



REDAZIONE

Direttore responsabile
Alessandro Castagnaro

Comitato di redazione

Vincenzo Ciruzzi
Valerio Como
Davide Durante
Gianmario Fragiaco
Isabella Giannuzzi Savelli
Eleonora Giovane di Girasole
Giuseppe Montuono
Pietro Moretti
Giorgio Nocerino
Adelina Picone

Segreteria di redazione

Francesca Rinaldi

Comitato Scientifico

Aldo Aveta
Francesco Bruno
Vito Cardone
Edoardo Cosenza
Giovanni De Franciscis
Renato De Fusco
Filippo De Rossi
Luciano di Fraja
Riccardo Florio
Marina Fumo
Italo Ghidini
Benedetto Gravagnuolo
Alberto Izzo
Antonio Lavaggi
Cettina Lenza
Piero Salatino

Grafica

Paparo Edizioni

Rassegna Aniai Campania

anno XXXII, n. 2
aprile-giugno 2011
Reg. Trib. Napoli n. 2792 20/06/78
ISSN 0392-534X

Redazione, Amministrazione e Pubblicità

80133 Napoli, via San Carlo 16
081/407028
e-mail: aniaicampania@virgilio.it
www.aniaicampania.com
p.iva n. 06401140634

Copia € 12.00

Abbonamento annuale € 40.00

Cura editoriale e distribuzione

Paparo Edizioni Napoli
tel. 081-2474639 fax 081-2455968
e-mail: paparoed@tin.it

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2011

*In copertina: rendering del progetto per la
nuova sede dell'ACCA Software SpA;
e un interno della nuova stazione
'Università' di piazza Bovio*



EDITORIALE

TITOLO

Alessandro Castagnaro

PROGETTI IL PARCHEGGIO MORELLI

Benendetto Gravagnuolo*

Inaugurato nel dicembre dello scorso anno, il Parcheggio di Via Morelli rappresenta per Napoli un'opera esemplare sotto diversi punti di vista. La raffinata sobrietà minimalista della conformazione ideata dall'architetto Fabrizio Gallichi si coniuga alla straordinaria innovazione dell'ingegneria strutturale ed impiantistica elaborata dal professore ingegnere Bruno Calderoni. Tali requisiti di alta caratura tecnica sono ulteriormente potenziati dal valore aggiunto del recupero di una cavità tufacea di notevole rilevanza storica, nonché dalla dotazione di un'attrezzatura indispensabile per un'agevole fruizione urbana non solo delle attività commerciali e terziarie, ma anche del tessuto residenziale del quartiere Chiaia.

Non a caso da anni veniva reclamato dalla parte più competente e più avvertita dell'opinione pubblica l'apertura di un parcheggio di interscambio nei pressi di Piazza dei Martiri. Al contrario di quanto sostenuto da alcuni intransigenti funzionari dell'amministrazione comunale, che paventavano che un garage aperto alla fruizione dei non residenti potesse rappresentare un deleterio "attrattore" del traffico, il Parcheggio di Via Morelli si è rivelato, con immediatezza e con tutta evidenza, un benefico "contenitore" delle autovetture, non più costrette ai tortuosi giri danteschi alla ricerca di una sosta a raso sulle rare *chances* offerte delle strisce blu (con ineludibile incremento dell'inquinamento atmosferico).

Si deve all'investimento privato della *Napoletana Parcheggi spa* – diretta dall'amministratore delegato Massimo Verneti – il felice epilogo di un'avventura imprenditoriale protrattasi per circa un ventennio. Risale infatti al 1990 la prima "convenzione" (n° 61737 del 05/03/1990) concessa da Comune di Napoli per "la costruzione e la gestione delle strutture urbane destinate al ricovero di autoveicoli privati", poi rinnovata con "atto modificato" (n. 66109 del 25/02/1997) e infine prelevata dalla Napolena Parcheggi, che ha portato a termine i lavori in meno di tre anni. L'arida cronistoria delle procedure burocratiche rende ancor più significativa l'attuazione di quest'opera infrastrutturale di livello europeo, realizzata nel difficile contesto di una città, se non proprio "immobile" come sostiene il filosofo Aldo Masullo, di certo a dir poco stressante per le lungaggini amministrative.

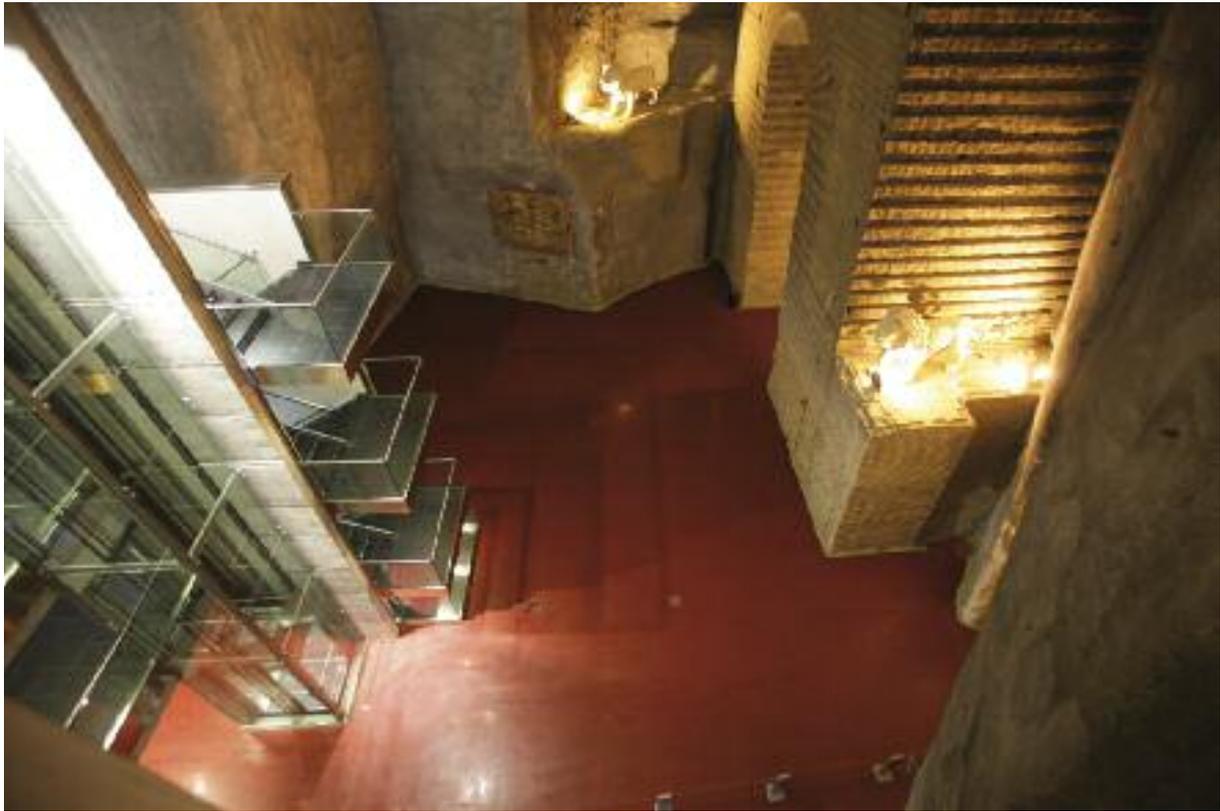
Dal punto di vista architettonico ciò che più convince è la netta distinzione tra la rigorosa razionalità del silos ipogeo per le autovetture e l'emozionale fascino della cavità tufacea preesistente, nel cui

Nella pagina a fianco
la grande sala eventi "Agora"

Le scale di accesso







anfratto è stata incastonata l'ultramoderna struttura in cemento armato, articolata su sette livelli in altezza destinati ai box, collegati da un'ampia rampa ad andamento circolare. Altrettanto netta è stata la differenziazione dei percorsi, al fine di discernere non solo i collegamenti verticali da quelli orizzontali, ma anche e soprattutto i passaggi pedonali da quelli carrabili. La varietà degli accessi, dislocati sia nella piazzetta che nel porticato di Via Morelli, completa la perfetta messa in rete del sistema dei percorsi, che rappresenta dunque l'autentico principio-guida della composizione. Alla chiarezza geometrica dell'architettura si aggiunge l'avanzata tecnologia dell'impianto di sicurezza, di illuminazione e di segnaletica; impianto ben calibrato per rasserenare al massimo i fruitori, evitando gli effetti indiretti di claustrofobia che sarebbero potuto derivare dalla semioscurità o dal disorientamento in un parcheggio sotterraneo.

Facendo di necessità virtù, il progetto del Parcheggio di Via Morelli ha così ribaltato l'apparente svantaggio derivante dall'imposta condizione di costruire nel sottosuolo in un'occasione favorevole a declinare emblematicamente un'architettura ipogea giocata sul dialogo tra antico e nuovo. Anzi, l'aspetto di maggiore interesse deriva proprio dalla valorizzazione della storica cavità preesistente, restituendo alla cittadinanza il godimento di spazi di emozionante espressività piranesiana, non foss'altro che per le vertiginose altezze ricavate per "sottrazione" dalla roccia tufacea con rudimentale potenza costruttiva.

Dida

È stata una scelta apprezzabile il preservare le tracce delle diverse utilizzazioni della cavità tufacea, testimoniate da oggetti superstiti di vita quotidiana (carcasce di auto, motociclette, giacconi, guanti, eccetera) ai quali la patina del tempo ha donato un involontario valore iconico, rendendoli simili ai *ready made objects* dell'arte contemporanea. Il che riporta alla mente le sagaci proposte elaborate da Carlo Aymonino e da Aldo Rossi in occasione della bella mostra curata da Vittorio Magnago Lampugnani dal titolo "Sotto Napoli. Idee per la città sotterranea". Molta acqua è passata sotto i ponti da quell'ormai lontano 1988, anno nel quale furono esposti nelle sale del Castel dell'Ovo gli esiti di un "laboratorio internazionale di progettazione" che vide l'impegno di alcuni dei migliori architetti italiani e stranieri cimentarsi sul tema della valorizzazione delle nostre cavità sotterranee. Sembrava che quelle "idee" si fossero volatilizzate nel vuoto dell'indifferenza collettiva. Invece la realizzazione del Parcheggio di Via Morelli le riporta in auge, grazie all'icasticità dimostrativa di un'opera esemplare. Nessuna altra città al mondo offre tante occasioni di poter costruire il nuovo in suggestiva armonia con una storia plurisecolare.

**Professore di Storia dell'Architettura e Direttore Dipartimento di Storia e Restauro dell'Architettura, Università "Federico II" di Napoli* Dida



PROGETTI IL PARCHEGGIO MORELLI 2

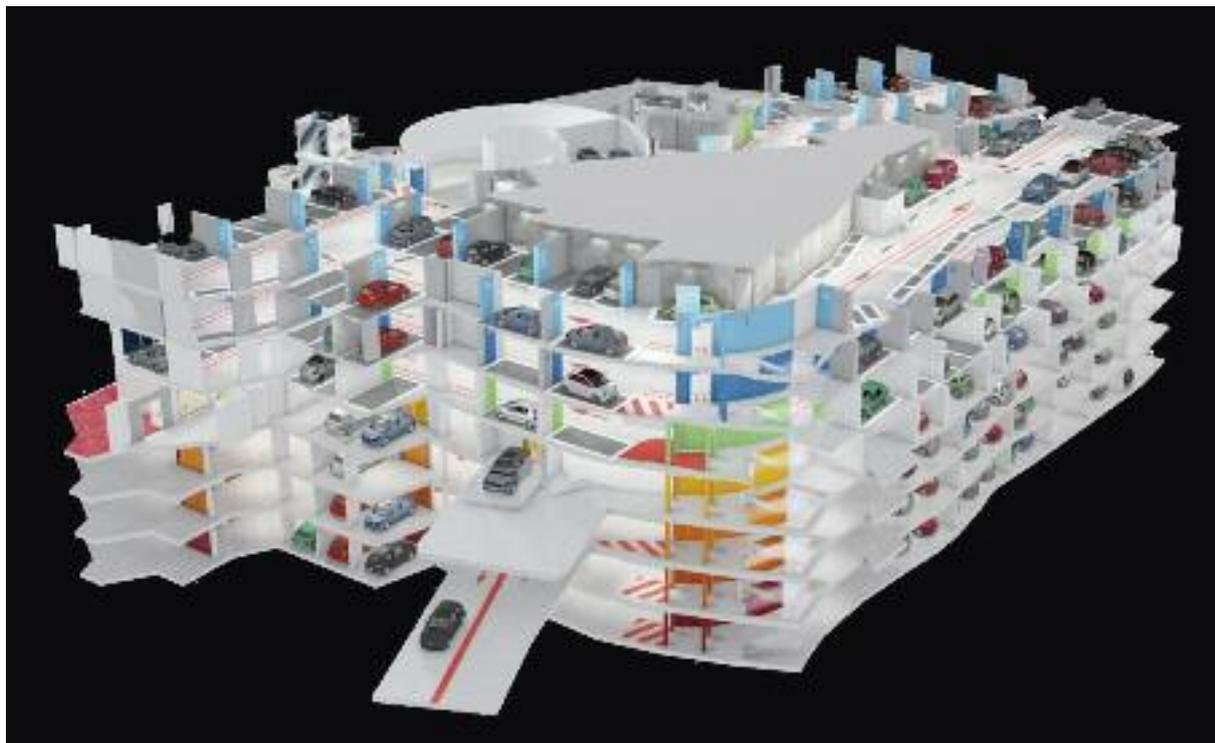
Pietro Moretti* **Stratigrafia del sottosuolo**

La cavità Morelli si sviluppa interamente nell'ambito dell'ammasso tufaceo del promontorio di Monte Echia, laddove la presenza di una serie di edifici soprastanti ha di fatto impedito l'esecuzione di sondaggi sistematici dall'alto, finalizzati a definire in dettaglio l'andamento del tetto del tufo.

La stratigrafia del sottosuolo è stata perciò desunta sia da osservazioni dirette condotte sulle pareti della cavità Morelli, sia dai risultati dei sondaggi a carotaggio continuo che è stato possibile eseguire nell'ambito della medesima cavità e da qualche giardino soprastante. In base a tali osservazioni, si è potuto osservare – come confermato nel corso dei lavori - che la copertura di tufo rispetto alla parte più elevata della cavità sia non minore di circa 4.0 m.

Al disopra dell'ammasso tufaceo sono poi presenti, praticamente fino al piano campagna, terreni sciolti di natura piroclastica ed, in subordine, materiali di riporto.

Per quanto riguarda la superficie libera della falda idrica, essa risulta posta intorno a quota +1.5 m slm.

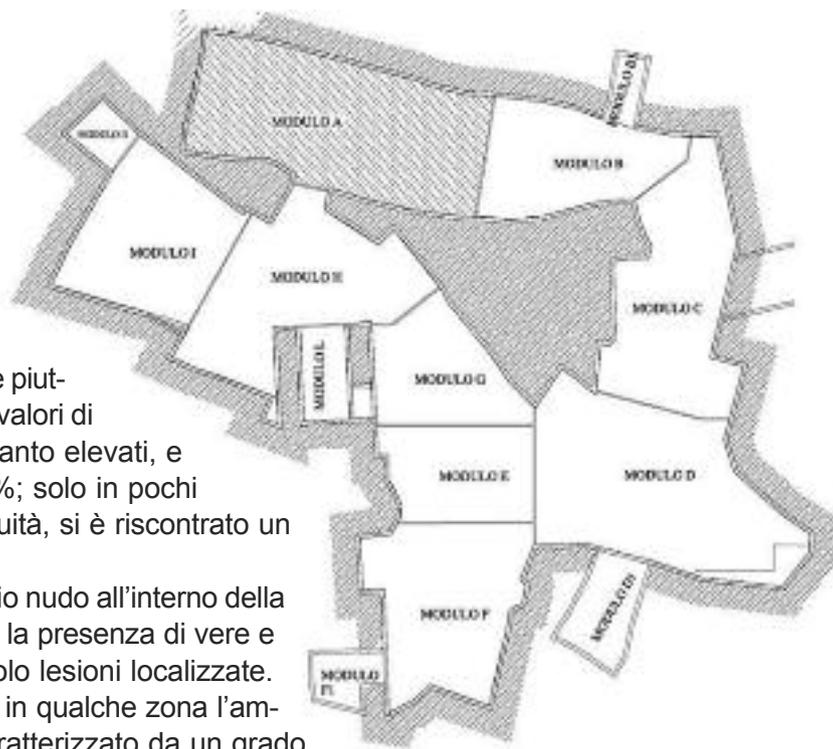


Caratterizzazione geotecnica del sottosuolo

Grado di fratturazione dell'ammasso

Il grado di fratturazione della roccia, quale ricavato dall'esame dei diversi sondaggi eseguiti nelle pareti tufacee della cavità Morelli, risulta generalmente piuttosto contenuto. Si sono infatti ottenuti valori di RQD (Rock Quality Designation) alquanto elevati, e per lo più compresi tra il 90 ed il 100%; solo in pochi casi, in prossimità di singole discontinuità, si è riscontrato un valore di RQD inferiore 50÷60%.

Per quanto è possibile rilevare ad occhio nudo all'interno della Cavità Morelli, inoltre, non si evidenzia la presenza di vere e proprie famiglie di discontinuità, ma solo lesioni localizzate. Non si può escludere, comunque, che in qualche zona l'ammasso, al suo interno, sia in realtà caratterizzato da un grado di fratturazione più elevato di quanto appaia dall'esame delle superfici esposte, né che siano presenti discontinuità parallele o sub-parallele alle pareti della cavità, prodotte dal rilascio tensionale dovuto alla realizzazione della cavità stessa.



Dida

Proprietà fisico-meccaniche dei terreni e delle rocce

Ai fini della realizzazione e della stabilità delle opere in oggetto, i terreni piroclastici sciolti presenti al di sopra del tetto della formazione tufacea rivestono senza dubbio una scarsa rilevanza, sia sotto l'aspetto geotecnico che applicativo.

Per quanto concerne il tufo va detto, invece, che nel caso in esame risulta della massima importanza definirne le caratteristiche di resistenza non solo al livello dei singoli campioni, ma anche e soprattutto alla scala dell'ammasso.

Partendo dai risultati delle prove di laboratorio, quali riportati nell'apposito elaborato del 2001 redatto dal Dipartimento di Ingegneria Geotecnica (DIG) dell'Università di Napoli Federico II, si rileva che il peso dell'unità di volume secco è mediamente pari $10,8 \text{ kN/m}^3$. In ragione del contenuto d'acqua naturale, posto pari a 0,20, si ottiene un peso dell'unità di volume del tufo pari a circa $13,0 \text{ kN/m}^3$.

Il valore medio della resistenza a rottura risulta intorno a 3.5 MPa, per i provini sottoposti a prova dopo essere stati essiccati all'aria, e di 2.6 MPa, per i provini sottoposti a prova in condizioni di saturazione. Si osserva quindi che la saturazione induce una riduzione di resistenza pari a circa il 25%, mentre in entrambi i casi la deviazione standard è intorno a 0.7 MPa. In base a considerazioni statistiche si può allora considerare un valore caratteristico (ottenuto sottraendo due volte la deviazione standard al valore medio) della resistenza a compressione uniassiale pari a circa 2.1 MPa per i provini essiccati, e pari a 1.2 MPa per i provini saturi.

Progettazione architettonica:
Arch. Fabrizio Gallichi
Arch. Felice Lozano

Progettazione strutturale:
Prof. Ing. Bruno Calderoni
Ing. Vittorio Vitagliano

Direzione dei Lavori:
Ing. Michele Autorino
Ing. Stefano Senes

Collaudatori:
Prof. Ing. Francesco Paolo Russo
Ing. Salvatore Perrone
Ing. Angelo Ribecco

Responsabile del Procedimento:
Ing. Roberto Di Lorenzo

Coordinamento Cantiere:
Napoletana Parcheggi SpA
(Geom. Leonardo Caracciolo -
Geom. Salvatore Ciro)

Scavi, Consolidamenti e Strutture:
CIPA SpA (Ing. Antonio Abbate -
Geom. Francesco Maresca)

Opere Civili ed Impianti:
SI.GE.A. Srl (Ing. Carlo Verneti -
Ing. Davide Siniscalco)

Concessionario dell'Opera:
Napoletana Parcheggi SpA

Importo dei Lavori:
20.029.000,00 €

Durata dei lavori: 5 anni

*Durata dell'iter approvativo
di progetto:* 6 mesi

Cubatura dell'intervento:
60.000mc

N° parcheggi a rotazione: 225

N° box privati: 210

N° impianti elevatori, scale, ecc:
3 scale, 2 ascen., 1 rampa carr.

