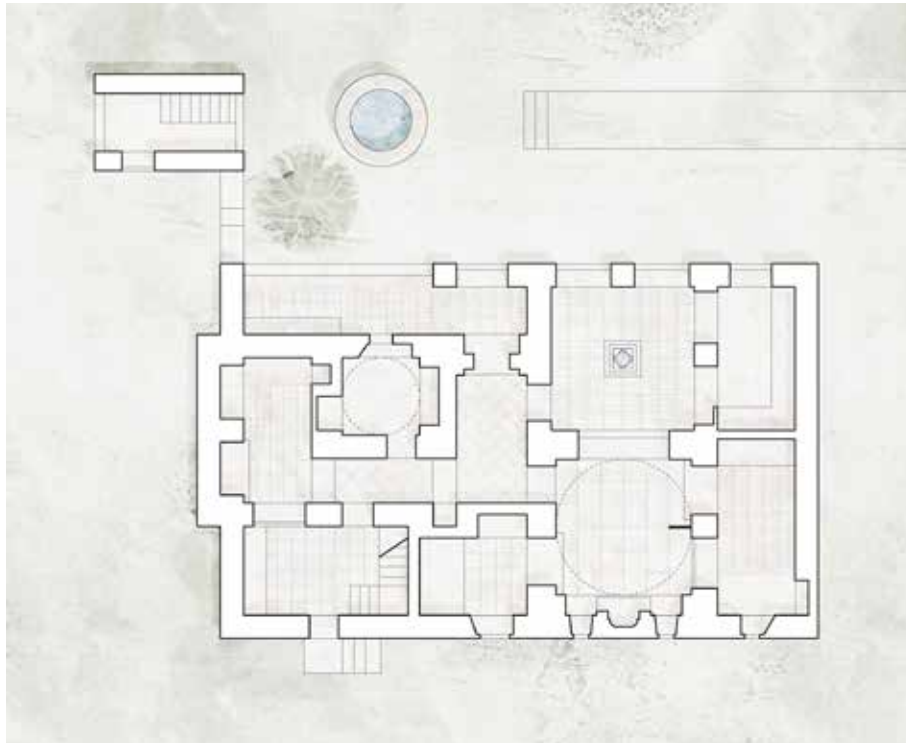
**Pino Pascali, *Treno*, 1964, smalto, olio e catrame su faesite, 70 x 320 cm.
© Marino Colucci**



INTORNO A UN VUOTO. LA CASA DI HASSAN FATHY A SIDI KRIER

VIOLA BERTINI

LARGO DUOMO



Pianta della casa. Hassan Fathy, *Casa a Sidi Krier*, 1971, Sidi Krier, Alessandria d'Egitto.
© Viola Bertini

Nome del progetto: Casa a Sidi Krier

Architettura: Hassan Fathy

Uso: Architettura domestica

Anno: 1971

Localizzazione: Sidi Krier, Alessandria d'Egitto

Il contributo presenta il progetto di Hassan Fathy per una piccola casa a Sidi Krier, realizzata nel 1971 lungo la costa che si estende a ovest di Alessandria d'Egitto. L'edificio, concepito come prototipo di casa vacanze, coagula le riflessioni teoriche e progettuali di Fathy sul tema dell'abitare. A Sidi Krier è infatti possibile rintracciare i principali dispositivi spaziali che l'architetto identifica come propri della casa araba della tradizione e che, riscritti e ibridati, egli traspone nei suoi progetti residenziali. Primo tra questi è la corte, che qui non solo struttura l'impianto, ma diviene anche un dispositivo per orientare lo sguardo in direzione della linea di costa. Inoltre, la scelta di costruire intorno a un vuoto è espediente per radicare l'architettura al luogo, interpretato sia nei suoi caratteri topografici che nella sua dimensione immateriale, come punto d'incontro fisico e simbolico tra il deserto e il Mediterraneo, ovvero tra culture che identificano nel tipo a corte il loro archetipo dell'abitare.

Sulla sponda sud del mare Mediterraneo, a Sidi Krier, lungo la costa che si estende ad ovest di Alessandria d'Egitto, una composizione plastica di volumi si articola a partire da un piccolo vuoto. Sebbene compatta e introversa, l'architettura sembra voler costruire un dialogo a distanza con la linea di orizzonte che separa il blu marino dall'azzurro del cielo.

Progettato da Hassan Fathy nel 1971 e concepito come prototipo di casa vacanze¹, l'edificio rappresenta in forma sintetica l'espressione delle riflessioni compiute dall'architetto egiziano sull'abitare, tema che attraversa la sua intera attività teorica e progettuale. Alla casa Fathy attribuisce un valore simbolico, riconoscendo in essa una tra le più alte espressioni della cultura araba, nonché una manifestazione tangibile della risposta data dall'uomo al suo ambiente che, nel caso dell'arabo, è il deserto. Scrive l'architetto: «Il deserto ha dato forma alla cultura del popolo arabo e allo stile con il quale egli costruisce le proprie dimore e la propria architettura. Poiché il deserto, nell'arco del giorno, è ferocemente caldo, la luce è abbagliante ed è afflitto da tempeste di sabbia, associate con gli *djinn* o spiriti malvagi, l'arabo non considera piacevole che la propria casa sia aperta

01 023 N.9

all'ambiente naturale che la circonda alla quota del terreno. Dal momento che il solo elemento favorevole è il cielo, che garantisce frescura nelle ore notturne, l'arabo apre la sua casa ad esso per mezzo della *Sahn*, o corte.² Le qualità fisiche e spaziali del deserto rappresentano per Fathy il principio primo a partire dal quale l'arabo ha dato forma ai suoi modi dell'abitare. Sono, in particolare, la struttura della casa articolata intorno a una corte e il suo chiudersi all'esterno per aprirsi verso il cielo a derivare da esso. Nella corte Fathy individua un elemento polisemantico. Sul piano sociale, essa preserva infatti l'intimità della famiglia e la sacralità dello spazio domestico; costituisce il regno della donna in cui l'uomo non è che un ospite. Al contempo, la corte funziona come un dispositivo climatico dove, nel corso della notte, si deposita a strati l'aria fresca che permea i muri e le stanze che la circondano, raffreddandoli. Oltre alla funzione sociale e climatica si coagula poi un significato altro e più profondo: «per un arabo questo cortile è più di un elemento architettonico, perché nel suo subconscio è un elemento globale che nasce dalle sue più intime emozioni. I suoi quattro angoli reggono il cielo che copre lo spazio della corte. È per questo che egli ne rappresenta simbolicamente il significato con una fontana posta nel mezzo, conformata come la sezione trasversale stilizzata di una cupola».³ Assunto il tipo a corte come struttura di

forma irrinunciabile, le case progettate da Fathy sono sempre articolate intorno a uno o più vuoti, che funzionano come nuclei generativi dell'impianto. Non fa eccezione la casa a Sidi Krier, la cui pianta si sviluppa a partire dalla definizione della forma e della posizione della corte, che è qui quadrata ed eccentrica, racchiusa su tre lati da spazi abitati e, sul quarto lato, da un muro. Tale scelta rappresenta una risposta meditata al luogo in cui la casa si insedia poiché, attraverso due ampie bucatore schermate da *claustra*⁴, il lato murato ma libero della corte consente di avere una vista in direzione della costa. Sulla corte affaccia inoltre una piccola loggia dove è possibile «sedersi in solitudine e guardare [...] la tradizionale fontana al centro della corte che sgorga la sua preziosa acqua fresca davanti all'immensità del mare blu-verde in lontananza».⁵ Così, lo spazio cavo diviene qui anche un dispositivo della visione attraverso il quale non solo il cielo ma anche il paesaggio circostante sono portati all'interno dell'abitazione.

