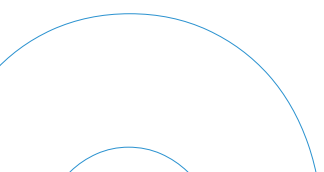
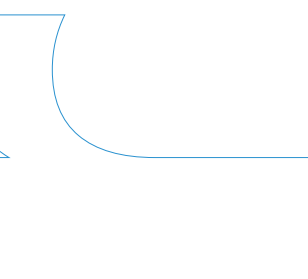
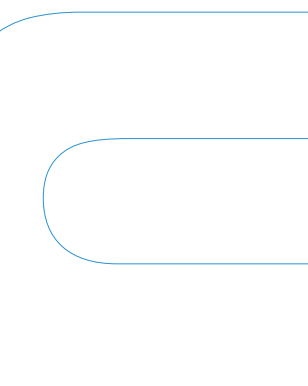
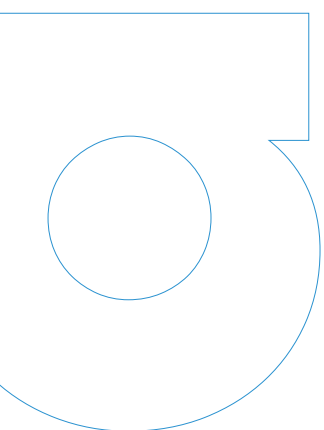
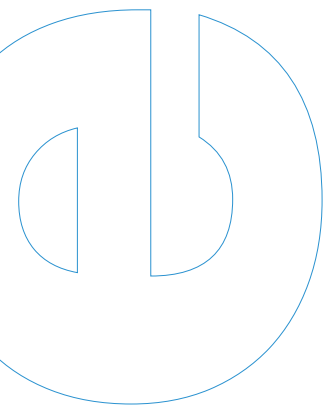


Immagini sul Moderno: cantieri, realizzazioni, legacy

a cura di Alessandra Marin e Teresita Scalco

38/2025

do.co.mo.mo. Italia giornale



do.co.mo.mo. Italia

Associazione italiana per la documentazione e la conservazione degli edifici e dei complessi urbani moderni

do.co.mo.mo Italia giornale

anno IV, n. 38 - gennaio 2025

Immagini sul Moderno: cantieri, realizzazioni, legacy

a cura di Alessandra Marin e Teresita Scalco

Responsabile scientifico

Ugo Carughi

Comitato scientifico/Consiglio direttivo

Matteo Abita

Antonello Alici (*presidente*)

Gioconda Cafiero (*segretario*)

Giorgio Danesi (*tesoriere*)

Sara Di Resta

Alessandra Marin (*vicepresidente*)

Paolo Sanjust

Comitato di redazione

Paola Ascione, Cristiana Chiorino, Alessandro Colombo, Massimo Visone

Sito web: www.docomomoitalia.it a cura di Renato Piccirillo

E-mail: segreteria@docomomoitalia.it

Facebook, Twitter, Instagram: Francesca Rosa

Grafica: Studioata

Il Giornale dell'Architettura.com

ISSN 2284-1369

E-mail: ilgiornaledellarchitettura.com@docomomoitalia.it

Direttore: Michele Roda

Gli autori degli articoli sono autonomamente responsabili delle opinioni ivi espresse a titolo personale, non necessariamente coincidenti con quelle del responsabile e del comitato scientifico.

Indice

Editoriale — 4

Alessandra Marin

Il racconto del cantiere nelle immagini del Fondo archivistico Carlo Savonuzzi — 8

Rita Fabbri e Marco Bussoli

Renzo Zavanella: architetture effimere per i grandi padiglioni espositivi del secondo dopoguerra. La fotografia come testimonianza e strumento di indagine progettuale e tecnologica — 13

Davide Allegri

Il Villaggio olimpico nelle fotografie dell'archivio VEDO: cronache di vita urbana — 18

Elio Trusiani

Dalla storia alla cronaca: la vicenda del Velodromo olimpico di Roma — 23

Emma Tagliacollo

Documentare il divenire. Gli sguardi di Edoardo Gellner ed Egle Renata Trincanato tra fotografia e progetto — 28

Teresita Scalco

“La meccanizzazione dei lavori in cemento”. Il cantiere sperimentale del serbatoio dell'acqua di Gaetano Minnucci a Corigliano d'Otranto — 33

Nicola Panzini e Nicoletta Faccitondo

Un “alfabeto costruttivo” per l'industria italiana. Quattro travi prefabbricate in cemento armato decifrate attraverso le fotografie di cantiere — 39

Vito Quadrato

La costruzione dell'utopia. Immagini del cantiere della Casa del portuale di Napoli di Aldo Loris Rossi — 44

Davide Galleri

Progetto, luogo, costruzione: la prima casa Di Palma a Stintino e le fotografie di cantiere del fondo Drugman — 50

Laura Pujia

Editoriale

di Alessandra Marin

Il rapporto tra architettura, spazi urbani, paesaggi e fotografia ha in Italia uno dei propri luoghi seminali: lo testimoniano fin dalla metà dell'Ottocento volumi come *L'Italie monumentale* di Eugène Piot (1851-1853) e, negli stessi anni, il riconoscimento della rilevanza della fotografia nell'insegnamento e nello studio dell'architettura, nella documentazione dell'esistente e nel progetto, promosso da Pietro Selvatico a Venezia. Un'importanza che ottiene riscontro nella fondazione di rinomati studi e stabilimenti fotografici e nelle commesse che caratterizzano il loro progressivo successo e notorietà, specialmente, ma non solo, nelle città privilegiate dai viaggiatori del *Grand tour*.

Se da un lato la notevole produzione di fotografie del nostro patrimonio monumentale, urbano e paesaggistico così promossa ha sovente di esso "imposto letture visive stereotipate, convenzionali, a volte addirittura errate", dall'altro, al repertorio di immagini del fotografo si sono nel tempo affiancate le fotografie degli architetti, nelle cui mani "la fotocamera è soprattutto un mezzo per indagare la realtà e insieme un potentissimo strumento critico" (Belli, 2000, p.27), che si è assai sviluppato già nella prima, ma ancor più nella seconda metà del Novecento. In questa direzione si è evoluta anche la 'fotografia d'architettura' novecentesca, promuovendo visioni che esulano da un modello intellettuale precostituito, nelle quali il fotografo "pensa' il mondo, ossia la Realtà in immagine e questa immagine diventa una Fotografia, che non deve però necessariamente corrispondere a quello che vorrebbe la 'committenza'"

(Zannier, 1999). Questo lungo processo ha dato forma a un'attività di documentazione e interpretazione che ha prodotto via via immagini di imprescindibile importanza per la conoscenza e lo studio prima, l'approccio alla conservazione e alla messa in valore poi, delle architetture, gli spazi urbani, il territorio antropizzato del nostro Paese, nonché dei processi che investono la costruzione e trasformazione delle nostre città e paesaggi.

Quando, nel 2008, il n. 22 di *do.co.mo.mo. Italia giornale* affronta il tema della fotografia di architettura, con uno sguardo specialmente concentrato sulla città di Napoli, l'attenzione di chi legge viene in primis richiamata sulle fotografie delle proprie opere scattate dagli architetti, definendole "di valore assoluto, perché documentano le riflessioni del progettista su quanto prodotto in prima persona o da altri colleghi" (Luliano, 2008, p.1). Al contrario, oggi, con Teresita Scalco abbiamo avuto l'ambizione di mettere in luce come anche l'immagine fotografica legata ai processi di progetto e costruzione, alle forme d'uso dei luoghi, al rilevare le criticità e il passare del tempo, possa vantare grande importanza per la documentazione e conservazione del Moderno.

Non a caso, le attività di valorizzazione degli archivi fotografici del Novecento hanno visto una consistente inversione di tendenza rispetto alle "iniziative isolate" e "limitate programmazioni stabili" (*Ibidem*) lamentate poco meno di vent'anni fa e la fotografia, nello studio dell'architettura e dell'urbanistica del secolo breve, ha acquisito sempre maggiore rilevanza.

Questo numero del giornale propone quindi una maggiore attenzione a uno specifico soggetto fotografico: le immagini dei cantieri del Novecento, delle fasi di studio e realizzazione, delle tecniche all'opera, dei momenti di scelta e dei segnali di - spesso inattesa e irripetibile - temporanea trasformazione dei luoghi e degli spazi, degli usi fatti in differenti momenti e dei processi di modificazione in divenire. Immagini che sono a nostro avviso testimonianze imprescindibili per la salvaguardia e la tutela attiva del patrimonio architettonico e urbano del Novecento.

Nelle collezioni fotografiche, queste immagini - mai neutrali, ma, come proposto da Bruno Zevi, capaci di registrare per successivi punti di vista le opere - raccontano il processo di costruzione e si affiancano alla storia dell'architettura, sono tracce per gli interventi di restauro delle opere o per il loro riuso, supportano la ricerca e la didattica. Le fotografie che documentano l'evolversi della modernità diventano così uno strumento anche per il progetto contemporaneo, per comprendere i contesti originari nei quali le architetture s'inseriscono, condizionandone l'ideazione e l'esecuzione, e per intervenire oggi collocandosi "nella viva successione dei momenti temporali che continuamente ne mutano la relazione con noi" (Rogers, 1955, p.II).

Proprio dalla imprescindibile urgenza dello studio e della conservazione dei materiali fotografici nei fondi archivistici prendono le mosse i primi due articoli, sondando le possibilità di utilizzo delle fotografie a diverse scale di progetto e in contesti affatto differenti. Il testo di Rita Fabbri e Marco Bussoli pone l'attenzione sull'importanza dell'opera di inventariazione, digitalizzazione e conservazione degli archivi professionali, come quella che l'Università di Ferrara ha portato a termine per un protagonista della crescita della città estense, tra fascismo e ricostruzione, quale Carlo Savonuzzi.

Nel descrivere l'archivio, evidenzia il ruolo della fotografia in questo tipo di fondi documentari: non solo complemento descrittivo, ma strumento per rappresentare dettagli e lavorazioni, tramite in grado di dimostrare e articolare una narrazione del processo di costruzione. Anche il fondo Zavanella, al centro dell'articolo di Davide Allegri, ci restituisce un approccio archivistico di tipo biografico, ma attraverso immagini confluite al suo interno a partire dall'iniziativa di soggetti produttori custodi di una memoria più vasta, come la Triennale di Milano, e depositate presso una delle prime istituzioni ad occuparsi di progetto e comunicazione, lo CSAC di Parma. Qui il tema che emerge in modo prepotente è quello del rapporto tra immagine visiva, progetto e tempo, considerato sia dal punto di vista dei peculiari soggetti degli scatti - oggetti effimeri come i padiglioni espositivi per la Fiera campionaria e la Triennale milanese - architetture cui "basta un giorno per vivere" (p.13), che descrivono anche le capacità di innovazione messe in campo dalla cultura economica, produttiva e progettuale del secondo dopoguerra.

Fanno i conti col tempo anche le immagini da cui partono le riflessioni di Elio Trusiani ed Emma Tagliacollo, dedicate a due diversi episodi della costruzione delle attrezzature per la Roma olimpica. Il primo facendo ricorso a un fondo fotografico dell'Istituto Luce per descrivere la trasformazione dell'area del Villaggio olimpico, tra immediato dopoguerra e *legacy* della XVII Olimpiade, concentrando l'attenzione soprattutto sullo spazio aperto, il suo preminente e progettato uso pubblico e le sue trasformazioni dopo i Giochi. La seconda racconta per immagini le vicende di un 'pezzo speciale' delle olimpiadi romane, un edificio-paesaggio come il Velodromo realizzato all'Eur, che solo attraverso le immagini - fotografiche e cinematografiche - ci è consentito oggi di apprezzare, dopo il suo lungo abbandono, il degrado, la demolizione.

L'articolo di Teresita Scalco incrocia i temi dell'utilità dell'immagine visiva per ricostruire un percorso di studio biografico sulla formazione e l'attività dei progettisti e dell'importanza dell'utilizzo dei media digitali per la documentazione e la comprensione degli spazi costruiti. Lo fa focalizzando un'iniziativa dell'Archivio Progetti luav, i *Petit Tour*, che dimostrano come le pratiche culturali di messa in valore dei patrimoni archivistici del Moderno - e in particolare dei documenti visivi - possano andare di pari passo con le fondamentali missioni di conservazione, descrizione e documentazione svolte dagli archivi stessi.

Da ultimo, abbiamo collocato a coronamento di questo numero quattro differenti storie di progetto e costruzione, dedicate a edifici diversi per scala, uso, contesto, tecnologie costruttive. L'attenzione posta su un'infrastruttura che dialoga con il paesaggio come il serbatoio dell'acquedotto pugliese di Corigliano d'Otranto consente a Nicola Panzini e Nicoletta Faccitondo di descrivere un processo, un progetto sperimentale, un cantiere finemente dettagliato dalle immagini fotografiche conservate all'Archivio centrale dello Stato, ma anche i rapporti con l'architettura tecnica e l'architettura industriale del nord Europa di Gaetano Minnucci. Ancora più addentro nel rapporto tra struttura, cantiere e architettura ci porta Vito Quadrato, descrivendo come la prefabbricazione delle componenti del telaio strutturale di alcuni edifici industriali d'autore possa essere indagata nelle sue proposte innovative attraverso le immagini di cantiere, dove emerge la capacità autoriale di interpretare tecniche altrove applicate in modo omologato, come soluzioni 'da catalogo', arricchendo la cultura tecnologica del nostro Paese.

Infine, le immagini di cantiere di due edifici affatto diversi, la Casa

del portuale a Napoli e la casa Di Palma a Stintino, ci portano a considerare l'importanza della documentazione fotografica in presenza di processi di riuso, di necessità di restauro, di cambio di destinazione o proprietà: casi in cui l'immagine assume un ruolo strategico, analitico e operativo. Ma anche, come emerge dal contributo di Laura Pujia, "una dimensione didattica e di trasmissione delle conoscenze" (p.54), di fronte all'omologazione 'imposta' dal riuso commerciale come residenza turistica, che ha cancellato in primis le relazioni tra le parti della casa e il paesaggio, così come l'esibita semplicità di tecnologie, materiali e dettagli. L'edificio di Aldo Loris Rossi al centro dell'osservazione di Davide Galleri, invece, attraverso le immagini di cantiere di recente riscoperte può oggi uscire da una "aleatorietà conoscitiva" (p.44) sugli aspetti spaziali, tecnologici e costruttivi, così come del rapporto col contesto di calata della Marinella; le fotografie diventano qui documenti di grande importanza per guidare sia il restauro di un edificio-simbolo oggi in condizioni di sempre maggiore decadenza sia, in prospettiva, una sua possibile, auspicata, riconnessione con la città.

Pur nell'inevitabile incompletezza dei soggetti e degli sguardi, ci auguriamo che questo numero del giornale sappia porre l'attenzione sulla relazione tra architettura e fotografia quale valore culturale che determina la qualità della fruizione dello spazio costruito, convinte che "dato che nel quotidiano risulta pressoché impossibile *vedere* [il corsivo è nostro] un'architettura, non rimane altro che rivisitarla attraverso un'immagine fotografica [...] che le restituisca quel grado di nobiltà che sentiamo competerle, non senza qualche incertezza" (Porretta, 1988, p.19).

Desidero ringraziare Teresita Scalco per avere lavorato al mio fianco nel concepire e diffondere la call for paper e alla cura di questo numero di do.co.mo.mo. Italia Giornale, le cui tematiche abbiamo concordemente elaborato e considerato come urgenti e di fondamentale rilievo per la tutela e valorizzazione dell'architettura e della città, ma anche della cultura visiva, del Novecento. Con lei, desidero ringraziare il personale

dell'Archivio Progetti luav - e in particolare, in rigoroso 'ordine di apparizione', Anna Tonicello, Riccardo Domenichini e Rosa Camozzo - che nella nostra lunga frequentazione mi hanno giorno per giorno aiutata a coltivare la mia capacità di riconoscere valore e rilevanza della fotografia e delle straordinarie raccolte di testi visuali che gli archivi del progetto custodiscono.

BIOGRAFIA

Alessandra Marin, architetto, è PhD in Pianificazione territoriale e sviluppo locale. Professoressa associata in Urbanistica presso l'Università di Ferrara, ha insegnato presso le Università di Trieste e IUAV di Venezia e svolto attività in collaborazione con numerosi altri atenei e centri di ricerca. Gli ambiti di studio più rilevanti nei quali è impegnata sono la storia della città e dell'urbanistica, la tutela e valorizzazione sostenibile dei patrimoni storico-culturali - con particolare attenzione ai territori industriali storici, alle città d'acqua e alle città del Novecento - nonché i progetti e processi di rigenerazione urbana e territoriale. È socia fondatrice delle sezioni regionali del Friuli Venezia Giulia di Docomomo Italia e di Aipai.

BIBLIOGRAFIA

Belli, G. (2000). La fotografia come lettura critica: architetture, città, paesaggi. In *Architettura e fotografia. La scuola fiorentina* (pp.27-37). Firenze: F.lli Alinari.

Iuliano, M. (2008). Lo scatto della modernità. *do.co.mo.mo. Italia giornale*, 22: 1-2.

Porretta, S. (1988). Architettura e fotografia: la soglia come metafora e pretesto. In B. Tardaro, a cura di, *Lessico cittadino. Elementi di architettura ri-conosciuti attraverso l'occhio fotografico e la visione poetica* (pp.19-22). Roma: Officina.

Rogers E.N. (1955). Architettura e fotografia.

Nota in memoria di Werner Bischof. *Casabella-Continuità*, 205: I-VI.

Zannier, I. (1999). La realtà della fotografia. In P. Di Biagi, a cura di, *Guido Guidi. Sequenze di paesaggi urbani. Un itinerario tra quartieri InaCasa*. Rubiera: Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea.

Il racconto del cantiere nelle immagini del Fondo archivistico Carlo Savonuzzi

Rita Fabbri e
Marco Bussoli

La collezione fotografica del Fondo archivistico Carlo Savonuzzi conserva un grande numero di scatti raccolti dall'ingegnere e architetto durante tutta la sua attività professionale, prestata come tecnico del Comune e dell'Arcispedale oltre che come libero professionista: le immagini documentano le costruzioni da lui realizzate, ma anche la città di Ferrara e numerosi oggetti d'arredo e d'arte. Le sue architetture sono fissate in scatti generalmente focalizzati sulla fine dei lavori, ma fanno eccezione alcuni cantieri: la costruzione del Foro boario in una zona di espansione urbana, il Padiglione oftalmico nel nuovo ospedale cittadino, la direzione lavori del nuovo palazzo INA. Le fasi di lavorazione sono colte in alcuni momenti salienti, con riguardo alle strutture portanti e con maestranze al lavoro in distanza

Carlo Savonuzzi e il suo archivio professionale

L'attività professionale di Carlo Savonuzzi (Ferrara 1897 - Sanremo 1973) come ingegnere e architetto inizia dopo la laurea in ingegneria civile, conseguita nel 1922 alla Regia Scuola d'applicazione per ingegneri di Bologna, e la successiva iscrizione anche all'Albo architetti, protraendosi per alcuni anni dopo il pensionamento avvenuto nel 1962. Il Fondo archivistico Carlo Savonuzzi (FACS) che conserva gli elaborati e i materiali accumulati nel corso della sua lunga carriera, e da lui stesso selezionati, è custodito presso la biblioteca del Dipartimento di architettura dell'Università degli studi di Ferrara, in seguito a donazione formalizzata nel 2006 per volontà della figlia Gloria. Il materiale, accuratamente riordinato e inventariato, è stato in larga parte digitalizzato e messo a disposizione del



Fig.1 - Foro boario, palazzina centrale destinata alle contrattazioni commerciali al termine dei lavori nel 1928 (FACS, racc. 4, foto 123)

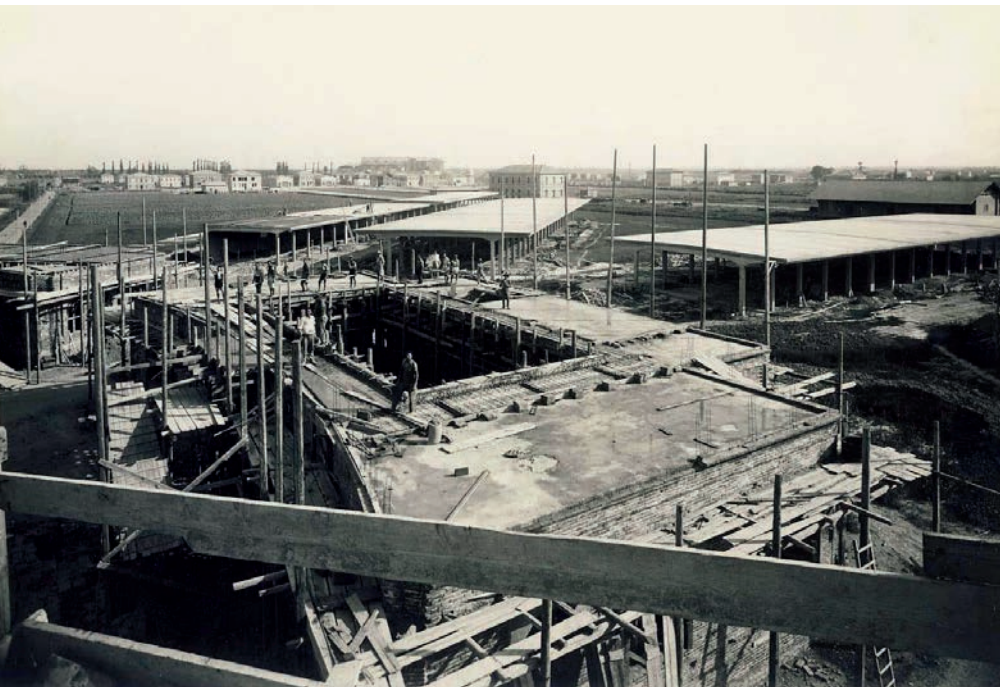


Fig.2 - Foro boario in costruzione; in primo piano la palazzina centrale, sullo sfondo le pensiline per gli animali in fase di ultimazione (FACS, racc. 4, foto 121)

pubblico a partire dal 2016¹. Esso raccoglie soprattutto disegni e progetti riferibili alla sua attività come libero professionista, tuttavia comprende anche molti materiali relativi ai progetti sviluppati per il Comune di Ferrara, per cui ha lavorato a lungo nell'ufficio lavori pubblici, inizialmente come ingegnere straordinario (dal 1926), poi con ruoli di crescente importanza e alcuni periodi di interruzione, fino ad assumere il ruolo ingegnere capo dal 1945 al 1962. Il FACS include anche progetti portati a compimento per l'Arcispedale sant'Anna, di cui Savonuzzi dirige l'ufficio tecnico dal 1935 al 1945. Se ne deduce che gli fosse abituale portare con sé materiali relativi a progetti a cui lavorava nell'ufficio comunale o nell'ospedale, per proseguire le riflessioni anche quando si trovava nel suo studio professionale, cosicché parte di quel percorso progettuale svolto in ambito pubblico ha lasciato consistenti tracce pure nell'insieme delle

carte che sono rimaste alla famiglia.

I materiali sono di varia natura e non sono omogenei, né come tipologia né come quantità, per ciascun progetto. Ai disegni in pianta e prospetto si accompagnano spesso ricche sezioni sia di contenuto costruttivo che di dettaglio, che bene illustrano il suo modo di lavorare, in cui si affermano la centralità della composizione e lo studio dei particolari, sia di carattere tecnico che formale: sono numerosi gli elaborati con accentuata attenzione agli aspetti decorativi e di finitura, serramenti, ferri battuti, corpi scala, dettagli dei paramenti di facciata in pietra o in laterizio.

Sono state digitalizzate 587 fotografie in bianco e nero, oggi custodite in 18 raccoglitori. Di questi scatti sono quasi sempre noti i laboratori fotografici, che stampando i negativi imprimevano il proprio timbro sul verso: non si tratta esclusivamente

di studi ferraresi, tuttavia il numero di fotografie riferibile a laboratori fotografici locali è largamente prevalente sul totale (Loffredo, s.d.).

Nel corpus fotografico si individuano alcuni nuclei specifici che in fase di riordino e digitalizzazione sono stati così denominati: *Ferrara e la sua provincia*, in cui sono raccolte anche le immagini delle architetture progettate e realizzate da Savonuzzi; *Monumenti in bronzo*; *Riprese aeree di Ferrara*; *Mostra dello sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi* (realizzata nel 1952 insieme a Eligio Mari nelle sale di palazzo di Ludovico il Moro; Mari, Savonuzzi, 1952); *Antiche stampe*; *Eventi*; *Complementi d'arredo*; *Arti minori e applicate, artigianato*; *Miscellanea*.

L'attenzione per le fotografie delle proprie architetture è manifestata da Carlo Savonuzzi, in modo specifico, nel confezionamento di un album in cui egli ripercorre, attraverso un'accurata scelta di immagini che possiamo definire iconiche, una sequenza di realizzazioni salienti (architetture, ma non solo) rappresentative della sua carriera di progettista: tale raccolta, rima-



Fig.3 - Arcispedale sant'Anna, Padiglione oftalmico, realizzazione del solaio del piano rialzato, post luglio 1948 (FACS, racc. 1, foto 24)

¹ Consultabile sul portale *Città degli archivi* (> [link](#)) nella sezione degli archivi digitalizzati (> [link](#)).

sta nelle mani della figlia, è stata pubblicata alcuni anni orsono (Lofredo, 2018).

Le architetture di Savonuzzi sono generalmente documentate con pochi scatti, talvolta durante lo svolgimen-

to dei lavori ma più spesso alla loro conclusione. Nella più ampia raccolta delle immagini di Ferrara e del suo territorio l'attenzione è rivolta agli edifici nel loro complesso, ma spesso si sofferma sugli elementi di dettaglio. In sporadici casi ci riman-

gono vedute delle strade urbane oppure fotografie del territorio provinciale, come l'interessante gruppo che ritrae gli effetti devastanti dell'alluvione del Reno del 1951, che tuttavia non sappiamo per quale motivo sia giunto in suo possesso (Fabbri, Bussoli, in stampa).