*N° dipendenti impiegati a regime
nel parcheggio:* 6 (nelle 24 ore)

*N° di persone impiegate
nella fase di cantiere:*
minimo 30 - massimo 100

Autorizzazione comunale:
D.G.C. 1783 del 05/11/2009

Dalle prove di compressione triassiale si è ricavato un angolo di attrito di circa 17°. Si sottolinea, però, che tale valore risulta ben al di sotto del "range" tipico dei valori ottenuti per il tufo giallo napoletano attraverso la copiosa sperimentazione eseguita presso il DTG di Napoli. In base a dette prove, infatti, può dirsi che l'angolo di attrito è sempre superiore a 20°, con valori tipici compresi tra 24° e 30°.

Come mostrato da Aversa (1989), i parametri di resistenza del tufo sono cross correlati con grado di correlazione negativo; ciò vuol dire che, ad un aumento della coesione, corrisponde spesso una diminuzione del termine attritivo. Poiché la stabilità degli scavi dipende fortemente dal valore della coesione, si è preferito assumere per l'angolo di attrito un valore più elevato (25°) ed ottenere la coesione dalla resistenza caratteristica a compressione del materiale essiccato, ottenendo $c = 0.66 \text{ MPa}$. L'analogo valore relativo al tufo saturo è invece pari a circa 0.40 MPa. Per quanto concerne la deformabilità, dalle prove in regime uniassiale è stato, inoltre, ricavato un modulo di Young compreso tra 1500 e 3500 MPa.

Come è ben noto dalla meccanica delle rocce, per effettuare la caratterizzazione meccanica di un ammasso, una volta note le proprietà del materiale che lo costituisce alla scala dei campioni utilizzati in laboratorio, è necessario valutare alcuni fattori che ne influenzano e ne determinano il comportamento su vasta scala. Tra questi, quelli di maggiore importanza sono rappresentati dal cosiddetto "effetto dimensione" e dal grado di fratturazione dell'ammasso.

L' "effetto dimensione", in particolare, è essenzialmente legato alla non omogeneità del materiale ed alla possibile presenza di microlesioni. Apposite prove di laboratorio hanno chiaramente mostrato che all'aumentare delle dimensioni del campione sottoposto a prova di rottura, la coesione ed il modulo elastico tendono a diminuire, fino ad un valore asintotico. Per tenere conto di tale diminuzione, nel caso del tufo giallo è opportuno considerare un coefficiente riduttivo circa pari a 0.7. Il grado di fratturazione, invece, è legato principalmente all'evoluzione dei processi di raffreddamento e cementazione del materiale piroclastico sciolto da cui ha tratto origine il tufo, nonché a successivi fenomeni sismici e/o tettonici e, in ultima analisi, ad eventuali stati di so-

L'ammasso tufaceo in esame può essere caratterizzato attraverso una legge costitutiva elastica-perfettamente plastica, con criterio di snervamento alla Mohr-Coulomb e legge di flusso non associata, o un modello elasto-plastico con legame tensioni-deformazioni di tipo iperbolico, utilizzando i seguenti valori medi dei parametri:

tufo sopra falda

- peso dell'unità di volume: 14 kN/m³
- angolo di attrito: 25°
- coesione efficace: 350÷400 kPa
- resistenza a trazione: 70÷100 kPa
- modulo elastico: 1000 MPa
- coefficiente di Poisson: 0.25
- angolo di dilatanza: 0

tufo sotto falda

- peso dell'unità di volume: 14 kN/m³
- angolo di attrito: 25°
- coesione efficace: 250÷300 kPa
- resistenza a trazione: 40÷60kPa
- modulo elastico: 800÷1000MPa
- coefficiente di Poisson: 0.25
- angolo di dilatanza: 0

vrasollecitazione indotti dall'opera dell'uomo, che possono aver provocato, localmente, la rottura della roccia.

L'influenza del grado di fratturazione sul comportamento di insieme di un ammasso roccioso è estremamente rilevante: basti pensare che in presenza di due o più famiglie di discontinuità, ciascuna con interasse tra le lesioni dell'ordine del decimetro (caso abbastanza frequente in rocce fortemente tettonizzate), il comportamento allo scavo non è più quello di una roccia, quanto piuttosto quello di una ghiaia, o comunque di un terreno fondamentalmente privo di coesione. A prescindere dall'anzidetto caso estremo, la fratturazione della roccia comporta una riduzione sia della coesione che del modulo elastico, tanto più accentuata, naturalmente, quanto minore è l'integrità della roccia. Nel caso specifico, gli elevati valori di RQD riscontrati con le indagini effettuate conducono a fattori riduttivi che possono essere stimati intorno a $0.85 \div 0.90$.

Breve descrizione delle strutture portanti

Le strutture verticali sono costituite da setti di spessore pari a 40 cm e lunghezza variabile, disposti, per le prime quote utili, in direzione trasversale e longitudinale rispetto all'asse di sviluppo della cavità. Essi sono concepiti collaboranti con le pareti tufacee fino alla quota +9,65m, anche per le quote rimanenti, i setti saranno collegati alle stesse pareti della cavità. Come accennato i moduli che compongono la struttura portante sono in numero di 14, salvo variazioni che si rendano necessarie in corso d'opera, classificati secondo una lettera distintiva e articolati in principali e secondari.

Dida



Solai di impalcato

I solai si intendono gettati in opera a soletta piena con armatura bidirezionale di spessore totale di 35 cm.

Fondazioni

Le fondazioni sono costituite da plinti dello spessore di 80 cm in alcuni casi su pali di diametro 400 mm e lunghezza pari a 6,00 m oltre la quota di imposta plinti. I plinti sono uniti da una piastra di collegamento dello spessore di circa 40 cm ed estradosso coincidente con l'estradosso dei plinti. La quota di estradosso indicata è fissata a +0.50 m. I pali sono stati eseguiti, per quanto riguarda solo i fori di trivellazione, dalla quota attuale di cantiere opportunamente livellata a +3,20 m, ad eccezione dei già indicati pali-pilastro che, invece, sono completi di armatura e getto fino alla quota di bocca-foro, in quanto fungono da sostegno provvisorio ai primi tre solai.

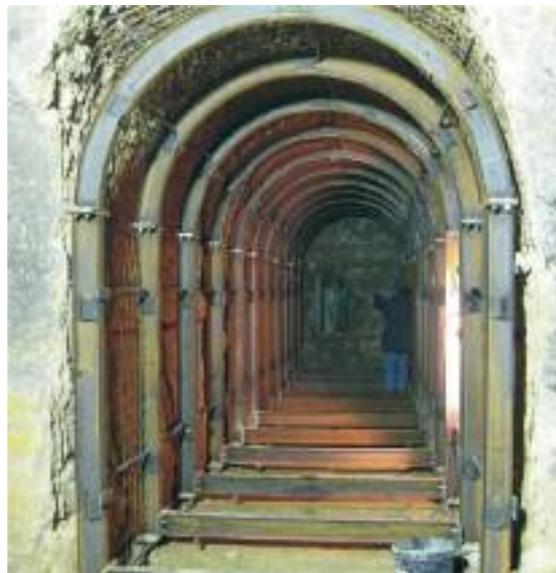
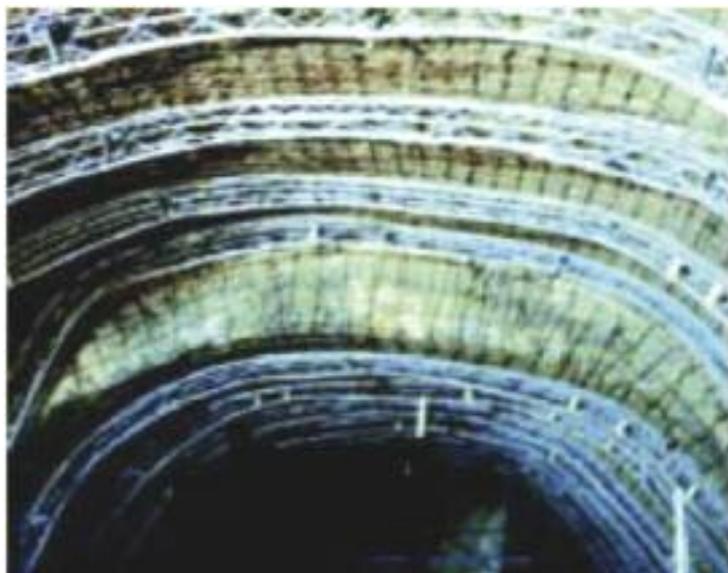
Fasi di realizzazione

I lavori per la realizzazione del parcheggio Morelli sono iniziati nel giugno del 2004, di seguito si descriveranno la modalità operative e progettuali di ciascuna lavorazione, sottolineando le problematiche affrontate in un sito così particolare, che hanno ad oggi prolungato le lavorazioni.

Le lavorazioni sono iniziate con lo scavo di ribasso e il consolidamento delle pareti e della volta della cavità.

Tale consolidamento è stato effettuato mediante l'inserimento di elementi strutturali, barre filettate e Ct-Bolt, atti a migliorare le caratteristiche geomeccaniche dell'ammasso. Un ulteriore intervento è stato effettuato in corrispondenza delle volte della cavità, quest'ultime, in alcune sezioni, sono state rinforzate con centine reticolari a costituire una sorta di rivestimento, ovviamente poiché le cavità raggiungono altezze, a scavo effettuato, fino a un massimo di 30 metri, per la posa

Dida



di tali centine, oltre che per il consolidamento di per sè, sono stati allestiti ponteggi ad hoc con geometrie non regolari adattate alla morfologia della cavità che consentissero di raggiungere tali altezze. Le operazioni sono state completate con la posa di rete elettrosaldata e spritz beton.

Consolidamento

Cavità: CT-BOLT

La cavità è stata consolidata, secondo le esigenze puntuali, con varie tecniche come chiodature con barre diwidag opportunamente iniettate, ma particolare menzione merita l'ulteriore sistema noto come CT-Bolt che rappresenta uno dei sistemi più utilizzati per il sostegno e consolidamento delle pareti rocciose, il fine di un sistema così concepito è quello di contenere i fenomeni deformativi, e nel caso in cui ci siano prismi di roccia disarticolati, quello di sostenerli.

Ovviamente la scelta della tipologia di ancoraggio da utilizzare è strettamente correlata con la tipologia dell'ammasso roccioso e oltre alle specifiche condizioni del cantiere, agli aspetti tecnici ed economici. Il CT - Bolt è un ancoraggio resistente alla corrosione che viene installato seguendo il principio geomeccanico del temporaneo ed immediato supporto della roccia mediante una testa ad espansione ed in seguito iniettato per conferirgli le caratteristiche di ancoraggio permanente. Tale sistema presenta rilevanti differenze tecniche, prestazionali e di costo (dell'elemento e della sua posa) dalle altre tipologie di ancoraggi. Una guaina rigida in polietilene, frapposta tra la barra in acciaio e la roccia, garantisce l'impermeabilità eliminando l'azione corrosiva dell'acqua e, nello stesso tempo, viene utilizzata come condotto di iniezione.

La forma particolare della guaina agisce, inoltre, come centratore continuo del bullone all'interno del foro, impedendo all'acqua il contatto con l'acciaio e garantendo un effetto di antifrizione allo scivolamento.

Dida



Il CT-Bolt è corredato da un corpo emisferico che manifesta due funzioni: sopporta e distribuisce il carico sulla piastra di ancoraggio e serve da camera di iniezione. Il materiale di iniezione viene pompato nel bulbo di miscelazione ed attraversa la guaina di polietilene, all'estremità superiore lo stesso rifluisce tra la guaina e la roccia fino a sfidare dalla piastra di ancoraggio.

Realizzazione Galleria Morelli

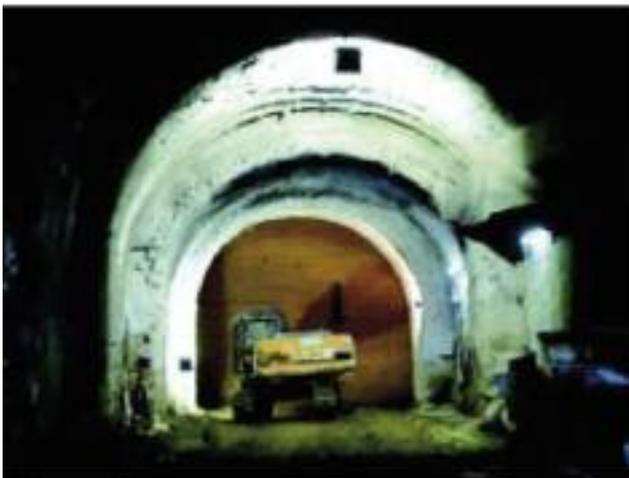
Lo scavo della galleria di accesso al parcheggio da Via Domenico Morelli è stato effettuato in un primo momento a piena sezione, consolidando la sezione di scavo con chiodi e posa di rete. Successivamente nel settembre del 2005, essendo stata intercettata una cavità piena di detriti sciolti, si è dovuto procedere ad un cambio nelle modalità di scavo, difatti dopo aver provveduto all'iniezione di cls magro che consentisse di riempire detta cavità e dopo aver stabilizzato il fronte di scavo con spritz beton, si è deciso di procedere con una sezione troncoconica con un doppio ombrello di infilaggi in calotta, tubi di armatura 139,7 sp.8 mm a interasse di circa 25 cm, che consentissero di superare tale problematica. Successivamente è stato realizzato i ri-



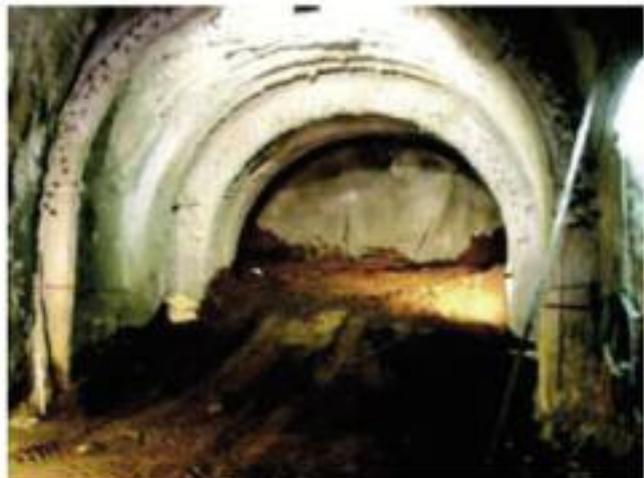
Consolidamento galleria



Fomello



Infilaggi in calotta



vestimento di prima fase (centine e spritz), impermeabilizzazione, armatura cassetta e getto del rivestimento definitivo completato poi nel giugno 2006 con il getto di un solettone intermedio che rende la parte superiore della galleria in oggetto pedonabile.

Realizzazione struttura in elevazione

La costruzione delle strutture che costituiscono il parcheggio è iniziata nel luglio 2006 dal modulo A per proseguire con la realizzazione dei moduli I ed H, B e G per gli altri moduli si è proceduto in maniera alterna fino all'ingresso attuale della cavità proveniente dal Largo Morelli. Il tutto per costituire un valido cerchiaggio del pilastro centrale in tufo naturale che caratterizza la cavità stessa.

Per perseguire tale scopo, per i moduli A, B, B1, I, H, G e F i solai delle quote +6.60m, +9.65m e +3.55m, sono stati realizzati prima di giungere, con lo scavo, a quota fondazione, in maniera tale che gli stessi hanno costituito dei puntoni alle pareti tufacee.

Per quanto riguarda le modalità costruttive dei solai in questione, come già accennato, sfruttando la tipologia di fondazione profonda, già dalla quota +3,20 m, sono stati realizzati pali-pilastro, a costituire il sostegno verticale dell'impalcato a quella quota. Successivamente è stata predisposta l'armatura ed il getto dei setti di sostegno ai solai di quota +6.60m e +9.65m. Completate queste due fasi, dopo la opportuna stagionatura dei getti, si è proceduto allo scavo intaccando il tetto del banco tufaceo esistente, il quale è stato ulteriormente abbassato fino alla quota di imposta della piastra di collegamento in fondazione.

Tali casistiche come si intuisce facilmente, hanno rallentato non poco le lavorazioni soprattutto in considerazione della necessità di realizzare scavi sotto copertura con l'impiego di attrezzature appropriate.

Modellazione delle strutture

Il programma che è stato utilizzato per lo studio ed il calcolo delle strutture di fondazione è il PROSAP, per tenere conto dell'influenza reciproca tra il terreno, la piastra di fondazione e la struttura in elevazione, quest'ultima è stata interamente e contestualmente modellata insieme alla fondazione nell'algoritmo di calcolo utilizzato. Con riferimento alla piastra di base e ai setti in elevazione, trattandosi di elementi bidimensionali, essi sono stati modellati per procedere allo studio agli elementi finiti.

Predisposta un'opportuna mesh di discretizzazione, si è schematizzata l'interazione con il terreno mediante l'introduzione, in corrispondenza dei nodi, di vincoli elastici con rigidità assegnata in funzione delle caratteristiche dei suoli in sito. Per i vari impalcati di piano invece, si è ipotizzato, data la natura della soletta piena, un comportamento infinitamente rigido, tale da assicurare in caso di sisma uno spostamento rigido dell'intero piano.

DOSSIER
LA METROPOLITANA
DI NAPOLI

METROPOLITANA GARIBALDI TANTE PIAZZE INVECE CHE UN PIAZZALE

Roberta Amirante*

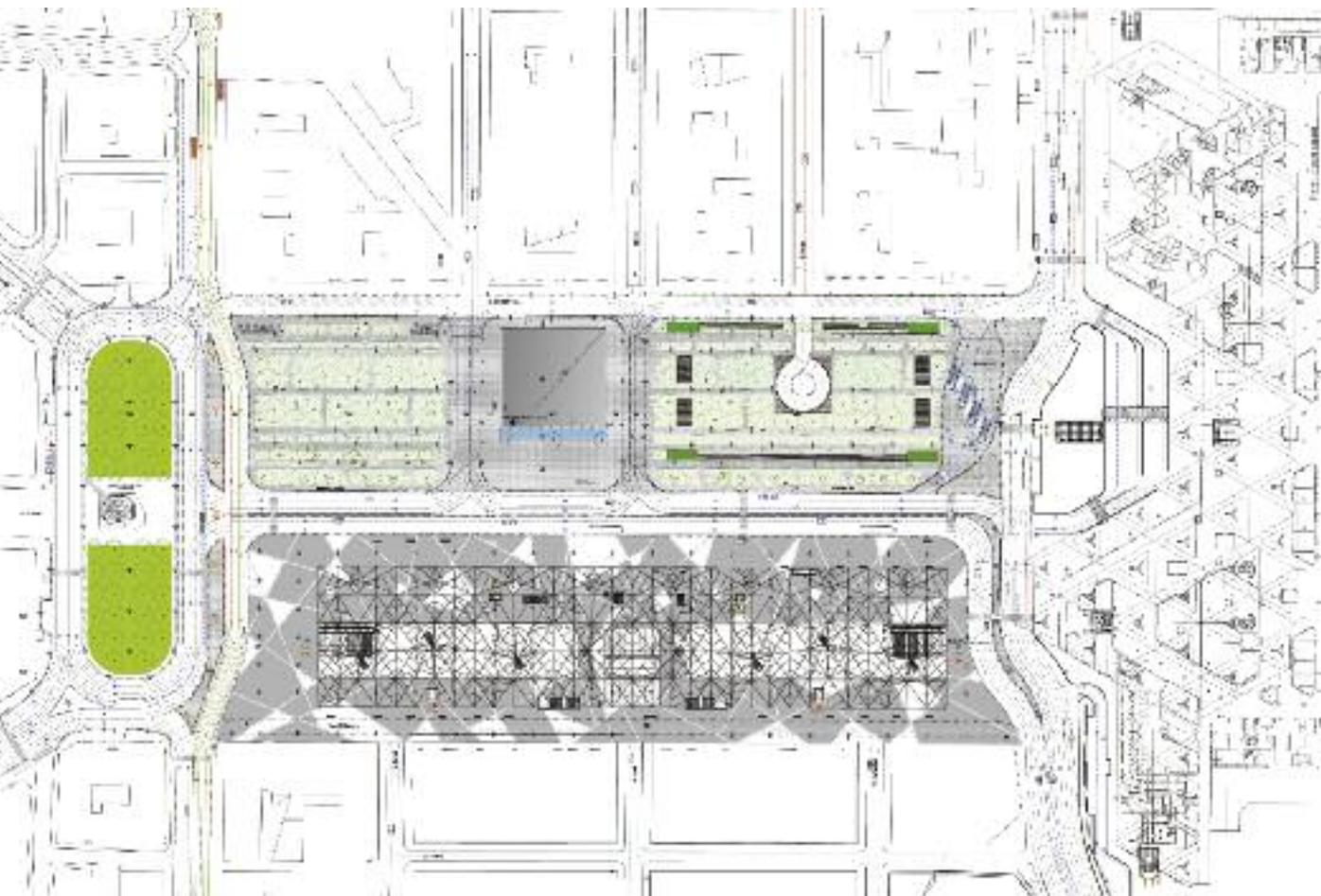
Dopo le prime sperimentazioni delle *stazioni dell'arte* (da Cilea a Dante), il progetto per piazza Garibaldi appare il più impegnativo tra quelli "di seconda generazione", pensati *fin dall'inizio* come occasioni di riqualificazione urbana. Paragonabile forse solo con quello di piazza Municipio, non solo - a posteriori - per l'importanza di quello che è venuto fuori dal sottosuolo ma anche per il ruolo urbano che li accomuna: anche Municipio è una *porta* della città - di mare, in questo caso - oltre che il *nodo* delle due principali linee metropolitane su ferro. Ce n'è una terza, di porta/piazza urbana, a Napoli: però si chiama piazzale (Tecchio) e non piazza. Ma, a pensarci bene, anche Municipio e Garibaldi sono oggi piazzali e non piazze, se per piazzale si intende un luogo infrastrutturato, in cui è la *circolazione* a dettare legge.