Nella casa a Sidi Krier Fathy intende «cristallizzare» le qualità dell'architettura domestica araba allo scopo di trasmettere a coloro che la abiteranno una sensazione di «ospitalità, intimità, bellezza e permanenza».⁶ Per raggiungere tale scopo, l'architetto affianca alla riflessione progettuale condotta sul tipo a corte una riscrittura di altri sistemi spaziali rintracciati nel seno della tradizione architettonica araba. Tra

Vista della linea di costa dal fronte delle casa. Hassan Fathy, *Casa a Sidi Krier*, 1971, Sidi Krier, Alessandria d'Egitto. © S. S. Damluji



Nella casa a Sidi Krier Fathy intende «cristallizzare» le qualità dell'architettura domestica araba allo scopo di trasmettere a coloro che la abiteranno una sensazione di «ospitalità, intimità, bellezza e permanenza».⁶



Donna beduina nei pressi della casa. Hassan Fathy, *Casa a Sidi Krier*, 1971, Sidi Krier, Alessandria d'Egitto. © S. S. Damluji

questi, è in particolare la *Qa'a*⁷, la sala di ricevimento per gli ospiti traspunta dai palazzi medievali nobiliari del Cairo, ad assumere un ruolo di primo piano. Collocata in prossimità dell'ingresso⁸, anch'essa costruisce un rapporto visivo con l'esterno, seppur mediato dalla corte, aprendosi con una grande *mashrabiyyah*⁹ in direzione del mare. Si aggiungono poi altre stanze, ciascuna coperta con una cupola o una volta catenaria. All'interno, nel passaggio tra un ambiente e l'altro, attraverso modulazioni luminose e minime variazioni di quota, si sviluppano raffinate sequenze spaziali; all'esterno, la casa è invece un organismo unitario, composizione articolata di masse scultoree il cui profilo definito da «volte e cupole sembra fondersi con le dune di sabbia dolcemente ondulate e renderla tutt'uno con il paesaggio».¹⁰

Nel complesso, gli elementi che compongono questa piccola architettura domestica non sono dissimili da quelli che è possibile rintracciare in molti tra i progetti residenziali realizzati da Fathy. Eppure, le scelte insediative, le soluzioni materiche e il modo in cui tali elementi sono assemblati tra loro rivelano il significato che l'architetto attribuisce al luogo. Da un lato, il luogo è astratto e genericamente *arabo* perché *araba* è la casa che Fathy intende costruire; dall'altro, esso è specifico e interpretato nei suoi caratteri topografici. La scelta di costruire la casa in pietra locale, la stessa

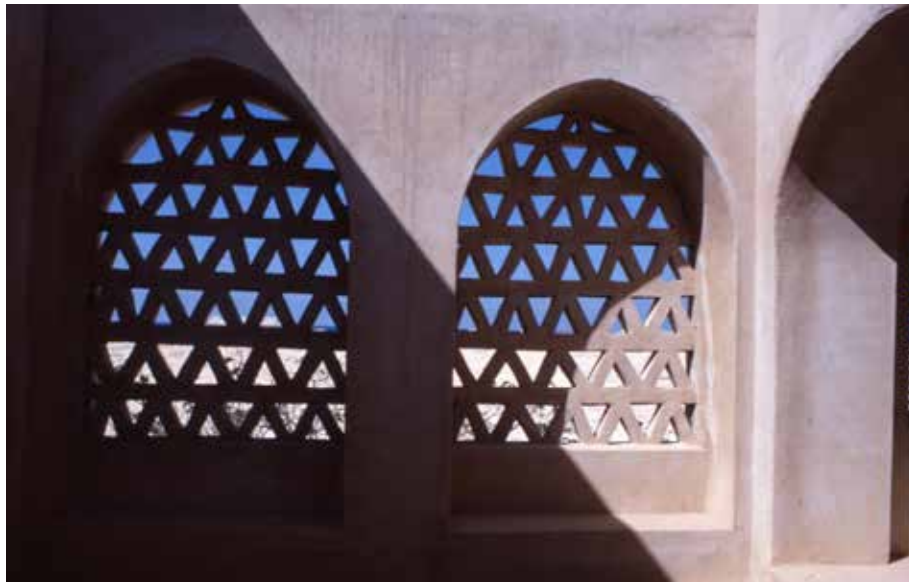
impiegata dai beduini dei vicini villaggi, conferisce all'architettura le medesime cromie del suolo a partire dal quale sembra essere stata plasmata. La giacitura dell'edificio – parallela alla linea di costa – la forma e la posizione delle bucaure – più ampie in direzione del mare, ridotte verso l'entroterra e del tutto assenti nei fronti laterali – nonché lo spazio antistante l'ingresso – dove un pozzo, un camino del vento, un albero e una seduta definiscono un preciso ambito di pertinenza – rendono esplicita la volontà di mettere in relazione la casa con la sconfinata distesa marina. Il dialogo con il luogo non si esaurisce però ai suoi caratteri fisici, ma interessa anche il piano simbolico. La linea di costa è qui infatti il punto d'incontro tra un territorio desertico e le acque del Mediterraneo. La scelta di costruire intorno a un vuoto diviene così sintesi di culture architettoniche che hanno nella corte il loro archetipo dell'abitare. Memoria di una casa a patio mediterranea o di una generica dimora araba, la casa a Sidi Krier è tanto astratta quanto radicata in quel lembo di terra arida che si immerge nel bacino del Mediterraneo. Ormai parte costituiva del paesaggio nel quale si insedia e che contribuisce a definire, questa piccola architettura domestica non sarebbe potuta sorgere in nessun altro luogo.

Vista della casa. Hassan Fathy, *Casa a Sidi Krier*, 1971, Sidi Krier, Alessandria d'Egitto.
© S. S. Damluji



La casa è invece un organismo unitario, composizione articolata di masse scultoree il cui profilo definito da «volte e cupole sembra fondersi con le dune di sabbia dolcemente ondulate e renderla tutt'uno con il paesaggio».¹⁰

Vista attraverso i claustra in direzione del mare. Hassan Fathy, *Casa a Sidi Krier*, 1971, Sidi Krier, Alessandria d'Egitto. © S. S. Damluji



Ormai parte costituiva del paesaggio nel quale si insedia e che contribuisce a definire, questa piccola architettura domestica non sarebbe potuta sorgere in nessun altro luogo.

Note

¹ La casa a Sidi Krier nasce con diversi scopi: come dimostrativa rispetto all'impiego di materiali economici e reperiti in loco, come un possibile modello di unità turistica e come nucleo abitativo da impiegare in futuri centri di ricerca in ambiente desertico. Si veda H. Fathy, *To Build a House... The House in Sidi Krier*, 1979, pubblicato in S. S. Damluji, V. Bertini (a cura di), *Hassan Fathy. Earth & Utopia*, Laurence King, Londra 2018, pp. 292-294. Alcuni anni dopo la costruzione della casa, Fathy sarà incaricato dalla *Planning Commission for the Development of Sidi Krier* di progettare, a partire da essa, un piccolo insediamento turistico. La casa funzionerà quindi come nucleo intorno al quale l'architetto prefigurerà nuovi edifici, concepiti a partire dagli stessi principi rintracciabili nell'edificio realizzato. Il progetto resterà tuttavia solo su carta. I disegni relativi al progetto di insediamento turistico sono consultabili all'indirizzo: <https://www.archnet.org/sites/2564>.

² H. Fathy, *The Arab House in the Urban Setting: Past, Present and Future*, The fourth Carreras Arab Lecture of the University of Essex, 3 November 1970, Longman, Londra 1972, p. 5. Nello scritto Fathy compila un abaco dei dispositivi costitutivi dell'architettura domestica araba. Sul tema si veda anche A. Picone, *La casa araba d'Egitto. Costruire con il clima dal vernacolo ai maestri contemporanei*, Jaca Book, Milano 2009.

³ H. Fathy, *Che cos'è una città?*, lezione tenuta all'Università di Al-Azhar nel 1967, in "Casabella", 653, 1998, p. 58.

⁴ I *claustra* sono superfici murarie traforate che consentono la vista verso l'esterno e il passaggio dell'aria.

⁵ H. Fathy, *To Build a House...*, cit., p. 294.

⁶ H. Fathy, *To Build a House...*, cit., p. 293.

⁷ La *Qa'a* è la struttura spaziale complessa a cui Fathy, nell'ambito dell'architettura egiziana, attribuisce il maggior valore rappresentativo. Il suo assetto costituisce una sintesi dell'idea di spazio derivata dalla tradizione, in cui l'architetto rinviene un principio di modernità. Essa si compone di più elementi, la cui struttura e i cui rapporti spaziali reciproci sono codificati: la *durqa'a* a pianta quadrata, sormontata da una cupola che si erge al di sopra della casa ed è simbolo del cielo, ed uno o più *ivan*, voltati e di altezza inferiore, che funzionano come spazi di seduta. A *ivan* e *durqa'a* si aggiunge talvolta un terzo elemento che ha un duplice valore, climatico ed espressivo. È il cammino del vento, il *malkaf*, un condotto che si innalza al di sopra di tutte le altre stanze dell'abitazione e degli edifici vicini e che, aprendosi in direzione del vento prevalente, è deputato a incanalare l'aria fresca all'interno della *durqa'a*. Esso si rende riconoscibile dall'esterno, denunciando così sui fronti la presenza e la giacitura della *Qa'a* stessa. Sul ruolo della *Qa'a* nell'architettura domestica araba e sui suoi possibili usi nel presente di veda H. Fathy, *The Qa'a of the Cairo Arab House, Its Development and Some New Usages For its Design Concepts*, in Ministry of Culture of the Arab Republic of Egypt, Colloque international sur l'histoire du Caire, 27 mars- 5 avril 1969, Il Cairo 1972.

⁸ La posizione della *Qa'a* in prossimità dell'ingresso è anch'essa codificata in seno alla tradizione poiché consente agli ospiti di essere ricevuti all'interno dell'abitazione senza violare l'intimità dello spazio domestico.