Fig.4 - Arcispedale Sant'Anna, Padiglione oftalmico, ingresso e prospetto laterale a lavori quasi ultimati, ante giugno 1949 (FACS, racc. 1, foto 32)

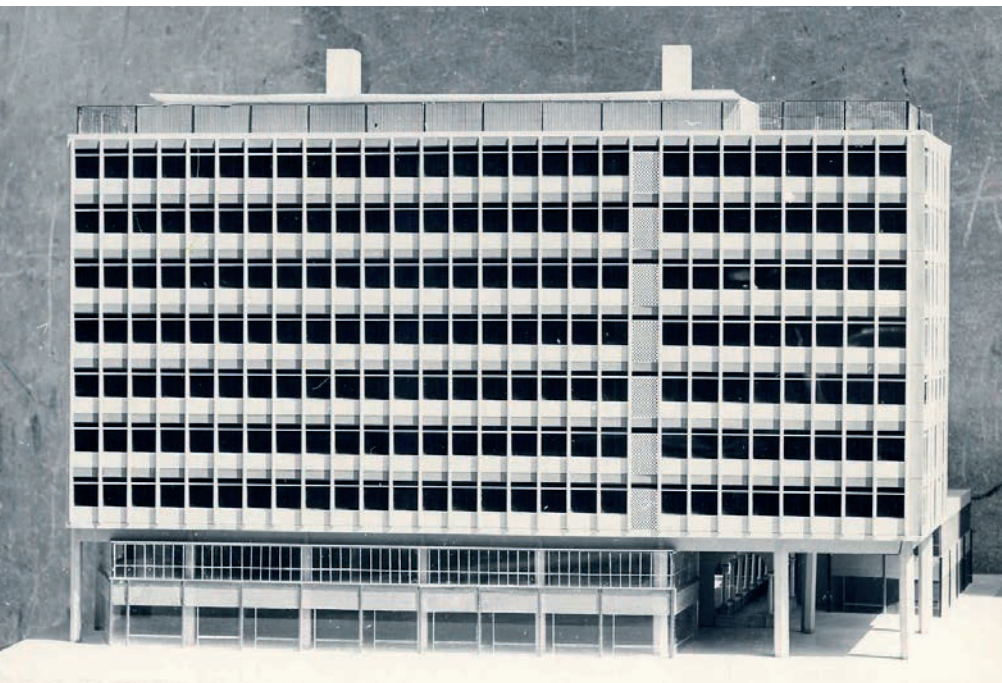


Fig.5 - Palazzo INA, plastico architettonico (FACS, racc. 7, foto 254)

Le fotografie e le architetture

Il costo relativamente elevato delle fotografie induceva in via generale a definire un'accurata scelta degli scatti da effettuare, solitamente riservati all'edificio concluso. È ciò che si riscontra scorrendo le foto del FACS: al termine dei lavori di costruzione, presumibilmente a ridosso dell'inaugurazione, in alcuni casi vengono realizzate fotografie che ritraggono l'insieme volumetrico e talvolta i dettagli costruttivi e decorativi più eloquenti. Fanno eccezione, nel corpus fotografico e anche nell'album rimasto alla famiglia, alcuni edifici di cui Savonuzzi conserva pure qualche immagine di cantiere o in qualche caso una riproduzione fotografica dei disegni di progetto.

La costruzione del Foro boario, realizzato nel 1928 e inaugurato nel 1930, si compie quando il Comune di Ferrara individua un'area idonea e non ancora urbanizzata in prossimità della nuova stazione ferroviaria di Ferrara-Porta Reno, sulla linea per Codigoro. Il progetto è definito con ampiezza di elaborati grafici da Carlo Savonuzzi, che al tempo già lavorava come ingegnere straordinario a copertura di un posto vacante nella *Sezione I Edilizia, Arte e Piano regolatore* dell'ufficio tecnico comunale. La costruzione del complesso comprendeva otto ampie tettoie per lo stazionamento degli animali, realizzate con leggere strutture in cemento armato, e tre palazzine affacciate su uno spazio a esedra e destinate agli scambi commerciali, alle attività di servizio e all'abitazione del custode (fig. 1).



Fig.6 - Palazzo INA, pilastri esagonali e rettangolari lato viale Cavour, V stato di avanzamento 3 feb. 1958 (FACS, racc. 7, foto 255)



Fig.7 - Palazzo INA, armatura in acciaio di una trave, zona dell'atrio verso viale Cavour, V stato di avanzamento 3 feb. 1958 (FACS, racc. 7, foto 258)



Fig.8 - Palazzo INA, particolare dell'armatura di una trave, zona dell'atrio, V stato di avanzamento 3 feb. 1958 (FACS, racc. 7, foto 260)

L'insediamento di un'area ancora sostanzialmente ineditata aveva reso necessaria anche la tracciatura stradale e la pianificazione di massima del settore della città che si andava espandendo (Fabbri, 2019). Le fotografie del complesso ultimato riguardano l'insieme degli edifici e delle pensiline, ma anche interessanti scorci degli interni, quale il doppio volume della sala per le contrattazioni con il ballatoio soprastante e alcuni dettagli dei corpi scala, tema a cui Savonuzzi riserva sempre grande attenzione e cura². A queste immagini si aggiunge una fotografia di cantiere della palazzina centrale (fig. 2). Lo scatto è preso dall'impalcatura del corpo di fabbrica a nord e inquadra la struttura centrale in costruzione, con i muratori intenti al getto del calcestruzzo nei solai del primo piano, e sullo sfondo le tettoie per gli animali quasi ultimate. L'immagine sottolinea il grande vuoto al centro dei solai del primo piano, che configurerà il doppio volume della sala borsa in cui si sarebbero svolte le attività di contrattazione commerciale. Sono ben visibili le impalcature lignee e le strutture del cantiere preindustriale, e in lontananza l'edificio della stazione ferroviaria, in prossimità del quale veniva scaricato il bestiame.

I cantieri nelle fotografie, quasi un racconto

Se della maggior parte delle architetture di Carlo Savonuzzi si conservano, oltre ai progetti, solo alcuni scatti dell'edificio concluso e rare foto di cantiere, ci sono alcune significative eccezioni in cui le fasi di sviluppo della costruzione sono più ampiamente documentate attraverso le fotografie: si tratta soprattutto, ma non esclusivamente, di edifici di cui

Savonuzzi segue la direzione lavori. Sono generalmente immortalate le strutture portanti, che ai suoi occhi di ingegnere richiedevano una specifica attenzione, talvolta con gli operai un po' in distanza e generalmente intenti nelle proprie mansioni.

Tra i lavori maggiormente documentati con riprese fotografiche si annoverano quelli eseguiti per l'ospedale della città, ente di cui Savonuzzi dirige l'ufficio tecnico dal 1935 al 1945. In realtà Savonuzzi inizia a lavorare per il nosocomio a partire dal 1927 circa, quando si occupa della parziale demolizione e dell'adattamento dell'ospedale quattrocentesco, non lontano dal Castello estense. Si tratta di un intervento di pianificazione di un quartiere novecentista nel cuore della città, con edifici pubblici particolarmente significativi, quali il liceo musicale *Girolamo Frescobaldi* (Massarente, 2012), la scuola elementare *Umberto I* (poi *Alda Costa*), il Museo di storia naturale e il Dopolavoro provinciale: l'impianto urbanistico con il tracciato delle strade era stato delineato dal fratello Girolamo Savonuzzi, che lo aveva preceduto nel ruolo di ingegnere capo del Comune. Di questo importante lavoro, che lo impegna nella progettazione delle principali architetture pubbliche, Carlo ha conservato numerose immagini delle demolizioni e poi dei nuovi edifici realizzati su suo progetto.

La direzione lavori per il Padiglione oftalmico, invece, gli viene affidata quando è già tornato a lavorare nell'ufficio tecnico comunale. Dell'edificio, costruito tra gli anni 1948 e 1949 su disegno dei progettisti romani Gaspare e Luigi Lenzi, si può cogliere lo sviluppo di tutte le diverse fasi. La costruzione è documentata a partire dalle strutture di fondazione, poi con scatti che

² *L'attenzione per il dettaglio. Carlo Savonuzzi e le arti applicate*, mostra a cura di Rita Fabbri, FACS - Fondo Archivistico Carlo Savonuzzi, Biblioteca del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara e Sistema Bibliotecario di Ateneo (coordinamento Marina Contarini) (> [link](#)).

da lontano inquadrano i volumi in crescita (fig. 3) e infine a cantiere quasi ultimato, quando sembrano mancare ormai solo le finiture. È la natura di questa commissione che probabilmente determina il tipo di fotografie, che sembrano configurarsi come possibile strumento di verifica della bontà del lavoro compiuto dalle maestranze per ottenere l'esito prefigurato dal progetto, sia come definizione volumetrica che di superfici (fig. 4).

Fin dal 1955 Savonuzzi, che all'epoca era nel pieno delle sue funzioni all'ufficio tecnico comunale, intrattiene un rapporto interlocutorio con l'Istituto nazionale delle assicurazioni per la costruzione di un condominio da erigere in viale Cavour, all'angolo con via degli Armari, sul sedime della distrutta chiesa della Rosa e del suo convento, nei pres-

si del Castello estense e proprio di fronte al Palazzo delle poste di Angiolo Mazzoni. Il progetto dell'immobile per l'INA è di Giuseppe Vaccaro e in archivio si conserva una fotografia del plastico (fig. 5). L'appalto è vinto dalla ditta Droghetti e Masotti, impresa di costruzioni con cui Carlo Savonuzzi collabora più volte nel corso degli anni. Nel contratto di appalto è specificato che l'Istituto, per ogni proprio progetto, si avvale di "un Tecnico di sua fiducia"³ per la direzione dei lavori, e la scelta ricade proprio su di lui, mediatore esperto tra le due parti e tramite con gli organi tecnici del Comune di Ferrara, in forza del suo ruolo nell'amministrazione pubblica. La documentazione conservata in archivio (relativa al periodo 1955-1960) non comprende, purtroppo, gli elaborati di progetto, cui si fa spesso riferimento in ren-

diconti e corrispondenze, ma solo contratti, ricevute e relazioni inerenti alle ditte presenti sul cantiere. Abbiamo invece un certo numero di fotografie di questa importante commessa, scattate in più occasioni durante l'avanzamento dei lavori e in grado di documentare l'elevarsi della mole edilizia, che mano a mano si alza fino a sovrastare le case circostanti. Sono ben evidenti le lavorazioni per realizzare le posenti e articolate strutture in calcestruzzo, le accurate cassetture in legno per il contenimento dei getti di conglomerato, le fitte maglie metalliche delle armature di travi e pilastri (figg. 6-8), la posa in opera dei solai, in cui sono coinvolte maestranze specializzate che vediamo intente nel proprio lavoro quasi in ognuna delle fotografie del cantiere, come in una narrazione sincopata di uomini e mezzi⁴.

³ FACS, Att. lib. prof., b. 17, fasc. 150, *Contratto di appalto per la costruzione del rustico e per la esecuzione di alcune opere di finimento di un edificio dello Istituto Nazionale delle Assicurazioni in Ferrara*, p.5.

⁴ Dedico questo testo alla memoria di Franco Perelli, esperto carpentiere che più volte mi parlò, con grande fierezza, dell'impegnativo lavoro svolto per dare forma ai legnami di questo grande cantiere (R.F.).

BIOGRAFIE

Rita Fabbri è architetto, specialista in Restauro dei monumenti, professoressa associata di Restauro al Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara. Svolge attività ricerca negli ambiti teorici e progettuali relativi alla conservazione e al restauro del patrimonio architettonico alle diverse scale, dall'organismo urbano all'architettura, con particolare attenzione alle tecniche costruttive tradizionali, alla storia materiale del costruito e all'edilizia novecentesca. Ha coordinato numerose ricerche sull'edilizia premoderna e sul patrimonio architettonico del XX secolo. Dal 2016 è responsabile scientifico del Fondo archivistico Carlo Savonuzzi e dal 2021 dirige la Scuola di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio dell'Università di Ferrara.

Marco Bussoli è architetto e borsista di ricerca del LaboRA-Laboratorio di Restauro architettonico, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, specializzando in Beni architettonici e del paesaggio presso la stessa Università. Gli interessi di ricerca riguardano l'edilizia degli ordini mendicanti e l'architettura palaziale del Rinascimento, con particolare attenzione alla lettura critica delle fasi trasformative. Si occupa di attività di ricerca e valorizzazione dell'archivio di Carlo Savonuzzi e ha recentemente collaborato all'allestimento della mostra *L'architettura nei particolari. Progetti dall'archivio di Carlo Savonuzzi* (Ferrara, Palazzo Tassoni Estense, 27 maggio - 7 giugno 2024).

BIBLIOGRAFIA

Fabbri, R. (2019). *Un quartiere, la sua storia. In Il quartiere Giardino di Ferrara* (pp.3-6). Ferrara: Este Edition.

Fabbri, R., Bussoli, M. (in stampa). *Il Reno oltre gli argini: l'alluvione del febbraio 1951 nelle fotografie del Fondo Archivistico Carlo Savo-*

nuzzi. AAA Italia Bollettino, 22: 4-5 (> [link](#)).

Loffredo, R. (2018). *Ferrara moderna nell'album dell'ingegnere Carlo Savonuzzi*, Bologna: Paolo Emilio Persiani.

Loffredo, R. (s.d.). *Storia di Savonuzzi*, Università degli Studi di Ferrara, Facoltà di Architet-

tura (assegno di ricerca ICAR/18).

Mari, E., Savonuzzi, C. a cura di, (1952). *Mostra dello sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi*, Ferrara: s.n.

Massarente, A. (2012). *Ricomposizioni di uno spazio per la musica*, Macerata: Quodlibet.

Renzo Zanavella: architetture effimere per i grandi padiglioni espositivi del secondo dopoguerra. La fotografia come testimonianza e strumento di indagine progettuale e tecnologica

Davide Allegri

Lo studio dei materiali del fondo Renzo Zanavella, conservato presso l'archivio CSAC di Parma, ci restituisce il quadro di un'opera straordinariamente articolata e multiforme che rappresenta, in tutta la sua originale complessità, un significativo tassello del Novecento architettonico italiano. Nei materiali dell'archivio Zanavella le fotografie - dei modelli di studio, delle opere in costruzione e di quelle finite (come i piccoli capolavori al Monumentale realizzati insieme all'amico Lucio Fontana) - hanno costituito uno strumento fondamentale per meglio comprendere una figura spuria che "non si è mai vista riconoscere il suo giusto posto nella storia dell'architettura contemporanea" (Irace, 1987, p.69). Ancor più se pensiamo alla documentazione fotografica degli straordinari padiglioni espositivi progettati dall'architetto mantovano per le Fiere campionarie e per le Triennali milanesi, uniche testimonianze di opere non più esistenti, ma generate in occasione di kermesse che costituivano i veri laboratori di sperimentazione formale e tecnica dell'architettura del secondo dopoguerra

Renzo Zanavella: un architetto del Novecento tra professionismo colto e cultura tecnologica

In questo breve saggio ci si focalizzerà su alcune realizzazioni di Zanavella di padiglioni espositivi degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, opere per loro stessa natura effimere ma dalla grande potenza evocativa e dall'elevato contenuto di innovazione tecnica-tecnologica, che all'epoca

suscitarono scalpore e meraviglia essendo poi pubblicate sulle maggiori riviste specializzate, così come su quotidiani nazionali ed esteri. Anche per l'architetto mantovano vale quanto scritto di sé da Baldessari, "progettai, inventai molto, realizzai poco, e di quel poco, parecchio per non durare" (Savorra, 2008, p.9). Giolli notava come "l'architettura sia assai spesso costretta a lavorare in baracche provvisorie [...] i padroni del mondo consentono, in queste sole occasioni, agli architetti nuovi, di 'scherzare' in liber-

tà. Così soltanto lo si è permesso a Persico, in qualche Sala d'esposizione. Ma quando l'architettura giunge a questo punto le basta un giorno per vivere" (Giolli, p.15). Le fotografie ci restituiscono quindi, con ricchezza di particolari, tanto un patrimonio di cultura progettuale (perso per sempre nella sua entità fisica e materiale ma ben visibile nella sua immaterialità) quanto uno spaccato dell'Italia del secondo dopoguerra, quella della rinascita e ricostruzione prima e del boom economico poi. Vicende, quelle politico-socia-

li, strettamente connesse con chi effettivamente, con il proprio apporto culturale (aldilà della scala di intervento, da quella urbana fino al dettaglio), era protagonista attivo di quella stessa rinascita. Gli allestimenti dell'architetto mantovano acquisiscono, in questo senso, una peculiare rilevanza nel registrare, come un sismografo, alcuni dei momenti più significativi della cultura economica e produttiva del secondo dopoguerra italiano e lombardo-milanese in particolare. Realizzazioni che tendono a trascendere la portata del singolo progetto e che esprimono, simbolicamente, il valore memoriale di un'epoca decisiva per la ricostruzione - materiale, morale e culturale - di un'intera nazione rappresentando, allo stesso tempo, un puntuale resoconto che aiuta a meglio comprendere le fitte relazioni tra impresari, capitani d'industria, aziende storiche.

Architetture effimere: i padiglioni espositivi di Renzo Zanavella nel secondo dopoguerra

Nel quadro complessivo dell'opera zavanelliana l'attività svolta nel campo delle esposizioni rappresenta, per la mole di realizzazioni e la qualità degli esiti raggiunti, un tassello fondamentale. Un lavoro che è andato sviluppandosi lungo un percorso (che copre circa quattro decenni) di maturazione di un linguaggio che va proprio "delineandosi nello sterminato lavoro nel campo degli allestimenti espositivi, intrapresi con coerenza di svolgimento sin dai primi padiglioni" (Irace, 1987, p.69). Due sono le fasi decisive che, nel secondo dopoguerra, caratterizzano l'ascesa professionale dell'architetto mantovano in ambito allestitivo: la prima, dal 1945 al 1954 circa, periodo nel quale stringe il sodalizio ultradecennale con la OM (Officine Meccaniche), azienda della quale ripenserà *tout-court* l'immagine (ol-



Fig.1 - Padiglione OM (1948), Fiera Campionaria, Milano. La grande pensilina a sbalzo sospesa su tiranti in acciaio con brise-soleil in lamelle di legno sotto la quale viene sposta la carrozza Belvedere OM (Archivio CSAC, Parma)

tre agli allestimenti fieristici, edifici per uffici, filiali e il design dei mezzi di trasporto che l'azienda stessa produceva). In particolare vanno segnalati, in questa fase, i diversi allestimenti, tutti alle fiere campionarie di Milano, del 1948 (pensilina più carrozza *Belvedere*), 1950 (pensilina più carrozza modello *Aln-990*) - opere dove mette a punto quelle che Irace definisce vere e proprie macchine tensionali-e, di seguito, i padiglioni in vetro e acciaio in elementi prefabbricati modulari (1952-53-54, sempre per la OM, alle fiere milanesi). La seconda fase si può tendenzialmente ricondurre al periodo che va dall'inizio degli anni Cinquanta e che si esaurirà poi con l'Esposizione universale del 1958 a Bruxelles, durante il quale l'architetto mantovano è protagonista di due edizioni della Triennali milanesi (1951, 1954) dove, oltre a progettare alcuni allestimenti, è anche ordinatore della *Mostra Internazionale delle Architetture in Movimento* (1951, IX Triennale) dove pubblica anche il proprio 'manifesto' sul rapporto tra allestimento e design e tra

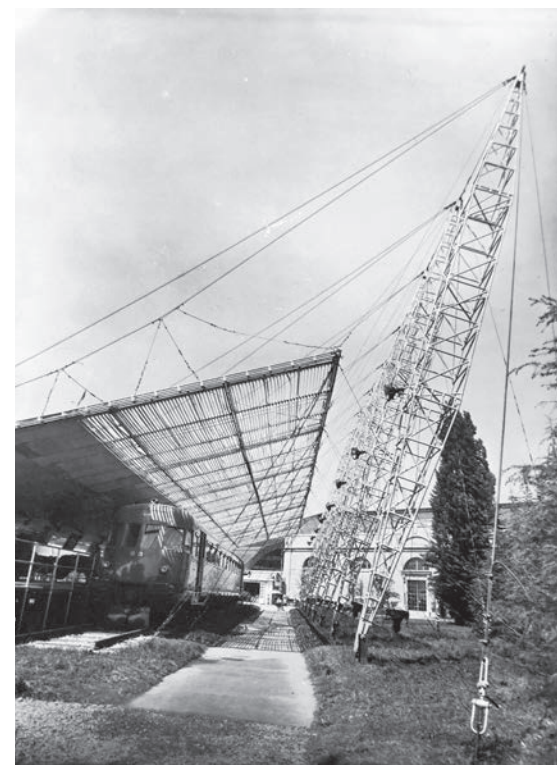


Fig.2 - Padiglione OM (1950), Fiera campionaria, Milano. L'architetto utilizza, recuperandoli, gli stessi elementi del padiglione del 1948 ma ribaltando completamente il concetto strutturale e la composizione della soluzione allestitiva (Archivio CSAC, Parma)

arte e scienza nel progetto di architettura. Facendo una rapida rassegna delle opere più significative in tema di allestimenti, quello del 1948 è esemplare in quanto espressione, in un significativo momento storico, di una cultura tecnologica che si stava diffondendo e che stava iniziando a tradurre, sotto forma di un funzionalismo colto, le rinnovate esigenze della nuova società della macchina. Nel caso specifico, l'innovazione e l'originalità della struttura strallata ideata da Zavanello assume ancora maggior rilevanza se solo si consideri che tale tecnica non era in generale molto diffusa, specie nel contesto italiano.

Nella pensilina "l'eredità del lirismo filiforme razionalista, esplose nell'esuberanza plastica dei vari elementi, che trova nella natura promozionale del messaggio pubblicitario un congeniale stimolo alla libertà compositiva" (*Ibidem*). Zavanello opera qui uno svuotamento dello spazio allestitivo, nel quale letteralmente 'scava' un ambiente dove l'oggetto dell'esporre diviene unico

e assoluto protagonista; per fare ciò concepisce una struttura con alberi in acciaio a traliccio tubolare che trafiggono, attraverso altrettanti occhielli, il grande piano inclinato a sbalzo della copertura; quest'ultimo si libra leggero a coprire la carrozza in un graduale processo di smaterializzazione dello spazio. Le fotografie d'archivio dell'allestimento esaltano lo sbalzo e in generale una composizione senza precedenti per la sua arditezza. Nel complesso nel padiglione traspare quindi un "ottimismo dichiaratorio, una fiducia incondizionata nell'impegno del proprio mestiere [...] dall'elegante organizzazione compositiva della grande piastra inclinata di copertura [...] Una straordinaria permeabilità ambientale tradisce l'ispirazione organica del padiglione, garantendo quell'assoluta trasparenza tra interno ed esterno che segnerà quasi tutti gli allestimenti di questi anni" (Ivi, p.71).

In occasione della Fiera campionaria del 1950, due anni dopo il grande successo dell'edizione del 1948,

la OM affida nuovamente a Zavanello il progetto del proprio allestimento fieristico. L'architetto rifiuta sin dall'inizio una pedissequa riproposizione del padiglione precedente - soluzione caldeggiata dall'azienda per ovvi motivi di natura economica - proponendo invece una variante strutturale della pensilina a sbalzo, utilizzando gli stessi materiali della precedente edizione. Nel nuovo padiglione OM viene di fatto capovolto il suo concetto strutturale: la piastra di copertura non è più tirata alla base ma, al contrario, è appesa, a guisa di vela, a otto alberi rastremati attraverso altrettanti sistemi reticolari piani, le cui funi sono costituite da cavi in acciaio.

La differente concezione strutturale conferma un processo creativo costantemente orientato alla ricerca di una soluzione unica. Il desiderio di liberarsi dal rigore geometrico si risolve in una creatività misurata e al tempo stesso esaltata da un impiego 'costruttivista' dei materiali moderni; l'ambito allestitivo d'altro canto facilita, per sua stessa natura, una sperimentazione che può essere spinta al limite tanto dal punto di vista dell'esito formale che da quello tecnico. "Macchine a mostrare" che si trasformano, nella versione proposta dall'architetto mantovano, in "macchine tensionali" che sembrano quasi sospese nell'attimo stesso di cadere o spezzarsi, così come in quello di potersi librare nell'aere o muoversi, in un improvviso scatto boccioniano. "Ma è evidente che la composizione, anche in senso puramente astratto o, se si vuole, architettonico, al di là di una esaltata scenografica occasione, e di una tal quale dinamicità plastica, data dalle inclinate della pensilina e dei puntoni e dei cavi d'acciaio visibilmente sollecitati al massimo, tocca il limpido cielo di una tesa purezza geometrica" (Pica, 1950, *passim*). In occasione della IX Triennale del 1951 Zavanello progetta e realizza, su commissione della ditta svizzera De Roll, le stazioni della seggiovia M.E.M. (tipologia a bi-posto con sedili laterali) che doveva fungere da

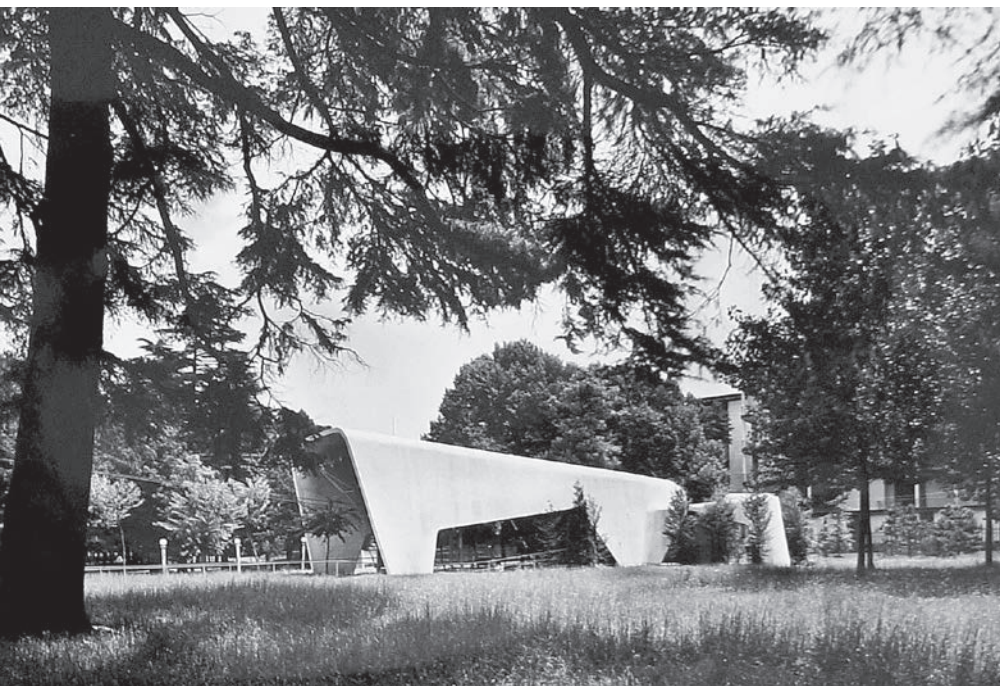


Fig.3 - Stazione Seggiovia M.E.M. (1951),Triennale, Milano. Una massiccia e organica concezione in cemento armato dipinto di bianco si staglia come un animale scultoreo nel parco della Triennale (Archivio CSAC, Parma)



Fig.4 - Padiglione OM (1953), Fiera Campionaria, Milano. Questo padiglione è il primo di una serie che l'architetto mantovano realizzerà per esporre pezzi meccanici della OM (Archivio CSAC, Parma)

'belvedere mobile' durante il periodo di apertura della manifestazione tra il Parco del Sempione e l'Arco della pace. L'architetto mantovano arriva dall'esperienza dei padiglioni OM, per i quali aveva proposto codici linguistici (spaziali e tecnici) di tutt'altra genesi, basati su di un linearismo filiforme, a cavallo tra l'astrattismo magico di Albin e il costruttivismo di matrice sovietica. Qui cambia completamente registro - materico e formale, masse di cemento meteoritiche e non sottili cavi e tubolari in acciaio, volumi plastici e non rigorose e goticeggianti linee di forza statiche - fornendo in tal senso una ulteriore brillante prova di eclettismo tecnico, prima ancora che linguistico e tracciando un ideale ponte con alcune esperienze futuriste maturate in altri ambiti artistici. L'edificio oltrepassa i confini tra architettura e scultura per creare, una volta di più, l'ideale di opera d'arte 'totale'. La concrezione cementizia assume le sembianze di un grande 'quadrupede' artificiale, le cui forme organiche vengono in qualche modo razionalizzate affinché i volumi possano essere percepiti come masse monolitiche. "Da quel momento, per anni, alla Triennale l'impossibile sembrerà possibile: non dimentichiamo la seggiovia [...] che per tutta la durata dell'esposizione funziona realmente da viale Gadio alla Triennale stessa. Ci vorrà una nuova consapevolezza,

con la Triennale del 1968 che durerà un solo giorno, a far capire che questa potenza infinita era un'illusione: l'illusione di chi era uscito vivo dalla guerra" (Romanelli, 2018, p.24).