Nei rendering una veduta d'insieme e uno scorcio della nuova sistemazione della piazza

E forse non a caso le ipotesi di riqualificazione puntano a renderle *immer wieder* (sempre di nuovo) delle *piazze*. Senza cancellare la loro grande dimensione; senza negare il loro ruolo di nodi infrastrutturali; senza discriminare la loro natura di luoghi di passaggio,







La nuova sistemazione della piazza in pianta e in prospettiva a volo d'uccello (rendering)

queste piazze vengono restituite alla città non solo come *spazi della circolazione* ma come *spazi pubblici*, aperti e disponibili all'uso dei *passaggeri* e a quello dei *cittadini*.

Dominique Perrault, francese, *archi-étoile* del firmamento internazionale - oggi quasi sessantenne, ma già nel 1995 celebrato progettista della Bibliothèque Nationale de France - ha avuto solo un vantaggio rispetto ad Alvaro Siza Vieira: a differenza che a piazza Municipio, qui si sapeva (più o meno) cosa si sarebbe trovato nel sottosuolo.

Si sapeva che i binari e l'edificio della vecchia stazione ottocentesca si allungavano dentro il grande spazio che oggi chiamiamo piazza Garibaldi, e che la *piazza* di allora era uno spazio allungato in senso nord-sud, più o meno corrispondente a quello che oggi accoglie la statua di Garibaldi. Si sapeva che la realizzazione della stazione-pensilina (frutto dell'innesto tra i tre progetti vincitori del concorso del 1954, e tradizionalmente legata ai nomi di Bruno Zevi, per la sua natura *paesaggistica* e anti-monumentale, e di Pierluigi Nervi per i suoi pilastri piramidali rovesciati) aveva portato, nel corso degli anni Sessanta, a ricoprire la traccia dei binari, determinando così la nascita del *piazzale*, disponibile a una colonizzazione spinta



da parte dei sistemi di trasporto su ferro e su gomma destinati a muoversi sulla sua superficie.

Ma questo vantaggio di Perrault su Siza era l'unico: per il resto era necessario gestire un progetto molto difficile, tenere insieme dimensioni materiali e processuali assai diverse: una cosa, per quanto complessa essa sia, è la stazione di una linea della metropolitana, altra è l'innesto in un sistema infrastrutturale che tiene insieme l'attuale stazione Centrale, la futura Stazione dell'Alta Velocità, la stazione Circumvesuviana e due linee metropolitane su ferro.

Perrault lavora scomponendo lo spazio del piazzale: *sul piano* ripropone misure compatibili con la maglia ottocentesca che l'ha avvolto e che ancora oggi ne costituisce il bordo; *in profondità* svela la sua direzione principale - che accoglieva storicamente i binari provenienti da est - e le diverse quote che ospitano i fasci infrastrutturali che qui si annodano.

Leggendo l'intersezione con l'asse di corso Garibaldi, individua la *piazza antica* come innesto dell'ottocentesco *falso tridente*. Dispo-

nendo un lungo viale carrabile alberato in posizione centrale nello spazio rettangolare residuo - tra corso Garibaldi e la Stazione - lo divide in due strisce allungate di analoga dimensione (circa 18.000 mq) che una strada carrabile separa dai fronti nord e sud della piazza. Da qui in poi, la sostanziale simmetria dell'impianto complessivo viene articolata con diversi gradi di *profondità*.

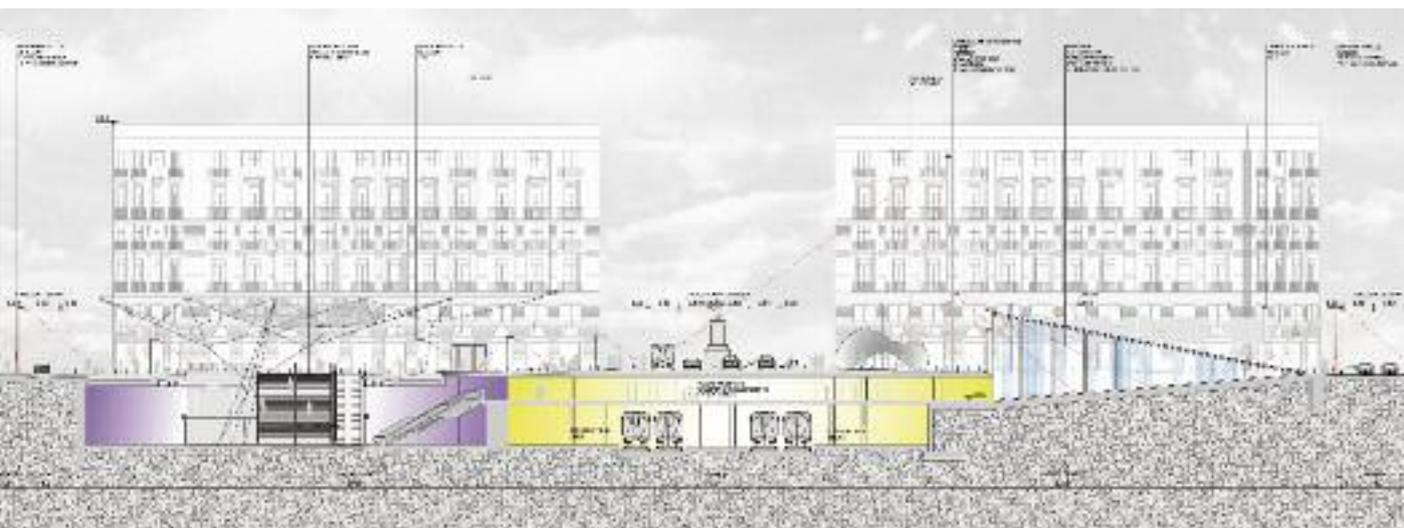
La *piazza dell'ombra* a sud risente dell'innesto con la stazione Centrale e delle quote ribassate delle linee metropolitane su ferro. La lunga asola da cui spuntano i pilastri in forma di alberi (che ri-naturalizzano le piramidali geometrie di Nervi, di cui il nuovo progetto non supera mai l'altezza) intercetta 8 metri più in basso un percorso longitudinale, bordato da locali commerciali, che mette pedonalmente in rete la stazione della metro 1 con quella Centrale e con il Rettifilo. Un percorso scoperto, per quanto ombreggiato dall'artificiale selva arborea: una strada ribassata, più che una galleria. Una scelta tecnicamente complessa (il sistema di raccolta delle acque meteoriche non è banale), fatta forse in onore al clima mediterraneo ma legata soprattutto alla volontà di costruire delle inedite relazioni tra i piani abitati *di sopra e di sotto*.

Sul lato nord la lunga *piazza dei percorsi* appare tripartita. Al centro, in corrispondenza dell'innesto della linea 1, il suolo viene ribassato alla quota della galleria commerciale, in forma di piazza quadrata: i suoi bordi diversamente inclinati riconquistano il piano superiore senza soluzioni di continuità e senza necessità di parapetti. A questa piazza minerale si accostano, in quota, le altre due *piazze* che ricercano un'immagine vegetale, destinate a giardini, spazi di riposo e di gioco. Superfici abitate da *essenze arboree* e da sparse, piccole architetture: chioschi contemporanei, in grado di ospitare funzioni di servizio, ancora non determinate.

Diverse cose appaiono, nel progetto, ancora non determinate. Ma forse non è un difetto.

Perrault fa "spazio" a piazza Garibaldi, dando una risposta compa-

Sezione trasversale della piazza con la sede della nuova metropolitana





tibile con la complessa natura *processuale* della sua trasformazione. Rifiutando la logica scalare del dettaglio, progetta tutto ciò che gli serve in termini di *posizione* e di *misura* (anche sporgendosi spericolatamente su aspetti specialistici, come l'*architettura della luce*). Ma al tempo stesso sembra volutamente prevedere una consistente quota di *indeterminazione*. E sceglie di lasciare spazio al tempo, che per sua natura determina temporaneità, modificazioni, differenziazioni anche estreme, soprattutto in un luogo di passaggio come questo, che la condizione contemporanea destina per definizione a tutti i cittadini del mondo ma anche a *ognuno* di loro.

Particolare della nuova sistemazione e rendering della piazza di notte

**Professore di Progettazione Architettonica, Presidente Corso di Laurea in architettura, Università "Federico II" di Napoli*



PRIMO PIANO EQUILIBRI TERRITORIALI E REGIMI DI EMERGENZA: L'AREA DI MONTE VEZZI A ISCHIA

Giuseppe Luongo
Francesco Delizia

Il rischio geologico sull'isola d'Ischia è un tema che negli ultimi mesi ha riguadagnato una posizione centrale nel dibattito politico e scientifico, incentivato da due circostanze non ordinarie: da un lato, un'intensificazione pre-elettorale dell'impegno verso la soluzione di situazioni di emergenza innescate dalle frane che nel 2006 e nel 2009 hanno coinvolto alcune località nei comuni, rispettivamente, di Ischia e Casamicciola Terme; dall'altro la pubblicazione del volume *Casamicciola milleottocentotantatre. Il sisma tra interpretazione scientifica e scelte politiche*, per i tipi della casa editrice Bibliopolis, il più recente prodotto di una lunga ricerca che propone un approccio senza semplificazioni e senza settorialismi al territorio ischitano, la cui complessità era già stata messa in drammatica evidenza a fine Ottocento dal terremoto di Casamicciola.

P. Fabris, *View of the island of Ischia from the sea*, tratta da W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, Napoli 1776. Il valore paesaggistico del Monte Vezzi nello skyline ischitano appare chiaramente enunciato

La storia ci ammonisce sulla ripetibilità e sulla frequenza degli eventi idrologici calamitosi che interessano l'isola (le prime informazioni note risalgono al XVI secolo). Le conoscenze acquisite sulla geologia, morfologia, e le caratteristiche meccaniche dei terreni e dei suoli hanno consentito di zonare la pericolosità idrogeologica ed idraulica dell'isola d'Ischia: un campo vulcanico formato dalla successione di lave, tufi rinsaldati e prodotti piroclastici sciolti, caratterizzati da permeabilità differenti, tali che in occasione di piogge intense





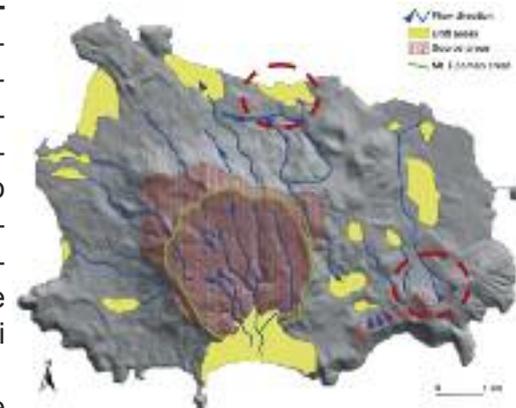
Il sistema collinare a sud-est dell'isola, contrapposto ai rilievi che contraffortano il massiccio dell'Epomeo, storicamente ha costituito un argine naturale all'espansione urbana, ed oggi assume il ruolo di vitale riserva verde per la piccola conurbazione formatasi nel corso degli ultimi sessant'anni tra i territori dei comuni di Ischia e Barano.

possono mobilizzarsi e dare origine a movimenti franosi e a colate di detriti e fango, dalla elevata energia cinetica, a causa delle forti pendenze dei bacini imbriferi che si dipartono dal massiccio del Monte Epomeo e dal Monte Vezzi.

In questo contesto morfologico-strutturale lo sviluppo intenso e disordinato degli insediamenti nell'Isola ha prodotto la crescita esponenziale della vulnerabilità del territorio e, conseguentemente, il rischio. Infatti tutti i rilievi dell'Isola sono interessati da movimenti di massa e colate rapide di detriti e di fango; le coste alte sono potenziali sedi di crolli, mentre quelle basse sono zone di recapito dei flussi. In buona sostanza non vi sono aree nell'Isola che non siano esposte al rischio idraulico e alle frane. Durante le alluvioni i danni maggiori sono prodotti dal trasporto di massa (flussi con detriti e fango) per effetto del quale un'ingente quantità di materiale solido, prodotto dall'erosione dei versanti dei rilievi, viene trasportato a valle. Nelle condizioni ambientali descritte diventa prioritario per la comunità dell'Isola che si attivi un efficace **piano di mitigazione del rischio** attraverso interventi strutturali con opere idrauliche e consolidamento delle scarpate e un sistema di monitoraggio per l'allerta e l'evacuazione delle popolazioni delle aree pericolose, all'annuncio di un evento potenzialmente catastrofico. Poiché l'elemento determinante della genesi dei fenomeni a maggiore impatto sul territorio, quali le colate di detriti e fango, è la pioggia, la salvaguardia delle comunità esposte a tali eventi deve basarsi su un sistema di monitoraggio capace di rilevare le soglie pluviometriche del loro innesco. Un monitoraggio con tali finalità non è stato mai attivato nell'Isola, nonostante il ripetersi dei disastri.

Le frane che nel 2006 hanno interessato il versante settentrionale

Mapa idrogeologica dell'isola d'Ischia: le aree rosse tratteggiate (Massiccio del Monte Epomeo e versanti del Monte dei Vezzi) rappresentano le principali sorgenti delle colate di fango; le zone gialle rappresentano le aree di accumulo dei materiali fluitati; le linee blu rappresentano le direzioni di flusso. Con linea verde continua è indicata la cresta del massiccio del Monte Epomeo. Il cerchio rosso tratteggiato indica le aree di recapito dei detriti e del fango delle alluvioni del 30 aprile - 1° maggio 2006 (Monte dei Vezzi) e del 10 novembre 2009 (Piazza Bagni - Porto di Casamicciola).



del Monte Vezzi, sono una dimostrazione del modello geo-morfologico e di dissesto appena richiamati, ma soprattutto emblematiche della assoluta chiusura da parte dell'amministrazione locale e degli organi di governo (ordinari e straordinari) coinvolti nella tutela e gestione del territorio e nel far fronte a situazioni di emergenza, rispetto alle sollecitazioni offerte da studi scientifici in grado di mettere a fuoco i reali fattori di rischio e a suggerire corrette politiche di prevenzione.

Il programma di interventi per la *messa in sicurezza* del versante nord di Monte Vezzi, affidato, per la sua esecuzione, all'Agenzia Regionale Campana Difesa Suolo (ARCADIS), e fortemente sostenuto dall'amministrazione comunale, prevede la delocalizzazione di circa venti nuclei familiari, in un nuovo insediamento da realizzarsi a Campagnano, la costruzione di una fognatura interrata sotto l'attuale via Arenella, l'allargamento della stessa strada e della vicina via Tirabelli: una spesa considerevole, a fronte di tre interventi episodici, a valle di un problema che, nella sua complessità, non viene nemmeno formulato. Per essere, infatti, funzionale all'obiettivo della sicurezza, l'intervento deve partire da una serie di opere idrauliche di riassetto nella zona di levata, con sistemazione di briglie, salti, vasche di laminazione, in modo da ridurre la massa a monte e l'energia cinetica; solo successivamente a queste, le opere di canalizzazione a valle potranno espletare la loro efficacia.

Nelle foto via Arenella: l'allargamento della strada, secondo la relazione di progetto "primo step [...] necessario ed urgente per le criticità presenti, [...] propedeutico e funzionale alla sistemazione idraulica dell'intero versante", serve in realtà un'area pressoché disabitata



Gli elaborati di progetto per la prima *tranche*, allargamento di via Arenella, liberamente consultabili sul sito di ARCADIS, più che fornire soluzioni accendono drammatici interrogativi: sulla scelta di effettuare, in regime di emergenza, interventi che incidono profondamente nella struttura del territorio, con conseguenze sul piano degli assetti urbanistici ambientali e paesaggistici che richiedono ben altri protocolli di approfondimento; sul ruolo, incomprensibilmente definito nella relazione di progetto *'propedeutico'* e *'prodromico'*, di una fogna sotto via Arenella, in assenza di interventi a monte; sulla reale utilità degli allargamenti previsti nelle due arterie che si arrampicano verso il monte, se non quella di implementare, proprio nelle aree a più alto rischio, nuove cementificazioni.

Come non notare strane congiunture tra queste previsioni e la decisione, approvata in giunta comunale alla fine dell'anno appena trascorso, di includere nella perimetrazione del centro abitato di Ischia anche le pendici settentrionali di Monte Vezzi, un'evidente forzatura della normativa tecnica attuata in totale indifferenza rispetto alle caratterizzazioni che la pianificazione territoriale ha conferito all'area?

Alla luce di un dibattito politico in cui i valori vengono ad arte confusi con i vincoli, ad essi attribuendo significato di limiti imposti piuttosto che di dati di conoscenza su cui innestare una corretta pianificazione, viene da chiedersi, considerando il taglio delle tavole di



documentazione (nelle quali l'area figura estrapolata dal territorio), e la qualità progettuale delle soluzioni avanzate, in base a quali elementi di giudizio la Soprintendenza di Palazzo Reale possa esprimersi in merito alla compatibilità paesaggistica! Che percezione possa ricavare, per fare un unico esempio, il funzionario competente o chiunque consulti il progetto, della pressione che si sta implementando sul nodo dei Pilastrini, dove, di questo passo, lo stesso ente dovrà in un futuro non lontanissimo, ancora una volta per cause di forza maggiore, autorizzare la demolizione di parte dell'acquedotto del Tuttavilla?

Gli interventi progettati per il «definitivo superamento dei contesti di criticità» evidenziati nel 2006 dalle frane di Monte Vezi riflettono una sostanziale continuità con quelle politiche che nella seconda metà del Novecento hanno sfigurato il volto delle città e dei paesaggi italiani, oltre ad aggravare proprio quei problemi sociali che promettevano di risolvere; gli stessi disastri che hanno sollecitato la nostra cultura urbanistica ad individuare nuovi protocolli operativi capaci di garantire l'effettiva partecipazione delle diverse fasce di utenza direttamente o indirettamente (o anche solo potenzialmente) interessate dalle trasformazioni territoriali. Questi strumenti vengono percepiti dalle amministrazioni soltanto come limitazioni al libero arbitrio nell'azione pubblica.

Il contesto paesaggistico
di Via Tirabelli





Ed ecco che l'evento calamitoso, sisma, frana, alluvione o guerra che sia, nonostante l'attuale clima di *austerità*, rimuove gli ostacoli normativi ed apre nuovi canali per fare affluire finanziamenti ed attuare interventi, magari non coordinati da un progetto complessivo, dei quali pertanto si fatica a comprendere l'utilità mentre il più delle volte sono facilmente prevedibili gli impatti negativi sul paesaggio, sull'ambiente, sul tessuto sociale. Nel caso specifico, una domanda lecita sarebbe: atteso che l'intervento programmato non ridurrà i parametri di rischio, è anzi prevedibile un incremento del valore esposto, a chi giova la trasformazione, peraltro attuata con fondi pubblici?

Regimi di emergenza che nella storia d'Italia si prorogano all'infinito, fino al paradosso di far passare come necessaria la rinuncia, al confronto pubblico, ad una approfondita valutazione degli scenari attesi, alla verifica degli impatti, a quella successione di fasi, tutte importanti, nelle quali si articola un corretto processo di progettazione, e la successiva fase attuativa. A distanza di sei anni dall'evento calamitoso del 2006, ci si chiede, come si giustifica la procedura d'urgenza che, per sua natura, dovrebbe essere applicabile alle sole operazioni di primo soccorso e di eliminazione dei pericoli immediati?