⁹ La *mashrabiyyah* è una articolata grata lignea composta di piccole barre rotonde che filtrano la luce all'interno dell'abitazione.

¹⁰ H. Fathy, *To Build a House...*, cit., p. 294.

Lapides

38°30'55.4" N
14°57'37.4" E

PORTICELLO_LIPARI_IT

Testi di Fabio Semeraro
 Foto di Giancarlo Pradelli



Concerto n. 5 in Fa Minor, BWV 1056: Largo
Johann Sebastian Bach, 1738

«Ci sono persone che vivono
 senza sapere di avere dei polmoni,
 che coltivano i loro campi senza
 conoscere le borse di Londra o di NY,
 che fabbricano vasi come al tempo dei greci,
 ignari di creare dei capolavori.
 Queste sono storie ai limiti della leggenda.
 Storie di donne di nero vestite a Messina e di
 tappeti berberi impolverati nei vicoli di Algeri.
 Storie trasportate dal vento della navigazione
 Che oggi arrivano a te...»

Francesca, appunti a matita sul libro

Il Mediterraneo è....

La mente resta sospesa a mezz'aria, immobile, muta, come quando da bambino in piedi davanti alla cattedra cercavo tra i silenzi imbarazzanti il labiale di un compagno compassionevole.

Vorrei riuscire a dare una definizione, o quanto meno provare a ordinare la pila di immagini, profumi, odori, dialetti che affollano i miei ricordi per inquadrare il contesto di queste riflessioni, ma ci sono dentro fino al collo e non riesco a tracciarne i bordi.

Allora pausa. Un passo indietro. Respiro. Ricomincio.

Il Mediterraneo è il quarantesimo parallelo, un luogo di passaggio, il vociare caotico di uomini e di storie, il corso dello struscio del paese dove sono nato, viale lastricato a basalto dove s'incontrano il lusso e la miseria nera, dove i fili d'erba son arsi dal sole, le spighe crescono spontaneamente e il vento parla dialetti che si assomigliano. Se l'Oceano Atlantico è un vecchio pirata scontroso coi capelli di salsedine e la barba ispida, il Mediterraneo è una donna berbera, mercante dalle forme generose, gli occhi d'ambra contornati, vistose pietre al collo, fragorosi bracciali ai polsi, i profumi d'oriente e lo sguardo a ponente.

Non è un caso che porti in grembo la civiltà occidentale: la perfetta altura delle terre, né troppo caldo, né troppo freddo, il sole, i raccolti abbondanti, la natura materna, nutriente.

Su queste rive gli uomini non dovevano combattere contro le intemperie per sopravvivere, l'orizzonte aveva dei contorni possibili, vicini. Qui ci si può concedere la siesta di mezzogiorno, il filosofeggiare della lentezza e mangiare è un imprescindibile esercizio sociale.

Tuttavia, se per uno sforzo d'immaginazione, potessimo vedere sovrapposte nei luoghi che frequentiamo le immagini dei popoli passati, ci renderemmo conto che il Mediterraneo è soprattutto un'invenzione umana. Mani callose che in zone aride, assolate, hanno costruito una bellezza

inconsapevole, spostando pietre, ordinando colline, apparecchiando i campi, le case e i cortili. È una storia di relazioni viscerali e profonde, di conflitti e riappacificazioni tra la carne e la terra, veicolate dal vento delle migrazioni che come carburante alimenta il motore emotivo e umano di queste terre.

Un numero imprecisabile di Ulisse in pellegrinaggio attraversa l'autostrada d'acqua alla ricerca di una Terra Promessa da chiamare Casa, e porta con sé idee e materiali che, pur comunicando in dialetti diversi, appartengono alla stessa lingua. Nessuno qui, in fondo, si sente spaesato perché dappertutto intorno a questo bacino è la stessa cosa.

Da Marsiglia a Tangeri, passando per Atene e Siracusa, la casa mediterranea è la manifestazione concreta di questa simbiosi: i muri spessi, le aperture misurate, la partizione delle ombre per armonizzare le correnti d'aria e regolare la temperatura. Fuori, oltre il pergolato, gli alberi da frutto e le erbe aromatiche. Una bellezza involontaria e fragile che si nutre della vita delle persone che abitano questi luoghi attraverso le vibrazioni dei passi sul pavimento, l'ossigeno e l'unto dei corpi che impregna l'architettura e il paesaggio.

Oggi si può vivere in una città di mare senza mai riuscire a vederlo e troppo spesso l'attenzione su queste regioni si concentra soltanto sull'economia politica. Quella bella donna è diventata una vecchia meretrice confinata nei fasti del passato, da vendere e comprare, le collane sintetiche made in Cina, il corpo in affitto poche settimane l'anno e l'anima dimenticata tra gli sterpi polverosi di tamerici salmastre. Nel teatro della civiltà organizzata, avamposto dell'evoluzione, ci si ritrova a scimmiettare un modello di sviluppo illusoriamente moderno, tecnologico e pragmaticamente veloce, evidentemente fallimentare a queste latitudini.

Ci siamo barricati nelle nostre fortezze di cemento, le finestre che traguardavano l'orizzonte son diventate specchi che riproducono un'immagine statica e sempre uguale. La bellezza sigillata in teche di vetro con l'umidità controllata, convinti che non saremo più capaci di riprodurla.

Allora pausa. Un passo avanti. Apro la finestra. Respiro.

Incominciamo a camminare, a pensare coi piedi e le mani, re-impariamo a guardare le case fino a capire quando l'ammasso diventa volgare, desiderando

di rivedere dietro il mare. Dobbiamo tornare a discutere di ciò che precede i calcoli economici, dell'intima connessione con il mare, un mare che abbiamo appreso senza le scienze, vivendolo, abitandoci accanto, nella casa dove siamo nati, come un parente anziano, un silenzio, una solitudine o il chiarore di un nuovo giorno. Non siamo più prigionieri di un campanile che ci indica la strada e ci imprigiona fra le terre. Il mare rompe gli argini e apre lo spirito a nuovi orizzonti, all'esperienza di una libertà che rende incerta ma più intensa e complessa la fedeltà, che inventa Itaca, la nostalgia dell'appartenenza e la fame del viaggiatore. Fa di ogni uomo uno straniero e di ogni straniero un uomo, trasforma la diversità in alleata e ci fa abitare da più di un'anima.

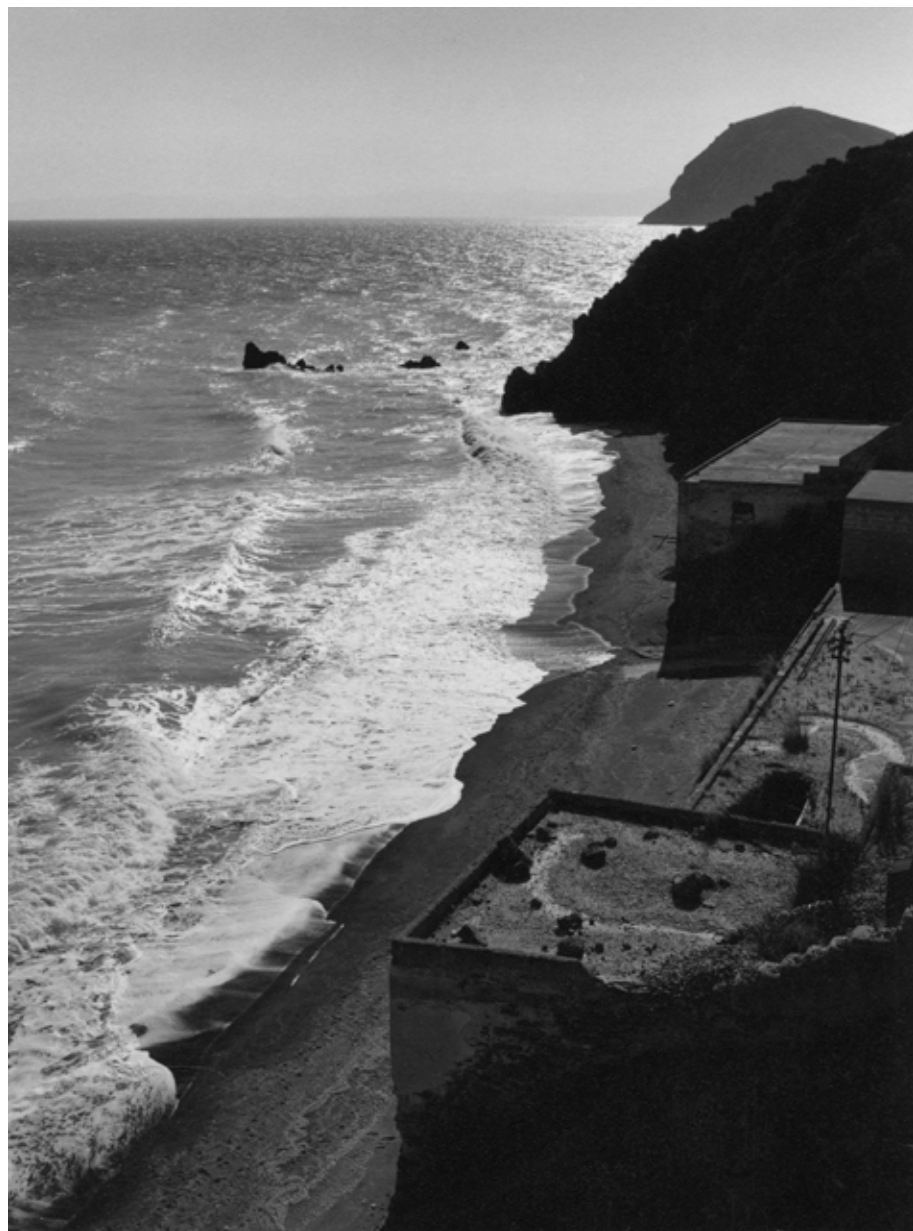
Quai 98 ci porta a Porticello, fra le cave di pomice bianca, nella costa nord-orientale di Lipari, la maggiore fra le sette isole dell'arcipelago eoliano. Giancarlo Pradelli è un fotografo senza tempo, un narratore dal passo lento, misurato, dei seminatori di grano, gli occhi curiosi e l'animo appassionato. Le ricerche si sedimentano, strato dopo strato, sulla carta sensibile come la luce sulla pellicola medio formato rigorosamente in bianco e nero che certosino sviluppa nel suo laboratorio modenese.

