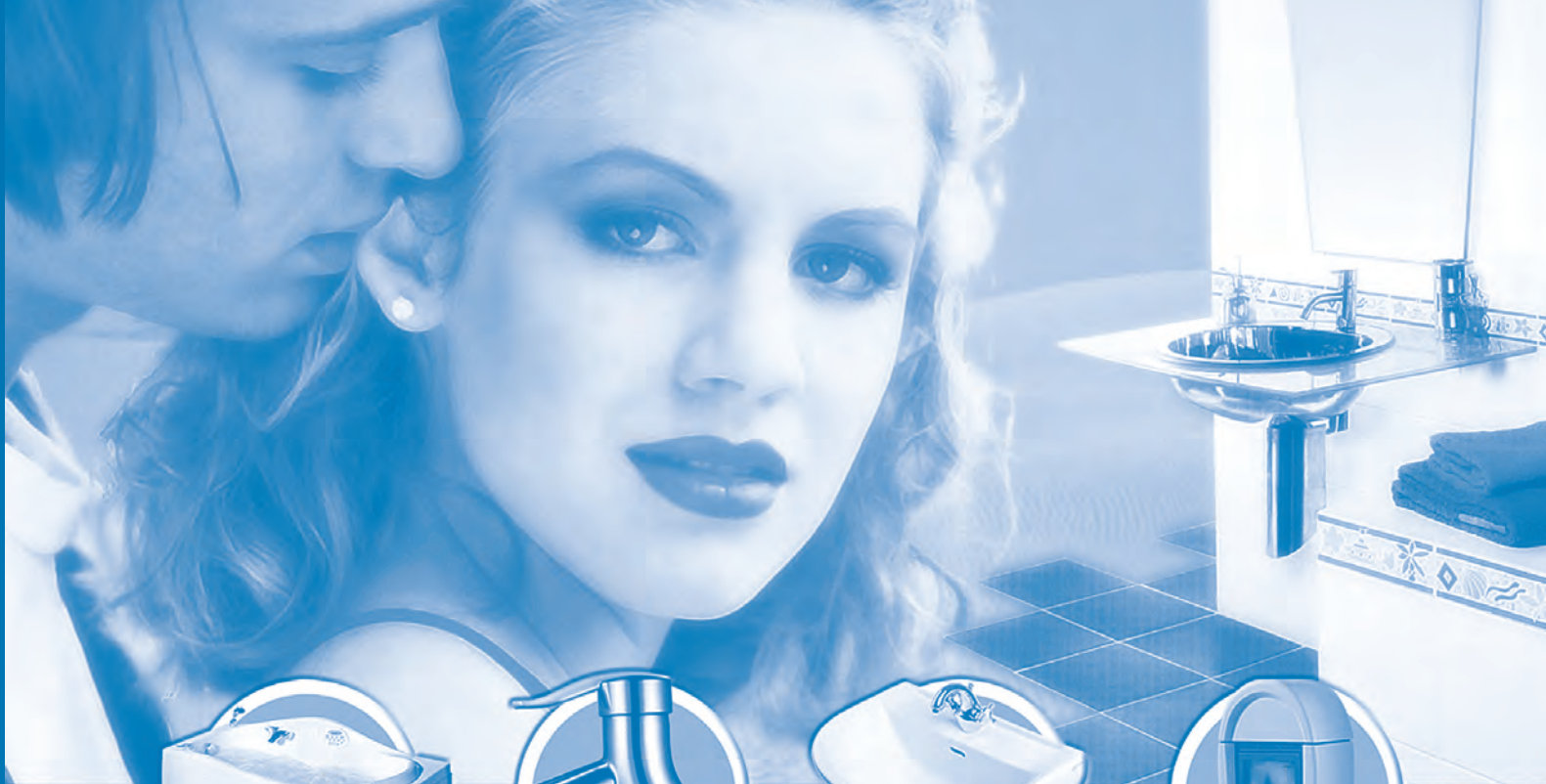


Siti anno due/ numero due/ giugno 2003
Periodico dell'Ordine degli Architetti,
Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori
della provincia di Matera