E invece, proprio l'amministrazione comunale, che dovrebbe tutelare gli equilibri del territorio e difendere la continuità nella pianificazione e nella attuazione degli interventi, si rileva incapace di proporre scenari in grado di rispondere ai reali bisogni della comunità (e degli utenti indiretti e potenziali che fanno la ricchezza di una località turistica), e anzi esercita pressioni politiche e medianiche per ottenere infinite proroghe allo stato di emergenza.

L'incrocio dei Pilastri, con le strutture dell'acquedotto cinquecentesco attraversate dalla strada principale

STORIA ALBERGHI E CRITICA SOTTOTITOLO ALBERGHI

Fabrizio Mautone

“Il viaggio è una specie di porta attraverso la quale si esce dalla realtà per penetrarne un'altra, inesplorata, che sembra un sogno”.

Così lo scrittore francese Guy de Maupassant¹ amava definire il suo personale concetto di viaggiare; una sorta di esperienza divisa tra il *fascino dell'avventura* e la *necessità del conoscere*. Con ogni probabilità questo modo di pensare doveva essersi diffuso a tal punto (ed in special modo negli ambienti aristocratici dell'Europa Occidentale) se, a partire dal XVII secolo, conobbe una così larga diffusione da guadagnarsi l'appellativo di *Grand Tour*. Dietro tale fenomeno si celava – particolarmente nei giovani aristocratici d'oltremarina – la necessità di perfezionare la propria educazione, affinandone istruzione, “smalto e stile”, queste ultime proprie delle culture francese ed italiana. Tale forma di maturazione, in seguito allargata anche alle fanciulle (rigorosamente accompagnate da parenti nubili), poteva protrarsi dai pochi mesi ad interi anni, eleggendo a mete principali: la Francia, l'Olanda, la Germania e, soprattutto l'Italia che con Roma, Venezia, Firenze, Bologna, Napoli, Pompei, Ercolano, e la Sicilia, diveniva il “terminale edotto” per cultura, arte, architettura e paesaggio. Iniziò così a diffondersi un nuovo concetto di viaggiare che comportò una sostanziale trasformazione anche dei luoghi di accoglienza. In breve si passò dall'alloggio per viaggiatori “*di passaggio*” alla “*locanda*”, descritta da Goethe² durante il suo soggiorno napoletano, fornita di “...una sala comune vivacemente decorata...” (l'antesignana delle attuali Hall). Viaggiatori da “*lunga permanenza*” ingenerarono in breve la necessità di adeguamento delle strutture di accoglienza a standard da clientela d'élite, come descritto in un calendario di cortesia del 1925, che esaltava la presenza di “...acqua corrente fredda e calda in tutte le camere, sale da bagno, appartamenti con saloni privati, ristorante francese ed Orchestra...”. Risulta evidente la stessa necessità di realizzazione di impianti architettonicamente all'altezza; espressione massima del gusto e delle tendenze dell'epoca che simboleggiassero, al tempo, la *modernità* ed il *progresso*. Nondimeno sin dal dopoguerra con il rapido mutare dei tempi e delle abitudini di una nuova clientela “*d'affari*”, si assistette ad una radicale trasformazione del concetto di ricettività.

La “*doppia anima*”³ dell'albergo andò configurandosi sempre più quale compromesso tra “*luogo di passaggio*” e “*luogo di estraniamento*”,

Alberghi del Lungomare napoletano in un'immagine di fine XIX secolo





Una Hall dei primi del Novecento

pronto a soddisfare sia il “*viaggiatore*” che il “*turista*”, attraverso “*l’efficienza*” coniugata con una “*dimensione domestica*”. Sempre più condizionata dal sistema dei mercati e dei suoi flussi, l’hotellerie, iniziò un graduale processo di adattamento ai nuovi imperativi chiamati: *studi di fattibilità, analisi di settore e fattori di successo*. Invero già sul finire degli anni ‘50, Holiday Inn, elaborò una tipologia di camera rivolta ad un *ipotetico utente-medio*, determinando una mutazione culminata negli anni ‘70 con “*l’hotel di catena*” che, nel tentativo di convertire in un’unica formula il duplice concetto sopra espresso, introdusse la “*standardizzazione dell’offerta*”. Fu in tal modo che l’effetto omogeneizzante si estese agli interruttori della luce collocati sempre allo stesso modo, sulla stessa parete ed alla stessa altezza; ai quadri con riproduzioni tematiche assolutamente analoghe; agli arredi ed ai tessuti, inequivocabilmente uniformi sia cromaticamente che matericamente (prescindendo dalla latitudine o dal contesto circostante), divenne il prodotto unico identificativo dell’*Hotel*. Una completa disfatta, potremmo dire, rispetto a quella ricerca architettonica intesa come radicamento ad un luogo, ed a quel *Genius Loci* assolutamente esclusivo e non replicabile in contesti diversi. Tale extraterritorialità alla pari di aeroporti o di stazioni ferroviarie ha quindi per un certo arco temporale restituito all’albergo un ruolo di “*anonimo ricovero*” pronto a garantire nessun rischio, nè delusioni, per “*l’utente-medio*”. Apparivano, così, stridenti i tentativi di “*elaborazione di un concetto*” da parte di architetti e designer, sempre più rivolti ad una “*ricercata unicità*”. Fu così che quel “*complesso di protesta*” dichiarato da Gio Ponti⁴ durante la presentazione del suo “*studio su una camera d’albergo*” e presentata alla Triennale del 1951, diveniva monito e critica a quegli “*...spazi sprecati, letti mal disposti, lampadine per leggere a letto impossibili, comodini con un piano insufficiente...*”, che si andavano diffondendo. Ecco che i suoi tentativi di differenziare arredi, inventarsi disegni per pavimenti mai uguali, ricercare costantemente nuovi materiali che si ispirassero alle cro-

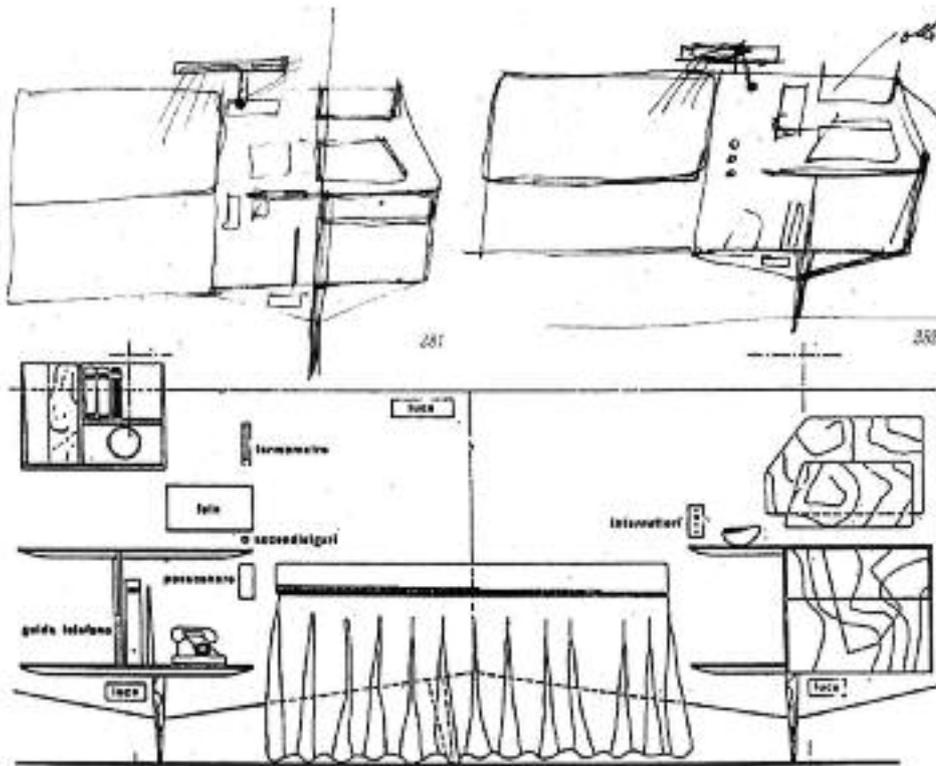
Un calendario di cortesia del 1925



mie e tradizioni locali (nel costante tentativo di legare all'ambiente ogni esperienza), rimase per anni antitetico e poco emulato. Come lo stesso Ponti anche altri maestri cercarono di *"eludere l'omogeneizzazione"*; lo stesso Bernard Rudofsky, insieme a Ponti, in un progetto di albergo a Capri, tentò di trasmettere quella nozione di *"mediterraneità"*, così lontana da modelli e riferimenti. Nondimeno il cambiamento stesso del *"concetto di viaggiare"* (diventato oramai possibilità comune), e le mutate tendenze architettoniche e stilistiche, comportarono una trasformazione radicale nell'idea di *"struttura ricettiva"*, oramai sempre più lontana dai canoni tradizionali e maggiormente rivolta ad una *"inusuale domesticità"*, laddove anche un soggiorno di lavoro può tradursi come spazio di evasione. Diviene fondamentale il *"recupero"* del *Genius Loci* (ed in particolare della cultura e dell' arte) dotando gli stessi complessi di comfort sempre più antitetici dell'albergo inteso quale *mero luogo per dormire*, bensì come spazio dove vivere esperienze emozionali *calandosi* in ambientazioni naturali uniche ed inespugnabili. Sia esso un soggiorno di lavoro o di piacere, il tentativo profuso nella progettazione è nella creazione di una diversa classificazione delle camere stesse, non articolata unicamente su un distinguo tipologico-dimensionale (Presidential, Suite, Junior-Suite, Executive, De Luxe, Standard etc.), bensì convergenti in quell'idea-concetto di *"Home away from Home"*, così fortemente sentito. È proprio all'interno di tale immagine che si declinano le caratteristiche delle moderne strutture, spaziando dai grandi alberghi metropolitani definibili come *"Urban Resort"*, dove le Hall, si trasformano in spazi comuni pensati quali gallerie d'arte con-

L'Hotel Hempel di Londra, un'esempio di minimalismo di Anouska Hempel





tenenti oggetti ed arredi di artisti e designers internazionali ma, al tempo, pronte ad adattarsi alle molteplici esigenze della clientela sia individuale che congressuale, e dove sempre con maggior frequenza vengono inseriti spazi Fitness e Wellness, in grado di assicurare il necessario e quotidiano relax. Le stesse *Lobby* diventano così luogo di ritrovo e di incontro sempre più rivolte ai molteplici segmenti di mercato, che superando la dicotomia "Indoor-Outdoor", fanno dell'albergo un'oasi, interna alla città, dove potersi incontrare. Altri esempi di strutture singolari ed uniche, dove però il contesto naturale, ar-

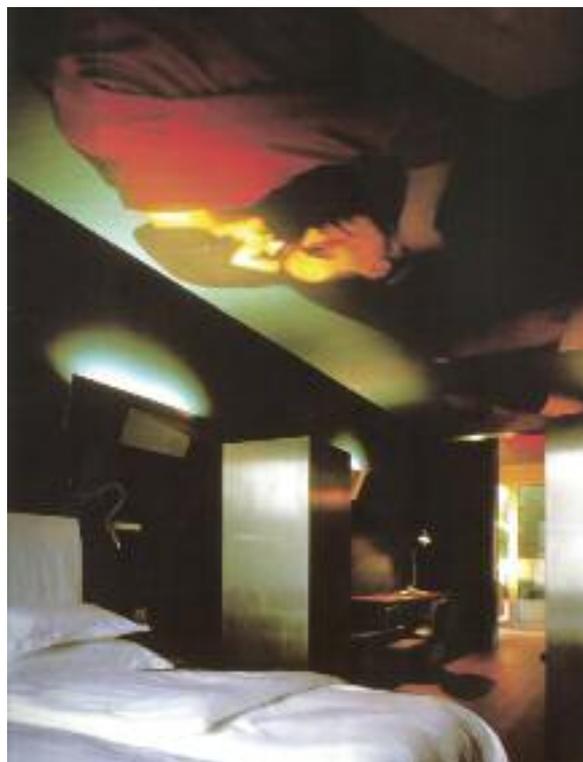
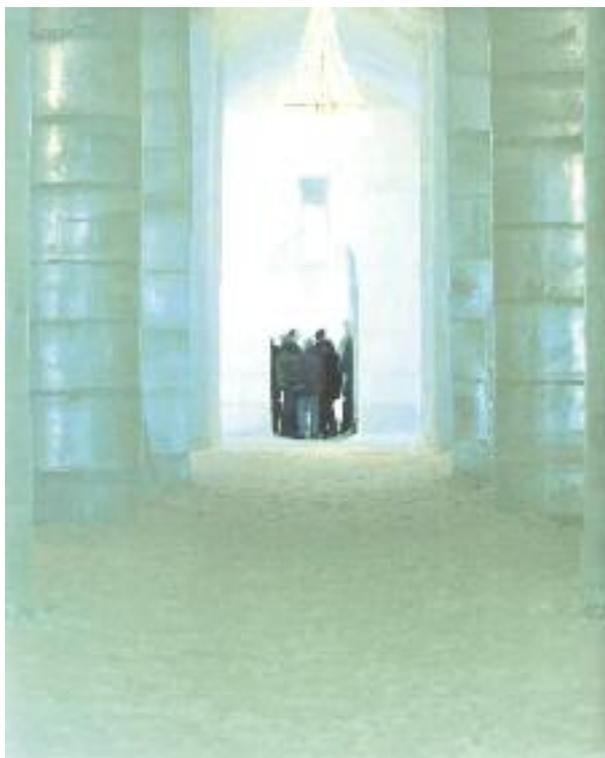
La camera d'albergo, presentata da Gio Ponti alla Triennale del 1951

tistico ed architettonico diviene “*l’attrattore principale e caratterizzante*”, sono i “Relais”, le “Country House” e gli “Agriturismo”. Strutture in prevalenza extraurbane con il fine unico di rendere esatta la dimensione domestica della *Vivienda*, quale luogo di “*estraniamento*” e di “*Reset*”.

Infine di recente tendenza, un segmento dell’ospitalità partito dagli Stati Uniti, l’*Hotel Design*. Una ricerca architettonica sul tema nacque in Germania nel 1993, con l’intento di raccogliere alberghi – in prevalenza europei – in cui il *concept* di hotel incontra l’architettura, l’arte, il design, il cinema, la moda e tutto quanto restituisce alle strutture una dimensione di divertimento e di ricerca di nuove esperienze. Vennero in breve individuate una sessantina di strutture che spaziavano dai linguaggi *minimalisti* (come l’*Hempel* di Londra, progettato dalla designer inglese Anouska Hempel), a strutture dove allestimenti scenografici e luci concorrevano a stimolare i sensi dei clienti (come il *Side* di Amburgo di Jan Stormer, Matteo Thun e Robert Wilson), o come l’hotel *Augarten* di Graz (ideato da Gunter Domenig), in cui le opere di trenta artisti contemporanei convivono con arredi di Cappellini e Ligne Roset; fino al *Belibtreu*⁵ di Berlino che del colore blu, ne fa il punto di partenza per le principali ambientazioni. Tuttavia quello che maggiormente colpisce l’attenzione del “*visitatore-cliente*” in queste strutture è il comprendere che “*la realtà storica non è solo ciò che è stata nel suo momento originario, ma è anche ciò che il tempo ne ha fatto*”, come cita Michel Pastoureau⁶, luoghi dove presente e passato prossimo convivono coniugando “*ef-*

In basso a sinistra
L’Ice Hotel, in Svezia, il più grande Igloo al mondo

In basso a destra
L’Hotel Lucerne di Lucerna, opera di Jean Nouvel





ficienza” ad “allure vintage”, e in quest’ottica possono inserirsi strutture datate e d’autore quali il *Radisson SAS* a Copenaghen di Jacobsen ed il *Parco dei Principi*, di Gio Ponti, a Sorrento (proclamate ex-aequo nel 2002 dalla rivista *DOMUS*, i primi *Hotel Design* al mondo). Ed è in quest’ottica del preservare l’anima dell’albergo che strutture d’autore, come il *Parco dei Principi* di Sorrento, hanno scelto una politica commerciale che ha il suo punto di forza nella conservazione dell’originario, rendendo unicità all’impianto. Da qui l’idea di inaugurare, in occasione del Cinquantenario (1962-2012), un Museo dell’Opera, dove sono evidenziati arredi, maioliche e quant’altro contenuto nell’albergo, e voluto da Giò Ponti, seguendo un criterio filologico di celebrazione del Design Italiano degli anni ’60.

Il successo di questa tipologia di albergo, non consiste nel mero inserimento di arredi o oggetti d’arte al suo interno o nello studio complesso di quell’*Ars Combinatoria* capace di coniugare arte e decorazione in una *progettazione per eccesso* (per dirla alla Ponti), bensì in fattori riconducibili alla capacità di adeguamento dei servizi alle normative attuali pur nel rispetto di ambientazioni quasi “*museali*”. I materiali scelti, e le soluzioni adottate sia in arredi che in scelte cromatiche ed illuminotecniche eludono un processo cronologico, rendendo “*attuale*” il “*moderno*”, affidando alla *scelta* il metro di *attualità*. Ecco quindi il riappropriarsi di quel concetto di progettazione inteso quale recupero di un *modus vivendi* attento al dettaglio ed al contesto, sempre più distante dal criterio di “*catena*” ma sempre più rivolto ad uno standard che coniughi tecnologie “*accelerate*” con la riappropriazione del concetto di progettare quale esperienza unica, essenziale e non solo seriale, capace di riportare l’architetto a concetti “*socratici*” dove il “*vivere*” è una forma di “*ripetere*” ed il “*sapere*” un “*ricordare*”.

Il *Parco dei Principi* di Gio Ponti a Sorrento, il primo *Hotel Design* al mondo

NOTE

- ¹ GUY DE MAUPASSANT, Tourville-sur-Arques, 5 agosto 1850- Parigi, 6 luglio 1893. Scrittore francese tra i padri del racconto moderno, nella sua breve vita viaggiò moltissimo.
- ² J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano 1983, p. 204.
- ³ AA.VV. *Il Design dell’Ospitalità*, Milano 2002, p. 12.
- ⁴ F. MAUTONE, *Gio Ponti e la committenza Fernandes*, Napoli 2009, p.
- ⁵ CFR. L. COLLINA, in AA.VV. *Il Design dell’Ospitalità*, Milano 2002, p.11.
- ⁶ M. PASTOUREAU, *Storia di un colore: Nero*, Cinisello Balsamo 2008.

DOSSIER IL PROBLEMA DELLA SICUREZZA NEL CANTIERE

Ennio Passerelli Quando si parla di sicurezza nel cantiere, si ricorre spesso alle normative ed alle prescrizioni più volte modificate da una miriade d'interpretazioni e circolari che, dopo l'ultimo (T.U.), il D.lgs. 81/08 e successivo 106/09, si susseguono a cascata. Questo sistema, ancorché dettato da logiche d'aggiornamento, crea notevole disagio nella conduzione del lavoro per le difficoltà di apportare variazioni, nell'ipotesi che ciò avvenga nel corso dei lavori. L'acquisizione delle regole da un gruppo di persone è spesso definita la "cultura": è il sistema in cui le persone agiscono e le ragioni per cui lo fanno. Quando si parla di "cultura" della sicurezza si fa riferimento, in genere, alla situazione spaziale di un ambiente di lavoro in cui si svolgono lavori in sicurezza che spesso sono delineati da un "*progetto della sicurezza*". Sembra marginale ma opportuno, almeno per rendersi conto, consultare le statistiche per capire che il numero degli incidenti sul lavoro, in generale, supera quello d'altri casi d'incidenti accaduti per motivi diversi. Appare quindi logico considerare che, indipendentemente dalla complessa normativa, i risultati della sicurezza sono in moltissimi casi il risultato d'azioni umane. La conoscenza di questo stato di cose è solo l'inizio dell'analisi e in molti casi anche la fine della possibilità di qualsiasi intervento. Non v'è dubbio che l'esperienza si conquista con la pratica, sia per progettare la sicurezza che per il controllo sul campo, tuttavia queste brevi considerazioni offrono l'opportunità di riflettere sull'efficienza degli attuali processi e strumenti usati per la sicurezza, specie se il riferimento riguarda i cosiddetti *cantieri mobili* la cui generica denominazione comprende una vasta scala dimensionale di volumi caratteristici: dai piccoli alle grandi opere. È noto che tali processi sono basati sulla ricerca dei gradi di *gravità del rischio* la cui *entità* è determinata dai risultati di un "*progetto della sicurezza*" che, redatto dal tecnico preposto ancorché rispettoso delle prescrizioni, inevitabilmente è condizionato dallo stato socio-culturale e dall'esperienza acquisita dal progettista. Se è vero che con il termine "*cultura*" s'intende anche il modo in cui il lavoratore svolge le proprie mansioni, tale modo, non può che riferirsi al "*comportamento*" che lo stesso è tenuto a seguire attraverso un percorso delineato da un "*piano di sicurezza e coordinamento*" (PSC) contenente numerose procedure tecniche di fasi esecutive,

interferenze tra lavorazioni ecc. il cui obiettivo è la prevenzione contro gli infortuni fisici sul lavoro.