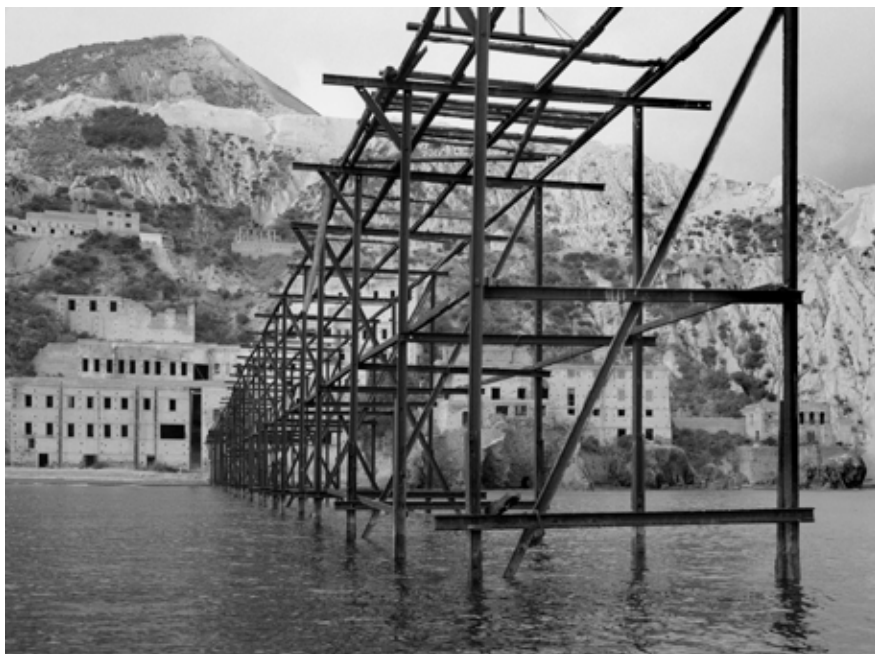
Nei suoi lavori l'architettura e il paesaggio sono una faccenda umana, impasti di carne e polvere negli interstizi del tempo. Le rovine non sono un ricordo nostalgico ma partigiani che resistono alla natura che avanza.

Per questo viaggio, ha scelto per noi i fraseggi del Largo, frammento nostalgico e delicato condotto con raffinata libertà musicale. Seconda parte del *Concerto n. 5 in FA Minore, BWV 1056* di Johann Sebastian Bach, composto nel 1738. Il concerto, trascrizione di un primo concerto per violino, oggi perduto, si componeva di 3 momenti: *L'Allegro, il Largo, il Presto*. Seppur Bach non sia mai venuto in Italia, la struttura del componimento ricalca lo stile semplice e lineare della musica italiana coeva.

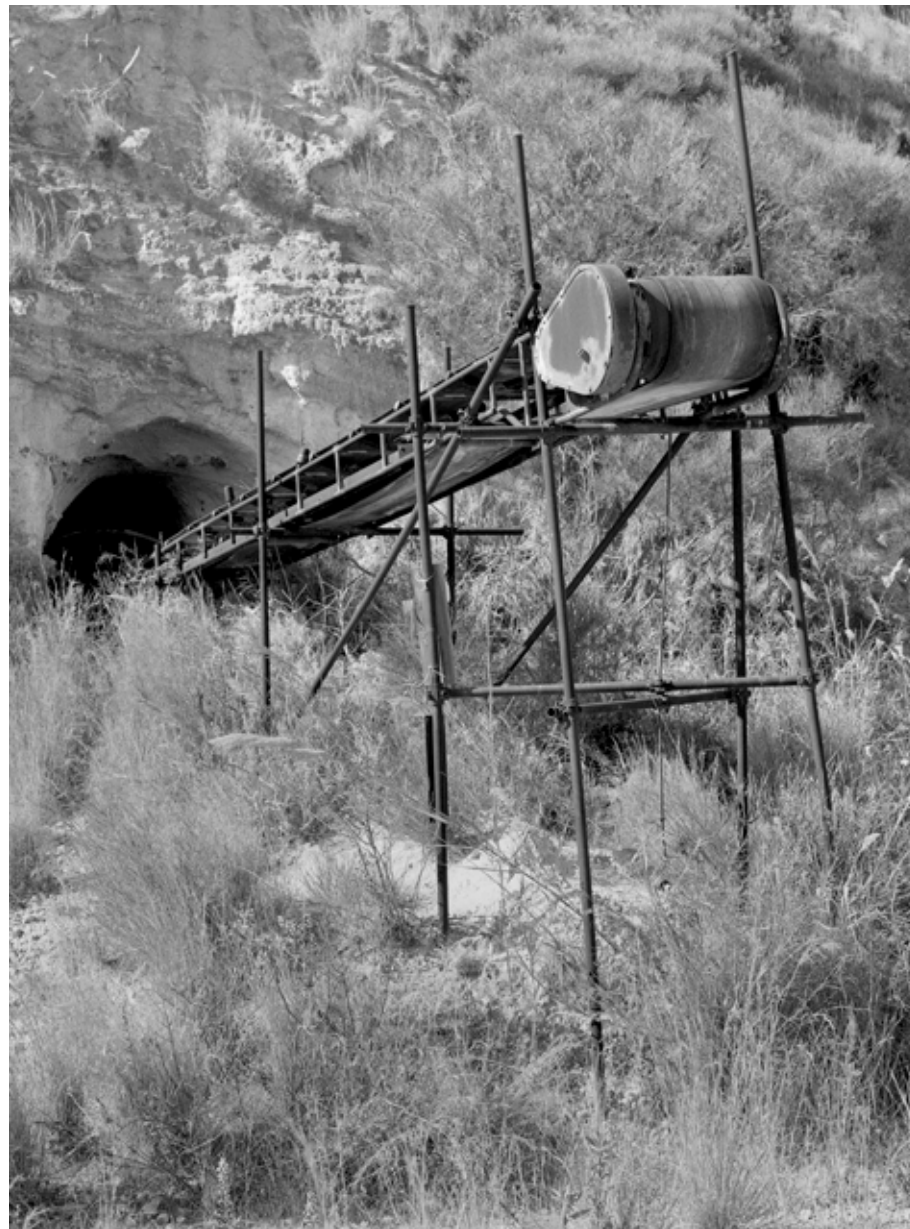
Nelle pause della composizione riemergono le storie e i vissuti di un tempo che troppo spesso crediamo passato ma che con una dimensione estetica silente e talvolta di grande fascino, continua a nutrire l'humus del nostro presente.