In occasione della X Triennale (1954) Zanavella progetta e realizza, in collaborazione con Giulio Minoletti e Mario Tevarotto, il padiglione espositivo per la Finmare-Finmeccanica. Il padiglione è

pensato come una sorta di *promenade architecturale* sospesa sull'acqua, metaforico rimando ai promotori della mostra, le due principali società italiane di trasporti marittimi. Il percorso espositivo si snoda attraverso un'esile passerella che disegna un percorso a 'S', lungo la quale si succedono una serie di eterei sistemi espositivi a traliccio dove sono collocati grandi pannelli riportanti disegni e fotografie (posti



Fig.5 - Padiglione FINMARE (1954), Triennale, Milano. Il padiglione è concepito come una palafitta moderna sospesa nel laghetto del parco della Triennale (Archivio CSAC, Parma)

su puntiformi supporti che tendono a scomparire all'interno della trama tridimensionale) e pezzi meccanici 'al vero' dei motori dei mezzi navali. Nella relazione di progetto Zavanella ne illustra i fondamenti ispiratori: "La chiarezza del percorso reso vario e piacevole da un continuo divenire di spazi, la semplicità e chiarezza del sistema costruttivo e messa in valore delle strutture e dei materiali impiegati e per la fusione intima fra paesaggio e costruzione, fra spazi interni ed esterni" (CSAC, fondo Zavanella, 1954).

Verso la metà degli anni Cinquanta, Zavanella progetta e realizza una serie di padiglioni per la OM, nei quali può sperimentare le nuove tecniche di assemblaggio a secco di elementi modulari in acciaio: griglie, profilati di vario tipo, tubolari, cavi e grandi vetrate attraverso le quali mostrare cangianti e lucenti pezzi meccanici, ai quali l'architetto conferisce la dignità di oggetti d'arte. L'estetica della tecnologia e della velocità manifestata da pochi, e all'apparenza rozzi, lacerti meccanici viene così nobilitata, grazie ad un raffinato dispositivo comunicativo dell'esporre.

"I concetti che hanno informato lo studio e la realizzazione di questo padiglione sono stati suggeriti dalla più rigorosa valutazione di ogni elemento di cui esso si sostanzia. L'opportunità di presentare macchine e motori con voluta semplicità e chiarezza lasciando alla loro stessa viva eloquenza il fascino di ogni suggestione e il compito di stabilire chiari e precisi rapporti con il pubblico senza interferenze determinate da invenzioni pubblicitarie o da glorificazioni retoriche, hanno puntualizzato le ragioni, i termini e le caratteristiche del padiglione" (CSAC, fondo Zavanella, s.d.). Per il padiglione replicato nel 1954, *Stile Industria* parla di "nobile architettura che riunisce e presenta le macchine OM, nel disporre ed ambientare questi pezzi che appaiono così più significativi del lavoro della civiltà industriale. La semplice composizione strutturale e la possibilità di un recupero di tutto il materiale attraverso lo smontaggio del padiglione, costituiscono nuovi elementi sui quali si è basata la progettazione ed anche un nuovo spirito col quale sono stati definiti i limiti della manifestazione. Nella ricerca di una minore spesa, di un control-

lo entro la libertà compositiva, di un costante rigore dei termini pubblicitari si può intravedere anche il significato di una moralità che accomuna l'espressione dell'architettura a quella dell'industria" (Rosselli, 1955, p.29). Osservando le opere allestite di Zavanella attraverso la lente delle foto d'epoca si può quindi definire un doppio binario di lettura: opere che, in quanto per loro stessa natura effimere, non "sono trasmissibili ai posteri se non attraverso lo strumento della fotografia, contribuendo così, anche solo in parte, a generare zone d'ombra sugli stessi autori o, all'opposto, a crearne mitologiche rappresentazioni in quanto simboli e icone di un'epoca. D'altro canto, queste architetture provvisorie hanno superato l'esame della storia conservandosi, se così si può dire, forse più intatte (nella memoria beninteso!) rispetto alla relativa fragilità di molte architetture, quelle vere, costruite per durare, soprattutto del moderno, che il tempo ha sfigurato impietosamente soffocandone la primordiale luminosità, erodendone la materia, denunciando semplicemente la loro necessaria temporalità" (Bosoni, 1995, p.173).

BIOGRAFIA

Davide Allegri (1974) architetto, si laurea con lode al Politecnico di Milano nel 2002. Nel 2009 consegue, presso lo stesso Ateneo, il Dottorato di ricerca in Design e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali e, nel 2016, la Specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio. Attualmente svolge, presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle costruzioni e Ambiente costruito, attività progettuale e di ricerca con particolare riferimento all'innovazione tecnologica delle infrastrutture sportive e la valorizzazione del patrimonio costruito del Novecento italiano. È full researcher e titolare del Laboratorio di Costruzione dell'architettura presso la Scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle costruzioni (A.U.I.C.) del Politecnico di Milano. È autore di numerosi saggi e articoli pubblicati sulle principali riviste nazionali e internazionali.

BIBLIOGRAFIA

Archivio CSAC, *Fondo Renzo Zavanella*, documento dattiloscritto, datato 19 luglio 1954.

Archivio CSAC, *Fondo Renzo Zavanella*, relazione di progetto, documento dattiloscritto, s.d.

Bosoni G. (1995). Architetture provvisorie alla Fiera Campionaria. In AA.VV., *Fiera Milano 1920-1995. Un percorso tra economia e architettura* (pp.172-275). Milano: Electa.

Allegri, D. a cura di, (2019). *Renzo Zavanella*

1900-1988. *Architettura Design Tecnologia*. Verona: Scripta Edizioni.

Giolli, R. (1936). VI Triennale di Milano. La "Sala della Vittoria". *Casabella*, 102-103 14-21.

Irace, F. (1987). Renzo Zavanella: le inquietudini della razionalità. *Ottagono*, 85: 64-73.

Pica, A. (1950). Padiglione Ferroviario alla Fiera di Milano. *Tensostruttura di Renzo Zavanella*. *Spazio*, 3: 55-57.

Romanelli, M. (2018). Domus alla Triennale-La Triennale in Domus. *Domus*, 1000: 24.

Rosselli, A. (1955). L'OM alla Fiera di Milano. *Stile Industria*, 3: 29-33.

Savorra, M. (2008). *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*. Milano: Electa.

Veronesi, G. (1957), a cura di, *Luciano Baldessari architetto*. Trento: Collana Artisti Trentini.

Il Villaggio olimpico nelle fotografie dell'archivio VEDO: cronache di vita urbana

Elio Trusiani

Il testo intende mettere in evidenza, oltre al valore architettonico e urbanistico, il ruolo sociale della fotografia nella descrizione dell'area del Villaggio olimpico a Roma, attraverso il Fondo VEDO (Visioni Editoriali Diffuse Ovunque) dell'Istituto Luce nel periodo compreso tra il 1948 e il 1965. Si tratta di un lasso di tempo significativo per la trasformazione di quest'area del quadrante nord di Roma: da base logistica delle forze alleate alla baraccopoli del Campo Parioli, dalla costruzione del villaggio per gli atleti delle Olimpiadi del 1960 fino alla successiva assegnazione degli alloggi agli impiegati dello Stato. Il Fondo VEDO, nelle foto selezionate, offre un racconto per immagini dello spazio aperto del Villaggio olimpico; un racconto che ne sottolinea la flessibilità degli usi, le differenti pratiche comunitarie e il costume di una società in rapida crescita e trasformazione: dai prati della città-parco agli spazi del piano pilotis, dalle strade gerarchicamente organizzate allo spazio permeabile sottostante il viadotto Nervi, dalle piazze progettate agli spazi verdi di pertinenza residenziale

Il settore del quartiere Flaminio, entro cui ricade il Villaggio olimpico, è compreso fra un'ampia ansa del fiume Tevere, un tratto della fascia rettilinea creata dal doppio asse di via Flaminia/viale Tiziano, la dirittura di viale Pietro de Coubertin e le pendici frastagliate della collinetta di villa Glori. Nell'arco del Novecento l'area si è caratterizzata grazie all'alta capacità di metabolizzare le principali tendenze del pensiero architettonico e urbanistico, conservandone i macro segni, i ripensamenti e le varianti in una singolare stratigrafia percettiva.

Fin dall'inizio del secolo scorso era un'area adibita allo sport e, già a partire dagli anni Trenta, la zona ospitava un Campo Dux, con annessi capannoni e magazzini per gli attrezzi, destinato allo svolgimento delle attività ginniche coordina-



Fig.1 - Roma, Campo Parioli. Piazza d'Armi, esercitazioni delle truppe coloniali. Campo lunghissimo. Archivio Luce, (1937)

te dal regime fascista. Nel 1944, dopo la liberazione della città, l'intera struttura venne requisita dalle forze alleate, come base logistica, e fu dotata anche di una pista per l'atterraggio e il decollo di piccoli aerei. Alla fine della guerra, tuttavia, le vecchie stalle dell'ippodromo ai piedi di villa Glori e le baracche lasciate sul terreno dalle truppe alleate furono utilizzate da un gran numero di sfollati: nacque così la "baraccopoli" di Campo Parioli.

Un concorso bandito nel 1948 costituisce il primo tentativo di riqualificazione dell'area. Lo vince Claudio Longo con un progetto che possiamo annoverare di fatto come il diretto precedente di quello elaborato in seguito per il Villaggio

olimpico (Rossi, 2013). Lo sgombero definitivo del Campo avviene tuttavia tra il 1957 e il 1958, quando l'amministrazione capitolina decide di realizzare in questa zona il fulcro urbano residenziale dedicato agli atleti della XVII Olimpiade.

La costruzione del complesso residenziale

Il 10 maggio 1958 segna ufficialmente la data di inizio dei lavori di costruzione del Villaggio olimpico, ma di fatto si riuscì a dare il via solo in ottobre, a conclusione dello sgombero dell'area. In base agli accordi siglati dalle istituzioni impegnate nella realizzazione del complesso

di residenze, gli alloggi, che nel corso dei Giochi avrebbero ospitato circa seimila atleti, dovevano possedere un carattere di durata e solidità; infatti, una volta conclusa la manifestazione, sarebbero stati destinati a famiglie di dipendenti dello Stato al fine di risolvere, sia pure in piccola parte, il problema abitativo della capitale. Per conciliare questo piano d'investimento pubblico con le esigenze delle attrezzature olimpiche, furono utilizzati i fondi straordinari del Ministero dei lavori pubblici, predisposti sulla base della cosiddetta legge Pella¹, più una congrua parte di risorse dell'Istituto nazionale case impiegati dello stato (Incis). A quest'ultimo sarebbe poi spettato l'onere dell'assegnazione

¹ Si tratta di un contributo statale annuo di 3 miliardi di lire previsto dalla legge n. 103, del 28 febbraio 1953, riguardante *Provvedimenti a favore della città di Roma* in relazione "alle esigenze derivanti dall'essere la città di Roma sede della capitale della Repubblica".



Fig.2 - Veduta del Villaggio olimpico con un supermercato. Campo lunghissimo. Fondo VEDO (1963)



Fig.3 - Veduta del Villaggio olimpico. Campo lunghissimo. Fondo VEDO (1963)

degli alloggi, secondo le modalità previste dalla legge. Le opere collaterali, necessarie a ospitare gli atleti (recinzioni, attrezzature per gli allenamenti, ristoranti, arredi interni degli alloggi ecc.), sarebbero state invece di competenza del CONI.

Il gruppo di professionisti incaricato del progetto (composto da Luigi Moretti, Vittorio Cafiero, Adalberto Libera², Amedeo Luccichenti e Pier Luigi Nervi), sin dalle prime battute, si era decisamente affrancato dalle regole compositive in auge negli anni Cinquanta - tendenti ad affrontare soprattutto le questioni legate all'edilizia e a trascurare quelle relative al *town design* e al progetto del paesaggio urbano entro cui ricadono gli edifici -, per agganciarsi sia ai principi espressi da Le Corbusier nella *Ville radieuse* (1930) sia alle

tipologie proposte da Hilding Ekelund (1893-1984) e Martti Välikangas (1893-1973) con le Siedlungsbau realizzate al Villaggio olimpico di Helsinki per i Giochi del 1952. In questa occasione, infatti, e per la pri-

ma volta nella storia delle Olimpiadi, le residenze per gli atleti furono progettate a carattere permanente, in modo da poter essere successivamente adibite ad abitazioni civili.

Così, in appena diciotto mesi - all'interno del perimetro segnato da viale Tiziano, lungotevere dell'Acqua Acetosa, villa Glori e viale Pietro de Coubertin - furono realizzati trentacinque edifici con 1.348 appartamenti (di varie tipologie), per un totale di 70.000 m² di superficie coperta e 160.000 m² di verde. Per completezza di informazione, a tali dati quantitativi, bisogna però aggiungere anche 30.000 m² di parcheggi pubblici e 120.000 m² di strade, che distribuiscono le varie unità residenziali, su un'estensione complessiva di circa 1,15 km².

La *Città dei 10 mila*, come era stato ribattezzato il Villaggio per via del numero di residenti previsti dall'Incis, sebbene regolata sulla base di norme urbanistiche all'epoca non più attuali - il Piano regolatore del 1931 sarebbe infatti scaduto improrogabilmente a settembre del 1958, e quindi in concomitanza



Fig.4 - Veduta del Villaggio olimpico. Campo lunghissimo. Fondo VEDO (1963)

² Si deve probabilmente a Libera, e al suo legame con architetti di rilievo come Le Corbusier, l'idea di un quartiere ricco di giardini, dalla morfologia semplice ma di certo adatta per restituire all'Urbe caotica una continuità tra edifici residenziali e verde.



Fig.5 - Villaggio olimpico, persone che camminano sotto il basamento di un palazzo. Campo medio. Fondo VEDO (1963)

con l'inizio dei lavori -, rappresenta "senza dubbio un buon esempio di zona residenziale cittadina, uno dei migliori quartieri d'iniziativa pubblica realizzati a Roma, certamente il primo in cui siano stati applicati con coerenza i principi dell'urbanistica del Movimento Moderno"³.



Fig.6 - Una strada del Villaggio olimpico. Campo medio. Fondo VEDO (1963)

Un risultato innegabile che, con piccole varianti ma con gli stessi principi compositivi e con lo stesso gruppo di progettazione (cui si aggiunse Ignazio Guidi in sostituzione di Amedeo Luccichenti e Pier Luigi Nervi), fra il 1960 e il 1965, sarà replicato al Torrino nel complesso residenziale di Decima⁴.

In merito alle tematiche e agli aspetti che suscitavano un generale consenso e che, per l'epoca, apparvero più innovativi, Simona Salvo (2009, p.422) registra: "la relazione stabilita dal quartiere con i margini della città storica e la fusione fra un linguaggio architettonico moderno e internazionale con un concetto dell'abitare tradizionale, rispettoso di una certa 'italianità' del modo d'intendere la casa. Negli alloggi, destinati a famiglie del ceto impiegatizio, sembravano infatti scontrarsi, e riconciliarsi, aspetti della cultura italiana dell'abitare [...]. Distribuzione, taglio e scansione spaziale degli appartamenti, infatti, saranno gli aspetti più apprezzati dagli abitanti [...]. Analogamente si potrebbe dire delle corti di pertinenza dei tipi a 'crocette' e del 'grande quadrato', ovvero quegli 'interni degli ester-

ni' concepiti da Moretti come veri e propri cortili cinquecenteschi, di cui una cultura dell'abitare attenta soltanto alla proprietà 'esclusiva' qual è quella italiana, non capirà bene il valore e la qualità intrinseca".

E a tutto ciò si aggiunga anche la grande capacità del tessuto di "accogliere nel tempo, in modo incrementale, interventi diversi" (Pavia, 2020) come la chiesa di San Valentino di Francesco Berarducci, nel 1979, o l'Auditorium di Renzo Piano, nel 1994-2000. Quest'ultimo intervento, in particolare, come sostiene Salvo in un saggio prodotto qualche anno dopo "Oltre ad imprimere un impulso al miglioramento dell'assetto urbano dell'area e ad imporre la riqualificazione degli spazi pubblici e delle infrastrutture [...] ha innescato un processo di rivitalizzazione dell'intero quartiere, seppure indiretto e certo non previsto né programmato" (Salvo, 2014, p.283).

Lo spazio aperto come spazio pubblico

I 160.000 m² di verde del Villaggio olimpico erano stati progettati in modo da consentirne la continuità percettiva, ma anche la percorribilità fisica, attraverso un gioco ininterrotto di visuali e percorsi, filtrato dai *pilotis* che caratterizzano le unità abitative. Con la piantumazione di ottocento alberi di alto fusto, a presidio dello spazio aperto, si garantivano, oltre alla godibilità estetica della vegetazione, forme di vivibilità collettiva improntata sul gioco, sulle attività del tempo libero, sulla convivialità ecc. E così pure per le

³ Scheda *Villaggio Olimpico*, Roma, 2008, Università di Parma, a cura di Maristella Medici. Disponibile al [link](#) (consultato a novembre 2024).

⁴ Questo quartiere dell'Incis, che dista dall'Eur circa un chilometro, è dislocato lungo la via di Decima (da cui prende il nome), in un'area compresa tra via del Mare, via Ostiense e la ferrovia Roma-Ostia Lido.

piazze - pensate come punti di aggregazione e di svago - che avevano un ruolo di snodo ed estensione dell'architettura dei vari edifici.

Sebbene il tessuto sociale degli anni Sessanta - quello che era subentrato agli atleti - sia stato progressivamente eroso per effetto di un processo di "auto-gentrificazione", le forme d'uso originarie di questo spazio di proprietà pubblica, e di innegabile qualità, hanno progressivamente raggiunto la contemporaneità innestandosi nelle diverse azioni della comunità dei residenti. Così, grazie anche alle capacità aggregative messe in campo dalle associazioni e dalle organizzazioni della società civile che gravitano nell'area, ancora oggi si possono rintracciare forme di attività comunitarie che continuano a promuovere l'identità simbolica del luogo e la sua adattabilità a usi diversi nel corso del tempo⁵.

L'obbiettivo dell'agenzia fotografica VEDO fissa la storia...

Il Fondo VEDO⁶, dal quale sono state estrapolate quasi tutte le immagini che corredano il testo, passa in rassegna una buona parte di celebrazioni ed eventi che risultano collegati all'uso pubblico di questo spazio aperto: dalla fase delle prime esercitazioni sportive, effettuate durante il regime fascista, alle manifestazioni di vita vissuta *en plein air* dagli abitanti assegnatari degli alloggi, alle pratiche quotidiane dei residenti - riconducibili per lo più a "fermo immagine" da video - sino allo stato manutentivo di strade, cortili e parcheggi.

A testimonianza di una società in rapido mutamento, apre la selezione Campo Parioli con una foto (fig.1)

del 1937 dell'Archivio storico Luce che fissa una sfilata di truppe coloniali a cavallo (secondo canoni visivi già collaudati da Graziani in Africa orientale). Dopo appena un quarto di secolo, quegli stessi spazi faranno tuttavia da cornice alle automobili che invadono il parcheggio del supermercato (il primo realizzato a Roma; fig.2) nato nei locali che, durante le Olimpiadi, erano stati adibiti a mensa degli atleti. Sempre al 1963 si ascrivono i "campi lunghissimi" con cui l'obbiettivo dell'Agenzia VEDO inquadra i prati della città-parco (fig.3) e i giovani arbusti previsti come parte integrante delle residenze (fig.4). Ai "campi medi" è affidata invece la descrizione sia della permeabilità degli spazi al piano pilotis (fig.5) e della loro declinazione 'pubblica' sia del sempiterno problema delle buche di Roma (fig.6).

³ Da vari anni, ad esempio, è stato istituito un circolo bocciolino, un centro sociale anziani, una banda (con suonatori di età compresa fra 6 e 80 anni) e, grazie all'Aps *Villaggio dei Bambini*, piazza Grecia è diventata location di vari festival e cene di quartiere.

⁴ Fondo V.E.D.O. (> [link](#)) Acronimo di Visioni Editoriali Diffuse Ovunque. L'Agenzia fotografica VEDO fu fondata nel 1908 da Adolfo Porry Pastorel. Sono state catalogate e rese quindi consultabili on line 179.397 immagini scattate tra il 1954 e il 1965. L'archivio acquisito dall'Istituto Luce documenta la vita politica e il costume del Paese dal 1948 al 1965. Dal punto di vista dei contenuti prevalente è il tema politico: superano le cento schede di presenza (i record di occorrenza) soltanto i rappresentanti del mondo politico, dai presidenti della Repubblica o presidenti del Consiglio agli esponenti di spicco dei partiti di governo e dell'opposizione. Si ringrazia Archivio Luce Cinecittà per la licenza d'uso delle immagini.

BIOGRAFIA

Elio Trusiani architetto e Ph.D., è professore associato presso l'Università di Camerino, dove coordina il curriculum in "sustainable Planning, cultural Heritage, built Environment (PHE)"; ricercatore presso Sapienza Università di Roma (2008-2014), è stato docente della Scuola di Specializzazione in "Beni Architettonici e Paesaggio" (Sapienza Università) e della LUISS Business School di Roma. Nella ricerca privilegia i campi della rigenerazione urbana, del patrimonio culturale e della pianificazione paesaggistica; con particolare interesse per i paesi emergenti e a risorse limitate; nei campi di ricerca sopracitati, ha consolidato una lunga esperienza di partecipazione e coordinamento di progetti di ricerca nazionali e internazionali. Visiting professor in numerose università europee ed extraeuropee.

BIBLIOGRAFIA

Pavia R. (2020). *Roma, Flaminio: Ripensare i progetti strategici*, Commento al libro di P.O. Rossi, *Flaminio Distretto Culturale di Roma. Analisi e strategie di progetto*. Macerata: Quodlibet 2020. Disponibile da: (> [link](#) 11/2024).

Rossi P.O. (2013). *I progetti urbani per Roma di Saverio Muratori (1947-1967)*. In G. Cataldi (a cura di), *Saverio Muratori architetto*, Atti del convegno itinerante (pp.38-45). Firenze: AION.

Salvo S. (2009). *Le alterne vicende del Villaggio Olimpico di Roma fra manutenzione inconsapevole e riconoscimento critico*. In C. Bozzoni, D. Fonti, A. Muntoni (a cura di), *Luigi Moretti. Architetto del Novecento* (pp.417-430). Roma: Gangemi.

Salvo S. (2014). *Edilizia residenziale pubblica e conservazione: il caso del Villaggio Olimpico di Roma*. In S. Della Torre (a cura di), *Sguardi ed esperienze sulla conserva-*

zione del patrimonio storico architettonico, (pp.281-291). Firenze: Nardini Ed.

Toni S. (2016-2017). *Villaggio Olimpico tra gloria e degrado*, tesi di laurea, (rel. prof. Augusto Gabriele Rossari) Politecnico di Milano.

Toschi L. (2001). Roma: dalla "Città Sportiva" al Villaggio Olimpico, *Edilizia Popolare*, 269-270: 20-37.

Dalla storia alla cronaca: la vicenda del Velodromo olimpico di Roma

Emma Tagliacollo

Una riflessione sulla rappresentazione del Velodromo olimpico dalla sua costruzione (1960) alla demolizione (2008) attraverso le fotografie, l'immagine cinematografica e la cronaca. È il racconto di un edificio-non-edificio, che nasce dalla terra seguendo l'orografia dell'area, che costruisce un paesaggio attraverso la sua modificazione e che affascina i registi per la sua capacità evocativa di raccontare la trasformazione della città e luoghi di una realtà quasi distopica. L'opera progettata da Cesare Ligini, Dagoberto Ortensi, Silvano Ricci tra il 1957 e il 1960 aveva la peculiarità di essere innovativa in quanto summa tecnologica, ingegneristica, compositiva e poetica di come si può fare architettura mantenendo un costante ed evidente rapporto tra funzionalità e bellezza. Tutto questo sino al 2008, anno della sua scenografica demolizione

Dal disegno al paesaggio

L'edificio del Velodromo olimpico venne costruito in occasione delle Olimpiadi di Roma del 1960, come risultato di un concorso nazionale bandito dal Coni nel 1955, con l'intento di trovare soluzioni progettuali al tema dell'impianto sportivo per il ciclismo che potessero fornire delle indicazioni sulle norme da adottare, risolvendo il problema della visibilità completa delle gare (curva di visibilità) oltre al raccordo, necessario nelle gare su strada, tra l'anello della pista interna e la strada esterna.

Il Velodromo (progettato da Cesare Ligini, Dagoberto Ortensi, Silvano Ricci, 1957-1960) è un'opera che mostra la sua forza architettonica e tecnologica evidenziando questi

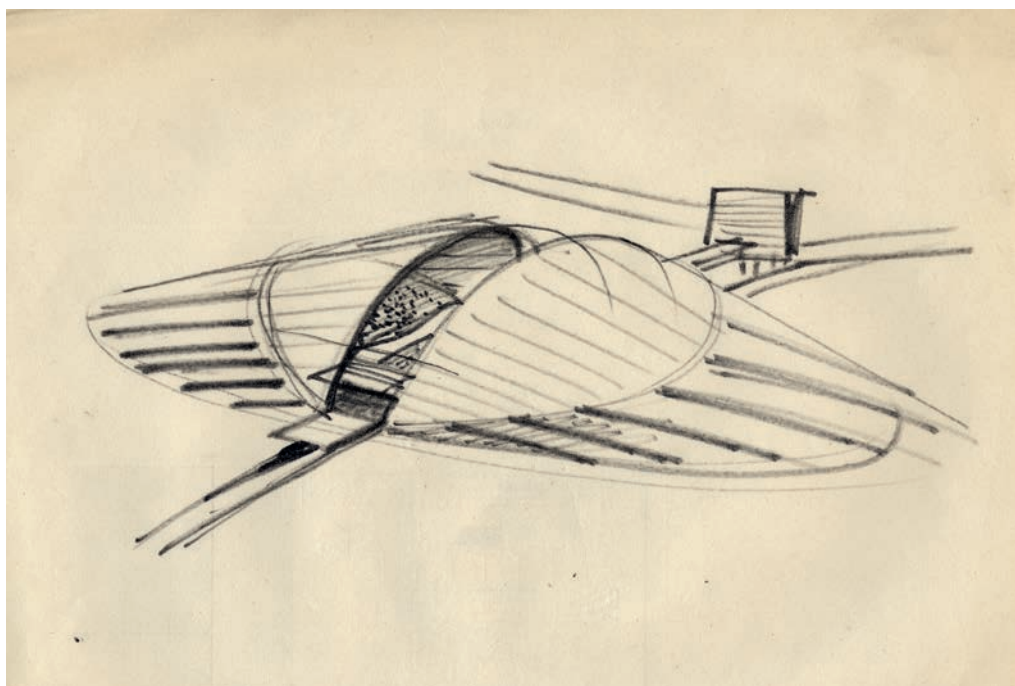


Fig.1 - Schizzo di progetto di Cesare Ligini precedente al 1960, archivio privato

elementi come un *unicum*: l'opera sottolinea come architettura e ingegneria vivano insieme in una dimensione olistica. Questo edificio è una summa tecnologica, ingegneristica, compositiva e poetica di come si può fare architettura. L'armonia del complesso deriva anche dal costante ed evidente rapporto tra funzionalità e bellezza.