Non a caso viene da chiedersi perché il problema del comportamento umano, se proprio ignorato, non trova il dovuto spazio nell'ampia e annosa normativa, ma appena accennato nelle prescrizioni del piano e solo riferito a quelle "operative". Eppure il comportamento a rischio, specie nei piccoli cantieri, è molto diffuso per cui è da credere che tale problema, che non esclude il "*fattore umano*", appare inaccessibile al legislatore ed a molti tecnici della sicurezza.

La conseguenza di tale incapacità porta ad escogitare soluzioni sempre più basate sulla scienza tecnologica che sostanzialmente definisce norme, leggi, tabelle che indicano le misure da adottare per eliminare o, ove ciò non è possibile, ridurre al minimo i rischi.

A tale proposito, va ricordato che fu pubblicato sulla G. U. del 15/3/08 il Documento Unico di Valutazioni dei Rischi da Interferenze (DUVRI), determinato dall'autorità per la vigilanza sui contratti pubblici. Si tratta d'informazioni alle unità appaltanti e alle imprese nel caso in cui si verifichi un «contatto rischioso» tra il personale del datore di lavoro committente e quello dell'appaltatore o tra il personale di imprese diverse che operano nella stessa impresa con contratti differenti. Ovviamente è un adempimento che fa capo all'impresa che ha l'obbligo di evitare contatti fisici (solo fisici) tra lavoratori con mansioni diverse. A questo punto sembra opportuno chiedersi: quanta influenza esercita la struttura del CANTIERE sul comportamento del lavoratore?



Quale diversa dimensione assume l'*entità* del rischio nella sua mente? Non è l'assenza di comunicazione la causa frequente d'incidenti sul lavoro?

Allora, appare sia il caso di considerare con attenzione anche le interferenze comunicative (non solo fisiche) che si presentano nella struttura spaziale del cantiere.

Non v'è dubbio che la sapienza di un esperto possa cogliere la rispondenza di certe interferenze nella struttura e rendere efficace il proprio progetto della sicurezza con appropriate "*immagini*" dello spazio lavorativo.

Non si pretende di accrescere i già numerosi adempimenti, ma di suggerire un procedimento di sostegno al progettista della sicurezza, anche se il metodo di ricerca può inizialmente rivelarsi laborioso, specie se il tecnico preposto si è formato con gli attuali schemi.

Non manca tuttavia la fiducia che col semplice strumento del buon senso, si possa valutare l'efficacia di un approccio a tale concetto, specie in questo momento in cui il professionista si trova frequentemente e suo malgrado coinvolto in vicende che potrebbero sicuramente non essere addebitabili a sue negligenze professionali.



Tra le numerose novità apportate dal T.U., il legislatore ha ampliato gli argomenti del corso di formazione per i coordinatori della sicurezza, illudendosi che più nozioni ne migliorino la formazione.

A tal fine si può affermare che se l'*informazione* è assimilabile dai corsisti, non così è per la *formazione* che, al di là di una meritevole attenzione, va edificata con l'acquisizione di capacità valutative da manifestare in pratica con immediatezza e padronanza che solo una finalizzata *cultura della sicurezza* può garantire.

Non è il caso di fare critiche o denunciare manchevolezze, è il caso invece di riflettere sui limiti di provvedimenti che appaiono basati esclusivamente sui sistemi di protezione per impedire fisicamente il verificarsi del comportamento a rischio.

Con il nuovo T.U., a differenza delle previsioni dell'ex D.Lvo.n. 528/99 non è più differenziato il ruolo di ingegneri, architetti, geologi, agronomi, forestali, geometri, periti industriali, agrari e agrotecnici cosicché la *progettazione della sicurezza* è stata trasformata in un prodotto normativo il cui risultato finale è indipendente dalla *matrice cognitiva* del redattore. Infatti all'art. 100, a riguardo dei disegni a corredo del PSC, è accennato che il *progetto della sicurezza* può comprendere "*almeno una planimetria... del cantiere*"... ignorando che solo con le rappresentazioni grafiche, attuate con le modalità logiche del linguaggio architettonico, si comprendono i messaggi chiave utili alla lettura per "*immagini*" della presenza del pericolo che non possono ovviamente essere compresi in una sola *planimetria*, peraltro uni-dimensionale, quando l'incidente si verifica in ambito tridimensionale.

Nel percorso didattico per la qualificazione dei tecnici, tra i numerosi argomenti, figurano: "*Teorie e tecniche di comunicazione, orientate alla risoluzione di problemi e alla cooperazione... tecniche di comunicazione, cooperazione e leadership* che, è noto, derivano dalla filosofia di base della *psicologia del comportamento*, peraltro connessa all'applicazione dell'organizzazione prevenzionistica impostata secondo le regole dei sistemi di gestione UNI-INAIL, OH-SAS, BBS, ecc., che, previsti per le Aziende, trovano scarso riferimento con le occorrenze progettuali della sicurezza nel CANTIERE cosiddetto MOBILE.

È noto che lo studio sul *comportamento* porta l'attenzione sulla *persona*, sugli aspetti osservabili dei reciproci scambi fra comportamenti individuali e situazioni ambientali in costanza d'attività.

Nel "CANTIERE MOBILE", invece, il *comportamento* della persona è influenzato dalle strutture che lo compongono; di conseguenza lo studio va portato appunto sulle strutture, sugli spazi operativi i quali, con l'avanzamento dei lavori, si modificano continuamente. È inevitabile, quindi, che la persona in movimento al suo interno si comporti in esito alle influenze che in esso si generano.

Questo ragionamento non pretende di sostituire alcuno dei contenuti disciplinari e normativi, ci mancherebbe altro, ma in seguito alle

considerazioni su espresse, intende utilizzare le nozioni basilari delle tecniche e dei metodi che spostano l'attenzione sul comportamento della persona a quello dello stato strutturale del CANTIERE, nei suoi aspetti, non solo planimetrici ma anche volumetrici, ovvero esaltandone le caratteristiche intrinseche per l'analisi del rischio latente.

A questo punto è doveroso fare una considerazione sulle differenze operative tra un'azienda ed un cantiere:

L'AZIENDA è un insieme di spazi materiali stabili in cui il processo di sicurezza *basato sul comportamento* è attuabile perché i dirigenti possono osservare e registrare il comportamento dei loro dipendenti. Il CANTIERE è un insieme di spazi materiali costantemente mutabile perché, con l'avanzamento dei lavori, le sue caratteristiche strutturali cambiano rendendo impossibile la continua osservazione del *comportamento* in sicurezza dei lavoratori.

Questa sostanziale differenza implica notevoli difficoltà nel verificare con immediatezza le procedure di lavoro in sicurezza nel CANTIERE: ne consegue la necessità di localizzare il pericolo mediante un'accurata analisi di predizione del luogo che rimandi l'esperto della sicurezza alla conoscenza diretta della realtà.

Riconducendo il discorso alla struttura del cantiere che influenza il comportamento della persona, si può immaginare che la migrazione del lavoratore nel cantiere si distingua in tre momenti: *accesso*; *permanenza* e *uscita*. Al momento dell'*accesso*, si costruirà nella sua mente una *dimensione* del rischio la cui misura si formerà in funzione dello stato di *costrizione* che dovrà sopportare per il suo lavoro. Durante la *permanenza*, il confronto diretto col *pericolo* lo induce a differenziare tale *dimensione* per la mutabilità delle circostanze ambientali dovute all'avanzamento dei lavori. All'*uscita*, essendo venuto meno lo stato di *costrizione*, il pericolo si annulla conferendo al lavoratore un senso di libertà che, tuttavia, non estingue quanto memorizzato nello *spazio* e in quel *tempo*, attuando così una perfetta sinestesia tra strumenti di lavoro, campo operativo e azioni a tal punto che la *dimensione* del rischio permane nel suo inconscio come un prolungamento corporeo di se stesso. In sintesi l'elaborazione mentale dell'*entità* del rischio, si può affermare, è in funzione delle *caratteristiche strutturali* del CANTIERE e dei *mezzi* usati per il lavoro al suo interno.

Tutti i soggetti coinvolti nella scena del lavoro: il committente, il datore di lavoro, il progettista, i coordinatori, il direttore dei lavori e il lavoratore, tutti nelle rispettive funzioni e responsabilità sono *persone*, tutte interagenti con l'*ambiente* e, inevitabilmente obbligate a *comunicare* tra loro per superare gli ostacoli che impediscono il raggiungimento di un determinato fine.

Va affermato, in ogni caso, che l'ultimo anello della filiera è il lavoratore ed è pertanto LUI, come persona, che nell'ambito del proprio lavoro, in uno spazio del "cantiere", si confronta con il pericolo, ed è con tale spazio che si troverà a dover comunicare.

Nell'arco temporale di questo processo, accadranno fatalmente dei momenti di conflitto tra le sue abitudini comportamentali storiche, antecedenti a quelle in cambiamento imposte dalla situazione dell'ambiente di lavoro. Questo è il momento critico in cui lo spazio, a sua volta, dovrà essere il contenitore di "segni" capaci di comunicare, informare, insomma dare a vedere in modo persuasivo la presenza sul lavoro di vincoli o di eventi.

Da tale ragionamento emerge la considerazione che se le mansioni fisiche e percettive del lavoratore nell'ambiente di lavoro influenzano il suo comportamento e se tali azioni, in effetti, sono spesso la conseguenza degli elementi strutturali, è appunto la *struttura dell'ambiente ad assumersi la funzione di entrare in dialettica col lavoratore*.

Da ciò si deduce che i problemi del comportamento non possono essere estranei agli attuali processi di *progettazione della sicurezza*; processi che si traducono nell'applicazione di metodi cui riferirsi per identificare, valutare e programmare la correzione delle condizioni di "non conformità" rispetto alle prescrizioni legislative, autodefinitive o non ancora stimate.

La fase progettuale riguarda lo spazio come entità metrica per la traduzione grafica del cantiere, ma è durante la progettazione che tale entità deve subire una radicale modifica: deve essere contestualmente concepito anche come spazio non metrico, che per il lavoratore è il suo *spazio di vita (life space)* che fatalmente si pone in dialettica con gli stimoli che distinguono il suo comportamento.

Non va perso di vista che il cantiere è un luogo in cui si effettuano



lavori edili o di ingegneria civile, oggi compiuti anche da lavoratori provenienti da vari ambienti geografici di diverse estrazioni sociali e culturali portatori di proprie abitudini e di propri stimoli (diversità di genere) per cui è possibile immaginare che tale luogo sia percepito come *temporaneo spazio vitale* pieno di ostacoli, chiusure, aperture o vuoti, accesi o turbati dalla luce, dal colore, dai materiali e da tutti quegli elementi visibili e in continuo cambiamento che inevitabilmente andranno ad influenzare stimoli e sensazioni.

Come già accennato, gli spazi dei luoghi di lavoro si distinguono in spazio mutabile e spazio fisso: il CANTIERE e l'AZIENDA. Nel CANTIERE tutto il processo della sicurezza si progetta a priori e l'impianto si realizza durante l'avanzamento dei lavori che muta nel tempo la configurazione del luogo. Nell'AZIENDA invece, la ripetitività del lavoro e la staticità degli elementi tecnologici consente monitoraggi temporali delle procedure di sicurezza costruite sul comportamento del lavoratore, ovvero sull'osservazione e revisione a posteriori delle analisi di rischio.

A tal uopo, rammentando che il PSC è uno strumento redatto a priori, appare evidente che in tale fase non sono noti i problemi comportamentali del lavoratore mentre sono prevedibili quelli determinati dal luogo di lavoro entro il quale egli dovrà operare. È possibile, quindi, agendo con tali finalità, esplorare in precedenza le influenze derivanti dal luogo di lavoro sui *comportamenti* umani, realizzando così un tipo di *predizione* che consente di individuare eventi e cause con *immediatezza*.



La *pre-visione* del rischio - visione per immagini - e l'immediata valutazione nelle fasi esecutive delle opere, contribuirà a disporre correttamente accessi, percorsi e segnaletica rendendo lo *spazio comunicabile* e in *dialettica* con tutte le sue parti.

In pratica si pone il problema di tradurre graficamente tali analisi seguendo alcuni modi di rappresentazione in ordine con la complessità del cantiere. Dovranno eseguirsi (almeno) questi disegni:

- assonometria del cantiere e del suo intorno per visualizzarne le peculiarità spaziali;
- planimetrie per evidenziare le proprietà di libero movimento, avendo cura di detrarre tutte le strutture fisse in modo che emerga solo la superficie percorribile;
- planimetrie per determinare le direttive di movimento mediante le analisi vettoriali, il controllo dei percorsi e le interferenze visive, che nulla hanno a che vedere con i cosiddetti rischi interferenti (DUVRI), ma relativi a barriere ottiche generate da confini materiali (pareti, scavi, balconi, ecc.) e da punti di pericolo permanente (elettricità, gas ecc.);
- planimetrie delle zone in cui si prevedono concentrazioni di pericolo, dedotte dalle analisi dei rischi, differenziandone simbolicamente le tonalità o numerandone la magnitudo.

Si può immaginare come l'insieme di tali "eventi" provochi molteplici tensioni e continue sollecitazioni che il progettista del PSC non può ignorare nella fase di ricerca delle aree a rischio. La *visione* e la traduzione per *immagini* delle relative situazioni, contribuirà, nel corso dell'avanzamento delle opere, a disporre con immediatezza la corretta posizione della *segnaletica di cantiere* restituendo al "progetto della sicurezza" quel valore della rappresentazione grafica che sola ha la proprietà di rendere visibile e leggibile il rischio latente.

Un Piano di Sicurezza così redatto sublimerà l'approfondimento della lettura del pericolo: non sarà soltanto uno strumento tecnico-normativo, ma di predizione di futuri eventi capace di orientare il tecnico in fase d'esecuzione alla tutela di problemi insorgenti in corso d'opera e di suggerire i correttivi più idonei al miglioramento della sicurezza, proprio perché in possesso di quegli indizi utili per valutare prontamente la latenza del pericolo rendendo più adeguato il coordinamento delle misure di prevenzione dei rischi e le prescrizioni operative correlate.

Rendersi conto che il CANTIERE è l'AMBIENTE che influenza il comportamento dei lavoratori, riconoscere al procedimento grafico le proprietà propedeutiche di significare la spazialità dei luoghi con immagini immediatamente leggibili, oltre che rendere valido apporto al progetto della sicurezza e alla verifica del rischio nella pratica attuazione sul campo, conferirà al professionista della sicurezza una maggiore qualifica e padronanza nell'espletamento della propria attività.

INTERVISTA CINQUE INCONTRI SUL DESIGN

INTERVISTA A RENATO DE FUSCO

Francesca Rinaldi Tardo pomeriggio di marzo nello studio di Renato De Fusco: il santuario di volumi che ci si aspetta; il rituale meticoloso dell'accoglienza di un sacerdote della cultura architettonica ed artistica dei nostri anni che si muove tra dubbi cronici e certezze appassionate; la fronte spesso aggrottata da una intuizione che ci sorprende sempre tutti; una gestualità lenta, densa di ripetizioni, consolidata nello studio metodico che comincia con la sveglia antelucana e si conclude in serata con un ennesimo progetto di libro. Inseguendo un'idea di cui innamorarsi e stancarsi. Con velocità e fame. Bruciando il tempo. Perché la dedizione ad un'opera tiene in vita ed è motivo di vita essa stessa.

De Fusco ha concluso in febbraio un ciclo di 5 incontri tematici sul design al PAN. Grande successo di pubblico, come prevedibile. Ne parla con noi dell'Aniai sintetizzandone temi e sviluppi.

Qual è l'idea centrale di queste conversazioni?

Tutto nasce dall'idea che il design non sia nato con la Rivoluzione Industriale ma al tempo di Gutenberg, ovvero con la stampa e l'invenzione dei caratteri mobili. L'amico e studioso Edoardo Alamari ha obiettato che un intervallo troppo lungo è intercorso tra il Quattrocento e la comparsa ottocentesca del design. Ribatto che in questo frattempo, più che un vuoto, c'è stata una ricerca estetica sui caratteri mobili e, soprattutto a Venezia, si è potuta sviluppare con esiti raffinatissimi l'arte della stampa. Fino al nuovo affiorare di altri tipi di design sul finire del XVIII secolo: la produzione Thonet, la ceramica Wedgwood e quant'altro.

Nella storia del design c'è stato poi un conflitto tra la cultura del progettista e la cultura del pubblico che non ha accettato questo gusto. Così che il principio iniziale (quantità, qualità e basso prezzo) - un circolo per il quale il tempo era danaro e la produzione seriale garantiva il contenimento del prezzo di vendita - ha resistito fino a quando non è intervenuto il design come fatto estetico, ovvero fin quando non sono stati prodotti, malamente, oggetti scadenti a basso prezzo, copie degli oggetti del passato. L'intervento di Morris ed altri si è opposto ad un simile degrado del design puntando sulla *qualificazione* degli oggetti. E così l'industria del design per salvare una produzione di qualità si è trovata a praticare la politica inversa: invece di molte repliche economiche ha scelto di realizzare poche copie ad alto costo.

Ma si è tradita l'ispirazione originaria del design.

Sì, ma è stato ben fatto. Oggi una ditta come Ikea ha ricucito questo trionfo originario: quantità, qualità e basso prezzo.

Qual era, tra tutte le conclusioni sul tema, quella che ti premeva di più comunicare al pubblico?

L'idea del *quadrifoglio*. Il libro ha avuto successo (venti ristampe) ed io



stesso ne ho avuto perché si è chiamato *Storia del Design*, il primo che ha avuto nel titolo il coraggio del termine “storia”. Seconda furbata è stata di non aver dato definizione univoca di design ma piuttosto averne illustrato la fenomenologia. L’episodio di Ford è illuminante. Ford ha avuto la geniale invenzione di moltiplicare a tre i turni di lavorazione estendendoli a tutto l’arco della giornata. Maggior salario agli operai per una maggiore produzione ed un numero di esemplari maggiore a minor prezzo. Ecco la catena di montaggio. Prima di Ford, Taylor e la sua organizzazione della produzione seriale per comparti. La divisione del lavoro ha permesso la svolta e, con Ford, ha raggiunto un livello di perfezione. Il modello “T” poteva così essere la macchina di tutti, con tanto di slogan (“Di tutti i colori purchè nera”) e promozione pubblicitaria. L’automobile rientra nel design solo se il designer si pone questioni anche tecniche e non puramente estetiche (di outline, di profilo). Il vero designer è stato Henri Ford. Allora, la fenomenologia del design non consiste solo nel quadrifoglio ma il *legame* tra le quattro fasi.

Ponendo in diretta relazione la catena di montaggio con l’oggetto di design non stabilisci però una discriminante tra l’oggetto di design ed un generico oggetto di produzione seriale.

No, perché nella fase ‘progetto’ – e l’ha detto anche Argan – il progetto

contiene un *ne varietur* che si deve prevedere in tutte le fasi di lavorazione, fino alla vendita ed al consumo. Quindi, la forza di questi quattro momenti sta nella loro inscindibilità. E sviluppando altri temi, mi spingo a dire che persino la questione dei rifiuti nasce da un progetto che arriva a prevedere anche la morte dell'oggetto d'uso.

Restiamo sulla distinzione tra oggetto seriale e oggetto di design. Per chi c'era e non lo ha capito e per chi non ha seguito le tue conversazioni.

È molto semplice. Partiamo da quantità, qualità e giusto prezzo. Spesso si realizzano merci seriali, economiche ma di scarsa qualità. Ovvero prive di *estetività*. Come per tutte le cose d'arte intendo per esteticità la ricerca, la continuità di stile. Mondrian senza iterazione della sua cifra stilistica non avrebbe ottenuto riconoscibilità, nessuna continuità di stile. La qualità nel design però non è solo piacevolezza. È anche antropometria, ergonomia, conoscenza delle condizioni d'uso di un oggetto.

Questo trinomio (quantità, qualità e giusto prezzo) ricorda in qualche modo la triade vitruviana che si adottava classicamente per valutare una buona architettura. Il design è nato per essere oggetto comprensibile ed utilizzabile da tutti. Ma oggi davvero TUTTI possono apprezzare l'oggetto di design?

No, solo un utente 'criticamente avvertito'.

È quindi un fenomeno elitario, snobistico?