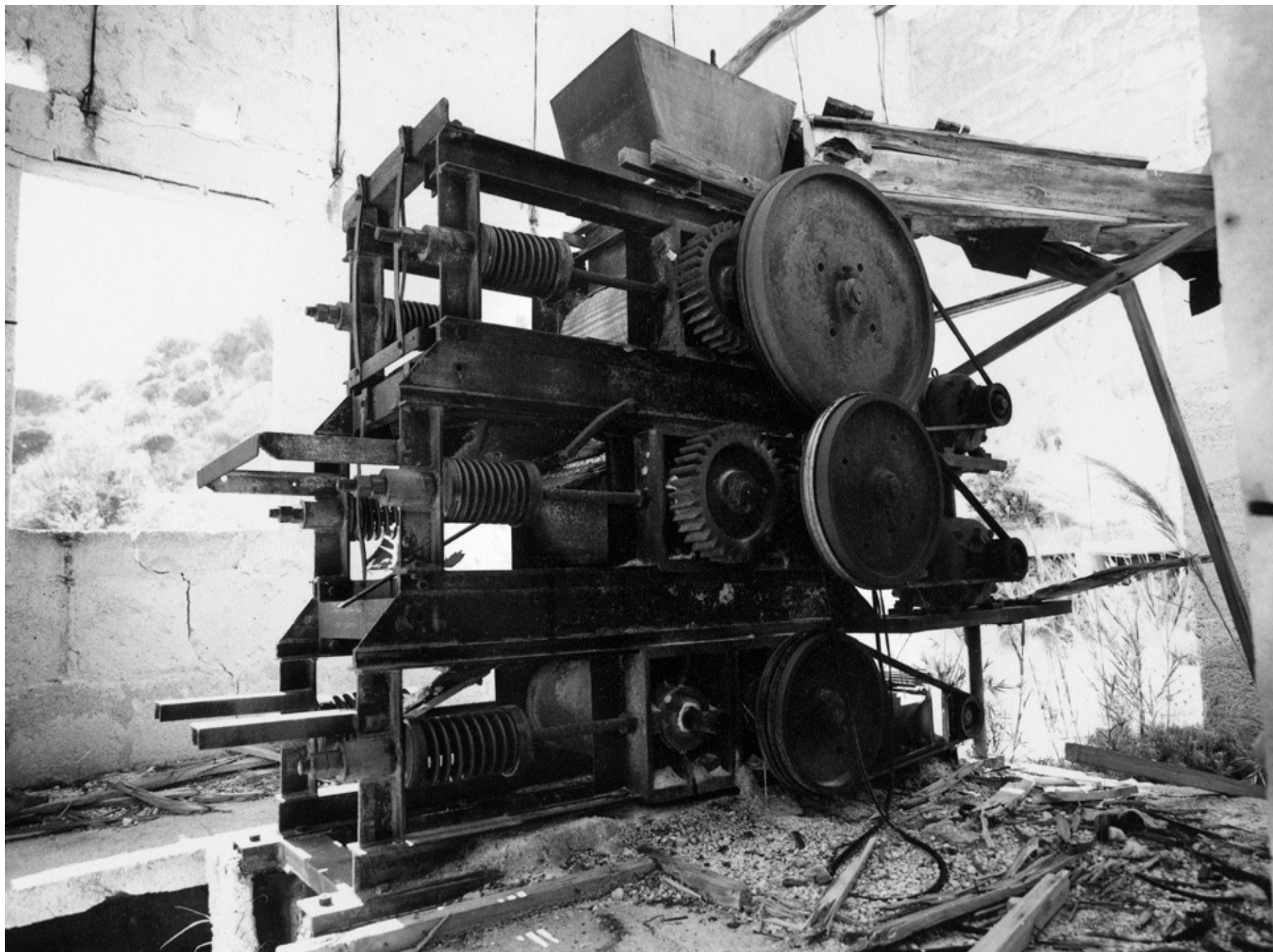


















Intervista a cura di Edoardo Fanteria
Foto di Edoardo Fanteria

MONOGRID

Penso possa essere interessante partire dal vostro sito, una sorta di tavola sinottica che si estende in profondità senza limitarsi alla superficie bidimensionale, diventando una raccolta ragionata delle vostre esperienze progettuali che non si limitano all'interazione con l'architettura, ma che cercano di utilizzarla come pretesto e occasione per generare nuove esperienze sensibili. Come riuscite a far convivere un percorso che cerca di tenere insieme tutte queste istanze?

Il sito di MONOGRID è concepito come una piattaforma in costante evoluzione, capace di adattarsi alle diverse esigenze e tipologie di progetti che trattiamo. Un elemento centrale è la "sfera", che rappresenta un po' il nostro approccio: cambia continuamente, riflette lo spirito che guida la nostra azienda alla continua esplorazione delle possibilità offerte dalla tecnologia e dalla creatività. Siamo degli esploratori sempre alla ricerca di nuovi orizzonti. Cerchiamo di spingerci oltre le tradizionali dimensioni del virtuale, delle concezioni di spazio e di qualsiasi standard predefinito.

La nostra passione è immaginare e poi sviluppare nuovi format e renderli abitabili e piacevolmente coinvolgenti. Per farlo, cerchiamo di anticipare le tendenze e rispondere ai desideri ancora inesplorati del pubblico, senza perdere di vista le esigenze del presente. Il segreto della nostra capacità di conciliare tutti questi aspetti sta nella nostra adattabilità e nella nostra apertura al cambiamento, per creare progetti che arricchiscano davvero l'esperienza delle persone e dell'ambiente che le circonda.

La possibilità di sperimentare in ambiti non prettamente architettonici, o per lo meno non a prima vista, come ha modificato, se lo ha fatto, il vostro approccio più tangibile, fisico, come quello delle vostre installazioni?

Il nostro approccio è profondamente influenzato da elementi provenienti da diverse discipline, che poi trasformiamo in chiave digitale. Vogliamo creare esperienze, non solo prodotti, sia nelle installazioni che in qualsiasi altro output creativo che produciamo. Cerchiamo di offrire percorsi sensoriali coinvolgenti, permettendo alle persone di esplorare nuove dimensioni dell'esperienza – digitale, fisica e ibrida. Le installazioni fisiche diventano quindi un punto di partenza, uno stimolo per il processo creativo. Reimmaginiamo lo spazio fisico per non limitarci a creare semplicemente contenuti, ma per dar vita a nuove dimensioni in cui l'interazione tra realtà fisica e digitale possa offrire al pubblico qualcosa di straordinario.





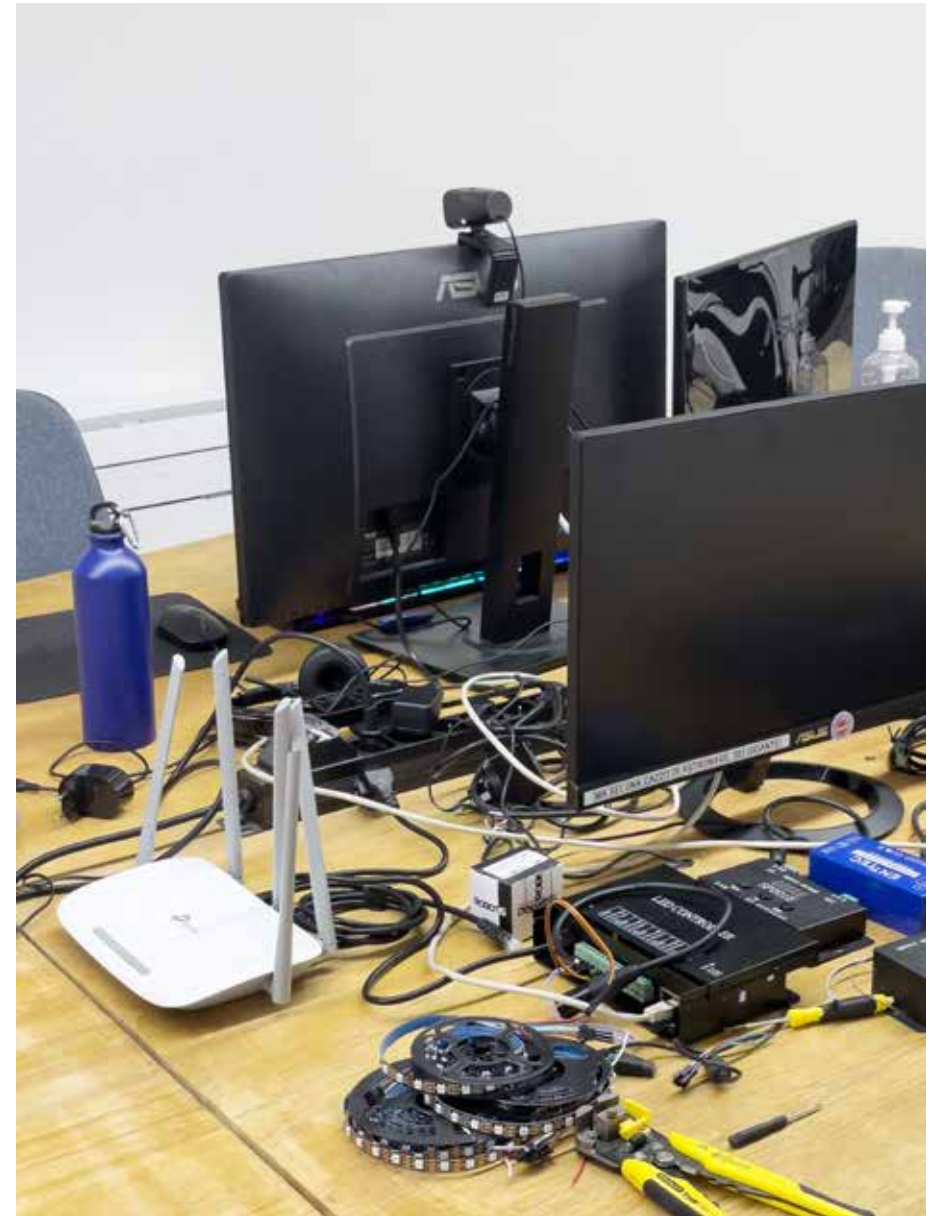
Gli elementi digitali possono essere strumenti di attivazione dello spazio, fornendo nuove chiavi di lettura o suggestioni oppure guidando l'esperienza di chi quello spazio lo vive magari per la prima volta. Emerge nei vostri progetti come una continua interazione tra due livelli di realtà, quella tangibile e quella virtuale, che non appaiono quasi più come elementi separati, bensì come caratterizzati da una forte sinergia. Come interpretate questo rapporto?