È per questo che le sue curve sono tagliate secondo i segni delle visuali (perfette per ogni sedile) che lo fanno emergere dal suolo: le diverse sezioni dei piani all'interno del Velodromo permettevano un'ottima visione delle gare agli spettatori e donavano alla città un morbido paesaggio costruito.

Questa architettura oggi perduta viene definita da Bruno Zevi come "opera sincera prodotta da architetti consci del fatto che l'arte non è mai chiassosa" (Zevi, 1960).

Un'opera, dunque, che vive nel quartiere Eur di Roma come parte integrante di esso. Un'architettura così elegante da passare quasi inosservata, perché sempre presente, aderente allo spirito dello spazio circostante.

Tra le prime idee conservate nell'archivio Cesare Ligini vi sono alcuni disegni per un velodromo parzialmente chiuso (fig. 1), con la presenza di un'interruzione della copertura, una pausa nella linearità dei due

gusci che, se continuati, si possono incontrare. Tali disegni mostrano fin dal principio l'idea di un'architettura che nasce dalla terra, fatta di questa materia, un velodromo plasmato da questo elemento primordiale. Il suo invaso con la pista per i velocipedi che prosegue con le gradinate è anch'esso una memoria, quella della presenza del fosso della Valchetta che, nelle prime intenzioni di progettazione dell'Eur, si sarebbe proprio qui rimodulato in un laghetto.

Il velodromo era un'opera singolare, non solo per la sua pista aperta, non solo per la sua unicità tecnologica e architettonica, ma anche per il suo rapporto con il territorio.

Questa architettura rappresentava forse l'essenza dell'Eur: la costruzione di un paesaggio attraverso la sua modificazione (una regola generale della progettazione dell'Eur). Il velodromo, infatti, era un edificio-non-edificio, perché costruito di terra e di cemento a cui poi si univano molti altri materiali, anche di tipo industriale, che qui acquistavano una loro nobiltà formale.

Il fatto di essere composto di terra ci ricorda le immagini del paesaggio prima della sua costruzione. Le fotografie d'epoca restituiscono morbide colline con le architetture simbolo dell'Eur sullo sfondo (fig. 2). Il velodromo, nella sua forma, sembra ricostituire proprio quel-

le colline, quel paesaggio morbido, diventando così architettura. Eppure nel definirlo come edificio-non-edificio e opera di *land art* ne troviamo un'altra eccezionalità: è quella non solo di appartenere al territorio, ma anche di trasformarlo con una formula creativa.

L'immagine del contesto si fonde con l'architettura che sarà e l'architettura diventa paesaggio e memoria essa stessa di quello che ha sostituito. Quasi un'architettura mimetica, così elegante da non notarsi e che si integra con la moderna sensibilità per il luogo. Le morbide curve sensuali sono da leggersi come dei raccordi concreti e non solo ideali con il progetto del verde dell'intero quartiere, che prevede un piano composto da viali, contro-viali, giardini con curve di livello che crescono morbidamente formando leggeri declivi, laghetti e fontane. Un progetto che ci parla della forma del territorio.

Le immagini della costruzione sono liriche, ci rimandano poeticamente a un mondo in divenire non necessariamente reale, restano come punti di riferimento la basilica dei santi Pietro e Paolo e il Palazzo della civiltà italiana. Questi edifici che vediamo sullo sfondo parlano un linguaggio monumentale lontano da quello organico che i movimenti di terra, che diventeranno architettura, ci suggeriscono (sempre fig. 2).



Fig.2 - L'area prima della costruzione del Velodromo olimpico, precedente al 1960, archivio privato

La folla e il cinema

Il velodromo nel 1960 accoglie la folla delle Olimpiadi che animano la città e mutano con la loro frenesia ed energia vibrante l'idea iniziale che si aveva dell'Eur, traghettandolo da E42 a Eur, uno dei quartieri più moderni e funzionali della città. È un'opera che segna un passaggio: non solo concorre alla modernità della città e dell'Eur, ma lo accompagna verso la sua trasformazione a quartiere (fig. 3). Si può dunque immaginare che il velodromo concorra a una nuova identificazione del quartiere e forse, ancora di più, è una di quelle architetture che hanno contribuito alla modernizzazione dello spazio cittadino e ne hanno migliorato la qualità urbana.

L'immaginario dell'Eur entra così a far parte della quotidianità, anche grazie al suo ruolo nel cinema. L'architettura si allontana dal metafisico, come è ben rappresentato ne *L'Eclisse* di Michelangelo Antonioni (1961). Qui si dipana la vita di tutti i giorni, disegnata tramite la quotidianità di intellettuali belli e drammaticamente complicati (Vittoria, la protagonista, interpretata da Monica Vitti e Riccardo, Alain Delon, il suo compagno) in un'ampia zona di Roma che è anche l'Eur. Sino a poco prima un luogo metafisico degno di una tela di De Chirico e ora un luogo alla portata e abitato dagli uomini, dove si susseguono immagini di quotidianità: una balia che spinge un bambino in carrozzina, le carrozzelle che tornano dalla bellezza del centro storico per far riposare i cavalli. Parte di questa vita si svolge con lo sfondo di un edificio che spunta dal terreno: vi sono alberi piccoli, appena cresciuti, che per il loro sviluppo ancora necessitano di sostegno, e un edificio che emerge dal suolo, si trova un po' al di sotto del livello stradale, ed è il Velodromo olimpico. L'Eur, in quegli anni, è però ancora un luogo lontano da Roma, non raggiungibile a piedi, così che i ragazzi di Pasolini, quelli di *Accattone* e di *Mamma Roma*, che percorrono e misurano la città



Fig.3 - Vista a volo d'uccello del Velodromo olimpico e del contesto urbano, post 1960, archivio privato

con passo umano, non lo raggiungono mai. L'Eur è visto come un cuore cittadino bianco, intoccabile, lontano dalla nostra vita carica di emozioni umane. Una perfetta sintesi di questa percezione è espressa da Federico Fellini che, in un'intervista a Luciano Emmer, dirà: "È un quartiere che mi piace: mi piace al punto tale che vivo a Piazza del Popolo" (Tagliacollo, 2011, p.30).

Questa distanza fisica che si avverte, anche tra le classi sociali, nel

tempo viene colmata grazie all'immaginario del cinema, che seleziona il quartiere come scenografia e il Velodromo olimpico come ambientazione di alcuni film. L'opera nel tempo diventa un'architettura più familiare, forse proprio per il suo carattere di non monumentalità, per la sua aura di luogo differente da tutto il resto, per la novità delle forme. Nel 1965 Elio Petri sceglie questa architettura per girare alcune scene de *La decima vittima*, uno dei primi



Fig.4 - Fotogramma da *La decima vittima*, Elio Petri (1965), (> [link](#), 11/2024)



Fig.5 - Sequenza di immagini della distruzione del Velodromo olimpico (2008), (> [link](#), 11/2024)

film di fantascienza italiani. I protagonisti Caroline (Ursula Andress) e Marcello (Marcello Mastroianni) sono entrambi concorrenti, cacciatore e vittima, di un gioco all'ultimo sopravvissuto in un mondo dove le guerre sono scomparse e la *Grande caccia* - questo il nome della competizione internazionale - è l'espediente per contenere la violenza. Il 'Ministero della grande Caccia' è ambientato nell'edificio di ingresso del velodromo. Il regista ne inquadra la rampa, l'ingresso scandito dagli squadrate pilastri bianchi, la leggera curva del corpo longitudinale, il ritmo costante e serrato dei frangisole. Petri taglia in diagonale l'immagine, sottolineando il ritmo incessante del film e in modo da mostrarci contemporaneamente in pochi frammenti tutta la sua modernità, composta da dettagli funzionali portatori di un forte valore estetico (fig. 4).

Morire da eroi

La complessità di questo edificio si evidenzia dopo la fine delle Olimpiadi, non solo perché non è conforme alle regole - che l'Unione ciclistica internazionale negli anni Cinquanta non aveva ancora, tra l'altro, definito - ma anche per le concrete difficoltà di manutenzione che derivano dalla diversità dei materiali e dal fatto di essere un velodromo a cielo aperto.

Tutti si dimenticano di questa architettura che nel tempo si degrada. Solo nel 2006 se ne ritorna a parlare tra studiosi, dopo il ritrovamento dell'archivio dell'architetto Cesare Ligini e la conseguente richiesta, portata avanti dalla Soprintendenza architettonica di Roma, per avviare la procedura di vincolo e far riconoscere anche a rigor di legge il valore di quest'opera.

Il velodromo sembra incontrare difficoltà per il suo riconoscimento come opera di qualità, pur rappresentando un'eccellenza ed essendo un esempio riconosciuto all'estero.

Il valore di quest'opera, che sensibilizza gli studiosi, gli addetti ai lavori, i cittadini che vivono nella zona, non raggiunge altri livelli, dimostrando la problematicità della comunicazione del valore di bene culturale. L'edificio viene infatti trattato e considerato come un'area da riqualificare, in cui sostituire l'architettura con altro, così da creare 'un vuoto di senso', ignorando il concetto di *genius loci* e il tempo storico. Il patrimonio culturale non viene riconosciuto e mai nominato.

Da qui parte un breve racconto di cronaca che spiega, senza necessità di commenti, come siano stati abbandonati e lasciati cadere il valore qualitativo, la capacità tecnologica, la ricerca architettonica e l'immaginario collettivo. Leggiamo ne *Il Corriere della Sera* del 29 dicembre 2004: "Dopo il Palazzetto dello sport [sic], diventato Palazzina, tocca al Velodromo. Lo stadio progettato ed utilizzato per le gare di ciclismo nelle Olimpiadi del 1960 e da decenni in stato di abbandono, sarà finalmente recuperato, con un'attenta opera di trasformazione, e restituito in maniera funzionale ai romani. [...] Il progetto di trasformazione, che comprende nuove costruzioni nel perimetro esterno, dovrà essere tale da 'adeguare la struttura attuale al nuovo programma funzionale', senza stravolgere l'aspetto originario del Velodromo Olimpico.

All'interno dell'attuale Velodromo, che si sviluppa su un'area di oltre 60 mila metri quadrati, ci saranno un Aquatic Center - con una piscina olimpionica, quattro di allenamento ed altre per divertimento e fitness -, una zona di riabilitazione acquatica con vasche di idromassaggio, talassoterapia e percorsi acquatici. Sono inoltre previsti un Centro benessere con nove palestre, studi medici, solarium, sauna e bagno turco, con annesso centro medico di supporto.

All'esterno saranno invece impiantati i servizi pubblici: asili nido, una scuola materna ed una ludoteca,

una biblioteca e spazi pubblici al servizio del municipio, una zona commerciale per l'Aquatic Center ed una per il quartiere. Ci sarà anche una pista ciclabile tra lo svincolo di via del Tintoretto e il Velodromo di via dell'Oceano Pacifico. Un servizio di navetta gratuito farà da collegamento tra la nuova struttura e la più vicina stazione della linea B della metropolitana. L'entrata in funzione? Se non ci saranno contrasti - dicono in Campidoglio - entro il 2006".

Negli anni in cui il Velodromo era in parte distrutto, volutamente lasciato decadere, Renato Nicolini scrive per il Corriere della Sera del 2 novembre 2008: "Il Velodromo di Cesare Ligini, Dagoberto Ortensi e Silvano Ricci, non esiste più. [...] Ora non c'è più. Niente di male, è la città che muta, indifferente ai nostri sentimenti [...] Non fosse che mancava ormai solo un anno a quei cinquant'anni che avrebbero consentito alla Soprintendenza ai Monumenti di Roma di apporre il vincolo [...] Se sono innegabili i vantaggi economici per l'EUR Spa dalla città acquatica, piscine e soprattutto impianti - oggi molto trendy - di fitness, che prenderà il posto del Velodromo; la costruzione del nuovo velodromino (l'uso del diminutivo è già significativo) costerà alla città di



Fig.6 - I resti del Velodromo, foto Emma Tagliacollo, (agosto 2008)

Roma 6 milioni di euro (di cui solo uno proveniente dall'EUR Spa)".

In sostanza lo stato di degrado in cui l'edificio si trovava, unito a una serie di questioni economiche derivanti dall'importanza strategica dell'area e dal suo valore connettivo, porta alla sua demolizione, avvenuta il 24 luglio del 2008 alle ore 17.50 (fig. 5).

La demolizione sembra indicare non solo il 'non riconoscimento' dell'opera, ma anche un concetto di bene culturale legato alla mone-

tizzazione dello stesso o, come in questo caso, delle sue aree, di valore ancor maggiore se lasciate libere. Il Velodromo olimpico muore da eroe e in questo modo rimane presente nella storia delle rinunce all'architettura.

Qualche settimana dopo la sua demolizione ho scattato qualche immagine (fig. 6). Qui il velodromo, avviluppato dalle lamine, ci appare come un animale morente pronto a ritornare metaforicamente a quella terra da cui era stato generato.

BIOGRAFIA

Emma Tagliacollo, componente del Comitato scientifico di In/Arch, componente dell'Osservatorio 900 sempre per l'Ordine degli Architetti di Roma e provincia. Già segretaria di In/Arch Lazio e di Docomomo Italia, è esperta di pratiche urbane e ricercatrice indipendente specializzata nel patrimonio culturale. Si occupa di temi del moderno ed è autrice di contributi, anche video, sulle trasformazioni urbane e sulla valorizzazione dei beni culturali. Ha lavorato come ricercatrice al Cnr, all'Università Sapienza di Roma e in Cina con Whitrap Unesco sui temi dei centri storici minori e del paesaggio storico urbano. È PhD e specializzata in *Restauro dei monumenti architettonici* all'Università Sapienza, dove ha insegnato Restauro, Progettazione architettonica e Teoria e storia del design.

BIBLIOGRAFIA

Io e *Federico Fellini e l'EUR*, programma di Anna Zanoli, regia Luciano Emmer, trascrizione in Tagliacollo, E. (2011). *La progettazione dell'Eur. Formazione e progettazione*

urbana dalle origini a oggi. (p.30) Roma: Officina edizioni. Versione del video al [link](#) (11/2024).

Zevi, B. (1960). Le Olimpiadi a Roma. Due costruzioni antiretoriche, *L'Espresso*, 29 maggio 1960.

Documentare il divenire. Gli sguardi di Edoardo Gellner ed Egle Renata Trincanato tra fotografia e progetto

Teresita Scalco

Le fotografie stabiliscono con il presente una visione istantanea retroattiva e contribuiscono alla rappresentazione del patrimonio architettonico e paesaggistico. Come rilevava Italo Zannier "Piuttosto che documenti indiscutibili, ossia meccanici, la fotografia propone soprattutto idee, e concetti spesso sublimi, sull'immaginario della realtà, definibili con una straordinaria dovizia di modi, che sono impliciti nel suo linguaggio" (Zannier, 1991, p.191). Questo contributo esplora come l'attività fotografica si collochi nel contesto del progetto architettonico documentando due tra le mostre online *Petit tour* dedicate dall'Archivio Progetti Iuav a Edoardo Gellner ed Egle Renata Trincanato

Patrimonio culturale e fotografia: un fertile dialogo

La centralità del patrimonio culturale è scolpita nell'art. 9 della nostra Costituzione: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione". Questa triade di cultura, ricerca, tutela costituisce il "progetto spirituale della società" e "lo strumento di educazione etica" (Settis, 2012, p.130).

Alla luce di questa premessa e della Convezione di Faro, risulta chiaro che ogni nostro impegno rivolto verso un documento o oggetto - sia esso su supporto analogico o digitale, un reperto archeologico o un frammento di città - mira a plasmare una nuova consapevolezza virtuosa. Questo approccio mette

in dialogo le tracce del passato per le esigenze di diffusione della conoscenza del presente.

Sin dalla fine dell'Ottocento, le fotografie sono diventate un nuovo veicolo di comunicazione per raccontare la modernità delle trasformazioni delle città e dell'architettura. Ma qual è il loro potere oggi? Nella seconda metà del XIX secolo, abbiamo assistito a una proliferazione di immagini di architettura, queste non solo illustravano il lavoro degli architetti ai potenziali committenti, ma influenzavano anche i gusti estetici attraverso la loro pubblicazione.

Nel 2017, il convegno e l'omonima pubblicazione *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, presso il Politecnico di Milano, hanno posto l'accento sul ruolo delle immagini del cantiere come testimonianza di aspetti poco sondati nella

valutazione dell'opera e sulle nuove modalità di costruire microstorie grazie all'utilizzo di media digitali, all'interno dell'ibrido spazio d'azione delle *digital cultural heritages*.

La fotografia d'architettura e urbanistica riveste un ruolo fondamentale nella comprensione e nell'apprezzamento degli spazi costruiti, documenta strutture che sono soggette a cambiamenti o addirittura demolizioni. Per questo la conservazione del patrimonio passa attraverso la catalogazione di fotografie, negativi, diapositive, fino a costituire un meta-archivio visivo su cui si radica la memoria storica (Morrione, 1984).

Al contempo, Italo Zannier ci invita a considerare la fotografia d'architettura non solo come documento visivo, ma come un linguaggio espressivo che arricchisce la nostra percezione del mondo costruito (Zannier, 1991).

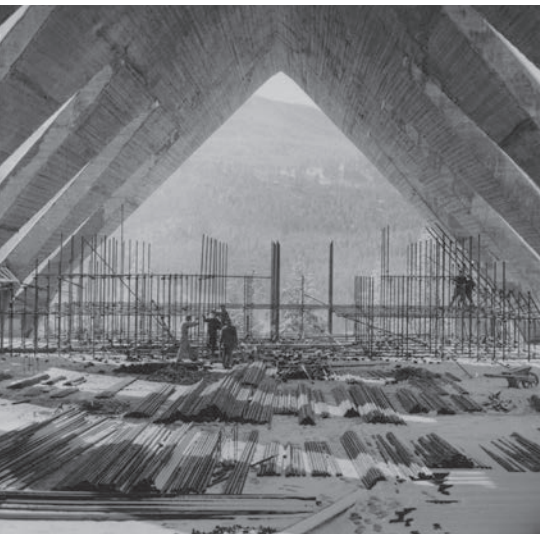


Fig.1-3 - Fotografie del cantiere e delle diverse fasi di costruzione della colonia per i bambini al Villaggio di Corte di Cadore. Edoardo Gellner (1956-1959). © Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner

Inoltre, le collezioni fotografiche sono intimamente legate ai contesti culturali in cui sono nate; esse fungono da strumenti di ricerca sia per chi le crea, sia per chi le fruisce.

Pertanto, in questo contesto è rilevante evidenziare l'esperienza di acquisizione, conservazione e catalogazione condotta dall'Archivio Progetti dell'Università luav di Venezia, dove l'archiviazione dei documenti unisce la cura per la conservazione, la descrizione analitica alla pratica culturale.

Costruire microstorie

A partire dal 2020, l'Archivio Progetti dell'Università luav di Venezia ha cercato di intrecciare gli obiettivi di tutela e conservazione del patrimonio con la crescente esigenza di accessibilità digitale alle collezioni. Tra le modalità di diffusione della conoscenza, è stata scelta la produzione di percorsi multimediali video e mostre digitali, chiamate *Petit tour*.

Nato nel 2020 in piena pandemia, il progetto digitale *Petit tour*, curato prima da Serena Maffioletti e in seguito da chi scrive, aveva da un lato l'obiettivo di valorizzare le collezioni dell'Archivio Progetti luav, dall'altro è stato usato come strumento di ricerca, invitando studiosi, docenti e giovani ricercatori ad esplorare parti di archivi non ancora studiati.

I *Petit tour* creano percorsi tematici, biografici o monografici e sono finalizzati alla ricerca didattica, soddisfacendo così un primo livello di acquisizioni di informazioni (Spagnoli, 2013).

Prima di addentrarci nei *Petit tour* selezionati, desidero fornire una breve panoramica sulle tre principali categorie dei *corpus* fotografici che troviamo all'interno degli archivi di architetti e urbanisti conservati presso l'Archivio Progetti luav:

1. Fotografie di studio, documentarie, riproduzioni: questa tipologia è presente in quasi tutti

gli archivi e include fotografie di viaggi, personali, appunti visivi del contesto socio-urbano, punti di vista antropologici;

2. Fotografie commissionate a fotografi: in particolare, a partire dagli anni Sessanta Giancarlo De Carlo ha costruito l'immaginario delle proprie architetture commissionando numerosi servizi fotografici a diversi autori, tra cui Giorgio Casali, Aldo Ballo, Gabriele Basilico, Toni Garbasso e Paola De Pietri.
3. Fotografie autoriali degli architetti sulle proprie opere: Egle Renata Trincanato, Edoardo Gellner, Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti, Bruno Morassutti.

Un discorso a parte si deve fare per gli archivi dei fotografi come Giorgio Casali, Mauro Masera, George Evard Kidder Smith e Riccardo Tofolenti, che non saranno trattati in questa sede.

Per approfondire uno di questi aspetti, ho scelto di accostare due sguardi di architetti-fotografi - quelli di Edoardo Gellner (1909-2004) ed Egle Renata Trincanato (1910-1998), contemporanei ed entrambi laureati alla Scuola di Architettura di Venezia - per descrivere due modalità autoriali distintive nel raccontare il proprio punto di vista sulla vita costruttiva dell'architettura.

Ritratto del cantiere del Villaggio Eni a Borca di Cadore. Lo sguardo di Edoardo Gellner

Oggi più che mai siamo circondati, potremmo dire bombardati, da migliaia di immagini, il che può condurre a una cecità cognitiva. Questo fenomeno si estende ulteriormente quando ci confrontiamo con la 'vertigine' dell'archivio, per parafrasare Umberto Eco. Tuttavia, quando ci soffermiamo su un particolare ambito d'indagine, il documento fotografico squarcia il buio dell'oblio e rivela nuove forme di comprensione e conoscenza.



Fig.4 - Vedute del cantiere della costruzione della Chiesa di Nostra Signora al Villaggio di Corte di Cadore, Gellner, progettista dell'opera, Foglio 434 estratto dall'album 4 (foto 1960-61). © Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner

Francesca Pasqual ha esplorato l'archivio fotografico di Edoardo Gellner per analizzare la vulnerabilità e la conservazione delle architetture in calcestruzzo armato. Nel 2023 ha realizzato la mostra online *Fotografie e (pro) getto. Gli scatti come testimonianza del cantiere in calcestruzzo armato*.

Negli oltre ventiseimila scatti in bianco e nero, realizzati in modo sistematico e curato a partire dal 28 aprile 1957 - data in cui Gellner acquistò una macchina Hasselblad (Domenichini, 2015) - l'interesse dell'architetto-fotografo non si concentra tanto su strategie di rappresentazione o sull'esposizione di significati latenti, quando sulla costruzione di un archivio di immagini e della "conoscenza" (Ivi, p.199). Queste fotografie documentano, studiano, progettano il paesaggio, prima e dopo i suoi interventi a scala urbanistico-architettonica.

In questo processo, Pasqual individua gli scatti della costruzione delle architetture in calcestruzzo armato del Villaggio di Corte di Cadore, che testimoniano le fasi inter-

medie, le maestranze al lavoro e, in particolare, le fotografie di cantiere catturano pratiche non altrimenti documentate. Esse congelano - rendendole visibili - procedure che venivano trasmesse solo oralmente in quegli anni e pertanto devono essere considerate tra le fonti primarie utili alla definizione di un possibile progetto di restauro (fig. 1-2-3). "Temperature rigide, fattori climatici, errate modalità di esecuzione del getto non solo sono particolari anomali da ricercare nelle immagini in bianco e nero, ma possono anche indicare problematiche per la conservazione delle strutture", come sottolinea Pasqual (2023).

Sfogliando gli splendidi album, artefatti editoriali autoprodotti con qualità di microarchitetture, come il 'libro imbullonato' di Depero, emerge l'intento registico di Gellner: con la macchina fotografica può padroneggiare, documentare e modellare la processualità dei suoi progetti.

Gli scatti creano una narrazione viva che si esplica nella sequenza di doppie o triple pagine piegate, in mon-

taggi di più fotografie, l'una sull'altra, dove interviene graficamente tracciando l'inquadratura editoriale perfetta per le sue future pubblicazioni.

Crea una continuità tra le vedute paesaggistiche montane, la morfologia del territorio, le architetture vernacolari e i dettagli costruttivi dei propri edifici, fino a documentare visivamente, in un *unicum*, anche gli spazi interni (fig. 4).

Nelle collezioni dell'Archivio Progetti rintracciamo un'altra progettista che riconosce nella fotografia la valenza di linguaggio progettuale oltre a quello visivo: Egle Renata Trincanato.

La cura dello sguardo di Egle Renata Trincanato

Sin dagli anni formativi alla metà degli anni Trenta, l'architetta Egle Renata Trincanato ha instaurato una solida relazione con la fotografia, utilizzandola come strumento di ricerca e pedagogico. Successivamente, i suoi reportage fotografici documentano la propria progettazione architettonica e creano repertori iconografici per i suoi progetti editoriali ed espositivi.

Primo fra questi troviamo un reportage di otto stampe in bianco e nero, originariamente conservate in una bustina con la sua indicazione autografa "Venezia in veste di guerra", che documentano le vedute di piazza San Marco e le protezioni contro i bombardamenti delle opere interne alla Basilica e a Palazzo Ducale nel 1940.

Dal 1941 Trincanato è assistente di Giuseppe Samonà nel corso di Disegno architettonico e rilievo dei monumenti; nel 1949 consegue la libera docenza per questo insegnamento. Il suo archivio ci racconta che, oltre al disegno, usa metodicamente anche la fotografia, come testimone della sua attenzione per l'architettura minore, che a partire dal 1945 censisce in vista della sua pubblicazione *Venezia Minore*, edita nel 1948.

Cosa ci dicono queste fotografie dell'alfabetizzazione visiva dell'architetto-fotografo Trincanato?

Nelle sue immagini, Trincanato rivela un gusto visivo ricco di echi culturali che rinviano alla lezione di Giuseppe Pagano, evidenziando quell'abilità nell'osservare, registrare e fornire una lettura critica sul patrimonio architettonico e sulla città.