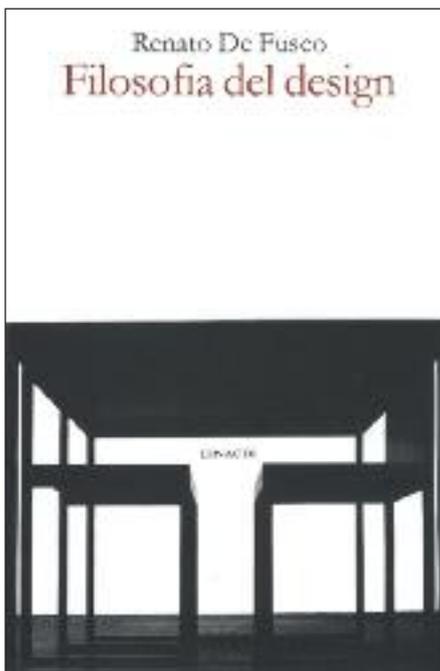
Il pubblico aderisce incondizionatamente agli oggetti tecnologici. L'oggetto tecnologico, non avendo precedenti, può derogare sul piano della resistenza del gusto. Incontra sempre il favore del pubblico. Mentre per un qualsiasi mobile per la casa subentra la resistenza del gusto, dell'affezione allo stile passato, della memoria, della tradizione, etc... L'oggetto tecnologico con la sua modernità e la sua funzionalità sussume il gusto che è orientato su cose superate. In forza della sua prestazione, unica e nuova.

Vedi nel design una debolezza intrinseca?

Sì. È dovuta al meccanismo automatico stesso della grande quantità: qualsiasi oggetto prodotto in serie obbliga ad una sua definitiva sostituzione in caso di guasto, di rottura, di danno. Non vale la pena ricorrere all'artigiano per ripararlo. Si aggiunge poi la persuasione occulta che induce al rimpiazzo e ad un nuovo acquisto. Il design impone la costrizione dell'adattamento all'offerta di mercato. Capita a tutti di non ritrovare in uno stesso magazzino l'oggetto comprato l'anno precedente. Recentemente ho avuto difficoltà nel trovare un pullover beige perché il colore, a detta dei venditori, suggeriva il senso della maglia intima e non ne sono stati prodotti. C'è una dialettica attiva con il gusto del pubblico: se questo cede, la produzione in serie si rende disponibile ed economicamente vantaggiosa; viceversa, il prezzo di un oggetto prodotto su richiesta lievita.

E veniamo a questo epigono eccezionale che hai citato prima. Il fenomeno Ikea che "ha ricucito tutto". Ikea è l'apologia del design che è tornato alle sue origini riprendendosi l'obiettivo di democratizzare l'oggetto d'uso.

E tutto questo senza retorica. La gente non è in soggezione rispetto al nome del designer.



Ma qual è l'asintoto del fenomeno? Case tutte uguali nel futuro prossimo?

No. C'è la concorrenza. Perché scatta la noia dell'uniformità e il meccanismo si blocca. Poi c'è un'altra dinamica che io e il mio amico Alison abbiamo rilevato: il cosiddetto *artedesign*. Il design puro alla Ford NON ESISTE. Tutti gli oggetti di design contengono un elemento *artigianale*: le sedie di Mies van der Rohe sono cucite a mano. In più, questo fatto consente di aggirare il *ne varietur* del design classico di cui dicevamo. Nell'*artedesign* puoi trasformare e personalizzare l'oggetto, lo puoi lavorare su commessa. Ci sono macchine che variano il colore di una stessa sedia. L'industria è arrivata a questo. Senza aggiungere che un oggetto di design, generatore di affezione, può essere *restaurato*. E questo lo può fare solo un artigiano.

Il paradosso allora è la vita di un oggetto di design è comunque demandata ad una dimensione ultima di tipo artigianale, individuale. È il trionfo del vecchio mestiere?

No. Questo è stato sussunto dall'industria. La macchina può surrogare nella maggior parte dei casi l'intervento artigianale. Ho un motto: "tutti i difetti della tecnologia si risolvono sempre con la tecnologia".

C'è stata qualche obiezione che è stata mossa alla tua teoria del design?

L'unica è venuta dal mio amico Giovanni Cutolo. Lui sostiene che io sbagli ridimensionando il momento della *progettazione*. Perché, a suo dire, c'è progetto in tutte e quattro le fasi del 'quadrifoglio': una progettazione del progetto, una progettazione della produzione, una progettazione della vendita e persino una progettazione del consumo. E ha ragione. L'accetto. Ma questo non scalfisce comunque la validità dell'intera teoria.

A che punto è oggi il design?

Un punto disastroso. Lo si sta ipostatizzando, si sta facendo filosofia su cose empiriche, esagerando un fenomeno che sta perdendo il suo carattere essenziale. Un altro errore che commette il giovane designer è l'appiattimento totale sull'informatica. Terzo sbaglio: si punta sull'aspetto semantico e comunicativo dell'oggetto perdendo di vista il fatto che siamo sempre nell'ambito di una cultura materiale. La lotta è ancora prevalentemente tra l'aspetto dell'uso, della tecnica, e quella della comunicazione. Della sovrastruttura comunicativa. Non si deve ridurre un oggetto d'uso alla sua valenza informativa, ad esempio. Noi non ci sediamo sull'informazione! Nel mio saggio *Internet non si addice all'architettura* dimostro questo assunto. Una sedia non parla. Al di là dell'informazione esiste la formazione, il fascino della materialità. Thonet ha inventato un materiale, un processo tecnico, un modo di produrre e vendere. Oggi invece tutto si risolve in pubblicità, in persuasione, in cose effimere tralasciando la cultura materiale. Ci si fissa sull'esistenza del cosiddetto 'design dei servizi'. Una sciocchezza grande quanto il mondo. Esempio: l'accoglienza del turista. Vero che questa presuppone una pianificazione politico-amministrativa ma un turista necessita anzitutto una stanza ben areata, un buon caffè, un letto comodo. Cose di cultura materiale, insomma. Al di là e *prima* del servizio.

È cambiato in questi ultimi anni il tuo pensiero sull'usa-e-getta?

Non è cambiato. Anzi. Tutto il favore del mondo all'usa-e-getta che contiene l'intero spirito del tempo: la funzionalità, il senso dell'economia, la riduzione della fatica, l'eliminazione della memoria. Desmosine contro Memosine. Si superano le eredità familiari. Disprezzo della cosa: la cosa non è più venerata come insostituibile. Ma soprattutto l'economia. Con l'usa-e-getta si realizzano i tre principi base del design. Però, attenzione: si verifica anche che il cambio di un articolo non avvenga solo per consumo ma per noia, per stanchezza di quell'oggetto. La durata degli oggetti, che prima apparteneva alla qualità, adesso appartiene alla scelta. È una durata mentale: l'oggetto dura per quanto noi vogliamo che duri.

L'usa-e-getta ha fatto guadagnare una dimensione volontaristica della durata.

In una società dove tutto si consuma e il consumo è vitale non va tuttavia interrotto il circolo. Altrimenti è la crisi dell'intero sistema. E allora si tende a sostituire tutto con la virtualità, che non è cultura materiale. Noi dovremmo recuperare la materialità: la fabbrica a fronte della Borsa.

Il mio timore, a questo punto però, è che una società dove si consuma tutto sia una società che non lascia tracce di sé. Come si rimedia? Si deve puntare sulla massima qualificazione dell'oggetto usa-e-getta che, attualmente, rende ogni cosa usa-e-getta. Vuoi per l'abilità persuasiva dello strumento pubblicitario vuoi per la volubilità del pubblico. La copertina del mio libro non a caso mostra una quantità disparata di oggetti che vanno a confluire in un enorme imbuto-bidone, perdendosi. La via di riscatto può essere allora il collezionismo. Noi conserviamo tracce del passato o perché rinveniamo per caso queste tracce sommerse da catastrofi naturali o per l'intrinseca bellezza di questi oggetti che ancora riescono a convincerci ed affascinarci.

Si tratta di una estensione del loro uso o di un'affezione nostalgica?

Di un attaccamento alla loro forma. C'è a Roma una intera montagna di cocci conservati. Il design, nel suo *ne varietur*, deve progettare, oltre l'uso e il suo tempo di vita, anche il tempo della morte. E quindi includere la destinazione finale, il suo cimitero. Ovvero, il termovalorizzatore. Non può arrestarsi il processo logico delle cose impedendo la costruzione dei termovalorizzatori. È questo il punto di arrivo del discorso sul design e sulla produzione industriale. Il design e anche l'arte deve farsi cura di ciò che viene prodotto. Ritornando ad Ikea: il consumo di oggetti ad oltranza converge ad una distruzione finale di questi stessi oggetti.

Tu ti stai occupando adesso di questo tema. Te ne stai occupando sotto il profilo del funzionamento tecnico o anche dell'aspetto estetico-architettonico? Ci sono esempi europei interessanti.

Il tutto è ancora in fase di ricerca.

Ti sei mai occupato attivamente di design?

Sì, giocando sul pluriuso degli oggetti: un tavolino-poltrona, tavoli multi-funzione, etc... Un design che trovava la sua ragione d'essere nella trasformazione e nel cambiamento.

Professore, oltre ad un grande studioso tu sei un impareggiabile didatta. Sei uno dei pochi riferimenti didattici del nostro mondo accademico. Da docente credi nella trasmissibilità del progetto di de-

sign, nella possibilità di insegnare il progetto?

Certo, mi meraviglio di come ad esempio l'allenatore della nostra squadra cittadina non insegna ai suoi giocatori la tecnica dei tiri liberi. Ecco il fallimento. Metaforicamente parlando vanno insegnati i tiri liberi in ogni disciplina. Ci sarebbe molto da insegnare a riguardo.

Ti interessa ancora il design?

Ne parlo sempre con piacere e con maggiore competenza ma la mia passione resta tuttavia l'IDEA. Il libro che amo di più è *Storia dell'idea di storia*. C'è in simili lavori una dimensione concettuale che mi sembra irresistibile. Ho da poco lavorato ad un altro testo: *I concetti nella storia dell'arte*. Un tema che potrei estendere allo studio di tutta una vita.

Riconosci qualche primato particolare ad alcune personalità nella storia del design?

Certo. Thonet, Ford, come già detto. E poi Zanuso, Castiglioni. Dei designers attuali, sinceramente, mi interessa poco. Come del resto mi interessa poco della critica d'arte militante. Sono cose che non capisco, piene di non senso. Nella mia *Storia dell'arte* ho ridotto tutte le correnti a quattro-cinque categorie in grado di contenere in modo ampio tutti gli -ismi finora apparsi.

Puoi indicare cosa che il pubblico chiede al design senza ottenere risposte?

La questione del design è talmente complessa che l'uomo della strada si ferma soltanto ad una delle fasi del quadrifoglio. Nel caso dell'automobile, ad esempio, l'uomo della strada la compra per la linea esteriore, per il consumo, per la velocità etc...

Overo per ciò che è in grado di valutare con la sua competenza di profano. Singolare il fatto che proprio colui per il quale il design è stato inventato non sia poi in grado di giudicarlo.

Già. Ma pensa alla complessità della democrazia: noi votiamo in base ad istinti uterini o ideologici, non in base ad una analisi oggettiva della realtà. C'è questo continuo divario tra ciò che sappiamo e ciò che facciamo, questo fraintendimento voluto o a volte spontaneo tra quello che sembra e quello che è. Le cose che noi tendiamo a semplificare sono sempre molto più complesse. La nostra stessa conversazione può risultare oziosa ai più ma nasconde invece un universo mondo.

Esistono dei punti di contatto tra il design e l'arte?

Te lo dico subito. Anche nell'arte, che si è complicata la vita dopo l'avvento della fotografia, si sono generati degli -ismi come sostituti virtuali di una committenza che non c'è più. La differenza è che, al contrario di quanto avviene per l'architettura e il design, nell'arte l'offerta è superiore alla domanda. Il design è davvero l'arte popolare del nostro tempo.

Trovi insensato che si abbia venerazione per un oggetto di design?

Non proprio. È una faccenda che riguarda l'affettività delle persone. Quando esco di casa io *saluto* la casa. Sono un sensibile ai luoghi, agli oggetti. C'è comunque un'aura nel design. A cui si aggiunge poi la vita che su di esso si deposita.

Ed è convincente mentre lo dice. Perché in questo studio ci sono oggetti talmente impregnati di vita da sembrare animati.



TITOTLO L'ITER PER IL RILASCIO RUBRICA DI UN PERMESSO DI COSTRUIRE NEL COMUNE DI NAPOLI

Vincenzo Ciruzzi I rapporti con gli organi della Pubblica Amministrazione preposti al controllo e alla concessione di permessi e/o autorizzazioni finalizzati alla realizzazione di interventi nel settore dell'edilizia privata sono, da sempre, resi difficili dalle procedure, spesso macchinose e inutilmente complicate che definiscono l'iter burocratico di una pratica edilizia. Per non smentire questa affermazione, il Comune di Napoli è riuscito a configurare in maniera "diabolica" l'iter da seguire per l'ottenimento di un Permesso di costruire relativo ad un intervento su di un immobile ricadente in una zona sottoposta a vincolo paesistico. È in questo ambito che la Pubblica Amministrazione ha dato fondo a tutta la sua fantasia per "*disegnare*" un iter che definire macchinoso è eufemistico. Probabilmente i più sono già perfettamente al corrente di quanto sto per illustrare; mi scuso con questi; spero che la mia comunicazione serva ad allertare quei pochi che non ne fossero a conoscenza e, soprattutto, a far riflettere quei Dirigenti, Funzionari del Comune di Napoli che, unitamente con l'Assessore di turno, tale iter hanno concepito. Recentemente ho avuto la (s)ventura di ricevere un incarico relativo alla Progettazione e Direzione lavori di un intervento di "Restauro e risanamento conservativo" su di un fabbricato d'epoca, ubicato nel Centro storico di Napoli, ricadente in una zona, a ridosso del lungomare, interessata da un vincolo paesistico. A fronte delle caratteristiche dell'intervento da eseguire, si è ritenuto opportuno richiedere il nulla osta all'intervento a mezzo di un regolare Permesso di costruire; ovviamente, a norma di legge, corredato da una relativa "Relazione paesistica". È a questo punto che si avvia quella procedura "diabolicamente macchinosa", di cui sopra. Sempre per quei pochi che non ne fossero al corrente, la illustro, punto per punto:

1. viene consegnata, unitamente a tutta la documentazione prevista, la richiesta di Permesso di costruire c/o il Servizio Edilizia privata del Comune di Napoli;
2. il Dirigente assegna la pratica ad un Responsabile unico del procedimento;
3. il Responsabile del procedimento istruisce la pratica e la invia alla Commissione Edilizia integrata;
4. la Commissione Edilizia Integrata la esamina, la approva e la rimanda al Servizio edilizia privata;

5. il Responsabile del procedimento prende atto dell'approvazione da parte della Commissione, e la certifica; invia la pratica al Dipartimento Ambiente del Comune di Napoli;
6. il Dipartimento Ambiente la esamina, la verifica, formula una "Proposta di autorizzazione paesistica" (sic!);
invia la Proposta alla Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici;
7. la Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici esprime il proprio parere sulla Proposta di autorizzazione (sic!);
trasmette tale parere al Dipartimento Ambiente del Comune di Napoli (toh! ... chi si rivede);
8. il Dipartimento Ambiente, presa visione del parere della Soprintendenza, rilascia l'Autorizzazione paesistica (era ora! ...); trasmette l'Autorizzazione al Servizio Edilizia privata (toh! ... chi si rivede);
9. il Servizio Edilizia privata, presa visione di tutti, ma proprio tutti, i pareri, approvazioni, proposte, autorizzazioni..., rilascia il Permesso di costruire.

Ce l'abbiamo fatta! Si potrebbe tirare un sospiro di sollievo. Nemmeno per sogno!

L'efficacia del Permesso di costruire è vincolata al rispetto di alcune (troppe) prescrizioni e ad altre procedure da porre in essere!

Ma sarebbe troppo lungo aprire un ulteriore capitolo.

Si rimanda alla prossima puntata.

Tengo a precisare che l'iter su prospettato è relativo ad una pratica che non ha trovato intoppi e/o interruzioni lungo il suo "*percorso*"; pratica che si è conclusa con esito positivo; l'iter, nella sua interezza, ha impegnato circa 150 giorni!

Un collega, tanto simpaticamente quanto pessimisticamente, mi ha consolato, dicendomi: "E t'è gghiuta bbona!".

Si, mi "è andata bene"!

Ma quanto inutile, ingiustificata e ingiustificabile perdita di tempo e di denaro è costata questa procedura che si è sviluppata attraverso nove "*passaggi*" e che poteva svilupparsi in due, tre "*passaggi*"!

A cosa serve la Commissione edilizia integrata se non esaurisce nel suo ambito le richieste di parere paesistico?

A cosa serve il "*passaggio*" della pratica c/o il Dipartimento Ambiente? Spero che ci siano risposte complete e coerenti a queste domande.

Risposte che, mi auguro, vengano fornite dall'attuale Assessore all'edilizia privata, attraverso la concreta e rapida revisione delle procedure illustrate; procedure che scoraggiano il cittadino intenzionato ad avviare pratiche di così complesso sviluppo, ma, nel contempo, mortificano tutti quei funzionari del Comune di Napoli che, incolpevolmente, mettono in atto tali procedure della cui bontà, ritengo, forse a torto, siano essi stessi scarsamente convinti.

Si accettano suggerimenti, proposte e, perché no; testimonianze in merito.

L I B R I

Gabriella D'Amato,
Capriisland,
Imago Edizioni, 2011

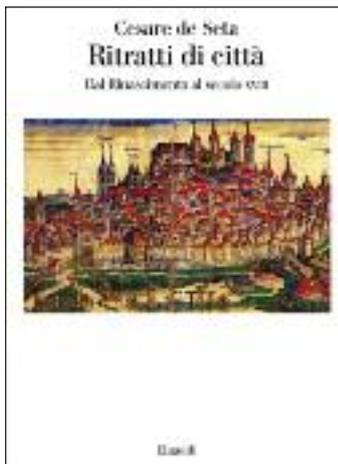


Impensabile oggi conoscere, agire, programmare e, per estensione, viaggiare, senza l'iPad. Sempre attentissima alle correnti sulle quali la Storia si manifesta, Gabriella D'Amato ci regala (è il caso di dirlo) *Capriisland*, guida interattiva e multi-articolata dell'isola più celebrata del mondo, scaricabile su iPad a soli € 2.99. Nata da un'idea di Sergio Prozzillo tradotta in progetto operativo con l'ausilio di Flavia Soprani, si tratta di un prodotto di utilità immediata integrato all'eccezionale qualità dei testi, delle immagini e dei supporti bibliografici. Strumento ideale di visita ovviamente disponibile in due lingue, *Capriisland* rende la consultazione turistica, ma anche amatoriale, rapida ed efficace grazie ad una struttura scandita in sezioni (arte e iconografia, storia, itinerari, luoghi di mare, architettura e ville, persone) che accende la creazione personalizzata di un per-

corso originale nei luoghi del mito e del piacere estetico. Da Tiberio a Jaqueline Onassis passando per Greta Garbo, la traccia delle vicende di cui l'isola è stata protagonista si colora di infinite possibilità esplorative dai risvolti organizzativi (repertorio di hotel, locali, stabilimenti, negozi, etc...) di ineccepibile validità così che i temi affrontati dalla ricerca possono connettersi in tempo reale alla vita vissuta dei piccoli gesti e delle sensazioni. Questa è la potenza del mezzo, certo; ma il plusvalore di una guida è nella scelta dei contenuti e delle parole, nella loro capacità di trasmettere il clima culturale, oltretutto paesaggistico, di una geografia altrimenti inafferrabile. La grafica raffinata, l'aggiornamento delle informazioni e l'alta qualità dell'apparato iconografico – curato da Stefano Causa – trova in *Capriisland* un culmine sintetico nell'antologia delle architetture isolate commentate dalla D'Amato, vero punto di forza di una raccolta di immagini/storie assai eterogenea ma mai sfilacciata che, ci si augura, dà inizio ad una nuova tradizione in materia.

Francesca Rinaldi

C. de Seta,
Ritratti di Città. Dal Rinascimento al secolo XVIII,
 Einaudi, Torino 2011



L'ultima fatica di Cesare de Seta è il volume edito da Einaudi (2011) *Ritratti di Città. Dal Rinascimento al secolo XVIII* nella prestigiosa collana dei Saggi che conta più di 900 volumi. Non so se è giusto utilizzare il termine 'fatica' non per l'indubbio valore del lavoro ma poiché dell'argomento l'autore può essere considerato uno dei più attenti conoscitori. De Seta è professore di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli "Federico II", ha insegnato o insegna anche presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales a Parigi, il Courtauld Institut of Art di Londra, il Politecnico di Zurigo, la Columbia University di New York e l'Istituto di Scienze Umane, Firenze e Napoli; è stato tra i primi a riconoscere il ruolo fondamen-

tale dell'iconografia per lo studio della città e del paesaggio come è dimostrato da due esempi significativi: uno agli albori della carriera accademica, la *Cartografia di Napoli* (1969) e l'altro, a coronamento di questa, l'istituzione del Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (1998). Quindi è come se *Ritratti di città* fosse la naturale evoluzione di uno dei suoi tanti interessi, tra accademici e non, frutto di ciò che gli è molto caro, e per dirla alla Calvino nato con 'leggerezza', senza 'pesantezza', assegnando un significato esclusivamente positivo al primo termine.