Mi piace molto il fatto che si parli del ruolo degli elementi digitali come strumenti di attivazione dello spazio. La nostra visione è che lo spazio fisico e quello digitale possano coesistere e intrecciarsi. La realtà aumentata e la realtà virtuale sono esempi di come queste dimensioni possano unirsi e creare nuove esperienze, in cui i confini tra reale e virtuale sono sempre più sfumati.

La nostra interpretazione del rapporto tra questi mondi è guidata dal concept dell'esperienza che vogliamo offrire alle persone che vivono lo spazio, fisico o digitale che sia. Ci chiediamo: qual è lo scopo dell'esperienza? Quali sono i bisogni e le esigenze del pubblico? Che tipo di emozioni vogliamo suscitare nelle persone?

Quando creiamo architetture digitali o momenti di incontro tra spazio fisico e digitale, interpretiamo e consideriamo come sarebbero questi spazi nel mondo fisico. Allo stesso tempo, consideriamo e adattiamo elementi spaziali reali nel contesto digitale, in modo che il pubblico possa percepire e riconoscere degli ambienti familiari e autentici.

Cerchiamo di far convivere armoniosamente le leggi e le caratteristiche del mondo fisico e di quello digitale in un'unione ideale, in grado di massimizzare le potenzialità creative del virtuale e il coinvolgimento dell'esperienza dal vivo.



Vorrei tornare ancora alla relazione tra reale e virtuale. Žižek sostiene che nel virtuale ci sia qualcosa “Di più” che nel reale, essendo una sua reinvenzione o certo anche estensione e amplificazione. Che valore attribuite a questa seconda realtà?

Per noi, il virtuale rappresenta un’opportunità incredibile di estensione e amplificazione delle esperienze umane. È una dimensione in cui possiamo reinventare e arricchire ciò che è possibile nel mondo fisico.

Quando portiamo elementi della realtà fisica nel contesto digitale, offriamo alle persone la possibilità di vivere esperienze uniche e innovative che altrimenti non sarebbero possibili. Allo stesso tempo, usiamo il digitale nel mondo reale per offrire esperienze completamente nuove e coinvolgenti.

Un’immagine, un libro o un amuleto che negli ultimi tempi tenete in tasca?

L’amuleto che portiamo con noi e che racchiude un significato molto speciale per il nostro studio è una pallina da ping pong. Il ping pong è una delle attività che amiamo praticare in studio, ed è un elemento che ci tiene uniti e compatti come gruppo. La pallina rappresenta l’energia, la dinamicità e il continuo scambio di prospettive che sono fondamentali nel nostro processo di creazione. Come nel ping pong, ognuno di noi contribuisce attivamente al progresso dei progetti, rimbalzando idee dall’uno all’altro in un flusso continuo di creatività.



TERZA TORRE, NUOVO EDIFICIO DELLA REGIONE TOSCANA

Ente Banditore: Regione Toscana

Anno: 2022

Posizionamento: Primo premio

Capogruppo: ipostudio architetti

Progettazione architettonica: ipostudio architetti

Progettazione strutturale: aei progetti srl

Progettazione impiantistica: AICOM spa

Progettazione sostenibilità ambientale: Weber Architects

Progettazione geologica: Geomap srl

ipostudio@ipostudio.it

www.ipostudio.it

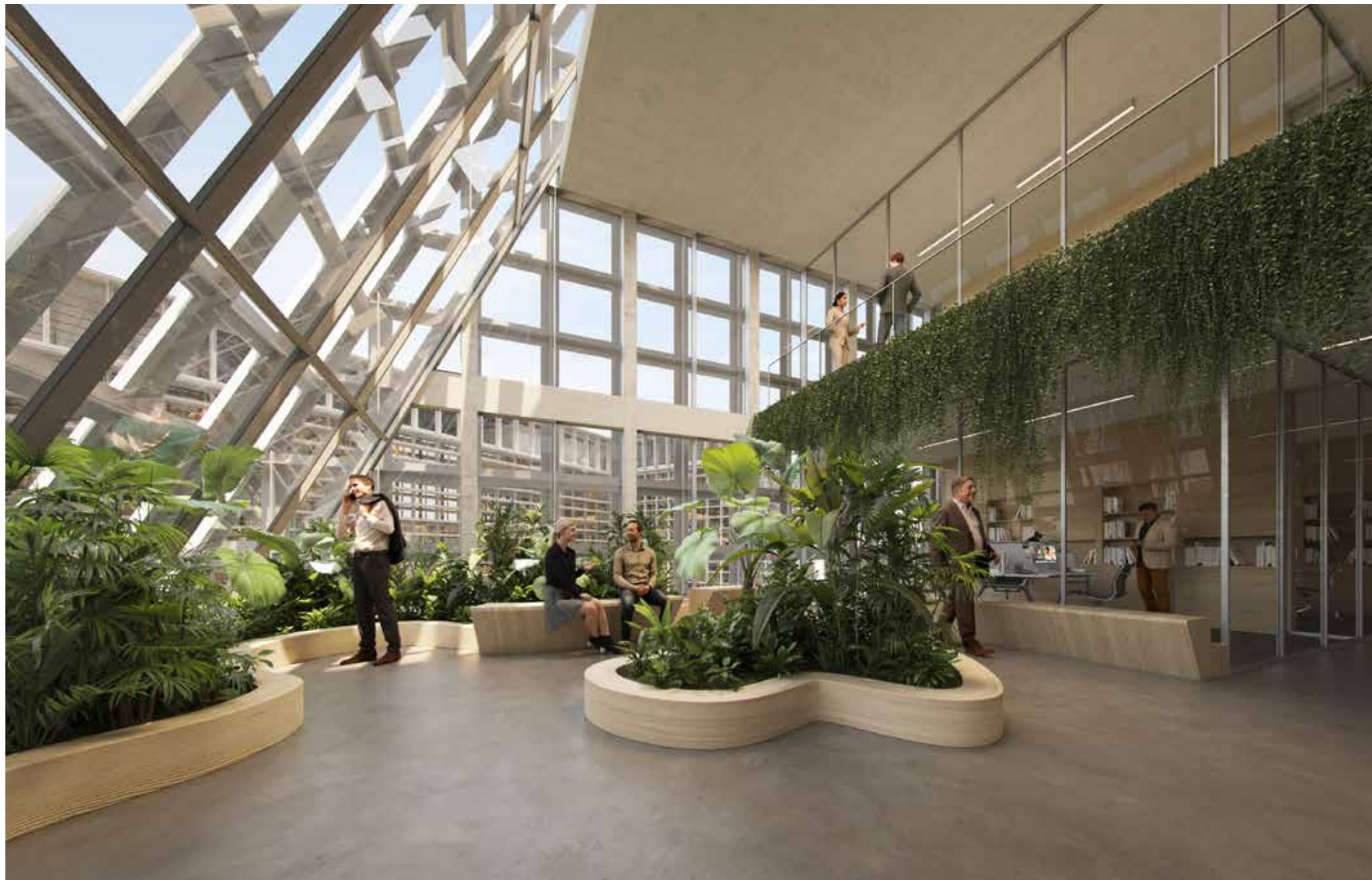
Il progetto si basa essenzialmente su due operazioni: la prima è quella di trasformare l'attuale assetto edilizio in un unico complesso fruibile mediante una piastra di connessione fra la "terza torre" e le torri esistenti; la seconda consiste nella realizzazione della "terza torre" che assume il carattere di segno memorabile nello skyline fiorentino. La piastra gestisce i flussi e accoglie al suo interno tutte le funzioni pubbliche, diventando il vero perno dell'intero sistema. Il nuovo giardino pensile diviene, grazie alla presenza di volumi che fuoriescono dalla piastra, un paesaggio architettonico e un percorso sensoriale in quota. Tutte le aree verdi di progetto creano una continuità visiva con il parco di San Donato. La torre è composta da due lame, una l'opposto dell'altra, incernierate da un elemento diagonale: un progetto che rivela, nella sua forma dinamica, una spiccata semplicità tipologica e strutturale. La torre per sua stessa natura e struttura è cangiante. Una delle lame svetta rispetto all'altra e permette la realizzazione di un giardino in sommità che richiama la torre Guinigi a Lucca, uno straordinario edificio toscano culminante con una chioma di alberi.