La prima evidenza è quella di dar forma ai suoi progetti nel loro divenire, come negli scatti del restauro di Casa Barbini in rio Terrà dei Catecumeni a Venezia (1968-72) e nelle vedute a colori del cantiere INA-Casa San Giuliano (1950-62) (fig. 5-6). La cura dello sguardo di Trincanato documenta l'evolversi della modernità, dona dignità estetica alle vedute dei cantieri e ci offre l'opportunità di riflettere storicamente sul presente.

Si possono aggregare in questo contesto anche la sequenza di fotografie scattate durante il viaggio in Francia del 1955, quando visita il cantiere dell'Unité d'Habitation in costruzione a Marsiglia (fig. 6) e la cappella di Notre-Dame du Haut di Le Corbusier a Ronchamp. Queste ultime verranno scelte da Giuseppe Samonà a corredo del suo articolo pubblicato nella neonata rivista mensile *L'architettura, cronaca e storia*, diretta da Bruno Zevi, nel 1956 (fig. 7).

L'intento di questa riflessione, insieme alla mostra online *Lo sguardo di Egle Renata Trincanato* del 2021, è d'inserire il suo contributo nella 'storia degli sguardi', così definita da Roland Barthes, nella cultura visiva dell'architettura contemporanea (Scalco, 2021).

"La collezione di fotografie di Trincanato è una concreta attestazione di come questo mezzo possa essere piegato alle diverse esigenze dello storico, come possa diventare verifica di un metodo sistematico di trascrizione e permettere nuove possibilità di fruizione visiva dell'architettura e del paesaggio urbano, attraverso un dialogo dinamico tra



Fig.5-6 -Vedute del cantiere e degli edifici realizzati del quartiere INA Casa a San Giuliano di Mestre, Venezia, anni '50. Fotografie di E. R. Trincanato. © Università Luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Egle Renata Trincanato

il singolo episodio architettonico e lo spazio circostante, dialogo che muta continuamente con il mutare della luce della situazione contingente" (Biggi, 2008, p.91).

Le fotografie di cantiere come strumenti di conoscenza per la tutela attiva

Questo breve taglio prospettico evidenzia come la dinamicità del documento iconografico storico

possa contribuire a creare nuovi stimoli per la messa a punto di sistemi di difesa per la cultura del progetto contemporaneo.

Insieme ad altri documenti, le fotografie di Edoardo Gellner sono diventate fonti importantissime per lo studio del patrimonio architettonico, per le campagne di sensibilizzazione e per la salvaguardia del bene architettonico contemporaneo. I risultati di queste ricerche sono stati presentati nel convegno *Strategie di tutela per l'architettura del XX secolo*, promosso dalla Scuola di Spe-

cializzazione in Beni architettonici e del paesaggio dell'Università Iuav di Venezia il 29 novembre 2024.

In conclusione, l'analisi proposta sottolinea come la fotografia diventi un linguaggio visivo che non solo documenta, ma acquisisce un valore di riflessione critica sul rapporto tra patrimonio costruito del Novecento e le trasformazioni del territorio e dell'ambiente contemporaneo.

Le collezioni di fotografie dimostrano come questo mezzo possa essere piegato alle diverse esigenze dello studioso e del funzionario, diventando verifica di un metodo sistematico di trascrizione e permettendo nuove possibilità di fruizione visiva. In questo modo, il dialogo tra le immagini e le storie che raccontano continua a stimolare una riflessione profonda sulla nostra eredità culturale.



Fig.7 - Viaggio in Francia: Unité d'Habitation in costruzione a Marsiglia di Le Corbusier, 1955. Fotografia di E. R. Trincanato. © Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Egle Renata Trincanato



Fig.8 - Viaggio in Francia: Cappella di Notre-Dame du Haut di Le Corbusier a Ronchamp, Belfort, 1955. Fotografia di E. R. Trincanato. © Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Egle Renata Trincanato

BIOGRAFIA

Teresita Scalco (1976) è responsabile dell'Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia, dove nel 2013 consegue il dottorato in Scienze del design e nel 2007 ha conseguito l'European MA in Storia dell'architettura, Università Roma Tre.

Ha co-curato con Moira Valeri la pubblicazione *Istanbul. Ritratto di Città* (Letteraventidue, 2015) e i seguenti progetti espositivi: *Le visioni dell'Architetto* (AAA Italia, evento collaterale Biennale Architettura, 2008) *Venezia. Città dell'architettura contemporanea* (2015) e ha contribuito con il saggio *Cultural Institution* nella pubblicazione: *Time Frames: Conservation Policies for Twentieth-Century Architectural* (London, 2017), a cura di U. Carughi e M. Visone.

BIBLIOGRAFIA

Samonà, G. (1956). Lettura della Cappella a Rochamp. *L'architettura, cronaca e storia*, 8: 118-123.

Morrione, G. (1984). *Fotografare l'architettura*. Roma: edizioni Kappa.

Biggi, M. I. (2008). L'archivio fotografico. In M. Scimemi, A. Tonicello, a cura di, *Egle Renata Trincanato. 1910-1998*. (pp.89-97). Venezia: Marsilio.

Settis, S. (2012). *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*. Torino: Einaudi.

Spagnoli, A. (2013). Istituzioni culturali e Digital cultural heritage. Nuovi paradigmi di

acquisizione, conservazione e valorizzazione nel contesto della cultura digitale. In F. Irace, G. L. Ciagà, a cura di, *Design & Cultural heritage. Progetto e memoria del temporaneo*, (pp.27-32). Milano: Electa.

Domenichini, R., Carraro, M. a cura di, (2015). *Architettura, paesaggio, fotografia. Studi sull'architettura di Edoardo Gellner*. Padova: Il Poligrafo.

Crippa, A., Zanzottera, F., a cura di, (2017). *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*. Milano: Silvana Editoriale.

Zannier, I. (1991). *Architettura e fotografia*.

Bari, Laterza.

Pasqual, F. a cura di, (2023). *Fotografie e (pro)getto. Gli scatti come testimonianza del cantiere in calcestruzzo armato (Petit tour #67 > link)*

Scalco, T. a cura di, (2021). *Lo sguardo di Egle Renata Trincanato (Petit tour #33 > link)*

FONTI ARCHIVISTICHE

Iuav-AP, E. Gellner, npr 058062, 057548

Iuav-AP, E.R. Trincanato, npr 046655, 052403, 052208

“La meccanizzazione dei lavori in cemento”. Il cantiere sperimentale del serbatoio dell’acqua di Gaetano Minnucci a Corigliano d’Otranto

Nicola Panzini
e Nicoletta
Faccitondo

Agli albori del ventesimo secolo, Gaetano Minnucci affermava che “nei fabbricati industriali la nuova arte architettonica si avvia ad essere ed è, matematica, forte, razionale, ferreamente logica”, e che “lo stile ‘meccanico’ di oggi è sorto spontaneamente, e non è basato sulla superficie ma sull’essenza stessa della costruzione architettonica”. Minnucci ne diede prova con il serbatoio dell’acqua a Corigliano d’Otranto (1937-38), patrimonio dimenticato della modernità pugliese. Per approfondirne la conoscenza, e sollecitare salvaguardia e restauro, è necessario analizzare i disegni esecutivi dell’Archivio Acquedotto Pugliese e le fotografie di cantiere dell’Archivio di Stato di Roma. Solo così ci si accorge che quell’oggetto ingegneristico fu concepito in maniera sperimentale e inserito magistralmente nel paesaggio olivetato del basso Salento

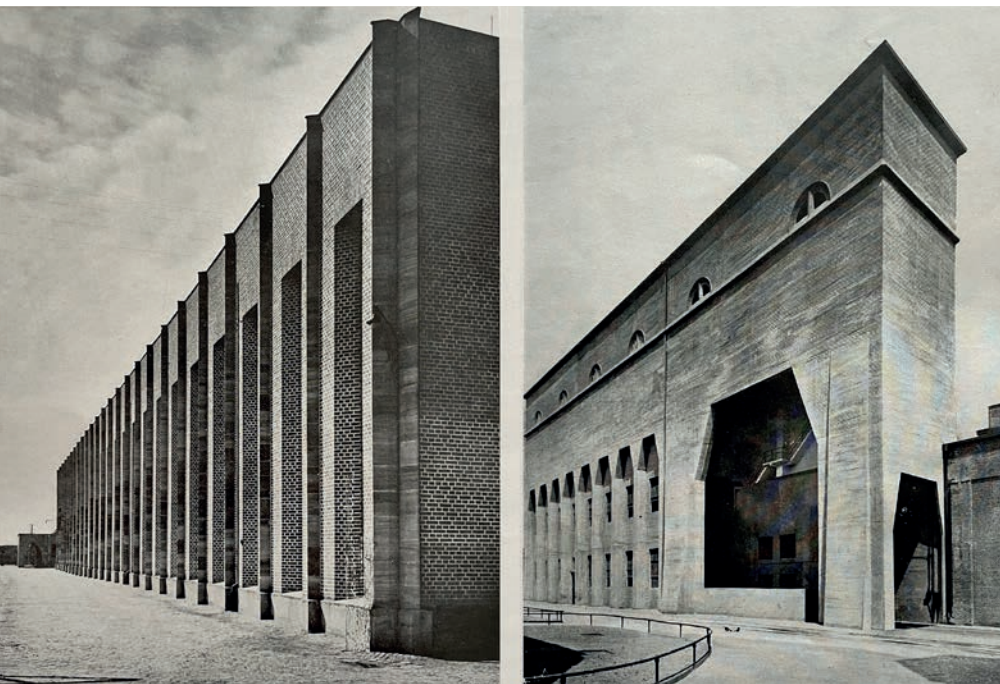


Fig.1 - Architettura tecnica tedesca: a sinistra, acciaierie a Norimberga di Emil Fahrenkamp; a destra, silos per carbone a Kassel di Curt von Brocke (Minnucci, 1926)

Il “concetto di tecnicità” in Gaetano Minnucci

Su incarico di Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, direttori della rivista *Architettura e arti decorative*, Gaetano Minnucci (1896-1980) approntò nel 1926 un numero monografico che trattava il tema dell’estetica degli edifici industriali, esito di una ricognizione ad ampio raggio su ciò che in quegli anni si faceva olttralpe. Sfogliando le pagine della rivista, subito dopo le fotografie iniziali delle opere in ferro e cemento armato di Tony Garnier, Eugène Freyssinet e Auguste Perret, si nota facilmente che il numero più nutrito di esempi architettonici proveniva dalla cultura tedesca.

Minnucci entra in contatto con le esperienze della modernità europea durante un lungo esilio che,

dal 1921 al 1926, lo vide costretto per motivi famigliari a soggiornare in Olanda, un osservatorio geograficamente privilegiato da cui constatare l'evoluzione dell'industria tedesca e i tentativi di vari esponenti di conferire ai suoi edifici un "aspetto architettonico" (Minnucci, 1926).

D'altronde, già Piacentini nel 1921, in un articolo "assai sommario sulle principali scuole di architettura", aveva posto attenzione "al trionfo delle nuove correnti in Germania", il cui metodo, "applicato all'essenza, alla materia, alla sua lavorazione, alla sua ragione statica e meramente estetica", conduceva a "forme sempre più semplici, più sintetiche, più razionali" (Pisani, 1996).

Minnucci, con numerose illustrazioni, dà prova della fioritura di "un'arte architettonica con un suo speciale carattere, e cioè quella che riguarda gli stabilimenti industriali e gli impianti concernenti la scienza e la tecnica moderna". Nell'articolo del 1926 si trovano, infatti, riferimenti alle sedi delle acciaierie di Emil Fahrenkamp a Norimberga e Stoccarda, "costruzione a mattoni con pilastri e zoccolo in pietra arenaria" e "costruzione di mattoni e fasce di pietra arenaria"; alla fabbrica di scarpe di Walter Gropius ad Alfeld, "caratteristica dell'utilizzazione dei nuovi mezzi costruttivi"; alla fucina, "con murature intelaiate in ferro", e ai silos per carbone, "con la lavorazione speciale e perfetta della superficie esterna del cemento armato", di Curt von Brocke a Kassel; alla torre serbatoio di acqua di Hans Poelzig a Poznan, "imponente costruzione in ferro con riempimento in muratura"; al deposito di carbone di Wilhelm Kreis a Bochum, "tipico esempio delle nuove forme costruttive e del nuovo indirizzo dell'estetica architettonica"; all'edificio amministrativo Hoechst di Peter Behrens a Francoforte, "interessantissimo dal punto di vista costruttivo e come esecuzione di architettura del mattone"; alla raffineria di zucchero di Bruno Buch a Berlino, "limpido esempio dell'ar-

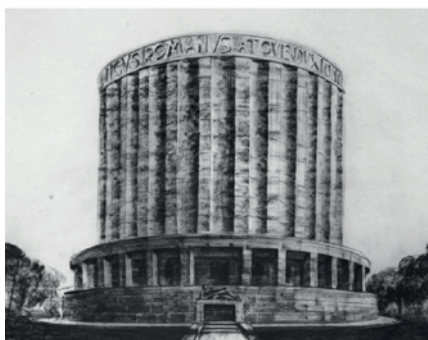
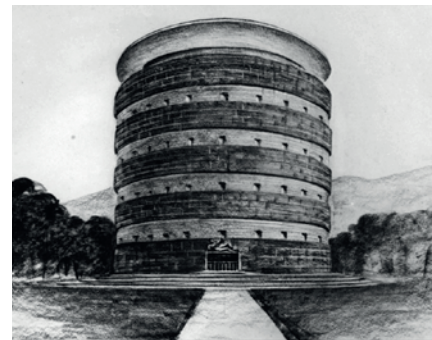
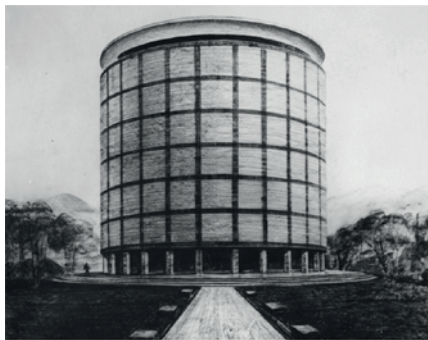


Fig.2 - Articolazioni del serbatoio di Corigliano: ingabbiatura, massa stratificata, muratura nuda, muratura plastica, maquette con filari (© ACS, 1936-37 circa)

chitettura del cemento armato", in cui "gli elementi necessari alla tecnica industriale sono disposti con tale arte da creare una poderosa armonia e un ritmo architettonico monumentale" (Minnucci, 1926, passim).

Il "concetto di tecnicità" (Vittoria, 1984) - non il problema della tecnica - che spirava forte dal nord Europa, attraversò positivamente il pensiero di Minnucci, che considerava le opere industriali nel novero dell'architettura moderna, e come tali anch'esse soggette a definizione formale. Le parole pronunciate in una conferenza del 1932, su invito di Piacentini, lo confermano: "La tecnica nell'architettura è il tema:

cioè come si realizzi questa espressione artistica complessa. [...] Sono convinto profondamente che la legge dell'armonia estetica debba coincidere con le perfette leggi statiche della materia, da cui strettamente dipende l'architettura. [...] Quando l'architetto moderno della materia avrà saputo trovare ed applicare le vere qualità, allora essa sarà nelle sue mani strumento di creazione artistica. [...] la sua arte si tesse su di una trama esclusivamente tecnica, basata sulla scienza della costruzione e la conoscenza delle infinite materie che natura ed industria pongono a sua disposizione" (Minnucci, 1932, passim).

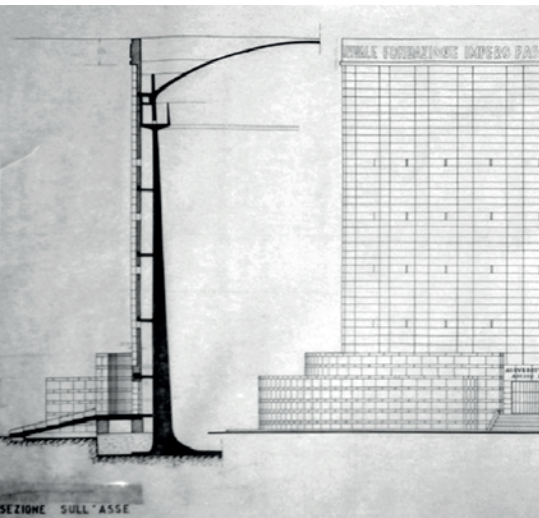


Fig.3 - Disegno esecutivo con la muratura ancorata alla vasca di contenimento dell'acqua tramite solette (© AQP, 1936-37 circa)

Sullo sfondo di queste affermazioni è plausibile ci fossero i contributi pionieristici di Werner Lindner (1883-1964), direttore del Deutscher Bund Heimatschutz, ingegnere anch'egli come Minnucci, che ebbero immediata risonanza e rapida circolazione, tanto da essere consultati dall'ambiente romano e dalla cerchia di Giovanni e Piacentini: proprio nella biblioteca privata di Piacentini è rintracciabile un esemplare di *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, pubblicato da Lindner nel 1923, in cui compaiono traduzioni a penna al di sotto di ogni didascalia.

Lindner alimentò un proficuo dibattito sulla "architettura industriale tecnica" (*technischer Werkbau*), mandando alle stampe *Ingenieurwerk und Naturschutz* (1926) e poi il più noto *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung* (1927), patrocinato da quel Deutscher Werkbund di cui facevano parte Gropius e Behrens, autori negli anni Dieci di celebri fabbriche. Da un lato, Lindner sottolineava "l'immutabile regolarità di queste opere, visibilmente espressa in funzione, ritmo e forza anche in materiali e costruzioni completamente nuovi", aggiungendo che "i nuovi edifici di ingegneria, alla pari di qualsiasi

altro, sono vincolati nel loro impianto, nella forma complessiva, nelle proporzioni e nella immagine individuale alle proprietà dei materiali costruttivi e alle possibilità di buone lavorazioni artigianali e tecniche, oltreché a una esecuzione costruttivamente corretta". Dall'altro, ricordava che essi "debbono essere ben progettati e in armonia con l'ambiente circostante e il paesaggio", e che "una buona conformazione di corpo e spazio, soprattutto in relazione all'ambiente circostante, richiede una straordinaria esperienza e sensibilità per l'essenziale. Per esempio, un ponte, una torre dell'acqua o una gru, costruiti in modo del tutto pratico e stabile e ben eseguiti, appariranno insoddisfacenti, spaventosamente leggeri o goffi o inorganici se la funzione, la stabilità o la capacità di carico della forma complessiva e dei dettagli non sono espressi in modo convincente, assecondando la nostra percezione statica" (Lindner, 1923, *passim*).

Architettura tecnica e integrazione nel paesaggio

Nel 1936 Minnucci fu coinvolto dall'impresario Francesco Uliscia nel progetto di un serbatoio dell'acqua da erigersi su un altipiano del Salento, nei pressi di Corigliano d'Otranto. In realtà, già nel 1932 l'Ente Autonomo Acquedotto Pugliese aveva approvato la proposta di un serbatoio cilindrico di sezione media 31 metri e pari altezza, capienza 21.500 metri cubi, nodo cruciale nel prolungamento del ramo adriatico del cosiddetto "grande sifone del Salento" (Cusani, 1928), costituito di due parti fondamentali: una vasca interna di calcestruzzo armato, che conteneva l'enorme massa d'acqua, e una muratura esterna, che "estheticamente dovrà dare all'opera l'aspetto architettonico di una torre" (Stendardo, 2006). Minnucci assorbì queste istanze, impegnandosi però a portarle in sintesi con un adeguato 'motivo artistico' della muratura.

I documenti d'archivio spiegano la difficoltà del compito (ACS, Fondo Minnucci). Attraverso prospettive a carboncino, Minnucci tenta differenti articolazioni in coerenza con lo schema strutturale, che va dall'ingabbiatura cementizia alla massa muraria stratificata. Nel primo caso, il serbatoio è un oggetto razionale, freddo, ridotto alla superficie, poiché un reticolo ordinatore si ripete lungo il bordo, privato di coronamento e poggiato sugli spilli di una esile pilastrata, che quasi rinnega le spinte e i carichi superiori. Nel secondo caso, invece, viene esaltata la corporeità e la robustezza dell'oggetto, in risposta alla tenuta del volume d'acqua, tramite un'alternanza in fasce orizzontali di blocchi a vista e intonaco oppure di sottili cornici e bassorilievi.

Tuttavia, l'accentuata espressività di queste impaginazioni viene superata da ipotesi più asciutte, non prive, evidentemente, di un'accurata riflessione sui caratteri materici della Puglia, e dei suoi elementi estratti in cava. Il serbatoio, infatti, viene ri-

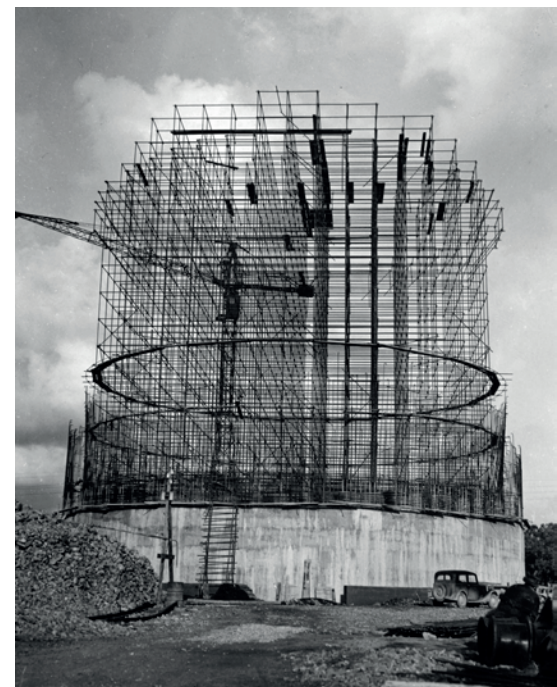


Fig.4 - Fase d'avvio del cantiere del serbatoio: basamento in cemento armato e allestimento dei ponteggi in tubolari (© ACS, 1937-38 circa)

condotto alla cultura litica e alla tradizione tecnica del luogo, ed è perciò definito da un'apparecchiatura di filari in pietra calcarea di spessore 40 cm, poggiato su un poderoso basamento a conci più grandi che lo eleva ancor più sulla sommità della collina. Minnucci denuda l'oggetto architettonico, epurandolo di qualsiasi apparato ornamentale, e a questa massa solida imprime un andamento plastico, che d'un balzo le fa guadagnare una arcaica monumentalità. In aggiunta, realizza una maquette con le rigature dei filari, e un collage in cui la si vede inserita nel paesaggio olivetato della campagna salentina.

Minnucci, che tra il 1934 e il 1936 è a Taranto e poi a Brindisi per assolvere alla leva militare (Bellucci, 2023), sapeva che questa architettura tecnica sarebbe stata visibile agli occhi di un viandante da una decina di chilometri di distanza, e che l'assolutezza della sua forma ne avrebbe rimarcato l'autonomia rispetto al paesaggio - come lo è sull'altro capo del territorio la mas-



Fig. 5 - Cantiere del serbatoio: muratura con blocchi prefabbricati a piè d'opera, sollevati e adagiati da gru metallica (© ACS, 1937-38 circa)

sa dominante, solitaria di Castel del Monte -, la cui integrazione doveva essere invece garantita dalla matericità, dalla cromia e dalle ripartizioni della sua sostanza muraria, proprio alla maniera del diffusissimo anonimato rurale e delle meravigliose cattedrali romaniche pugliesi.

I "valori plastici e decorativi" del muro in cemento

Alle soglie degli anni Trenta, Piacentini scrive: "Tutto si meccanizza. I materiali artificiali prendono il sopravvento sui naturali: prendono il sopravvento i cementi, i vari surrogati del legno, il ferro in forme elementari. Le pietre costano troppo, son di lavorazione lenta, di difficile trasporto, pesano eccessivamente. [...] fenomeni importantissimi contribuiscono alla evoluzione rapida e tipica dell'architettura: la sostituzione dei materiali artificiali (e quindi creati in opera) ai naturali e locali, la facilità prodigiosa dei trasporti, la ancora più sorprendente organizzazione meccanica dei cantieri. [...] La vita, dunque, si organizza industrialmente" (Piacentini, 1930).

Consapevole dello scenario in cui si muoveva, Minnucci dovette presto rinunciare alla faticosa lavorazione della pietra calcarea, indirizzando il cantiere del serbatoio di Corigliano verso un processo di meccanizzazione, che lo costrinse a modificare la natura della muratura perimetrale e il rapporto con la vasca cementizia interna. Osservando i pochi disegni esecutivi, rinvenuti nell'Archivio Acquedotto Pugliese, e le preziose fotografie di cantiere, custodite nel Fondo Minnucci a Roma, si comprendono le ragioni dell'ultimo, decisivo cambio di strategia.

Volendo comunque perseguire un carattere litico che facesse appartenere l'opera al paesaggio, Minnucci dispone due strutture ravvicinate tra loro (Archivio AQP): la vasca di calcestruzzo armato, che si rastrema

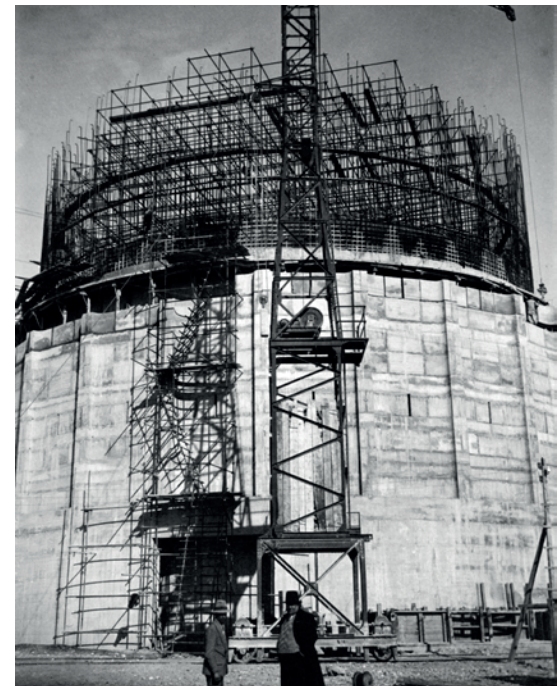


Fig. 6 - Cantiere del serbatoio: muratura a filari con andamento plastico, in cui sono visibili i cordoli gettati in opera (© ACS, 1937-38 circa)

verso l'alto in virtù della minore spinta dell'acqua, e la muratura perimetrale, in filari di blocchi di pietra artificiale, composti di conglomerato cementizio con inerti a grana grossa. Questa muratura sperimentale, con spessore variabile, è distaccata dal nucleo della vasca ma saldata ad essa in alcuni punti per il tramite di solette di scale, che si sviluppano in una intercapedine e conducono alla copertura. La muratura, quindi, eretta per filari e articolata plasticamente da sporgenze e rientranze, è una sorta di struttura autoportante, chiusa in cima da una pesante cerchiatura che stabilmente la equilibra per compressione accresciuta.