Nonostante quanto su detto anche questo lavoro è stato occasione per arricchire argomenti di cui aveva scritto o che aveva seguito attraverso i lavori dei suoi allievi. Infatti, nonostante la difficoltà di riassumere un così vasto terreno di conoscenza, un primo merito va alla scelta degli argomenti, sicuramente i più significativi, della ricca disciplina. Nel volume trovano la giusta collocazione tutti i momenti fondamentali: dalle prime rappresentazioni simboliche senza veridicità topografica alle vere rappresentazioni urbane; il ruolo nodale della stampa; l'iconografia in rapporto al testo commemorativo sincronico sulla città; dalla nascita dell'editoria, e quindi dalle prime rappresentazione a stampa, alla grande fortuna critica dei volumi di città ed infine dal-

l'apoteosi della rappresentazione prospettica alla pianta. Praticamente lo studio si conclude con il secolo dei Lumi introducendo la trasformazione della rappresentazione urbana che da 'ritrattistica' diventa scientifica ed esemplificando il passaggio verso la società borghese attraverso le più monumentali piante di città tra cui cito Parigi (*Plan de Turgot*), Roma (di Giovanni Battista Nolli) e Napoli (del duca di Noja).

Infatti uno storico a trecentosessant'anni di età come de Seta non poteva fare a meno di mettere in primo piano il rapporto tra l'evoluzione della società moderna ed il documento iconografico: la città o il territorio diventano il simbolo della società ed al mutare di questa la continuano a rappresentare.

Quello del rapporto è il vero tema di questo ultimo studio di de Seta: rapporto tra testimonianze iconografiche perdute e descrizioni coeve; rapporto tra il disegno di città e gli apparati decorativi, le legende, i testi narrativi; rapporto tra la rappresentazione più realistica e quella più enfaticamente, in relazione ai paesi di formazione degli artisti; rapporto tra i maestri e gli allievi, tra editori, incisori, topografi, disegnatori-artisti; rapporto tra la rappresentazione e la realtà rappresentata, cioè la capacità di riconoscere gli artifici utilizzati a scopi propagandistici; rapporto tra rappresentazioni di topografi e rappresentazioni di pittori-vedutisti.

L I B R I

Accanto a ciò de Seta non indugia ad assumersi l'onere di cercare di risolvere questioni ancora insolute come coraggiose attribuzioni (il caso della veduta di Lisbona della Biblioteca Universitaria di Leiden) o di inserire accanto ad illustri e noti documenti iconografici meno note, ma non per questo meno interessanti, rappresentazioni come quelle dei luoghi 'periferici', valga per tutti ancora un esempio: la veduta di Trapani.

Inoltre l'autore non abbandona ma persegue ancora le sue linee di ricerca: analizza l'impostazione dell'immagine urbana alla ricerca del paradigma di riferimento, utilizzando l'analisi della costruzione della veduta. Ciò gli è possibile grazie anche ad una accurata conoscenza 'tecnica' di cui è stato un precursore: infatti egli schematizza le tipologie di rappresentazione fornendo un utile strumento di catalogazione delle vedute urbane.

Ancora l'autore non indugia a citare competenti colleghi con i quali può essere in accordo o meno ed anche più giovani allievi, cui spesso ha suggerito linee di ricerca. Con alcuni dei quali ha continuato, in un rapporto osmotico, la ricerca, arricchendo con vigore i suoi studi, come egli stesso non esita a dichiarare, dando, così, un nobile significato alla sua lunga carriera piena di successi di docente universitario.

Francesca Capano

Ana Gloria Salvia Fili

Henri Cartier Bresson diceva che è un'illusione che le foto si facciano con la macchina, perché si fanno con gli occhi, con il cuore, con la testa. Segue questa modalità, il progetto fotografico, "Filin" realizzato a Cuba tra il 2010 e il 2012 insieme al video "Morivivi" dalla fotografa, Ana Gloria Salvia, esposto all'Istituto Cervantes, diretto da Maria Isabel Serrano Sanchez, e realizzato in collaborazione con la galleria D. A. F. NA. di Danilo Ambrosino e Anna Fresa (via Nazario Sauro 23, fino al 26 aprile, da lunedì a venerdì 10-21, sabato 10-14). L'artista cubana, nata nel 1973 ad Holguin, è stata direttore di un gruppo teatrale nella sua città natale. Ha lasciato Cuba nel 1994 per vivere in Austria. Dopo aver visitato

Parigi nel 1998, affascinata dalla città, ha scattato le sue prime foto con una Pentax MX, decidendo di trasferirsi nella capitale francese dove attualmente vive e lavora. Nel 2008 ha concluso i suoi studi con un Master di Lingua Romana, Letteratura e Civiltà alla Sorbona, per poi dedicarsi completamente alla fotografia. Sceglie il medium fotografico la Ana Gloria, che le consente di tessere il suo mosaico d'immagini, attraverso le quali smonta il mondo, e ricostruisce una realtà autonoma che restituisce all'osservatore un'ampia selezione di frammenti del vissuto dell'anima di un popolo, in questo caso, quello cubano.

Filin, dall'inglese feeling, titolo scelto per questo progetto espositivo, è il meno conosciuto, ma il più profondo dei generi della



E M O S T R E



musica popolare cubana, un felice connubio di sensibilità e sentimento, uniti dal tema più universale dell'amore. "Rivedendo queste foto medito e cerco di definire, di capire Cuba attraverso i miei strumenti confusi di sradicata". Una dichiarazione d'amore per la sua terra d'origine, analizzata, mediante fotografie in bianco e nero, immagini intense e liriche che ben descrivono, con immediatezza di scatto, e capacità immaginifica, il soffio vitale, l'essenza del luogo e il fascino di Cuba. Un grande rigore compositivo, ed equilibrio degli elementi, uniti alla spontaneità dello scatto, contraddistinguono queste immagini, che trasformano in un suggestivo spettacolo visivo, di grande impatto emotivo, le cose che tutti conoscono, ma alle quali non badano. Come i ragazzi che fanno il bagno, piccoli fauni, con-

temporanei, catturati dall'obiettivo curioso e divertito della fotografa, nel mezzo di azioni, ordinarie ed al tempo stesso straordinarie; come lasciarsi cadere da un albero, dopo un arrampicata scimmiesca, o fare il bagno in gruppo, tuffandosi tra le onde durante un temporale come avviene nello scatto dal titolo "diluvio". Se capita sovente di non riuscire a vedere ciò che sta davanti ai nostri occhi, le immagini di Ana Gloria Salvia sono lì apposta per prenderci per mano e condurci, all'interno dell'universo del quotidiano, per farci vedere meglio e "sentire", con gli occhi, il cuore, la testa e l'anima; ci fanno ad andare al di là dei visi, dei corpi, dei gesti, scoprendo il mondo invisibile ed impalpabile, quello legato all'emozione di un momento fuggente fissato per sempre, dall'obiettivo.

Maria Savarese

Le fotografie di Vittorio Pandolfi



Tra il 2 e il 18 marzo nella Sala Dorica del Palazzo Reale di Napoli ha avuto luogo la mostra *Paesaggio e ambiente delle Ville vesuviane. Foto d'archivio (1956-59) di Vittorio Pandolfi* a cura di Paolo Mascilli Migliorini e Leonardo Di Mauro; fotografie inedite di notevole interesse sia per la qualità sia perché relative ad alcune ville vesuviane oggi distrutte o trasformate.

Pandolfi, nato a Napoli nel 1931, conosce giovanissimo il fascino delle architetture e dell'ambiente vesuviano durante i soggiorni estivi, prima nella Villa Palomba a Torre del Greco e poi nella Villa Lignola a San Giorgio a Cremano. Dopo aver frequentato l'Istituto d'Arte e il Liceo artistico si iscrive alla Facoltà di Architettura di Napoli dove è determinante l'incontro con Roberto Pane; è in quegli anni che esplora l'ambiente vesuviano e il suo patrimonio architett-

L I B R I

tonico armato di una macchina fotografica biottica (Rolleiflex).

Nella sua carriera ha svolto l'attività di grafico pubblicitario e di insegnante di Progettazione grafica presso l'Istituto d'Arte di Napoli fino al 1990. Negli anni più recenti ha riordinato a San Giorgio a Cremano il suo archivio fotografico riportando le foto in formato digitale. A distanza di più di cinquant'anni le fotografie di Vittorio Pandolfi sono una preziosa testimonianza dell'aspetto del paesaggio vesuviano, ormai perduto, e delle ville che ci mostrano strutture ed elementi decorativi spesso scomparsi. Fotografie di qualità indubbia, ma anche fonti iconografiche importanti per la storia dell'architettura e del paesaggio.

Nella mostra che dovrebbe essere ospitata nei mesi prossimi in una villa di Ercolano i visitatori hanno avuto modo di osservare anche aspetti dell'ambiente vesuviano; molte immagini infatti inquadrano edifici e ambienti urbani "abitati" e ci restituiscono anche un ritratto di una vita sociale scomparsa come l'ambiente in cui si svolgeva. Un paesaggio in cui le ville settecentesche dialogano ancora tra loro a distanza e con il Vesuvio; un paesaggio che in alcuni casi non appare dissimile da quello che ritroviamo nella grande pittura di veduta.

Si vede che sull'innata sensibilità di Vittorio Pandolfi, allora studente venticinquenne, l'insegnamento di Roberto Pane aveva

svolto i suoi effetti; molte di queste immagini avrebbero potuto essere inserite nel fondamentale volume del 1959 sulle *Ville vesuviane del Settecento*.

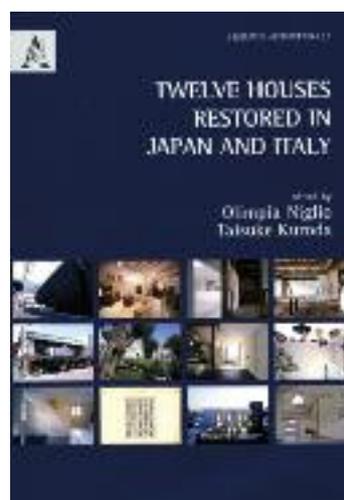
La mostra è stata articolata secondo un itinerario che da Barra conduce alla perduta Villa Palomba di Torre del Greco che appare illustrata anche con la riproduzione di una pagina di quel celebre libro in cui sono il rilievo della facciata e la sezione assonometrica della scala, giustamente ricordate come di eccezionale valore. Ancora in ottime condizioni la villa fu demolita nel 1963, un delitto tra i primi della innumerevole serie che ha stravolto l'ambiente del Miglio d'oro. Altre foto preziose mostrano, grazie alla loro altissima qualità, gli aspetti materiali di intonaci, stucchi ed elementi decorativi e possono essere di guida anche per restauri futuri.

Tra gli edifici che invece appaiono in rovina e oggi sono stati recuperati emerge La Villa Campolieto, raffigurata in numerose inquadrature e indagate dagli esterni degradati fino agli interni ancora arredati.

Vittorio Pandolfi non ha fotografato solo l'ambiente vesuviano, ma anche Napoli e altri ambienti campani ed è certo che dal suo archivio potranno essere ancora estratti documenti utili per la ricerca e lo studio di altri monumenti e ambienti perduti.

Leonardo Di Mauro

Olimpia Niglio, Koji Kuwakino
Giappone. Tutela e conservazione di antiche tradizioni
Edizioni Plus - Pisa University Press, Pisa 2010



L' "Enigma Giappone" con la sua incessante modernità continuamente contrapposta a una idea di tradizione e di tutela delle vestigia del passato difficilmente districabile dall'occhio cartesiano occidentale è il centro di questo lavoro che raccoglie gli atti del Simposio Internazionale Italia-Giappone tenutosi nel gennaio 2009 in coincidenza del 125° anniversario della Kanto Gakuin University di Yokohama. Il volume a cura di Olimpia Niglio (ricercatrice di Restauro dell'Università eCampus di Como) coadiuvata da Koji Kuwakino (PhD in Storia delle arti visive all'Università di Pisa) si propone, utilizzando l'analogia con i MANDALA (termine sanscrito indicante il cerchio, il territorio e per estensione il cosmo),

E M O S T R E

come un vera e propria “mappa concettuale”, una guida per orientarsi all’interno della complessa e profonda cultura del Sol Levante con un grande rispetto ed al tempo stesso con una ansia conoscitiva e seduttiva che ricorda la lucida lettura che Fosco Maraini (Id., *GIAPPONE. MANDALA*, Milano 2006) ha dato, con immagini e parole, di questo universo polimorfo carico di spunti, di differenze ma anche di analogie con la nostra cultura anch’essa millenaria. Quest’approccio, lontano dai soliti *CLICHÉ* esotizzanti attraverso i quali si sono date e si continuano a dare delle letture superficiali di quella realtà così complessa e stratificata, si articola su vari piani che vanno dall’arte all’architettura (tradizionale e contemporanea), dal paesaggio a quei “metodi e valori” che sottendono l’antica pratica distruttiva e ricostruttiva volta alla conservazione del patrimonio architettonico e storico artistico nipponico sempre a partire da quell’indissolubile rapporto tra l’uomo e la natura, tra il sensibile e l’intelligibile, tra l’eterno ed il transitorio che contraddistingue quella particolare cultura. L’articolazione del volume con vari saggi di autorevoli studiosi giapponesi nelle tre sezioni Arte e Cultura, Paesaggio Culturale, Architettura e Restauro rende possibile un approfondimento sistematico e olistico di grande interesse. Ma la chiave d’ingresso e di chiarificazione di questo “enigma” è fornita dal concetto di *MA*

che informa il saggio introduttivo della Niglio che, oltre a rappresentare la traccia metodologica alla lettura del volume, riflette esaurientemente su questa particolare concezione dello spazio. Uno spazio inteso come intervallo esperienziale che contiene di per sé un riferimento all’interruzione, alla distanza tra le cose ed al tempo che anticipa alcune teoresi sulla natura prossemica dello spazio topologico. Il *MA* come spazio denso di valori e la sua connessione con l’esterno-natura mediata dall’*EN* - il margine/*LIMES* tra l’interno e l’esterno che consente la contemplazione - permettono la comprensione sia della particolare pratica della ricostruzione dei monumenti che ‘riaccadono’ nelle stesse identiche forme per accordare il transito della divinità e “riconoscere l’eternità delle cose nella loro capacità di mutare fino a svanire” ma anche della particolare struttura urbana delle città: prive di centro ma con chiare geometrie ortogonali spesso riferite a mappe astrali e ai principi del *FENG SHUI*. Si potrebbe, forzandone l’interpretazione, da un lato associare la riproduzione perfetta dell’opera a quell’idea di “eterno ritorno dell’eguale” che Nietzsche definisce come “sistema finito, con un tempo infinito, in cui ogni combinazione può ripetersi infinite volte” e, dall’altro, riferire le rivoluzioni nello spazio architettonico operate da Mies, Wright e Taut, alla scoperta del *MA* - come ‘spazio e vuoto nel

mezzo’ tra oggetti e intervallo di tempo fra diversi fenomeni in cui il vuoto è inteso come ‘spaziatura’ pregna di significati, attorno alla quale si costruisce il senso dell’opera - che, congiunto al *NA*, realizza quell’astratto e concreto *OKU* (lo spazio più interno), indicante la posizione in un luogo nel dare senso al luogo, che a sua volta rimanda all’idea di *OKUYUKI* (profondità) che il nostro distratto e miope Occidente sembra aver smarrito.

Renato Capozzi

Renato Capozzi

Le architetture ad Aula: il paradigma Mies van der Rohe. Ideazione, costruzione, procedure compositive

Clean, Napoli 2011



Dovremmo essere in grado di formulare con chiarezza da quale architettura nasce la nostra architettura: il libro su Mies van der Rohe e sui suoi edifici ad aula po-

L I B R I

trebbe essere letto come la risposta di Renato Capozzi a questa sollecitazione proposta a tutti gli architetti da Aldo Rossi: e questo per più di una ragione.

Il libro pubblica gli esiti della ricerca di dottorato condotta dall'autore presso lo IUAV di Venezia e assume, come tema centrale di indagine, gli edifici ad aula progettati da Mies, nei quali viene individuato il 'tipo ideale' dell'edificio pubblico. Nel testo il racconto parte dalle origini del tipo architettonico ad aula e ne analizza gli sviluppi per approdare, infine, alla 'lettura' degli edifici di Mies arricchita di un amplissimo corredo di disegni analitico-critici che misurano, osservano, scompongono, confrontano gli edifici del maestro di Aquisgrana, ricordandoci l'efficacia e il valore dello strumento del ri-disegno per impadronirsi della struttura delle architetture e arricchire il proprio patrimonio di forme disponibili per il progetto.

In tal senso certamente, con questo libro, l'autore dichiara di aver scelto il suo Maestro d'elezione, di aver assunto le sue architetture ad *exempla* ma, in maniera forse meno ordinaria, soprattutto manifesta la sua adesione ad un metodo in architettura, basato sulla razionalità delle scelte e sulla ricerca della intelligibilità delle forme, l'unico che può garantire la trasmissibilità del *corpus* del nostro mestiere. Non è certo un caso se la conclusione, del li-

bro e della ricerca, chiama in causa il concetto di 'classico' come categoria a-temporale in grado di affidare una *traditio* al futuro, così come non è un caso che il saggio introduttivo porti la firma di Antonio Monestiroli: non tanto come studioso, anch'egli, della architettura di Mies van der Rohe ma piuttosto come colui che per primo ha affermato con chiarezza che *l'architettura non ha mai definito una teoria per la sua costruzione al di fuori dell'esperienza classica*.

In buona sostanza si potrebbe dunque affermare che tutto il libro di Renato Capozzi è nel suo titolo.

Alcune delle *architetture ad aula* di Mies, nel loro ordine cronologico, sono 'raccontate' non come altrettante 'prove d'artista' ma piuttosto come le tappe di una ricerca paziente dell'architetto sul tipo architettonico dell'aula in rapporto agli edifici pubblici e al significato che questi devono assumere perché l'architettura, come lo stesso Mies ci ricorda, sia *un'arte oggettiva che nasce dallo spirito del tempo e espressione visibile di un punto di vista che altri desiderano condividere*.

La ricerca di Mies su questo specifico tipo architettonico diventa così *paradigma*, cioè esemplare ed *exempla* sono la *Crown Hall* all'IIT di Chicago, il *Teatro Nazionale di Mannheim*, la *Convention Hall* di Chicago e, naturalmente, la *Neue Nationalgale-*

rie di Berlino: architetture conoscibili in grado però di 'parlare' tanto alla nostra ragione, che le comprende, quanto al nostro sentire perché – a Berlino in particolare – sono *chiarezza costruttiva portata alla (loro) espressione esatta*, definizione, questa, peraltro assai simile, sempre a proposito di 'classico', al concetto greco del *καλός* come bello oggettivo.

Ideazione, costruzione, procedure compositive infine: cioè indicazione di un metodo del fare architettura che lavora sull'idea – sul tema – e la sviluppa attraverso precise regole – procedure – che, al termine, mettono in scena, attraverso la costruzione e il carattere, ancora una volta il tema, restituendolo alla collettività che lo ha richiesto.

Nella *Presentazione* Armando Dal Fabbro ci ricorda che *la modernità del classico (...) ritorna trasfigurata nei progetti di Mies* e ancora ci dice che, nel libro, avendolo scelto come maestro cui riferirsi, sono dichiarate, nella costruzione e nella composizione, le *scelte di campo* del lavoro di Renato Capozzi.

Chi, oltre ad aver letto il libro, conosce anche il lavoro progettuale dell'autore sa che la sua ricerca, in teoria e pratica, si rivolge proprio alla attualità del classico: una.