Poste Italiane/ spedizione in A. P./ 70%/ Aut. DCO/DCMT/461/2002 del 12/11/2002
In caso di mancato recapito inviare all'ufficio UDR di Matera

Siti/02



EDILTERMICA

Veste la tua casa

Arredobagno Spazio Ceramico



EDILTERMICA
F.lli D'Ercole

Via La Martella - Tel. 0835 388258 - Matera



Web site: www.ediltermica.it

benvenuti
nel
servizio

Popelvox

il CALL CENTER



il Call Center
informativo e
dispositivo della



BANCA POPOLARE
DI PUGLIA E BASILICATA

POPELvox è un servizio di Phone Banking informativo e dispositivo, che consente alla clientela di ottenere, tramite una telefonata da rete fissa o mobile al nostro Call Center, informazioni su saldi e movimenti di conto corrente e di dossier titoli e di impartire disposizioni di bonifico e di compravendita di titoli.

Il servizio è attivo dalle 8.30 alle 22.30 delle giornate lavorative e delle giornate festive ma di Borsa aperta.

Il canone di attivazione del servizio è gratuito

IL SERVIZIO INFORMATIVO

Numero Verde
800-660001

interagisce con un risponditore automatico

IL SERVIZIO DISPOSITIVO

Numero Verde
800-525500

colloquia con l'operatore

SICUREZZA

prima che possa essere eseguito l'ordine o fornita l'informazione vi è una fase di riconoscimento attraverso l'uso congiunto di un Codice Utente e di due PIN, che il cliente può variare in qualunque momento a suo piacimento.
www.bancavirtuale.com

Editore
Consiglio dell'Ordine degli Architetti
della provincia di Matera

Direttore Responsabile
Luigi Acito

Redazione
Luigi Acito / Marco Bruno / Dora Capozza / Renato D'Onofrio
Domenico Fiore / Lucia Gaudiano / Bruna Lionetti
Nicola Letizia / E. Vincenzo Olivieri

Direzione e Redazione
Ordine degli Architetti della provincia di Matera
via Roma 10 a Matera
t. fax 0835.334143 /architettimatera@archiworld.it

Progetto grafico
Samsa design
Antonio Andrisani / Renato Tantalò

Stampa
La Stamperia Liantonio

In copertina
Matera, Quartiere Spine Bianche
foto di Alberto Muciaccia, 2003

Autorizzazione del Tribunale di Matera N. 203
del 15/11/2002

Siti/02/giugno 2003

Periodico dell'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della provincia di Matera

6

Armando Sichenze
Identità territoriale, identità disciplinare
"Ho tempo dunque sono"

10

MATERA '900

- 11 Domenico Fiore
Architettura e piano a Matera
negli anni '30
- 14 Luigi Acito
Intervista Carlo Aymonino

17

TUTELA DEI QUARTIERI MODERNI

- 18 Tommaso Giuralongo
Matera: i Borghi e i Quartieri
degli anni '50
- 22 Massimo Locci
I quartieri "moderni" tra
conservazione e innovazione
- 24 Federico Bucci
False memorie
- 26 Alessandro Dragone
La rapida evoluzione di una città antica

29

ARCHITETTURA DELLA PROVINCIA

- 30 Francesco Gioia
La chiesa di G. Michelucci per Montalbano
- 34 Renato D'Onofrio
Il "San Rocco" di Ernesto B. La Padula
- 36 Nicola Pagliara
La chiesa di San Nicola a Colobraro
- 40 Renato D'Onofrio
Sulla individualità del tipo in architettura
- 42 Eustachio Vincenzo Olivieri
Nicola Pagliara: architetto e maestro

45

ARCHITETTURA E CONTESTO

- 46 Alfredo Arribas
Sulle dune di Castellaneta.
Visita al cantiere FEC,
Family Entertainment Center