A sua volta, la muratura si poggia su un basamento di calcestruzzo armato - anch'esso non più in conci di pietra - e, essendo una massa ancorata alla vasca dalle solette delle scale, la sua costruzione segue di pari passo la costruzione della vasca. Non avviene, quindi, in un secondo momento, come accadrebbe se fosse un rivestimento applicato a conclusione della strut-

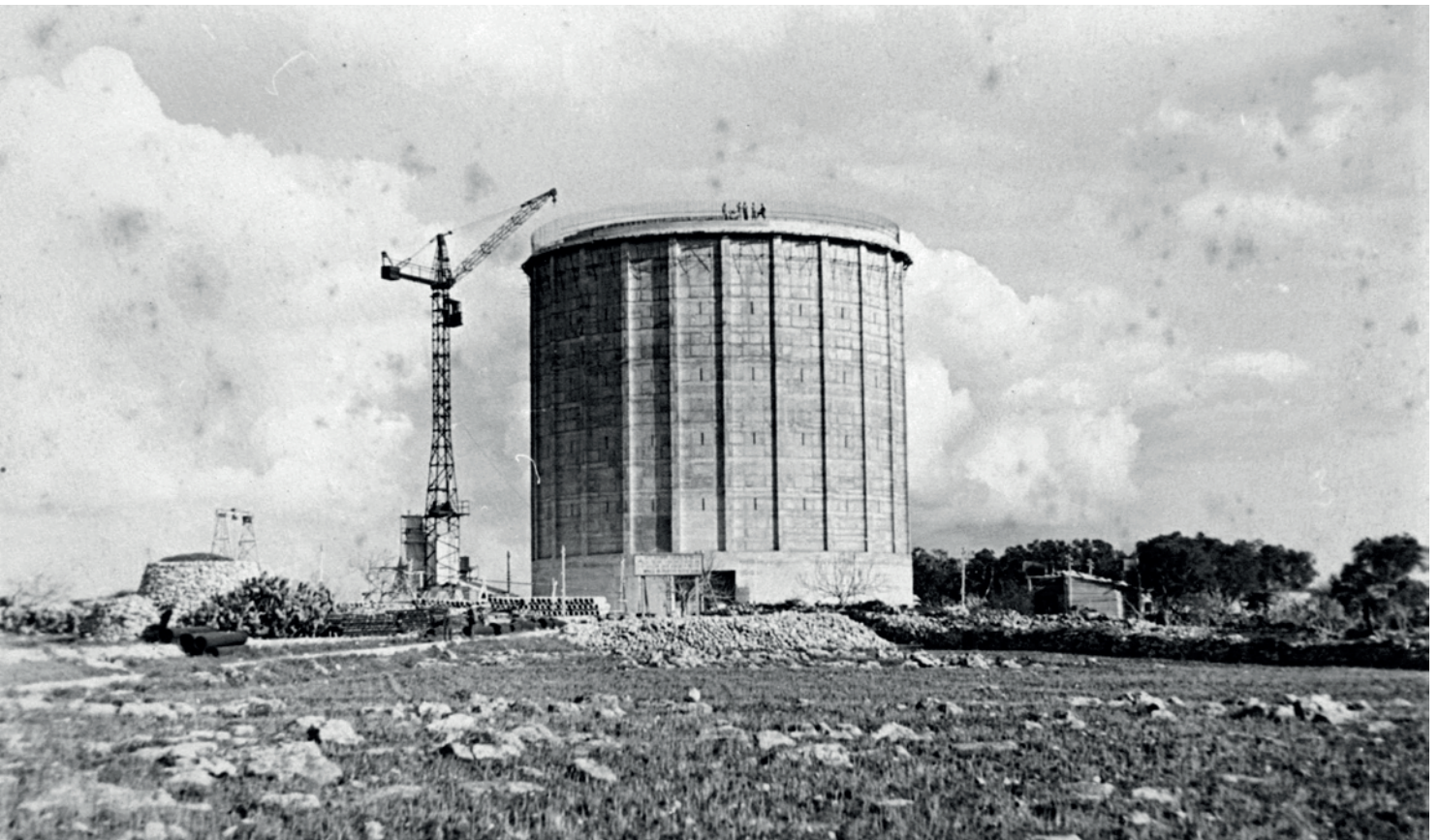


Fig.7 - Cantiere del serbatoio: muratura chiusa da pesante cerchiatura; a sinistra, due piccoli pagliai in pietra a secco (© ACS, 1937-38 circa)

tura portante; al contrario, la vasca e la muratura costituiscono un sistema ibrido, in cui il muro a blocchi è interconnesso al muro della vasca (miste o ibride erano anche le fabbriche elencate nell'articolo del 1926). Affinché entrambe le strutture avanzino congiuntamente, Minnucci facilita la realizzazione della muratura a blocchi con una prefabbricazione seriale dei pezzi.

Come testimoniano le fotografie di cantiere, l'impasto veniva colato a piè d'opera in speciali casseforme con le quali si ricavano due elementi, entrambi muniti di scanalature per l'ingranamento reciproco: un blocco ad L con angolo arrotondato, sezione massima di 80 cm, che nell'accostamento radiale determina le parti in rialzo della muratura, che su di essa fungono da membrature di irrigidimento; un blocco squadrato semplice, sezione costante di 30 cm, che occupa

la zona di raccordo tra i rialzi e 'arresta' innescando un vivace dinamismo. "Nell'esecuzione del getto dei lavori in cemento armato, due sono i punti fondamentali da curare per una buona riuscita dell'opera: la miscela dell'impasto, e la sua posa in opera che principalmente si riduce alla giusta pilonatura delle casseforme" (Minnucci, 1931).

I blocchi prefabbricati, sollevati da una gru, erano adagiati in sequenza per filari di altezza regolare di 1 m e alternati a cordoli singoli, doppi o tripli, di altezza ognuno di 50 cm, gettati in opera alla stessa quota delle solette delle scale. A posteriori, venivano effettuati rinzaffi abbondanti tra le fughe dei blocchi, dalle facce ruvide, lasciando all'intera superficie un aspetto rustico.

Così facendo, Minnucci erige una muratura a secco che è in grado di fissare una similitudine immediata con le simili costruzioni in pietra del

territorio pugliese. Una muratura essenziale, che conferisce al serbatoio le sembianze di un gigantesco rudere nel paesaggio, modellato dal ritmo quieto delle sue membrature, il cui decoro è la diretta conseguenza della sua logica strutturale. Più tardi, Minnucci loderà le qualità 'murarie' rinvenibili nel cemento: "Questa materia nella lavorazione dapprima assume aspetto informe di 'melma' grigia, nerastra, per trasformarsi poi rapidamente in solida materia resistente in tutto simile a solida pietra naturale assumendo qualsiasi modellatura [...]. L'intima comprensione della bellezza del cemento, richiama la solidità delle arenarie o dei conglomerati lapidei, con caratteristiche di una monoliticità monumentale [...]. Così la materia è strettamente partecipe della forma, della plasticità" (Minnucci, 1967, passim).

È curioso che al termine del cantiere, accanto a questa architettura,

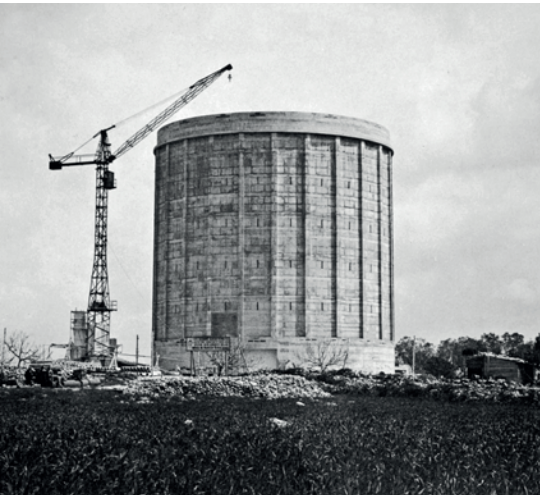


Fig.8 - Completamento del cantiere del serbatoio: gigantesco rudere nel paesaggio (© ACS, 1937-38 circa)

ra tecnica, si scorgano due piccoli pagliai in pietra, dalla tipica forma troncoconica, con i blocchi sbozzati e ammassati, che corrispondono alla misura di una stanza coperta da una pseudo-cupola. Il serbatoio e i pagliai - un'architettura industriale con funzione di riserva idrica, un'architettura rurale con funzione di riparo contadino - si richiamano vicendevolmente, essendo fatti di 'pura costruzione'. Parafrasando Minnucci, i loro rapporti di armonia, le loro linee, le loro masse, la loro plasticità, producono forse in noi un'emozione, che ci fa dire che "questa costruzione coincide con l'architettura, è architettura" (Minnucci, 1926).

BIOGRAFIE

Nicola Panzini (1984), dottore di ricerca in architettura (2014), titolare del Laboratorio di Costruzione dell'architettura presso il Dipartimento ArCoD del Politecnico di Bari. È stato borsista DAAD a Stoccarda (2012), Amburgo (2015), Monaco di Baviera (2018), Karlsruhe (2023), producendo studi su T. Fischer, P. Schmitthenner, P. Bonatz, F. Schumacher, H. Döllgast, R. Schwarz. È stato borsista CEI presso Città del Vaticano (2016-18), occupandosi degli edifici religiosi di H. van der Laan ed E. Steffann. Membro della Heinrich-Tessenow-Gesellschaft. È nella redazione delle riviste *TECHNE* e *AIÓN*.

Nicoletta Faccitondo (1986), dottoressa di ricerca in architettura (2022) presso il Dipartimento ArCoD del Politecnico di Bari, con una tesi dal titolo "Costruire l'oggetto, costruire lo spazio. Cinque progetti di Umberto Riva". È co-autrice del libro *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* (2022). Ottiene borsa di studio PRIN (2024), su strategie di cura dei territori fragili della Puglia interna. Ottiene borsa internazionale DAAD (2024), sui temi della costruzione e della prefabbricazione lignea della pionieristica fabbrica tedesca Christoph&Unmack. È nella redazione delle riviste *QuAD* e *STOÁ*.

BIBLIOGRAFIA

Piacentini, M. (1921). Il momento architettonico all'estero. *Architettura e arti decorative*, 1: 32-76.

Lindner, W. (1923). *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*. Berlin: Ernst Wasmuth.

Minnucci, G. (1926). L'architettura e l'estetica degli edifici industriali. *Architettura e arti decorative*, XI-XII: 481-583.

Cusani, A. (1928). *Il Grande Sifone del Salento*. Bari: Laterza.

Piacentini, M. (1930). *Architettura d'oggi*. Roma: Cremonese.

Minnucci, G. (1931). La meccanizzazione

nella costipazione dei lavori in cemento. *L'Organizzazione Scientifica del Lavoro*, 7-8: 347-349.

Minnucci, G. (1932). La tecnica nell'architettura. Materiali e sistemi costruttivi. Conferenza trascritta in M. I. Zacheo, a cura di, *Gaetano Minnucci (1896-1980)* (pp.28-29). Roma: Gangemi.

Minnucci, G. (1967). Valori plastici e decorativi del cemento. *Roma-EUR*, 74, pp.21-24.

Vittoria, E. (1984). Cultura e professione. In M. I. Zacheo, cit., (pp.7-8).

Stendardo, L. (2006). Il serbatoio dell'Acquedotto pugliese a Corigliano d'Otranto di Gaetano Minnucci. In C. D'Amato Guerrieri, a

cura di, *Città di Pietra* (pp.263-269). Venezia: Marsilio.

Bellucci, G. (2023). *Gaetano Minnucci (1896-1980). Vita, opere e scritti*. Wuppertal: Steinhäuser.

FONTI ARCHIVISTICHE

ACS Archivio Centrale dello Stato, Fondo Minnucci Gaetano, Roma, cartella fot. Minnucci 158-171, busta 192/fasc. 261. Su concessione del Ministero della Cultura, autorizzazione n. 3901/2024.

AQP Archivio Acquedotto Pugliese, Bari, fasc. 18-2-C-120/121; su concessione AQP.

Un “alfabeto costruttivo” per l’industria italiana.

Quattro travi prefabbricate in cemento armato decifrate attraverso le fotografie di cantiere

Vito Quadrato

Tra il 1950 e il 1975 alcuni architetti e ingegneri italiani si confrontano con il tema della costruzione prefabbricata per gli stabilimenti industriali a un piano, riducendo il processo progettuale nella concezione di tre elementi ordinari della struttura intelaiata: il pilastro, la trave e il tegolo. In particolare, le travi e i tegoli, sui quali si concentra la maggiore complessità della sperimentazione costruttiva, assumono in molti casi delle sezioni trasversali nominate dagli stessi autori attraverso il riferimento alle lettere dell’alfabeto. L’articolo si concentra così sull’analisi di quattro travi appartenenti a questo alfabeto di componenti strutturali decifrando, grazie alle foto di cantiere, le logiche costruttive sottese a queste forme. Ne emerge un mosaico tecnico-costruttivo costituito dalle opere di autori capaci di opporsi alla tendenza omologante dell’industrializzazione edilizia, pur muovendosi tra le maglie stringenti delle sue regole

La costruzione prefabbricata in cemento armato per l’industria: temi e sfide di progetto

La prefabbricazione strutturale italiana in cemento armato, che aveva avuto una breve parentesi applicativa nell’edilizia residenziale con il piano INA-Casa, trova invece negli stabilimenti industriali, a partire dal 1950, un fecondo terreno di sperimentazione costruttiva. Le implicite regole di questa tecnica, che prevedono per definizione la semplifica-

zione delle forme costruttive e degli schemi strutturali, la meccanizzazione del cantiere e l’industrializzazione seriale dei componenti, si radicalizzano nello stringente programma degli edifici per l’industria.

Ciò nonostante, alcuni autori che si cimentano in questi anni con il tema della costruzione industriale si oppongono alla tendenza omologante delle architetture prefabbricate da catalogo, basando proprio nelle regole della industrializzazione edilizia e nella concezione di elementi ordi-

nari come travi, pilastri e tegoli, un’artigianalità dell’approccio progettuale.

La prima sfida che questi architetti e ingegneri si pongono sul tema riguarda l’impiego del cemento armato, un materiale dal notevole peso specifico che obbliga a mettere a punto elementi costruttivi leggeri, manovrabili per l’assemblaggio di un trilito, un principio costruttivo arcaico e senza tempo (Graf e Albani, 2016).

La seconda, strettamente intrecciata alla prima, è invece una “sfida di

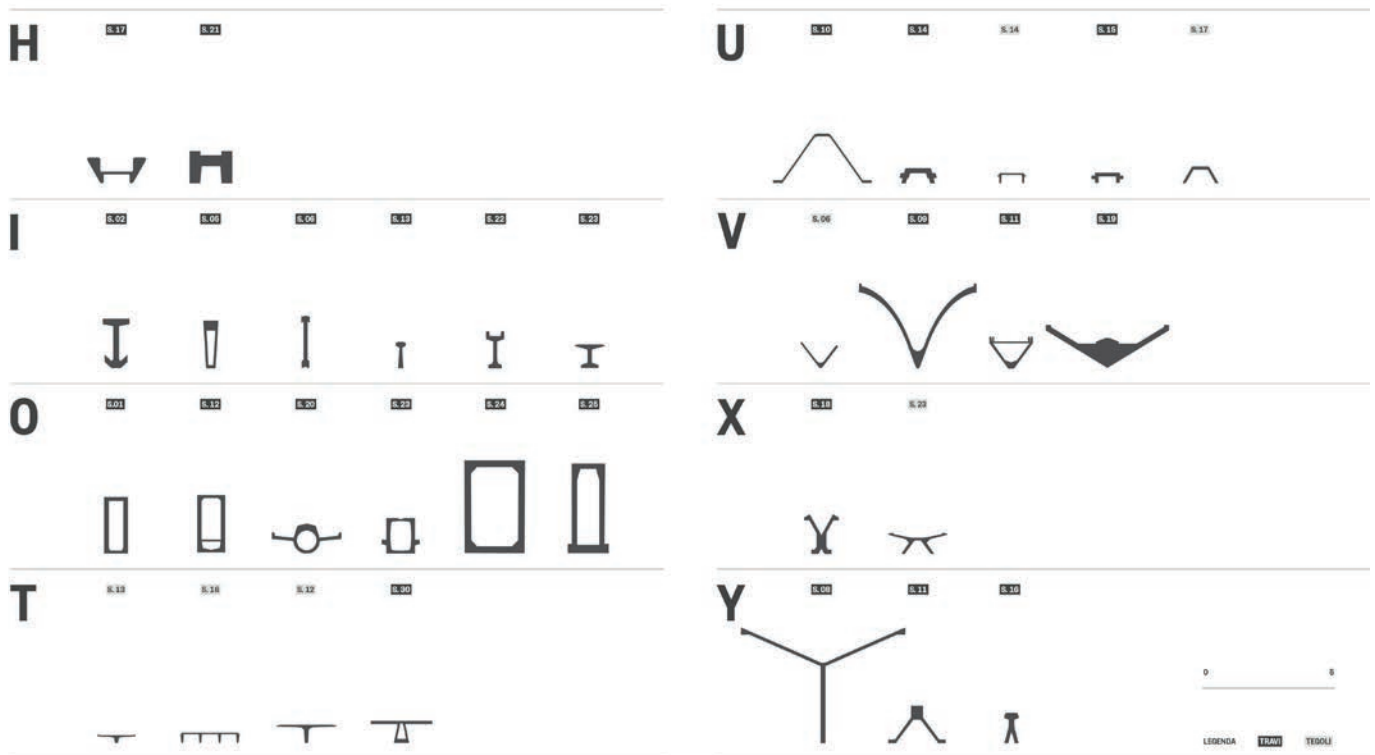


Fig. 1 - Tassonomia delle sezioni trasversali delle travi e dei tegoli appartenenti a 22 stabilimenti industriali d'autore costruiti in Italia tra il 1950 e il 1975. Le sezioni conservano i rapporti di scala e sono ordinate secondo le lettere dell'alfabeto alle quale gli autori le riferiscono in sede di descrizione (A. Lionetti e V. Quadrato, da Quadrato, 2023)

linguaggio" (Iori, 2022, pp.IX-XIII) sulla forma degli elementi della costruzione, che possono essere ottimizzati attraverso un disegno anatomico delle singole membrature strutturali, così tanto di dettaglio da meritarsi l'appellativo di "design strutturale" (*ibidem*).

Uno dei documenti che meglio racconta questa tensione progettuale è la fotografia, in particolare quella d'autore. Gli straordinari scatti di Giorgio Casali dei cantieri di prefabbricazione per l'industria ci consentono, da un lato, di comprendere la potenza di questa logica costruttiva universale, attraverso le suggestive immagini di componenti edilizi che si librano nell'aria durante le fasi di assemblaggio; dall'altro, la ricerca dell'iconicità visiva dei 'pezzi' strutturali che, alla stregua di artefatti, sono catturati dal fotografo con la stessa sofisticatezza solitamente dedicata agli oggetti di design pubblicati sulle pagine di *Domus* negli stessi anni (Maggi, 2020).

Tra i tre componenti che conformano il nodo costruttivo, il progetto degli elementi di orizzontamento (travi e tegoli) costituisce il terreno di sperimentazione più interessante, per la numerosità dei fattori che ne determinano la forma complessiva. La capacità statica dei componenti di resistere al notevole momento flettente che si genera nella trave a causa della grande luce che sono chiamati a coprire (dai 10 ai 60 metri). La necessità di ridurre il più possibile la quantità di materia impiegata nell'elemento in modo da consentire al tempo stesso la manovrabilità nel montaggio e, di contro, la possibilità di alloggiare le guaine che contengono i trefoli per la post e pretensione. La volontà dei progettisti di trasformare gli elementi di orizzontamento in strutture utensili capaci di assorbire nel complesso resistente gli ingombri impiantistici e al tempo stesso di essere in grado di controllare l'illuminazione naturale interna. La

convivenza di questi tre fattori in un unico, sintetico elemento, passa attraverso il controllo, in fase di progetto, della sezione trasversale dei singoli elementi, che gli autori nelle relazioni di progetto assimilano alle lettere dell'alfabeto. Questo espediente descrittivo consente di raccontare al meglio la tendenza di travi e tegoli a comporsi di 'lombi', 'gambi', 'bulbi' e 'pareti sottili', addensando o rarefacendo materia lì dove necessario e costituendosi in forme aperte (H, T, U, V, Y, X) o al contrario chiuse (I, O) (fig. 1).

La documentazione fotografica pubblicata sulle pagine de *L'Industria italiana del cemento e Realizzazioni italiane in cemento armato e procompreso* consente di decifrare questo alfabeto costruttivo e di svelare le tecniche e gli espedienti tecnologici che si nascondono dietro l'icasticità e astrazione della 'forma alfabetica' di questi elementi strutturali.

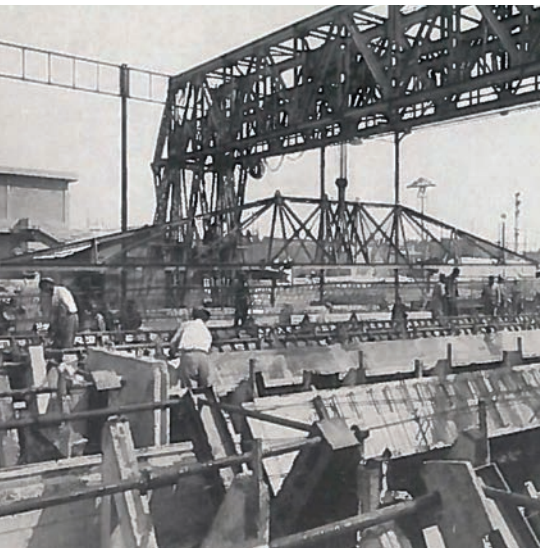


Fig.2 - Cantiere di prefabbricazione dei tegoli a 'V' in c.a. precompresso. Il bilancino della gru solleva la gabbia di armatura aggiuntiva per trasportarla nella cassaforma. In primo piano i banchi di prefabbricazione che si dividono tra la disposizione dei ferri nei casseri e la fase di colata del calcestruzzo (da *L'industria italiana del Cemento* 12, 1965, p.820)

Il tegolone a 'V' della Manifattura ceramiche Pozzi a Sparanise (1960-64)

Per la copertura della Manifattura ceramiche Pozzi a Sparanise, Luigi Figini, Gino Pollini, Silvano Zorzi e Gianluca Papini si affidano alla prefabbricazione a piè d'opera nella realizzazione di tegoloni che coprono oltre 20 metri di luce strutturale. La copertura è costituita dalla sequenza alternata di due tipi di tegoli con sezione trasversale a 'V': "l'ordine inferiore a 'V' con il vertice verso il basso, il superiore a 'V' capovolti" (Papini, 1965, p.819). Entrambi gli ordini sono impostati su un setto a parete sottile collocato al di sopra della trave di coronamento, che ne garantisce la giusta collocazione in fase di montaggio e sollevamento. Gli elementi sono inoltre precompressi a fili aderenti: mentre l'armatura ordinaria si colloca nel bulbo inferiore della trave, le pareti sottili accolgono infatti 20 trecce di cavi che vengono pretese prima dell'assemblaggio, accelerando la veloci-

tà di esecuzione. Come mostrano le fotografie di cantiere, quest'armatura aggiuntiva era trasportata attraverso una gru nei banchi di prefabbricazione e posizionata nei casseri prima di procedere al getto del calcestruzzo (fig.2). I tegoli presentano inoltre la sezione trasversale a 'V' con "braccia dissimmetriche" (Papini, 1965, p.819): questo *escamotage* permette ai progettisti di accantonare la soluzione a *shed* tradizionale, che avrebbe provocato problemi di eccessivo irraggiamento alle latitudini meridiane. Il tegolo superiore capovolto funziona dunque da frangisole e il lucernario sottostante viene illuminato di luce riflessa. Inoltre, le sue proprietà geometriche lo rendono l'ideale trave di colmo per il displuvio dell'acqua piovana, che viene deviata verso il tegolo inferiore, il quale funge invece da trave di gronda e viene pertanto dotato di frontali-gocciolatoio.

La trave-concilio a 'T' del deposito Birra Pirelli a Mestre (1961-64)

Per la copertura del Deposito della Birra Pirelli a Mestre Aldo Favini progetta, insieme ad Angelo Mangiarotti, una piastra nervata a due vie che sormonta quattro pilastri troncoconici gettati in opera. A dispetto della tipologia strutturale prescelta, la piastra viene in realtà decomposta in otto conci prefabbricati e post-tesi. La trave-concilio a 'T' deve assolvere il doppio ruolo di elemento portante e coprente. Per questa ragione, la pianta rettangolare della trave mostra una nervatura secondaria disposta lungo l'asse longitudinale e due principali trasversali alla prima. Nonostante la fondamentale caratteristica di compattezza, Favini studia queste due nervature come se fossero due or-

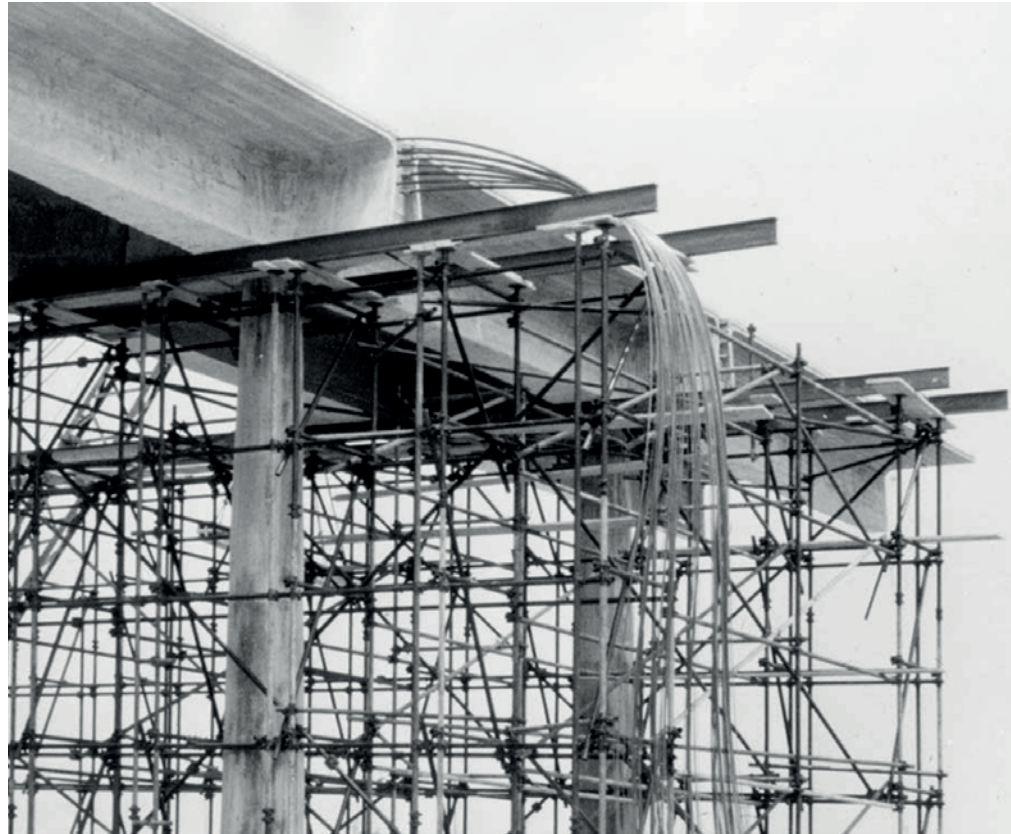


Fig.3 - Una trave-concilio del deposito Pirelli posizionata al di sopra dell'incastellatura metallica provvisoria. Si notano le trecce dei cavi di post-tensione che pendono dalla nervatura trasversale, in attesa di inanellare sul piano di posa gli altri sette componenti strutturali (© Archivio della Fondazione Aldo Favini, 1962)

diture differenti, nominandole nelle sue descrizioni come travi: "la trave a 'T' secondaria [...] è stata progettata in cemento ordinario. Lo sbalzo della trave è volutamente elevato rispetto alla campata centrale perché si voleva un momento negativo per tutta la sua lunghezza al fine di portare l'armatura nella parte superiore della trave" (Favini, 2004).