Federica Visconti

E M O S T R E

Aldo Capasso,
Segno e segni. Tra percezione e creatività. Schizzi di viaggi e progetti di Aldo Capasso,
Clean Edizioni, Napoli 201



Rappresentare l'immaginario, sfidare l'ignoto e crearsi una *morale*: quasi gli imperativi che già ispirarono Calvino per la definizione letteraria delle *Città invisibili* e sono invece le tracce dell'ultimo lavoro di Aldo Capasso che, nell'incrocio tra creazione libera e interpretazione dell'esistente, inventa uno spazio del meraviglioso dove l'intuizione del mondo trova una sua (garbata, vivace, efficacissima) originale traduzione grafica. Nella raccolta, oggi pubblicata da Clean, «i "pensieri colorati" di Aldo Capasso non sono altro che i segni dei suoi sogni ad occhi aperti» in grado di «cogliere e approfondire i valori dello spazio costruito più della macchina fotografica»: c'è, in questa mappatura dell'anima, una forma di poesia diffusa che il tratto così marcatamente contemporaneo dell'evidenziatore scelto dal-

l'Autore – declinato in tutta la gamma dei colori freddi – riesce a suggerire in tre distinti capitoli: schizzi di viaggio e “slanci vitali”, grafici di ricerca, elaborati di progetto. Il disegno a mano libera e gli schizzi di viaggio (formula molte volte riproposta sulla celebre scia di Villard de Honnecourt e poi di Le Corbusier) trovano qui una dinamica personalissima che si muove lungo il “sentiero interiore della fantasia” piuttosto che sull'impronta di una rappresentazione descrittiva alternativa alla fotografia. La linea di Capasso è aerea, luminosa, godibile perché immediata eppure chiara, d'una limpidezza da fare invidia ai microscopi d'una scienza senza *esprit*. Ma l'analogia con Calvino si impone anche sul tema della *leggerezza* che trova nelle architetture a membrana pre-tesa – progettate sino alla fase esecutiva dall'Autore - un paradigma eccellente dalle interessanti implicazioni funzionali, ambientali e tecnologiche. Un campo d'indagine a cui Aldo Capasso, prima di trasferire la forma nel colore e nel gesto felice della mano sulla carta, ha già dedicato un forte impegno sociale nella direzione delle problematiche urbane e ambientali (due diagrammi, per precisione della linea e acume delle deduzioni, sono in particolare degni di studio: uno riguarda il rapporto tra la “leggerezza e la qualità dell'abitare”, l'altro il legame tra architettura e leggerezza nella storia).

Da questo carnet si trae *piacere* (e non è banale, non è frequente) prima ancora di assimilarne informazione e conoscenza: erede dell'alta lezione di metodo di Eduardo Vittoria, il disegnatore-progettista si fa qui demiurgo mai presuntuoso tra la realtà della mente e il volo del desiderio fantasioso che tutto può. Lo schizzo è davvero *impressione* di un'idea sulla pella pulita dello stupore, un'azione sintetica che coglie l'essenza di un luogo, di uno squarcio del visibile rivelato in un istante. Chi nutre una immaginazione-bambina preferisce «la “mano pensante” alla tecnologia della rappresentazione virtuale» così che il disegno possa respirare di emozione: se “pensare per immagini è l'essenza stessa della ricerca architettonica” (come ci ricorda Gravagnuolo nella bella introduzione), questa collezione di fotogrammi costruisce un teorema anche per la composizione. Racconta la visione di un mondo, e qualsiasi visione del mondo è preludio alla sua trasformazione. L'architetto vive di questo: immaginario che sedimenta nella mente, frammenti che si accumulano dall'esperienza, dai sogni, dal tempo che fluisce. Nel repertorio di schizzi che abbiamo qui sottomano colpisce, più ancora dei contenuti concettuali, la bella scrittura del segno, minuta, sintetica ma esauriente, appassionata senza risultare confusa o marginalmente espressionista. Una calligrafia straordinaria dell'immaginario, ap-

L I B R I

punto; di quelle che ti fanno pensare: “come vorrei saper disegnare così” e ti lasciano poi, alla fine delle pagine, con un’attesa del non ancora detto. Come se la virtù del dettaglio accendesse una fame di esplorare l’universo-mondo, esteso almeno quanto l’immaginazione stessa.

Francesca Rinaldi

Gino Chierici,
Tra teorie e prassi del restauro



La Collana Restauro Consolidamento, diretta da Aldo Aveta, porta alle stampe un nuovo testo: “Gino Chierici, tra teorie e prassi del restauro” di Raffaele Amore. Il volume è stato presentato lo scorso 31 gennaio da Stella Casiello, Stefano Gizzi e Giovanni Carbonara, nella Sala di Accoglienza di Palazzo Reale di Napoli. Il contributo, per la ricchezza del materiale documentario e la circostanziata illustrazione delle opere del so-

rintendente Gino Chierici, si presenta di sicuro interesse nel campo del restauro degli edifici monumentali in un periodo molto particolare della storia italiana. Infatti, il tecnico toscano (1877-1961) sebbene sia stato un apprezzato soprintendente, prima in Toscana, poi, a Napoli e Milano, è uno dei personaggi più rappresentativi della cultura del restauro tra le due guerre, non è stato oggetto di una particolare attenzione pubblicistica, se si escludono pochi e relativamente recenti scritti a lui dedicati. Dopo i saggi di tipo commemorativo degli anni '60 del secolo scorso ad opera di G. De Angelis d'Ossat, M. Salmi, A. Bellucci, prima nel 1970, poi nel 1972 C. Ceschi ripercorse le principali tappe della sua vita professionale e illustrò i lavori e gli scritti più noti. Agli anni Ottanta risalgono, poi, i due contributi su Chierici, pubblicati da S. Casiello e L. Galli, e successivamente esperti e studiosi ne hanno messo in evidenza aspetti particolari.

Il saggio di Raffaele Amore, partendo dagli studi esistenti sul tale personalità, ne approfondisce tematiche, ne esplora l’opera in maniera comparata allo sviluppo della cultura della conservazione, basandosi su di un’accurata indagine dell’apparato archivistico, consentendo una decisa definizione di aspetti inesplorati o non ancora ben indagati della vivace e determinata personalità del soprintendente toscano, risulta di certo ap-

prezzabile. Infatti, l’Autore analizza, in particolare, con ulteriori riflessioni sul coevo contesto, le attività che Chierici ha svolto a Napoli e in Campania (1924-1935), a Milano e in Lombardia (1935-1945), nonché nel periodo post-bellico e fino agli anni Sessanta. La scelta di affrontare tale approccio critico con riferimento alla sequenza temporale, piuttosto che a tematismi e specifiche problematiche, risulta utile per definire e comprendere orientamenti e, in taluni casi, contraddizioni tipiche di un periodo – quello tra le due guerre - di particolare interesse per l’evoluzione delle teorie del Restauro. Ne scaturisce così un resoconto completo su Chierici, nel quale ai risultati delle ricerche di archivio si legano confronti ed interpretazioni critiche di progetti, relazioni tecniche, computi metrici, resoconti dei lavori.

L’impianto metodologico che sottende lo studio, la ricchezza delle informazioni contenute nel saggio e le documentazioni grafiche e fotografiche esistenti a supporto di relazioni e progetti consentono di delineare il particolare contributo di Chierici alla storia ed alla prassi del Restauro. La capacità di cantiere, l’apertura all’ascolto del monumento nei suoi aspetti più reconditi, laddove la struttura è materia da conoscere e da governare fa emergere, in maniera critica, la complessità della figura dello studioso toscano, attento e scrupoloso storico del-

l'architettura e restauratore, pur nelle contraddizioni che hanno caratterizzato talune scelte di intervento. Egli, applicando sempre nella prassi operativa il metodo filologico, è stato consapevole delle difficoltà dell'interpretazione figurativa, portando alla ribalta temi e riflessioni sul restauro che emergeranno nel dibattito disciplinare nel secondo dopoguerra.

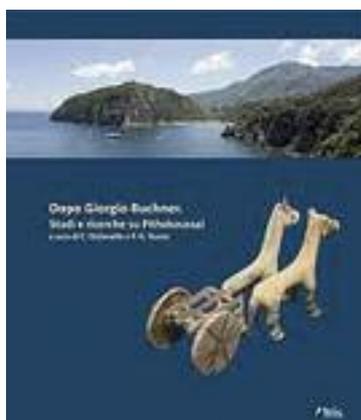
Il saggio sottolinea, altresì, come Chierici abbia rappresentato con la sua attività, ma soprattutto con la sua perizia tecnica un sicuro punto di riferimento per oltre quaranta anni, contribuendo con la sua opera divulgativa e pratica alla formazione di moltissimi tecnici ed operatori delle soprintendenze del secondo dopoguerra. La sua posizione critica nei confronti delle coeve teorie del restauro, poi, costituisce l'attualità del suo contributo, caratterizzato - più che dal ricorso a indirizzi e classificazioni di matrice giovannoniana - dalla riflessione sui principi del restauro, sulla formazione e sulle capacità del restauratore, nonché sulle finalità stesse dell'intervento conservativo.

Insomma, il saggio su Gino Chierici si presenta come un ulteriore e prezioso tassello per la comprensione delle radici storiche della conservazione anche e soprattutto per individuarne specifiche prospettive.

Bianca Gioia Marino

Dopo Giorgio Buchner. Studi e ricerche su Pithekoussai

a cura di Costanza Gialanella e Pier Giovanni Guzzo,
Naus editoria, 2011



Il volume accoglie gli Atti della Giornata di Studi tenuta a Lacco Ameno il 20 giugno 2009 per iniziativa della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei.

L'evento nasce dalla necessità di ricordare la figura e l'opera di Giorgio Buchner, l'archeologo ispirato ad un solido pragmatismo che, sulla scia della felice intuizione di Beloch, ha restituito alla concretezza storica e materica Pithecussai, l'antica colonia greca che duemilasettecento anni fa fu il principale nodo di scambi tra le popolazioni del Mediterraneo, di cui fornisce viva e minuziosa testimonianza *Pithecussai I*, il monumentale volume redatto con David Ridgway ed edito (1993) dall'Accademia dei Lincei che raccoglie centinaia di corredi sepolcrali pi-

thecusani, provenienti dalle numerose tombe scavate nella necropoli di S. Montano. Con l'occasione si è voluto anche celebrare il primo decennale del museo Archeologico di Pithecusae, sito nella storica dimora di villa Arbusto, a Lacco Ameno, oggi inspiegabilmente chiuso alla pubblica fruizione, il quale è strettamente legato ai sogni di Giorgio Buchner nonché all'opera di scavo da questi portata avanti in un faticoso e spesso isolato determinismo in quanto non solo espone le più significative testimonianze della cultura greca venute alla luce durante il trentennale lavoro di ricognizione storico-archeologica nel territorio ischitano, come la "Coppa di Nestore", esposta per la prima volta nella bellissima mostra veneziana "I Greci in Occidente" (1996), ma dalla determinazione e dai risultati dell'opera di Buchner è stato direttamente ispirato. Infatti il museo archeologico di Lacco Ameno prese forma dalla sinergia tra l'azione politica del sindaco-letterato, Vincenzo Mennella, e i propositi del soprintendente Fausto Zevi che, alle testimonianze archeologiche di Pithecusa scavate da Buchner volle dare giusto rilievo.

A ricordare Giorgio Buchner sono convenuti a Lacco Ameno insigni studiosi di archeologia e di preistoria, autorità scientifiche, collaboratori, da Stefano De Caro a Costanza Gialanella, da Alfonso Mele a Renato Peroni, da Bruno D'Agostino a Pier Giovanni Guzzo, da

L I B R I

Renato Peroni a Alberto Cazzella, nonché studiosi di scienze della terra. Si è trattato di una compagine molto variegata sotto il profilo degli interessi culturali e delle specificità di settore che ha consentito una ricostruzione a tutto campo dello studioso scomparso di cui è stato rivisitato il percorso di studi e di ricerca iniziato in età giovanile con le prime scoperte dell'età del bronzo al Castiglione d'Ischia e poi maturato nella scoperta archeologica di Pithekoussai, sostenuta dallo spirito indagatore del padre Paul, illustre naturalista innamorato di Ischia. Difatti l'isola fu per Giorgio non solo terra d'elezione ma anche sede della sua formazione, banco di prova per un'archeologia strettamente legata alle scienze del territorio, in particolare alla geologia, come testimoniano la frequentazione e la collaborazione con il vulcanologo Alfred Rittmann che portò alla pubblicazione (1948) del volume *Origine e passato dell'isola d'Ischia*.

Se ognuno dei contributi forniti dagli studiosi è valso ad arricchire il quadro delle esperienze e della personalità del nostro archeologo, una notazione particolare riveste l'intervento di Costanza Gialanella, responsabile per la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei della tutela archeologica dell'isola d'Ischia la quale, avendo iniziato nel 1977, proprio con Giorgio Buchner, la sua esperienza professionale nello scavo della necropoli

di San Montano, a Lacco Ameno, ed essendogli rimasta sempre vicina, fino a succedergli nella responsabilità istituzionale, ha voluto sottolineare il ruolo di "figliolanza" ricordando aspetti inediti di un rapporto umano e professionale da cui emerge il metodo di lavoro pionieristico di Giorgio Buchner, di cui la Gialanella sottolinea non solo il rigore e la cura profusi nella compilazione dei taccuini di scavo, improntati a rigorosi criteri stratigrafici che nulla avevano da invidiare a quelli odierni, perché supportati dalla "straordinaria conoscenza filologica, geologica, storica ed archeologica che egli possedeva", ma anche il "forte afflato umano" che il maestro sapeva comunicare ai suoi collaboratori di ogni ordine e grado.

Ilia Delizia

Maria Grazia Gargiulo (a cura di)
La ceramica del Novecento a Napoli. Architettura e decorazione.
Edizioni Fioranna, Napoli, 2011



Nel marzo 2011 si è tenuto presso il Palazzo Reale di Napoli, il I convegno "La Ceramica del Novecento a Napoli", organizzato da Maria Grazia Gargiulo. È stato un importante momento di studio e di riflessione volto all'approfondimento ed alla valorizzazione di un vivace aspetto della produzione manifatturiera napoletana che ha costituito uno dei capitoli più significativi dell'attività artistica del territorio.

È una produzione variegata che spazia dal campo della ceramica e della maiolica a quello fittile, a quello scultoreo. Molteplici sono state le ricerche condotte su tale argomento, ma la quantità di elementi raccolti non aveva ancora trovato una sua sistematiz-

E M O S T R E

zazione e tale assenza aveva portato ad una forte parcellizzazione dei dati favorendo un approccio a volte disarticolato.

Il lavoro degli autorevoli studiosi convenuti al Convegno ed il confronto delle loro idee ha permesso di riordinare ed aggiornare le conoscenze fin qui raggiunte, collocandole in un più ampio quadro di riferimento che ha portato all'individuazione dei nessi culturali esistenti tra le varie forme espressive artistiche e ad una precisa storicizzazione.

Gli atti del Convegno, che sono stati raccolti con rigore di metodo in un pregevole volume curato da Maria Grazia Gargiulo, consentono di fare un bilancio critico su aspetti diversi della materia, la cronologia, le facies culturali, le basi economiche che hanno determinato lo sviluppo delle tante scuole e botteghe operanti a Napoli e nella regione.

Gli studi smantellano l'idea errata che a Napoli, nel corso del Novecento, siano mancate forze propulsive capaci di riformare il tessuto produttivo locale ed evidenziano, invece, una ricerca progressiva portata avanti da personalità che con la loro sensibilità e la loro libertà creativa furono protagonisti di una felice stagione artistica. Emblematica a questo proposito, come ampiamente sottolineato dalla Gargiulo, la vicenda artistica dello scultore Antonio De Val che fu non solo un valente bronzista ma si

dedicò anche alla produzione ceramica collaborando con la "Ceramica di Posillipo", fabbrica fondata da Giuseppina De Feo Bellet e attiva a Napoli dal 1937 al 1947, e fu proprio in questo contesto che egli realizzò alcune delle sue opere più vivaci e significative a testimonianza di un'originale vena creativa aperta alle istanze dell'arte d'Oltralpe ma supportata da un'impronta decisamente partenopea.

Le ricerche rappresentano, quindi, una prima ed incisiva riflessione da cui emerge chiaramente che l'attività ceramica è stata il frutto di una vicenda di lenta incubazione, di voglia di fare, di sperimentare, di rinnovare, di rendersi autonomi, una volontà tenace capace di elaborare progetti dove la decorazione non era del tutto subordinata all'architettura, ma in molti casi ad essa complementare, e dove spesso era proprio la ceramica a fare da collante per la concretizzazione dell'idea di creare, in una sintesi di tutte le arti, un'opera d'arte totale.

La novità che il testo propone è il portarci dentro la realtà autentica di quel lavoro, di farci conoscere il pensiero e le azioni degli artefici di quei cambiamenti, di quelle innovazioni.

Nel testo, così come è emerso dal Convegno, viene, inoltre, evidenziata la necessità di catalogare e conservare e nello stesso tempo acquisire, prima che possano andare perdute a seguito di

improvvide demolizioni, le testimonianze legate alla produzione ceramica presenti sia nell'architettura d'epoca sia nei più recenti arredi di locali pubblici o privati e le collezioni di industrie e artigiani che non hanno il tempo o i mezzi per conservare gli esempi della propria attività, opere, però, di particolare rilevanza artistica. È un volume pregnante per la quantità di dati raccolti, per la ricchezza della documentazione grafica, per l'accurata bibliografia e costituisce un valido strumento di consultazione per tutti gli studiosi che si occupano dell'argomento e per coloro che desiderano approfondire alcune delle tematiche e soprattutto rende merito al ruolo svolto dalla nostra città nella diffusione e nello sviluppo delle Arti Decorative.

BLOCK
NOTESVITTORIO DI PACE,
ARCHITETTO
DA UN SECOLO

Ha compiuto 105 anni ma lo spirito è quello di un ventenne! E difende con orgoglio il suo primato di architetto più longevo, conteso solo da Oscar Niemeyer, nato nello stesso anno ma sei mesi dopo e da lui definito “*nu piccirillo*”. È Vittorio Di Pace, classe 1907: tecnico, scrittore e saggista, dopo una parentesi come Ufficiale di Cavalleria del IV Reggimento Lancieri Aosta durante la Seconda Guerra Mondiale, ha esercitato la professione praticamente per circa un secolo operando tra Napoli ed il Sud America. Nel 2009, nell’ambito del convegno “Sulla crisi della città: cause e rimedi” tenutosi a New York presso la sede dell’ONU e curato dal Presidente della Fondazione Aldo della Rocca Corrado Beguinot, egli ha presentato un progetto riguardante la proposta, unica nel suo genere, di un’area metropolitana interetnica e cablata. Il suo ultimo progetto risale a pochi mesi fa, su richiesta della Fondazione Mediterraneo e del Suo Presidente Michele Capasso: si tratta dell’Infopoint del Comune di Napoli che sarà realizzato a Via Depretis. Su Wikipedia è possibile trovare la sua biografia aggiornata al 2012: praticamente una consacrazione mediatica.

Lo scorso 13 giugno abbiamo festeggiato il compleanno del nostro Decano assieme al Sindaco De Magistris che ci ha accolto a Palazzo San Giacomo: anche in quella occasione Vittorio Di Pace ha trovato la maniera per rendere speciale un incontro istituzionale. Tra lo stupore degli astanti, Vittorio ha declamato una poesia in napoletano da lui composta per l’occasione e dedicata proprio al Primo Cittadino che ha molto apprezzato: chi amministra questa città, così complessa avrebbe davvero bisogno della ‘cammesella’, invisibile indumento che preserva dalla cattiva sorte e dalle difficoltà che tale ruolo necessariamente comporta. La stupefacente lucidità del Decano non è passata inosservata neanche al Sindaco che, tra il serio ed il faceto, gli ha proposto di fare l’assessore in giunta: è superfluo sottolineare che Di Pace ha declinato l’invito a causa dei numerosi impegni lavorativi. Luigi De Magistris ha poi donato una targa ed il gagliardetto del Comune, dono ricambiato dal festeggiato con un volume curato da Corrado Beguinot in cui è riportato anche il suo progetto sulla città multietnica.

La prof. Marisa Tortorelli, ordinaria alla Federico II, ha poi letto un’epigrafe in latino composta da Antonio Nazzaro, professore emerito presso la stessa università, mentre l’arch. Capasso, reduce da un viaggio in Siria, gli ha donato il copricapo della Pace, che il Decano ha subito indossato. Dopo la consegna della pergamena a nome dell’Aniai Campania, è seguito il brindisi con le foto di rito.

Tra i presenti alla cerimonia la figlia Edith, Alessandro Castagnaro, Italo Ghidini, Elena Carbone, Giovanni De Franciscis, Francesco Felice Buonfantino, Andrea Esposito, Ugo Santomauro, Rosanna Gliubbizzi, Gianmario Fragiaco, il presidente della II Municipalità Francesco Chirico, Eleonora Giovane di Girasole, Sara Gina Salino, Alessandra Zottoli ed alcuni amici venuti dal Brasile per festeggiare questo compleanno dal sapore così speciale tantissimi giornalisti tra uno per tutti Pasquale Esposito.

Vittorio Di Pace
con il Sindaco De Magistris



Maria Leone