Vista esterna del complesso edilizio delle tre torri. Ipostudio architetti, *Terza torre, nuovo edificio della Regione Toscana*, 2023, Firenze. © slimstudio



Vista esterna della piastra connettiva e della terza torre. Ipostudio architetti, *Terza torre, nuovo edificio della Regione Toscana*, 2023, Firenze. © slimstudio





Vista delle aree verdi all'interno della terza torre. Ipostudio architetti, *Terza torre, nuovo edificio della Regione Toscana*, 2023, Firenze. © slimstudio

LA GREENWAY URBANA

Riqualificazione dell'asse viario di via De' Barberi tramite la realizzazione di una greenway urbana.

Ente Banditore: Comune di Grosseto, Settore Sviluppo Infrastrutturale Servizio Progettazione

Anno: 2022

Posizionamento: Primo premio

Capogruppo: OKS Architetti (arch. Eugenio Salvetti, arch. Luca Scollo)

Progettazione architettonica: OKS Architetti, arch. Ilenia Patri, arch. M.Cristina Bartolucci, arch. Daniele Della Ragione.

Progettazione strutturale e della viabilità: ing. Andrea Sorbi, ing. Niccolò Neroni

Impianti elettrici: CMA Engineering

Progettazione paesaggistica: dott. agr. Paola Mainardi

info@oksarchitetti.com

www.oksarchitetti.com

La costante dicotomia tra città e campagna si traduce nella creazione di un gradiente urbano-paesaggistico che attraversa via de' Barberi, trasformando l'asse viario in un attivatore di connessione tra *urbs* e *rus*. La nuova *greenway* urbana è pensata come uno spazio pubblico per le persone, oltre che un accesso veicolare, configurando un "luogo urbano" di alta qualità, strutturato e bilanciato sui bisogni di tutti gli utenti. Ciò è reso possibile dall'integrazione di molteplici linee d'azione: un percorso pedonale e ciclabile continuo e sicuro, cromaticamente riconoscibile, che facilita e valorizza l'accesso alle attività commerciali, potenziando lo sviluppo economico e attraendo un maggior numero di utenti; la diversità percettiva assicurata dalla successione di scenari eterogenei che promuove la possibilità di aggregazione sociale, nonché la crescita turistica e culturale della città; l'integrazione della componente vegetale capace di migliorare il microclima locale e la qualità dell'aria. Inoltre l'inserimento di *rain gardens* che rendono permeabile il terreno alle intense precipitazioni, crea un sistema di gestione e riuso delle acque meteoriche.

Masterplan. OKS Architetti, *La greenway urbana*, 2022, Grosseto. © OKS Architetti



Vista prospettica da via De' Barberi verso le mura storiche di Grosseto.
OKS Architetti, *La greenway urbana*, 2022, Grosseto. © Studio Elemento



Vista prospettica dal via De' Barberi nell'area PEEP.
OKS Architetti, *La greenway urbana*, 2022, Grosseto. © Studio Elemento

Vista prospettica lungo via De' Barberi.
OKS Architetti, *La greenway urbana*, 2022, Grosseto. © OKS Architetti



Vista prospettica da via De' Barberi verso il fiume Ombrone.
OKS Architetti, *La greenway urbana*, 2022, Grosseto. © Studio Elemento

AGREENOA, IL POLO DI ECCELLENZA NELLA FORMAZIONE E RICERCA

Ente Banditore: Provincia del Sud Sardegna

Anno: 2022

Posizionamento: Primo premio

Capogruppo: filoferro architetti (arch. Davide Lucia, arch. Luisa Palermo, arch. Giacomo Razzolini)

Progettazione architettonica: filoferro architetti, arch. Stefano Lacala

Collaboratori: Chiara Biondi

Progettazione strutturale: aei progetti srl

Progettazione impiantistica: Consilium Servizi di Ingegneria srl

Agronoma: dott. agr. Paola Mainardi

Geologa: geol. Marta Camba

Pedagogo: dott. Attilio Como

info@filoferroarchitetti.com

www.filoferroarchitetti.com

L'agricoltura rappresenta uno dei rituali primordiali dell'uomo, una conoscenza strutturata nei secoli adattandosi al contesto ambientale, trasformandolo e costituendo paesaggio. Il processo progettuale delinea una continuità con la tradizione e la storia del luogo, rispondendo attraverso il *knowhow* del proprio tempo e proponendo una inedita narrazione in cui la territorialità diviene sintomo di autonomia, ma non di isolamento. L'area oggetto di intervento si inserisce all'interno di un contesto ambientale ed agricolo di notevole rilevanza, con una varietà di paesaggi che nel raggio di pochi chilometri costituiscono diverse sfumature ecosistemiche. Nel comprenderne le dinamiche evolutive si è avviato un processo secondo il quale l'organizzazione dell'area ha rappresentato un'operazione di ri-misurazione necessaria per porre il progetto in relazione con esse.

Oltre a prevedere il consolidamento delle strutture esistenti, l'intervento risponde alle criticità mediante l'innesto di tre dispositivi aventi diversa funzione ma medesimo linguaggio materico e costruttivo, per questo riconoscibili come parti di una operazione progettuale unitaria. La visione proposta interpreta l'insediamento del nuovo polo scolastico come un ecosistema di prototipi produttivi, ponendosi come infrastruttura attorno alla quale gravita uno scenario di possibili proposte energetiche. La sommatoria di tali strumenti, concepita come un arcipelago di opportunità, diviene tratto identitario del nuovo polo didattico.

Il nuovo ingresso e lo spazio esterno di relazione. filoferro architetti, arch. Stefano Lacala, *Agreenoa, il polo di eccellenza nella formazione e ricerca*, 2022, Villacidro. © slimstudio



Lo spazio flessibile della loggia che può accogliere varie attività. filoferro architetti, arch. Stefano Lacala, *Agreenoa, il polo di eccellenza nella formazione e ricerca*, 2022, Villacidro. © slimstudio





L'asse agricolo. filoferro architetti, arch. Stefano Lacala, *Agreenoa, il polo di eccellenza nella formazione e ricerca*, 2022, Villacidro. © slimstudio



**LE MALAPARTE IMPOSSIBILI.
UNA CASA, MILLE ARCHITETTURE | ONE
HOUSE, ONE THOUSAND ARCHITECTURES**

Cherubino Gambardella

Letteraventidue, *Fuori collana*, Siracusa 2016

ISBN 9788862422093

Vincenzo Moschetti

Le *Malaparte impossibili* è innanzitutto un racconto del racconto dove mito e scienza si incrociano per predisporre metodi d'indagine e proporre figure. Una singolarità, quella della casa dello scrittore Curzio Malaparte, si presenta come sistema in grado di accogliere pluralità, quelle delle occasioni dell'architettura e del suo farsi attraverso i pensieri di Cherubino Gambardella.

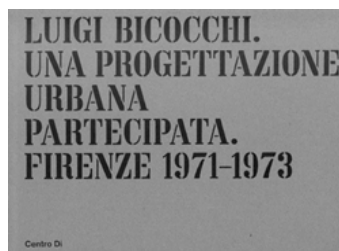
Orchestrato secondo una successione di spazi che ospitano segni e tempi, il libro si confronta con la narrativa nella direzione di produrre interrogativi più che certezze foraggiando, in questo senso, le azioni del progetto. L'architettura diviene pertanto il dispositivo per leggere un ambiente, quello del Mar Mediterraneo e del suo mondo, fissando storie, idee, interpretazioni, immagini e quindi progetti. Le parole sostengono le ragioni di una scoperta che serve a evidenziare operazioni e circostanze tendenti alla verosimiglianza più che a un dato di realtà concluso. È dunque la pratica del verosimile a determinare l'indicazione effettiva capace di dimostrare scientificamente le possibilità



del progetto cancellandone il prefisso im-, ovvero aggiungendo l'immaginario, secondo elementi che oscillano tra condizioni lineari e altre complesse, come accade nelle nostre vite.

Una questione che affonda le radici nella leggenda della casa della Madonna di Loreto la quale, secondo tradizione, sembra sia stata portata in volo dagli angeli cambiando le proprie coordinate. Qualcosa che – come il libro di Gambardella indica – è avverabile se si osserva il progetto della scuola di Kelle, in Senegal, e lo si confronta con il primo disegno della casa per Punta Massullo a Capri di Adalberto Libera.

In questo senso la copertina dorata scelta, come si tratti di un “bronzo” prezioso riemerso dalle acque del Mediterraneo, ribadisce le possibilità del progetto incoraggiando nella forma di “manuale” l'inscindibilità della nozione di vita – “stato di attività della sostanza organizzata” – da quella di architettura.