Questo espediente permette di risolvere il problema dell'incrocio tra le armature delle due orditure, particolarmente fitte dal punto di vista numerico, considerando il fatto che, invece, la trave principale viene precompressa. In questa direzione si muove anche l'idea dello 'sgrossamento' della sezione trasversale della trave principale, che mostra il gambo della 'T' più spesso alla base, dove sono successivamente allocati i cavi di post-tensione e invece più sottile man mano che si avvicina all'intersezione con la soletta. I conci a doppia nervatura e di sezione trasversale a 'T' vengono realizzati montando apposite casseforme lignee all'interno di tracce cementizie realizzate a piè d'opera. Contestualmente, una semplice ar-

matura provvisoria viene realizzata lungo i fili fissi dei sostegni, creando due piani di appoggio per la posa dei conci nervati. Una volta disposti gli otto conci che formano la piastra, viene applicata la post-tensione contemporanea lungo le due nervature delle travi, che sono poi solidarizzate attraverso il getto in opera (fig. 3).

La trave a 'Y' rovescio del prototipo per lo stabilimento Olivetti a Scarmagno, Crema e Marcianise (1968-72)

Le ragioni della forma della trave per lo stabilimento Olivetti progettato da Marco Zanuso, Eduardo Vittoria e Antonio Migliasso, ci sono suggerite proprio dall'unico ingegnere del raggruppamento: "le travi principali hanno una sezione trasversale a 'Y' rovescio: tale forma permette l'innesto sull'estremità dei pilastri e l'innesto delle travi secondarie" (Migliasso e Scomparin, 1972, p.476). L'interesse nell'assimilare un nodo costruttivo cementizio trave-pilastro-tegolo alla stregua di un giunto ligneo, per quanto determinante, non è esaustivo nel giustificare la forma della trave.

Essa deve infatti consentire, utilizzando le stesse parole di Migliasso, il "razionale insediamento delle armature nelle sezioni ridotte" (Migliasso e Scomparin, 1972, p.477) e il posizionamento dei trefoli all'interno della sezione resistente. Per questa ragione la trave presenta un ingrossamento nella parte superiore, dove si crea un bulbo in cui sono allocati sei trecce di cavi, e due cordoli inferiori che ospitano sette trefoli ciascuno. Nelle pareti sottili di congiunzione tra questi tre nuclei resistenti sono invece allocate le armature ordinarie.

Inoltre, mentre i lembi inferiori hanno il ruolo di sostenere l'appoggio dei tegoli che costituiscono l'orditu-

ra secondaria, lo spessore maggiorato del bulbo superiore consente di sorreggere una stratigrafia aggiuntiva della copertura, costituita da un "fuoribordo" metallico estradossato, che contiene gli impianti di ventilazione ed alimentazione delle macchine interne. Come rivelano le fotografie di cantiere, le travi sono realizzate lungo banchi di prefabbricazione all'interno dei quali sono disposti casseri metallici rinforzati, in grado di rispettare con maggiore precisione la complessa geometria della contro-forma a 'Y' e di resistere alla fase di vibrazione del getto. Le casseforme vengono poi smontate prima della messa in coazione dell'elemento e la trave, una volta stoccata, è trasportata sul cantiere di assemblaggio per la posa in opera (fig.4).

Il coppone a 'X' dello stabilimento Kodak a Marcianise (1971-73)

La copertura dello stabilimento Kodak a Marcianise, progettata da Aldo Favini insieme a Gigi Ghò, prevede la concezione di una campata tripartita in trave-pilastro-tegolo. L'elemento di orizzontamento secondario, "un coppone di 13,72 metri con sezione costante ad 'X'" (Biraghi e Favini, 1976, p.655), mostra una notevole complessità geometrico-formale e realizzativa. La sezione trasversale aperta si articola in due parti principali: due costole inferiori che si inclinano verso l'esterno e una soletta al quale viene affidato il ruolo coprente. Il tema dell'appoggio del coppone alla mensola della trave principale è risolto interrompendo nella testata le costole della trave per lasciar ripiegare in basso la soletta di 20 centimetri, fino a creare un cordolo capace di costituire tanto il punto di contatto con la trave primaria, quanto la parete laterale del canale di gronda. La caratteristica sezione ad 'X' non è nuova nel repertorio delle travi concepite da Favini,

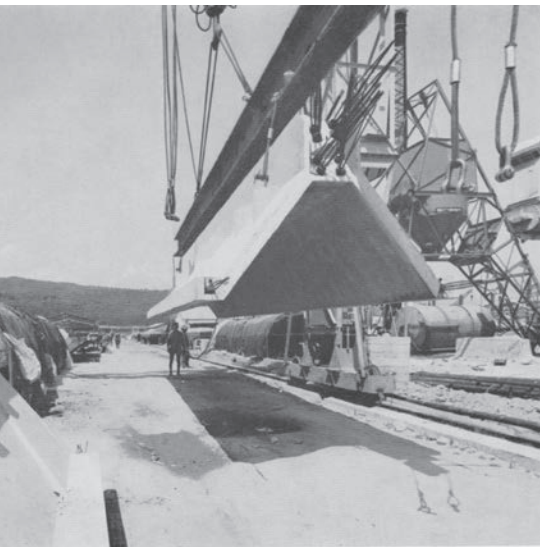


Fig.4 - Cantiere di prefabbricazione dello stabilimento Olivetti di Scarmagno 1968: trasporto di una trave principale a 'Y' rovescia allo stoccaggio. Si nota la disposizione dei cavi di precompressione sulla testata della trave (da *L'industria italiana del Cemento* 7, p.502)

che aveva già adottato questo tipo di profilo per la trave-concilio della chiesa di Baranzate, dove la forma a clessidra dell'elemento consentiva di rispondere al meglio alle variazioni del momento flettente, che sollecitava in mezzera la parte inferiore e in appoggio la parte superiore del componente. All'ottimalità statica implicita nella forma aperta del coppone e alla leggerezza necessaria per la manovrabilità dell'elemento in fase di montaggio, si aggiunge la praticità consentita dalla sezione del coppone di poter concentrare i trefoli per la pretensione nel punto di intersezione della 'X' (fig. 5). Infine, la forma del tegolo si iscrive perfettamente nella più ampia strategia di convivenza tra l'ingombrante impianto di canalizzazione dell'aria e il reticolo strutturale in cemento armato. Infatti, l'accostamento in sequenza delle nervature dei tegoloni crea un intradosso del solaio interno corrugato, una sorta di velario di cemento che ottimizza il flusso dell'aria trattata attraverso le bocchette di ventilazione delle travi principali, amplificandone tramite un principio di forma la diffusione nell'ambiente.

La storia corale di un alfabeto costruttivo in cemento per la cultura tecnologica italiana

I casi-studio argomentati nella trattazione sono solo alcuni tasselli di un più ampio mosaico tecnico-costruttivo, prezioso per la cultura tecnologica del nostro paese. Un'esperienza segnata dalla sinergia di più di trenta ingegneri e architetti del secondo dopoguerra solo parzialmente indagata e conosciuta, forse a causa delle derive implicite negli automatismi di una architettura da catalogo, propria di tanti capannoni e depositi industriali che a partire dagli anni Settanta hanno popolato le nostre periferie. Questa costellazione di opere si riferisce invece a un atteggiamento progettuale che si muove tra l'impersonalità dell'industrializzazione edilizia e la capacità autoriale di umanizzare queste tecniche, trasformandole in un terreno di convergenza delle molteplici istanze del progetto di architettura.

In questa chiave, le fotografie di cantiere consentono di restituirci questa molteplicità processuale, spesso obliterata dall'immagine conclusa e a volte smisurata dell'edificio industriale. Una documentazione che ci



Fig.5 - Cantiere di prefabbricazione del coppone ad 'X' dello stabilimento Kodak a Marcianise. La complessità della cassaforma metallica, all'interno della quale sono posizionati i ferri dell'armatura ordinaria e i trefoli di pretensione, anticipa la realizzazione della scultorea forma dell'elemento strutturale (© Archivio privato Gigi Ghò, 1971)

permette di cogliere in profondità un alfabeto costruttivo in cemento armato trascendendone il valore estetico-figurativo, per consolidarne piuttosto il senso di una storia corale in cui è possibile collocare la specificità delle singole esperienze in un orizzonte condiviso.

BIOGRAFIA

Vito Quadrato è architetto e docente a contratto del corso di Materiali e progettazione di elementi costruttivi del dipartimento ArCoD del Politecnico di Bari. Ha conseguito l'abilitazione scientifica nazionale a Professore di seconda fascia nel settore disciplinare 08/C1 Design e Progettazione Tecnologica dell'Architettura. È dottore di ricerca in "Architettura: innovazione e patrimonio" presso l'Università degli studi di Roma Tre e il Politecnico di Bari. Le sue pubblicazioni indagano la cultura tecnologica nel patrimonio architettonico del Moderno, con riferimento al tema dell'espressività della costruzione nell'uso dei materiali in architettura.

BIBLIOGRAFIA

Biraghi, L., Favini, A. (1976). "Stabilimento Kodak di Caserta". *L'industria italiana del cemento*, 10: 653-668.

Favini, A. (2004). *Lettera Opere scelte, in Fondazione Aldo Pio Favini*, (> [link](#) 09/24).

Graf, F., Albani, F. a cura di, (2015). *Angelo Mangiarotti. La tettonica dell'assemblaggio*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

lori, T. (2022). *Prefabbricare in Italia nel do-*

poguerra: una breve storia. In V. Quadrato, a cura di, *La costruzione della campata in cemento armato per l'industria. Il pensiero artigianale di Marco Zanuso e Aldo Favini* (IX-XII). Edizioni di Pagina: Bari.

Maggi, A. (2020). Giorgio Casali e la fotografia del Made in Italy. *AIS/Design Journal. Storia e ricerche*, 14: 147-160.

Migliasso, A., Scomparin, C. (1972). *Tre sta-*

bilimenti Olivetti con struttura prefabbricata in cemento armato. *L'industria italiana del cemento*, 7: 472-520.

Papini, G. (1965). Il nuovo complesso della ceramica Pozzi a Sparanise (Caserta). *L'industria italiana del cemento*, 12: 819-832.

Quadrato, V. (2023). *Atlante delle campate industriali in cemento armato (1950-75)*. Melfi: Libria.

La costruzione dell'utopia. Immagini del cantiere della Casa del portuale di Napoli di Aldo Loris Rossi

Davide Galleri

Il testo ha l'obiettivo di approfondire le fasi di cantiere della Casa del portuale, realizzata a Napoli tra il 1978 e il 1980 su progetto di Aldo Loris Rossi con Donatella Mazzoleni, facendo riferimento a documentazioni fotografiche e archivistiche rese di recente disponibili come Fondo Aldo Loris Rossi dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Dallo studio delle foto di cantiere emerge un quadro complesso sulla 'pelle' e sulle 'ossa' di un'opera poco nota oltre una dimensione di facciata, esplicitando indirettamente il ruolo di questi documenti nella ricerca in architettura



Fig.1 - Il lotto di cantiere della Casa del portuale prima della costruzione (Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo Aldo Loris Rossi, Impresa Salvatore Penta, 1978)

Oltre la concezione e l'immagine, l'utopia realizzata

La Casa del portuale, inserita nel tumultuante ambiente cantieristico di Calata della Marinella, nel perimetro del porto di Napoli, è la realizzazione più alta di Aldo Loris Rossi, progettata in collaborazione con Donatella Mazzoleni. Ad una prima fortuna critica, coeva alla realizzazione, seguì una fase di oblio, parallela alle crescenti condizioni di decadimento del manufatto. Distaccata dalla città dall'inalicabile perimetro del porto, la Casa del portuale resta, nella sua singolarità, un ineluttabile attrattore di interesse collettivo, che negli ultimi vent'anni ha visto una crescente celebrità su

scala internazionale, come esemplare costruzione che racchiude *in nuce* i principi dello spazio continuo, della materia abitabile, dell'utopia urbana, esito del pensiero visionario di Rossi e Mazzoleni.

Sull'opera vige un elevato grado di aleatorietà conoscitiva, motivato da ragioni opposte che hanno condotto, da un lato, ad una conoscenza dell'opera fondata sulle aspirazioni teoriche dei progettisti, dall'altro, ad una percezione bidimensionale mediante immagini suggestive che raffigurano l'edificio come monumentale e non forniscono indizi sulle componenti spaziali e costruttive.

In questo divario, si inserisce il tema degli archivi fotografici di architettura, come fonti primarie per ripor-

tare alla luce del dibattito contemporaneo questioni afferenti tanto alla concezione progettuale quanto a fasi esecutive.

In relazione a questo tema, la dimensione che maggiormente si attaglia all'indagine della Casa del portuale è quella inerente ad un approfondimento 'corporeo', anche in relazione a recenti studi, che facendo leva sul materiale archivistico, hanno riportato in auge la centralità del dibattito, in senso lato, sulla "costruzione dell'utopia"¹ di Rossi e Mazzoleni.

Nella volontà di concepire la costruzione come aspetto che leghi ideazione, riferimenti progettuali ed esecuzione, le fotografie del cantiere gettano anche luce su un'opera la cui conoscenza profonda rischiava di restare sepolta negli archivi e che oggi, grazie al lavoro portato avanti dall'Università degli Studi di Napoli Federico II, può aprire a ricerche sotto il profilo tecnologico dei sistemi costruttivi, o del restauro, che possono beneficiare enormemente di queste acquisizioni.

Esito di una lunghissima fase ideativa, la Casa del portuale è progettata a partire dal 1966 fino al 1978, ma al lungo progetto segue una rapida realizzazione che va dal 1978 al 1980. L'opera è immediatamente celebrata come "il simbolo di una maniera più 'gioiosa' di impostare una particolare tipologia costruttiva" (Dorfles, 1981, 12) e in relazione al suo rapporto con la storia, per Zevi come "unica maniera possibile: non mimesi, ma drammatico confronto dialettico, introiezione del suo insostituibile messaggio" (Zevi, 1981, p.190).

A distanza di anni, nel 1997, Locci, nella sua complessa disamina monografica su Rossi, non sfugge alla tentazione di sottomettere gli aspetti costruttivi alle concezioni ideali, oniriche, visionarie, interrogandosi: "l'edificio per la compagnia dei por-

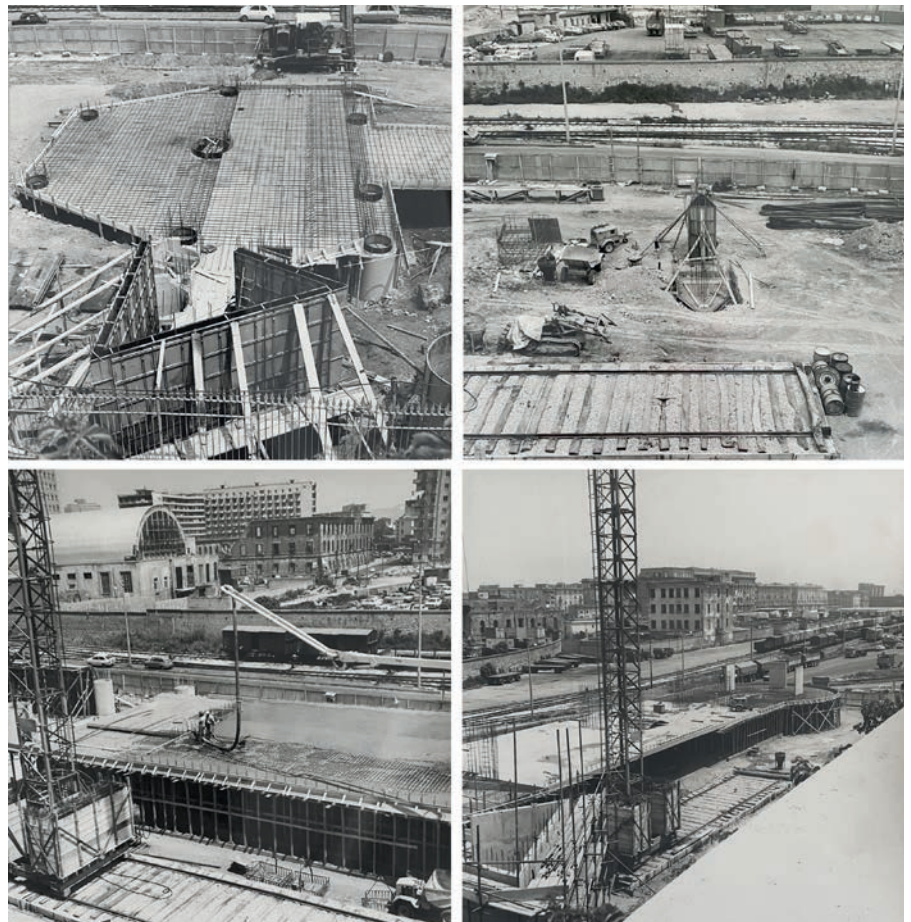


Fig.2 - La costruzione delle fondazioni e dell'impalcato del piano primo (Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo A.L. Rossi, Impresa Salvatore Penta, 1978)

tuali non è forse la concretizzazione di una immagine fantastica apparsa in sogno?" (Locci, 1997, 11).

Un simile atteggiamento, con minor approfondimento teorico, ha caratterizzato anche recenti studi su base internazionale, che hanno inserito l'opera nell'atlante brutalista del ventesimo secolo, dandole celebrità, ma perpetuando un'aporia conoscitiva della sua realtà strutturale, spaziale e temporale.

Esaminando dunque il materiale archivistico del Fondo Rossi, la cui proprietà resta privata e oggi in gestione presso l'ateneo federiciano, emerge che in relazione alla Casa

del portuale vi sono centinaia di fotografie di cantiere, disegni e documenti tecnici, in gran parte ancora da catalogare, che permettono idealmente di approssimarsi ad un'interpretazione letteraria di una nota frase di Aldo Loris Rossi: "La visione scatolare, a pacco, è superata. Non ci interessa più l'epidermide, vogliamo conoscere ossa ed organi" (Zevi 1981, p.187).

Si è scelto dunque, per raccontare la costruzione dell'edificio, che inizia nel giugno del 1978, di selezionare le fotografie più pregnanti e distribuirle equamente tra le varie componenti dell'opera, al fine di fornire una conoscenza olistica del manufatto.

¹ *La Costruzione dell'utopia. Disegni di Donatella Mazzoleni e Aldo Loris Rossi*, convegno a cura di Alessandro Castagnaro e Alberto Terminio a conclusione della omonima mostra, 13/11/2024, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II.



Fig.3 - Il 'ponte' con la costruzione degli impalcati con strutture in cemento trattate con casseri lignei (Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo A.L. Rossi, Impresa Salvatore Penta, 1978)

Il cantiere della Casa del portuale tra costruzione e riferimenti progettuali

Il progetto della *Casa per i lavoratori portuali* si inserisce in un più ampio quadro di interventi derivanti dal Piano portuale del 1958, disciplina separata che integra il piano del 1946 di Luigi Cosenza per la ricostruzione di via Marina. I primi schizzi progettuali di Aldo Loris Rossi e Donatella Mazzoleni sono del 1966, a seguito dell'incarico che vede la Compagnia Unica Lavoratori Portuali (CULP) di Napoli come clienti e concessionari trentennali. Nei medesimi anni in cui Rossi e Mazzoleni elaborano la visionaria *Città Struttura* che garantisce loro il *Nombre D'Or* al *Grand Prix d'Architecture et Urbanisme* del 1970, la Casa del portuale diviene un'esemplare realizzazione di una più ampia visione urbana, che si connota

anche di importanti risvolti sociali. L'opera vede però un immediato dimezzamento nei programmi. La Casa del portuale, idealmente affiancata da una ancor più dinamica fabbrica per servizi aggiuntivi, non vedrà mai il suo completamento definitivo, ridotta ad unità isolata e autosufficiente.

I molteplici etimi progettuali dell'opera derivano tanto dal paesaggio di scarto contermina quanto da citazioni elevate, che richiamano gli slanci verticali e le matrici planimetriche borrominiane, gli ideali futuristi, i movimenti radicali e l'architettura organica. Riferimento cardine è Frank Lloyd Wright, le cui matrici geometriche risultano evidenti nel tracciato regolatore di circonferenze eccentriche che impostano la struttura dell'opera. Il nucleo principale a torre è infatti composto da un esagono, dai cui vertici si elevano sei pilastri cavi in cemento armato del diametro di circa un metro e mezzo, di cui solo venti centimetri costituiscono la sezione piena. Ad essi si aggiungono altri sei pilastri

cavi, che fungono anche da areazione antincendio e corpi ascensori, componendo un asse adiacente al sistema centrico, che "vertebra l'organismo, consentendo il montaggio dei volumi indipendentemente dai loro profili perimetrali" (*ibidem*).

Ad est della torre si affianca una struttura longitudinale, che assimila metaforicamente l'edificio ad una nave. Questo 'ponte' presenta uno spazio 'sotto coperta' illuminato da pozzi di luce, che escludono la vista sul contesto a bassa quota, realizzando un introverso e suggestivo spazio interno. Consapevole e fiera del suo ambiente, la Casa del portuale promana organicamente da esso: "lo squallido, degradato contesto litoraneo di Calata della Marinella, privo di parametri creativamente significativi, viene animato da un oggetto pionieristico, spettacolare, eversivo, che sembra reclamare un riscatto ambientale" (ivi, p.190), una condizione che traspare nella foto di cantiere precedente alla costruzio-

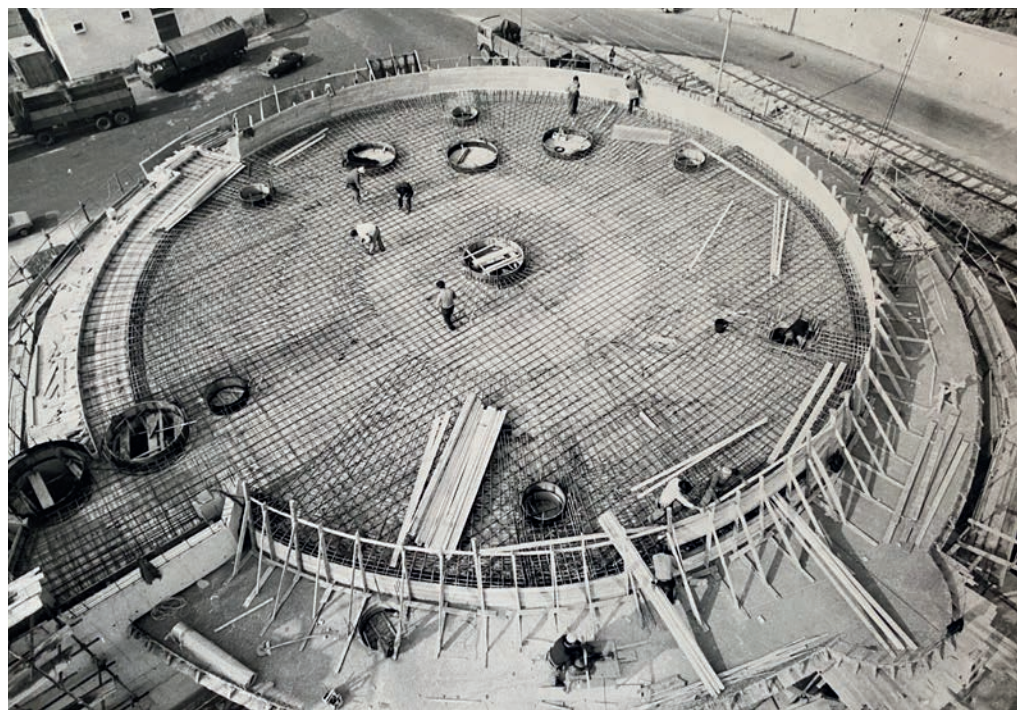


Fig.4 - La costruzione dell'impalcato di copertura del quarto piano con strutture radiali in acciaio che diramano dai pilastri cavi (Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo A.L. Rossi, Impresa Salvatore Penta, 1978)

ne dell'opera (fig. 1), con l'eccezione di un granaio composto da silos cilindrici, che diviene elemento ispiratore in un originale rapporto di dialettica formale e materica.

Vista la presenza di un terreno artificiale, la fondazione è superficiale. L'impianto centrale in fase di realizzazione (fig. 2, in alto a sinistra) mostra, come un'epifania, il principio generatore della struttura. Lungo il 'ponte' longitudinale, invece, lunghi impalcati sono sostenuti da pilastri composti in pianta dall'intersezione di due circonferenze a distanza fissa (fig. 2, in alto a destra), e risultano anch'essi realizzati in opera (fig. 2, in basso). La metafora navale diviene anche costruttiva. La sezione inferiore richiama una carena, altamente performante nella sua pronunciata lunghezza che raggiunge quasi i venti metri di interasse.

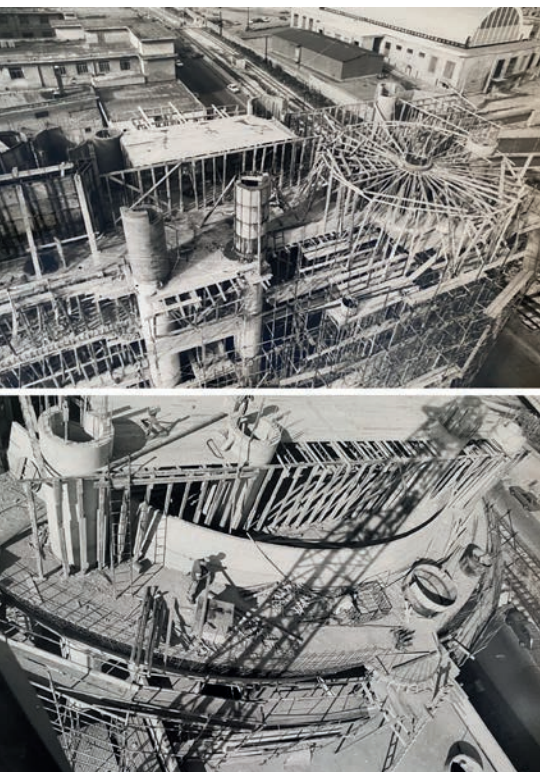


Fig.5 - La costruzione degli impalcati dell'elemento verticale con casseri metallici per setti e pilastri cavi e con le puntellature radiali in preparazione della costruzione delle parti aggettanti (Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo A.L. Rossi, Impresa Salvatore Penta, 1979)

L'esilità e la leggerezza appaiono nella condizione di cantiere *in fieri*, da cui emerge anche il trattamento espressionista del cemento armato ottenuto mediante casseri lignei, che imprimevano segni orizzontali la cui direzionalità concorre alla forza prospettica dello spazio interno (fig. 3). La copertura a calotta serve anche come elemento di montaggio per le chiusure laterali caratterizzate dal medesimo trattamento superficiale, che tuttavia diventa liscio sui paramenti esterni, mediante l'uso di casseri metallici che lasciano emergere un *pattern* a scacchiera, contribuendo a una percezione unitaria e dinamica del volume, fruibile a distanza e a velocità maggiore (fig. 7).