**LUIGI BICOCCHI.
UNA PROGETTAZIONE URBANA PARTE-
CIPATA: FIRENZE 1971-1973**

Daria Frezza Bicocchi (a cura di)
Centro Di, Firenze 2018

ISBN 9788870385472

Luca Barontini

«Una produttività sociale non può che essere strettamente intrecciata a una crescita culturale dei soggetti interessati. La trasformazione dello spazio urbano attraverso la realizzazione del bisogno di esprimersi, a tutti i livelli, da una parte dei vari soggetti sociali, in special modo i giovani e le donne, non può avvenire se a questi soggetti non vengono dati strumenti, mezzi, spazi per produrre autonomamente cultura.»

Luigi Bicocchi

Nei primi anni Settanta nelle periferie di Firenze fu realizzata un'interessante e innovativa esperienza di progettazione partecipata; ne fu autore l'architetto Luigi Bicocchi. L'iniziativa si concentrò sulla ristrutturazione delle “case minime” di Rovezzano e della Casella e il progetto, formalmente approvato dal Comune di Firenze (sebbene mai effettivamente realizzato) si caratterizzava per una sua specificità politica e sperimentale: uno dei paradigmi che guidava il percorso era infatti l'utilizzazione dell'allora nuova tecnologia del video, come dispositivo utile alla progettazione architettonica e grazie al quale le persone venivano rese partecipi di tutto il complicato – ma appassionante – percorso di discussione e ideazione, diventando così, da semplici “utenti”, desiderosi solo di miglioramenti personali e collettivi, cittadini consapevoli e responsabili, capaci di contribuire attivamente alla gestione e valorizzazione del proprio quartiere.

Un esempio virtuoso di come l'architettura possa divenire uno strumento potente per favorire il coinvolgimento delle comunità dando voce ai cittadini nel processo di trasformazione urbana.

ISOLARIO
VENEZIA SYLVAA CURA DI
SARA MARINI
VINCENTO MOSCHETTI

ISOLARIO VENEZIA SYLVA

Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a
cura di), Collana Sylva, Mimesis,
Milano 2022

ISBN 9788857591629

Laura Mucciolo

Isolario Venezia Sylva – progetto dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia nell'ambito del PRIN «SYLVA. Ripensare la “selva”. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità» (Call 2017) – a partire dallo strumento della “selva” usata come lente d'ingrandimento metodologica rivolta alla teoria e progetto di architettura, raccoglie quarantotto prefigurazioni progettuali per altrettante isole della Laguna di Venezia, condotte da quindici scuole di architettura nazionali e da due studi professionali. Ogni “nuova terra” individuata (isole, casoni, motte, ottagoni, fari, lazzaretti) è stata consegnata attraverso sorteggio a ciascun gruppo di progetto, che nell'ipotizzare la previsione, ha contribuito a riflettere attivamente sulla definizione di selva, prima nell'ambito circoscritto del gruppo di lavoro, poi attraverso un riscontro collettivo. La ricerca restituisce quindi una delle direzioni possibili che un libro può assumere diventando prodotto che esiste in una doppia vita (sia reale che digitale in acceso aperto), cioè costruendo una traiettoria sperimentale e operativa di proposte progettuali, unite e isolate, per indagare figure e spazi ora sommersi ora ritrovati.



GIANNI PETTENA 1966-2021

Luca Cerizza (a cura di), Mousse
Publishing, Milano 2020

ISBN 9788867493647

Luca Barontini

Il libro *Gianni Pettena 1966-2021* rappresenta un'opera completa che esplora l'intera attività dell'elettico “Anarchitetto” Gianni Pettena.

Significativa è la scelta di includere anche due opere rimaste allo stato progettuale, suggerendo un'attività ancora in evoluzione. La struttura del libro, diviso per temi, è stata curata da Luca Cerizza e mira a mettere in luce possibili aree di ricerca che si ripetono nel lavoro di Pettena, andando oltre la mera successione cronologica e formale.

Come in un viaggio che, spazialmente, attraversa l'Italia da nord a sud, coinvolgendo diversi organismi pubblici, il volume esprime diversi momenti della biografia umana e professionale di Pettena, che sono stati presi in carico e raffigurati dalle diverse istituzioni e dai diversi contributi testuali.

Il Kunst Meran Merano Arte nel Trentino-Alto Adige, il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, il MAXXI di Roma e infine la sua ricerca narrativa e performativa fra progetto e realizzazione maturata nel suo lungo soggiorno negli Stati Uniti.

NEW GEOGRAPHIES

MED
ITER
BARIE
AM"NEW GEOGRAPHIES", NO. 05, THE
MEDITERRANEANAntonio Petrov (a cura di), Harvard
University Press 2013

ISBN 9781934510339

Laura Mucciolo

Il volume 05 della rivista “New Geographies” individua un Mediterraneo sfuggente che si riscopre tela profondissima dove le architetture, spesso arenate alla costa, intrecciano le loro trasfigurazioni con intricati legami politici e culturali. Architetture d'ombra e di mare, certamente, ma soprattutto nodi d'ancoraggio di una infrastruttura densa e torbida. A partire dalla tesi del volume, il Mediterraneo assume una dimensione d'infrastruttura che divide le sue linee di costa con tre continenti intessendo continui intrecci e sovrascritture attraverso passaggi per mare (approdi), passaggi per terra (arrivi), passaggi attraverso architetture (transiti).

Il volume – come evidenziato da Antonio Petrov (p. 55) – vuole indagare il legame reciprocamente strutturante della relazione tra spazi e geografie: “[...] Some of the new responses suggest that the next synthesis may be between architecture and geography, helping us to find a more active role for architecture in shaping geography” (p. 55).

Gli autori coinvolti (architetti, docenti, fotografi e studiosi) chiamati al progetto e alla mappatura subalterna, costruiscono un volume concitato, che si dispiega con ritmo serrato e claustrofobico alla narrazione alternativa d'un Mediterraneo illuminato a notte.



Via di Salviano 6, Livorno
0586/856598

info@pasticceriacristiani.it

shop on-line: www.pasticceriacristiani.it

60 anni di tradizione e innovazione L'architettura è un'arte antica, che fa tesoro dell'esperienza pur essendo costantemente alla ricerca di nuove soluzioni per innovare se stessa. Allo stesso modo la Pasticceria Cristiani, fin dal 1 maggio del 1961, ha interpretato l'arte pasticceria accostando alle ricette tradizionali una costante tendenza al rinnovamento. Questo, unito alla grande passione e professionalità dei nostri pasticceri, ci ha permesso in 60 anni di attività di ottenere il riconoscimento di Marchio Storico e la qualifica di Maestro Artigiano per il titolare Sergio Cristiani. Ma, ancora più importante, di riuscire ogni giorno a rendere felici le tante persone che si rivolgono a noi per i loro eventi speciali. Il nostro vasto assortimento di specialità artigianali e servizi per privati e aziende ci permette infatti di riuscire a soddisfare le esigenze di chi vuole organizzare feste private o eventi aziendali, dai compleanni alle inaugurazioni, dai coffee break ai rinfreschi, la qualità dei nostri prodotti artigianali riesce sempre a rendere ancora più memorabile ogni evento.



materia 2.0



materia 2.0



Materiali solidi che durano nel tempo, linee pure, semplici ed eleganti, da Materia 2.0 l'attenzione ai dettagli è al primo posto. Ogni progetto che arriva nella materioteca fiorentina prende forgh kma e si sviluppa grazie alla continua ricerca e alla collaborazione con i migliori professionisti del restyling architettonico. Materia 2.0 rappresenta tutto quello che serve per arredare e progettare con classe ogni tipo di ambiente, con un occhio sempre attento alla qualità.



e.LIGHTING DESIGN

Tel: 328-9314186

Mail: clienti@energylighting.it

La Energy Lighting Design srl oggi è una tra le più importanti agenzie del settore illuminotecnico, del materiale elettrico e dell'arredo operante prevalentemente in Toscana ed Umbria. Collabora con architetti, paesaggisti, urbanisti, ingegneri, committenti pubblici e privati, che cercano nella nostra agenzia i migliori brand e prodotti, per qualità e materiali, oltre ad una continua innovazione tecnologica in tutti i nostri servizi. La nostra mission è la ferma volontà nel raggiungere la massima soddisfazione del nostro cliente finale, aiutando i clienti stessi a concretizzare i propri obiettivi con i nostri prodotti e tutti i servizi personalizzati. Offriamo sempre risposte specialistiche, sicure ed efficaci: serietà, creatività, problem solving, consulenza, lighting design, rendering, calcoli illuminotecnici e progettazioni d'interni/esterni, sono alcuni dei nostri servizi. Esperienza, competenza ed etica professionale sono i nostri valori.



Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di Giugno 2023