Le foto della costruzione della torre (fig. 4) lasciano emergere quanto la capacità portante di queste strutture aggettanti derivi dall'uso di solai interamente armati, con graticci radiali in spessore, che si uniscono ad una trave circolare centrale. Dalle immagini traspare anche l'inusuale visione di pilastri cavi come vuoti a sorreggere impalcati pieni, in una fusione tra componenti verticali e orizzontali che collaborano a resistere agli sforzi di pressoflessione attraverso il principio della plasticità, mutuato anch'esso da Wright. La presenza di conformazioni eccentriche e variabili in altezza consente libere aperture coerenti col disegno generale, in una vastità di configurazioni che non fuoriesce dalle matrici generatrici, seguendo un principio che trae ancora spunto dalle abitazioni a maglia centrica che Wright studia a partire dagli anni Trenta, raggiungendo nel progetto non realizzato della *Jester House* (1938) un riferimento centrale per i due progettisti.

Ciò che distanzia Rossi e Mazzoleni dal maestro americano è lo scatto dimensionale e la volontaria ruvidità dell'opera che non rinnega la propria condizione, emergendo dagli scarti in maniera ribelle, con un'attitudine attiva, espandendosi nello spazio circostante con la po-



Fig.6 - La costruzione degli impalcati dell'elemento verticale prima dell'aggiunta dei *curtain wall* esterni e la presenza di complessi puntelli e ponteggi per la costruzione dei solai (Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo A.L. Rossi, Impresa Salvatore Penta, 1979)

tenza strutturale di audaci sbalzi che raggiungono i sei metri e mezzo, con solette dall'altezza di quaranta centimetri.

Il balcone circolare a culmine della struttura promana da uno dei pilastri cavi come sua naturale estensione (fig. 5), ma l'aggetto, con un artificio progettuale, viene strutturalmente aiutato da un rialzo superiore, mascherato da conformazioni morbide generate da elementi intrinseci al disegno organico. Ad esse si giustapppongono, con un segno opposto, i vassoi longitudinali, visibili in tutta la loro lunghezza ed esilità (figg. 6-7), pronti a sorreggere, mediante un nodo ad incastro con piastre metalliche, i *curtain wall*.

Le immagini del cantiere sono anche testimonianza di aspetti poco sondati nella valutazione dell'ope-

ra, come la complessità esecutiva delle strutture propedeutiche alla costruzione, impalcature metalliche e puntellature lignee, usate nella realizzazione di solai a sbalzo, setti armati e superfici ipografiche dotate di trattamenti superficiali di notevole varietà esecutiva ad opera dell'impresa Salvatore Penta, autrice, mediante un anonimo fotografo, anche di scatti di notevole complessità e di enorme portato storiografico. Con un richiamo alla *Price Tower* (1956) di Wright, la struttura a sbalzo dei piani superiori si compone dall'intersezione di elementi triangolari, la cui conformazione si rivela negli spigoli della parete vetrata, lasciati liberi dai supporti angolari e che a opera eseguita si mostrano in tutta la loro leggerezza e trasparenza (fig. 8).

L'opera è assimilabile ad un corpo dinamico, nelle molteplici direzioni di percorrenza orizzontale e verticale, che rivelano un generale riferimento alla Centrale elettrica (1913) di Sant'Elia, esplicitata con il coronamento finale delle fumarole in ferro che chiudono i pilastri cavi e suggellano la costruzione. Questi importanti elementi di finitura sono stati di recente rimossi e perduti, nel silenzio generale, per ragioni di sicurezza, nel far fronte, senza strategie olistiche, al crescente stato di degrado dell'opera, che è pertanto visibile in queste immagini finali in una condizione di completezza oggi ignota.

Il ruolo della fotografia per un possibile futuro della Casa del portuale

Della complessità esecutiva della Casa del portuale, di cui si è cercato di produrre un quadro che ne approfondisse la conoscenza, è bene menzionare che la struttura fu firmata dall'ingegner Mario Locascio. Un giudizio sul suo pregio esecutivo, con impareggiabile pregnanza critica, fu dato da Zevi: "tour de force ingegneresco solo apparentemen-



Fig.7 - Vista da nord-est della Casa del portuale a seguito della costruzione delle parti strutturali e precedente all'aggiunta del *curtain wall* (Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo A.L. Rossi, Impresa Salvatore Penta, 1979)

te aleatorio, perché il terremoto del 23 novembre 1980 ne ha fornito un clamoroso collaudo: questo grattacielo senza margini, collage di 'pezzi' e 'circuiti', ha reagito alle terribili scosse come un masso monolitico antisismico, tanto che neppure una lastra di cristallo è andata infranta" (Zevi, 1987, p.187).

Questa qualità progettuale e strutturale, priva di carenze, mostra oggi un decadimento crescente delle condizioni materiali, che in parte avvalorano l'opera in relazione al trascorrere del tempo, ma allo stesso tempo ne impongono un controllo progettuale.

Con notevole operatività, il repertorio fotografico messo in luce può essere fonte privilegiata per un tanto ambito restauro della Casa del portuale. Attingendo da questi

materiali archivistici, incrociando questi dati a numerosi altri elementi, come rilievi e indagini diagnostiche, ne può derivare un incremento conoscitivo sostanziale delle componenti strutturali e materiche.

Tali fotografie restano in ogni caso valide di per sé, a scopo di conoscenza e approfondimento, come documenti aperti a interpretazioni mutevoli, che si affiancano come fonti primarie alla fabbrica architettonica, la quale resta, come ben noto nella disciplina del restauro, il primo documento di se stessa. Imponendo, per una conoscenza profonda, sensoriale e quadridimensionale, l'insostituibile fruizione fisica dello spazio e della materia, un obiettivo raggiungibile per la collettività solo in un'ottica, ancora molto distante, di riconnessione della Casa del portuale alla città di Napoli.

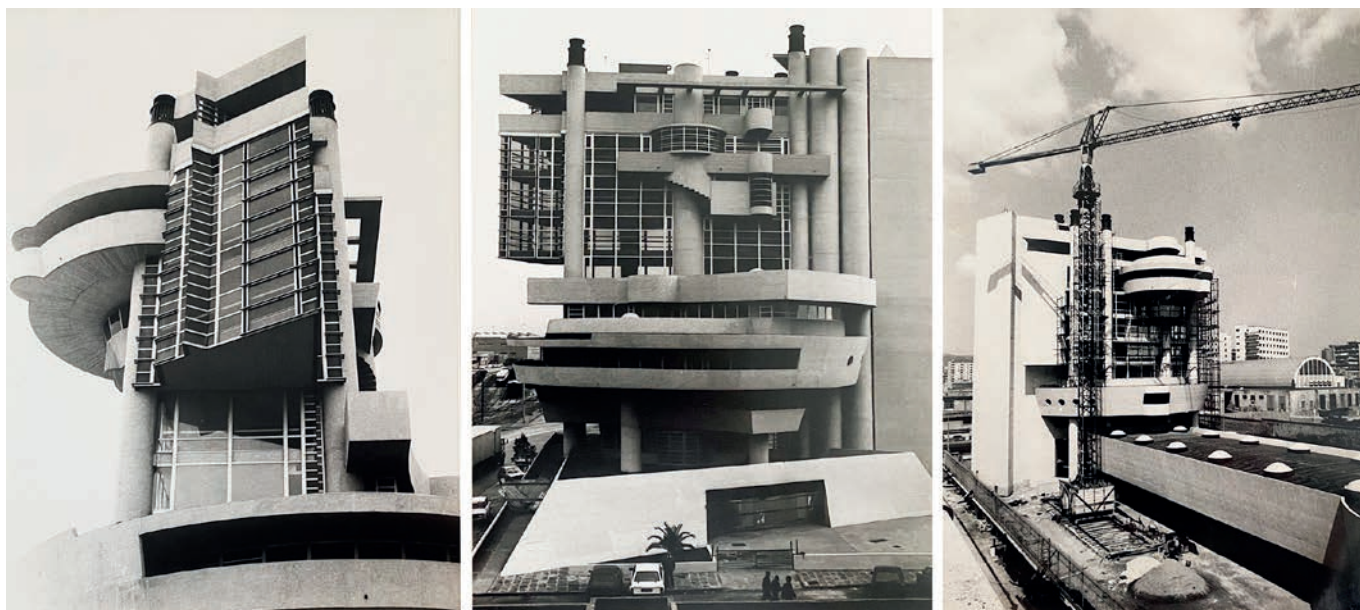


Fig.8 - La Casa del portuale a seguito dell'aggiunta dei *curtain wall* vetrati, bullonati agli impalcati aggettanti mediante piastre in acciaio ad incastro (Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo A.L. Rossi, Impresa Salvatore Penta, 1979)

BIOGRAFIA

Davide Galleri è architetto e dottorando presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. È Fulbright Fellow e Visiting Ph.D. Researcher presso l'Illinois Institute of Technology di Chicago. Svolge ricerche nel campo del restauro e della storia dell'architettura, con particolare attenzione al patrimonio del ventesimo secolo. Conduce attualmente una ricerca di dottorato sul patrimonio di Frank Lloyd Wright con attitudine critico interpretativa verso i metodi di intervento statunitensi.

Ha vinto premi e borse di studio nazionali e internazionali, tra cui il I Premio del Concorso Giovani SIRA (Società Italiana per il Restauro dell'Architettura) per la miglior tesi di laurea magistrale in restauro dell'architettura in Italia nel triennio 2018-2021.

BIBLIOGRAFIA

Zevi, B. (1981). Struttura con vassoi di Aldo Loris Rossi. Pluralismo della seconda avanguardia, in *Cronache di Architettura*, 24 (pp.186-191). Roma-Bari: Laterza.

Dorfles, G. (1981). Barocco Napoletano. *Domus*, 617: 10-13.

Locci, M. (1997). Aldo Loris Rossi. *La concretezza dell'utopia*. Torino: Testo & Immagine.

S. A. (2020). Casa del Portuale. Aldo Loris Rossi, Naples (IT), 1980. In S. A., *Atlas of Brutalist Architecture* (p.374). Basel: Phaidon.

Galleri, D. (2021). L'utopia dimenticata. Il restauro della casa del portuale di Aldo Loris Rossi - I Premio, in S. Di Resta, M. Docci, a cura di, *III Premio Giovani Sira* (pp.35-39), Roma: Edizioni Quasar.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sez. Architettura e Ingegneria, Fondo A.L. Rossi, FX15-FT6

Progetto, luogo, costruzione: la prima casa Di Palma a Stintino e le fotografie di cantiere del fondo Drugman

Laura Pujia

Il progetto della prima casa Di Palma a Stintino, opera di Alfredo (Fredì) Drugman e del neolaureato Umberto Riva, realizzata tra il 1958 e il 1960, è riletta attraverso le fotografie di cantiere conservate nell'archivio professionale di Drugman presso il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive a Milano. Le immagini testimoniano il processo di trasformazione di un luogo incontaminato e i principi insediativi e compositivi perseguiti dagli architetti nell'atto della costruzione. Lo studio di questo materiale restituisce un quadro delle tecniche di realizzazione dell'opera in rapporto alla tradizione locale e a quegli elementi del contesto da valorizzare e che la rendono un *unicum*

Architetture e luoghi della vacanza

Il fenomeno del turismo in riferimento alle coste italiane ha costituito, dalla metà degli anni Cinquanta, un tema urbanistico e architettonico in risposta al problema della trasformazione del paesaggio italiano. La rivista *Casabella-Continuità*, diretta da Ernesto Nathan Rogers (Rogers, 1964a, 1964b), dedica nel 1964 due numeri, il 283 e il 284, alle coste italiane: il primo all'urbanistica e il secondo agli esempi tipologici (1964a; 1964b).

I processi d'uso dei suoli in rapporto al tempo libero e alla vacanza, dunque, nella maggior parte dei casi ha minacciato (e minaccia) la valorizzazione di alcuni caratteri geografici e morfologici propri del territorio costiero.



Fig.1 - La casa Di Palma in costruzione e il contesto. Centro di Alti Studi sulle Arti Visive (d'ora in poi CASVA), Milano. Archivio professionale architetto Fredì (Alfredo) Drugman

In questo quadro: "La Sardegna costituisce, con l'Italia meridionale, la parte più cospicua della 'riserva' turistica di cui il nostro paese ancora dispone" (1964b, p.37). La popolazione sarda, fin dall'antichità, ha prediletto insediarsi nelle aree interne del territorio insulare, per via della pastorizia e dell'agricoltura su cui fondava la propria economia. La natura del rapporto con il mare consisteva nel controllo e nello scambio con gli altri popoli e, pertanto, la sua costa, fatta eccezione per alcuni agglomerati urbani e portuali, è stata abitata in tempi relativamente recenti. Dal secondo dopoguerra, infatti, il paesaggio litorale dell'isola è oggetto di modifiche e alterazioni per la costruzione di strutture ricettive e a uso alberghiero. Su questa impronta, in quegli anni, oltre all'eterogeneità e all'eclettismo mediterraneo delle realizzazioni che via via si realizzano in Sardegna, è possibile menzionare un'architettura moderna che se ne distacca e tenta di riprendere in chiave nuova la tradizione locale (Manzutto, 1969), in un dialogo tra luogo e progetto. Tra queste risultano esemplari alcuni modelli insediativi, come quelli proposti da Alberto Ponis a Costa Paradiso, Marco Zanuso e Vico Magistretti ad Arzachena, Cini Boeri alla Maddalena, Fredi Drugman e Umberto Riva a Stintino (Lucchini, 2009).

È proprio la residenza per vacanze a Stintino, elaborata da Drugman e Riva, a essere oggetto d'indagine della presente trattazione attraverso alcuni inediti scatti fotografici consultati nell'archivio di Drugman presso il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive a Milano. Concepita per una committenza milanese, la prima casa Di Palma (1958-1960) è stata premiata e illustrata in notevoli riviste dell'epoca (1964; 1964c; 1970).

A supporto di quanto sostenuto in premessa, dall'estratto della motivazione del Premio IN/ARCH 1964 della Sardegna si legge: "Pur ritenendo, per la Sardegna, 'degno di



Fig.2 - Il cantiere della casa Di Palma durante le prime fasi di realizzazione. CASVA, Milano. Archivio professionale architetto Fredi (Alfredo) Drugman

attenzione il solo settore nel quale recentemente si è assistito a un notevole sviluppo, quello delle attrezzature alberghiere e turistiche', la giuria ha rilevato con rammarico che le numerose realizzazioni, nella loro maggioranza, costituiscono 'degli interventi che colpiscono e degradano un ambiente naturale particolarmente degno di rispetto'. A tale degradazione alcune opere, peraltro, pongono un'alternativa" (1964, p.48). Tra queste, uno dei premi va alla prima casa Di Palma poiché: "è contraddistinta da un accurato inserimento nel paesaggio; ma 'più pregevole ancora risulta il felice rapporto tra interno ed esterno, permesso da un'originale articolazione di percorsi scanditi da patii e da pareti: si viene a creare così uno spazio architettonico di inquadrature successive, che ha una particolare funzione nella ventilazione della casa'; viene 'tagliato' il vento diretto e violento, ma durante la calura estiva la casa risulta aperta alle brezze locali" (*Ibidem*).

Principi insediativi e compositivi

La prima casa Di Palma, a tre chilometri dal centro abitato di Stintino e vicino all'antico villaggio della Tonara Saline, si insedia nell'estremità nord-orientale della Sardegna, in una lingua di roccia allora completamente disabitata (fig. 1). L'organismo architettonico iniziale consta di quattro volumi distinti, collegati da passaggi coperti, che si dispongono attorno al vuoto di un patio destinato a soggiorno all'aperto.

Il complesso, allo stato di progetto e della sua costruzione, si contraddistingue per l'articolazione dei corpi di fabbrica, caratterizzati da variazioni sia delle coperture esterne a falde inclinate e sia delle loro giaciture; queste ultime risultano ruotate di novanta gradi lungo i lati del quadrato centrale, che circonda la corte e fa da fulcro a tutto l'impianto.

Ogni corpo godeva, quindi, di un proprio orientamento e adottava

degli espedienti compositivi e tecnici per garantire un buon confort ambientale. In particolare, la zona notte, esposta sul mare a sud-est, era protetta dal calore del sole tramite uno spazio loggiato in penombra che costituiva una soglia tra interno-esterno e ne caratterizzava il prospetto; in esso la massa muraria appariva come scavata da quattro tagli d'ombra. La sua copertura era composta da due falde ad altezze differenti come a individuare le singole parti: quella esterna verso il mare, con la copertura a vista, e quella dello spazio interno, con la presenza di un solaio piano che fungeva da intercapedine accessibile dal portico per il ricovero di attrezzature per la pesca e delle cisterne.

Il padiglione orientato a sud-ovest accoglieva l'alloggio del custode con ingresso indipendente, a cui erano annesse la cucina e una piccola zona pranzo collegata, tramite una galleria aperta, all'unità a nord-est adibita a soggiorno. Quest'ultima, dalla copertura lasciata a vista,

possedeva una terrazza panoramica sul golfo di Stintino.

Il volume a nord-ovest, più contenuto, era riservato a sala da gioco e, in inverno, come deposito per le imbarcazioni.

L'impianto d'insieme propone un rinnovato modello mediterraneo di abitare declinando l'archetipo della *domus* romana, introversa con la sua corte aperta attorno a cui si snodano gli ambienti, e presentando l'immagine di una "casa fortino" (Bottero, 1989, p.104), quindi prevalentemente chiusa verso l'esterno con strette e ponderate aperture.

Progetto e costruzione

Il progetto dell'epoca ha subito differenti modifiche in pianta, sezioni e prospetti, a causa della ristrutturazione nella attuale villa turistica Solenzana: gli ambienti interni non godono più delle vecchie relazioni con il patio e con il paesaggio. La casa oggi non è visitabile, se non



Fig.4 - La casa Di Palma in costruzione e il dettaglio di cantiere per la realizzazione degli architravi. Fotografia dell'epoca. CASVA, Milano. Archivio professionale architetto Fredi (Alfredo) Drugman

come dimora per le vacanze; alti cancelli la cingono e da lontano se ne percepisce il forte cambiamento (aggiunta di nuovi volumi, ostruzione di passaggi tra gli spazi aperti, intonaci che celano la pietra che la caratterizzava). La testimonianza delle fotografie di cantiere, presumibilmente scattate da Drugman durante le visite del progetto in costruzione, permette oggi di narrare e ricostruire un racconto celato dalle successive modificazioni. Lo scopo di questa rilettura non è quello di effettuare un raffronto puntuale tra la sua realizzazione e le attuali alterazioni bensì di provare a dar voce alla proposta iniziale elaborata da Drugman con la collaborazione di Riva; un progetto attento al luogo, ai dettagli e alla costruzione, nonché al contesto primordiale nel quale l'architettura si insedia.

Lo studio della prima casa Di Palma, assieme al complesso delle altre architetture per vacanze realizzate successivamente dal solo Riva sempre a Stintino (Neri, 2018), svolto per un altro contributo in via di pubblicazione (Pujia, 2025), ha richiesto alcuni approfondimenti d'archivio. L'estrema curiosità per



Fig.3 - La casa Di Palma in costruzione e i materiali del luogo: pietre scistose irregolari e blocchi di tufo squadrato.

CASVA, Milano. Archivio professionale architetto Fredi (Alfredo) Drugman

l'indagine ha portato alla consultazione del materiale del fondo Drugman conservato al CASVA di Milano. Nei faldoni e buste con foto, carte e disegni, sono affiorate delle copie di alcune pagine di un libro di educazione artistica degli anni Settanta, edito dalla Garzanti e adottato nelle terze classi delle allora scuole medie, in cui la prima casa Di Palma, accompagnata proprio da alcune fotografie di cantiere oggi archiviate al CASVA e qui selezionate e in parte riproposte, era presa a modello per far apprendere alle bambine e ai bambini "Come si costruisce una casa" (1972).

Lì viene correttamente evidenziata la particolare condizione del contesto che, isolato dai centri abitati, non facilitava l'organizzazione del cantiere e dove, infatti, nonostante la costruzione non si elevi molto in altezza, siano assenti macchinari per sollevare o trascinare carichi, quali argani o gru, ma son stati uti-

lizzati "scale a pioli e 'piani inclinati' muniti di listelli trasversali" (1972, p.18) (fig. 2). Per la realizzazione delle murature vengono impiegati materiali reperibili in loco: le già menzionate pietre scistose irregolari e i conci di tufo squadrati secondo la tradizione del posto (fig. 3). Gli architravi delle aperture sono invece in calcestruzzo, come visibile dagli appoggi in legno a sostegno della gettata (fig. 4).

Da alcuni appunti di progetto di Drugman, si legge che le: "Coperture [inclinate sono rivestite] in coppi sigillati con malta su tavole [e canne di giungo appoggiate su] travature di [legno di] larice", secondo i sistemi costruttivi tradizionali del luogo. E inoltre, per le finiture interne si ritrovano: "Pavimenti in tavole di cotto campeggiano. [...] Intonaci interni con rasatura a gesso e polvere di tufo finita lucido per i muri in pietrame, mano di calce per le parti in tufo".

L'organizzazione del cantiere e delle tecniche adottate documentano il contesto autoctono che ha condizionato necessariamente la sua esecuzione. Dalle foto di quegli anni, la casa sembrava un tutt'uno con il suolo, come se emergesse da esso grazie all'impiego di materiali provenienti da quel luogo, ovvero la pietra scistosa degli stessi scogli in cui si colloca (Riva, 2015, p.107) (fig. 5).

Le forme semplici adottate hanno la prerogativa di dialogare con le esigenze tecniche e costruttive e ne consegue che il principio statico coincide con la conformazione spaziale. La ricerca compositiva dell'insieme, dal progetto alla realizzazione, trova pertanto una particolare attenzione anche nei dettagli, tra questi un peso è riservato alla risoluzione delle soglie tra l'interno e l'esterno. I serramenti, in *douglas* e ottone *flating*, delle porte-finestre in diretto contatto con il fuori garantivano, ad esempio, una certa



Fig.5 - Il cantiere della casa Di Palma e il contesto.
CASVA, Milano. Archivio professionale architetto Fredi (Alfredo) Drugman



Fig.6 - La casa Di Palma e il dettaglio dei differenti modi di aprire, chiudere e schermare le porte finestre.
CASVA, Milano. Archivio professionale architetto Fredi (Alfredo) Drugman

flessibilità d'uso grazie alla variazione delle possibili combinazioni in verticale e orizzontale, consentendo di: aprire, chiudere, schermare con degli scuri scorrevoli sia il passaggio della luce sia il passaggio di animali nella parte bassa; così come i fotogrammi in serie testimoniano (fig. 5).

Seppur per uso personale e non su commissione, le parziali fotogra-

fie del cantiere della prima casa Di Palma testimoniano in modo chiaro le differenti scelte progettuali e fasi di realizzazione che i conosciuti scatti in bianco e nero dell'opera finita non rivelano e che, tantomeno oggi, è possibile rintracciare viste e trasformazioni apportate negli anni. Tali immagini, libere da aspetti figurativi o celebrative, si concentrano sull'esecuzione dell'opera per esigenze tecniche e ad esse, a distan-

za di tempo, è possibile aggiungere una dimensione didattica e di trasmissione delle conoscenze che mostra una essenzialità costruttiva e documenta un manufatto architettonico. La fotografia di cantiere così intesa diviene uno strumento analitico e operativo che contribuisce a un insieme coordinato di approfondimenti e può assumere "un ruolo strategico, tecnicamente valorizzato" (Galliani, 2017, p.208).

BIOGRAFIA

Laura Pujia, architetto, Ph.D. e Doctor Europaeus in Architettura (Università luav di Venezia), è ricercatrice in composizione architettonica e urbana (Università di Sassari). Tra i suoi temi di ricerca: il progetto di architettura per il patrimonio e il paesaggio culturale, i luoghi dell'archeologia e della memoria, gli spazi museali, l'architettura pubblica e i maestri moderni, le forme della città contemporanea, le culture dell'abitare, i luoghi di apprendimento. Membro di gruppi di ricerca internazionali, svolge attività progettuale, ricevendo premi e menzioni, e quella editoriale per riviste e collane. Tra le sue pubblicazioni: *Giuseppe Samonà. La casa popolare come organismo moderno* (CLEAN, 2022); *Luigi Franciosini. Progetti e contesti per l'architettura degli spazi di apprendimento* (ListLab, 2023).

BIBLIOGRAFIA

(1964). Case per vacanze presso Stintino. *L'architettura. Cronache e storia*, 127: 48-49.

(1964a). *Casabella-Continuità (Coste italiane 1 - Urbanistica)*, 283.

(1964b). *Casabella-Continuità (Coste italiane 2 - Esempi tipologici)*, 284.

(1964c). Case per vacanze in Sardegna. *Casabella-Continuità*, 291: 16-18.

(1969). Sulle coste della Sardegna. *Il Touring. Bollettino d'informazioni turistiche del TCI*, rubrica de "Il bello nell'architettura moderna" a cura di G. Manzutto, gennaio.

(1970). Casa per vacanze a Stintino (Sardegna). *Zodiac*, 20: 32-35.

(1972). Come si costruisce una casa. In P.

Carpi, a cura di, *Il Libro Garzanti della Educazione artistica* (pp.17-19), vol. III. Milano: Garzanti Editore.

Bottero, M. (1989). Lo sperimentalismo di Umberto Riva/The Experimentalism of Umberto Riva. *Lotus Documents (Umberto Riva. Album di disegni/Album of drawings)*, 10: 99-112.

Galliani, P. (2017). Fotografia e costruzione: da strumento di conoscenza a documento operativo. In M.A. Crippa, F. Zanzottera, a cura di, *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto e cantiere* (pp.200-209). Milano: Silvana Editoriale.

Lucchini, M. (2009). *L'identità molteplice. Architettura contemporanea in Sardegna dal 1930 al 2008*. Cagliari: aïsara.

Neri, G. (2018). Interni per vacanze. *Umberto Riva. Interni e allestimenti* (pp.18-22). Siracusa: LetteraVentidue.

Pujia, L. (2025). Case Di Palma a Stintino (1958-60 | 1971-72). Topos e progetto nelle architetture domestiche di Umberto Riva in Sardegna. In M. Farina, a cura di, *Laboratorio Mediterraneo*. Siracusa: LetteraVentidue.

Riva, U. (2015). S.t. In A. de Curtis, a cura di, *FigurAzione. Alla ricerca della forma*. Milano: Christian Marinotti.

Rogers, E.N. (1964a). Homo additus naturae. *Casabella-Continuità*, 283: 2-3.

Rogers, E.N. (1964b). Creazione del paesaggio. *Casabella-Continuità*, 284: 1.

do.co.mo.mo
italia

DOCOMO