52

URBANISTICA EUROPEA E DIBATTITO INTERNAZIONALE

- 53 Juan Ignacio Intxausti Sagasti
Bilbao: il simbolo e l'architettura

57

ARTE E DESIGN

- 58 Cesare Maremonti
- 59 Giovanni Martemucci
- 60 Dario Carmentano
- 61 Antonio Paradiso

62

CINEMA, TERRITORIO E ARCHITETTURA

- 63 Massimo Calanca
I Sassi di Matera e la Settima Arte
- 67 I film girati a Matera dal 1950 al 2003

69

OPERE DI RAFFAELE PANELLA

- 70 Renato Bocchi
Professione architetto

74

WORKSHOP

- 75 Piergiuseppe Pontrandolfi
Maria Lucia Gaudiano
Bruna Lionetti
Pianificazione urbana e
territoriale a Matera

77

BACHECA

- Alfredo Foresta
I giovani architetti
e la stagione dei concorsi
- 81 Marco Bruno
La città di Italo Calvino
- 82 Vincenzo Viti
Matera come Zenobia
- 83 Libri e Mostre

In memoria di Vincenzo Baldoni



Vincenzo Baldoni in una foto di Mario Cresci del 1982

Scompare con Vincenzo Baldoni uno dei più degni protagonisti dell'architettura contemporanea a Matera. Laureatosi presso la facoltà di architettura di Napoli, sotto la guida sapiente di Roberto Pane, Baldoni viene scelto, agli inizi degli anni '50, per le sue capacità disciplinari, insieme al giovane collega Marsella, proprio da Luigi Piccinato, per collaborare ad uno studio preliminare sui Sassi di Matera, su incarico del Provveditorato alle O.O.P.P. Da quel momento il destino di Baldoni s'intreccia felicemente con quello della città di Matera, a cui dedicherà, sino all'ultimo, la sua intera vita professionale. Suo il primo plastico dei Sassi di Matera e suo il primo rilievo degli antichi rioni.

Baldoni respira fino in fondo il clima culturale introdotto da Adriano Olivetti nella Matera del dopoguerra e sente la responsabilità del vuoto appena lasciato dalla scomparsa prematura del giovane architetto materano Ettore Stella. Di qui l'impegno a dover proseguire, in una città di frontiera quale Matera, la battaglia per l'affermazione dei messaggi dell'architettura moderna. È determinante, per il suo coinvolgimento nella vita culturale della città, l'incontro con Rocco Mazzarone, con gli amici del Circolo "La Scaletta", con Ginetto Guerricchio e soprattutto con Piergiorgio Corazza, insieme a cui progetterà straordinarie opere di architettura. Come dirigente tecnico dello I.A.C.P. di Matera contribuirà a caratterizzare e qualificare l'edilizia popolare in città e in provincia, in continuità con quel grande patrimonio di edilizia popolare dei quartieri realizzato a Matera dai più grandi protagonisti dell'architettura italiana del Novecento.

Fra le sue opere va ricordato l'elegante Istituto Tecnico Agrario, progettato nel '64 insieme a P. Corazza e C. Barbato, che gli valse il premio regionale IN/ARCH 1969; il Liceo Scientifico (con P. Corazza 1971) che introduce a Matera l'uso del cemento a vista; il Palazzo di Giustizia (con C. Barbato 1972) dove non è difficile scorgere il tentativo d'interpretare i messaggi del maestro L. Khan; e poi il nuovo Municipio (con P. Corazza 1973) e la Casa dello Studente (con R. Lamacchia 1973). Ma è nella sua Casa di via Pecci dove Baldoni riassume, fra i volumi felicemente giustapposti, la sintesi formale della grande lezione dei Sassi.

Notevole la sua produzione progettuale nel campo dell'edilizia unifamiliare e nell'arredamento di molti appartamenti di professionisti materani. Alta la sua sensibilità e la sua predisposizione verso il restauro, straordinariamente sintetizzata nel Palazzo Lanfranchi, al cui recupero Baldoni destina molti dei suoi anni.

Da oggi gli architetti di Matera perdono un maestro di vita e di professione.

La speranza è che il testimone sia colto dalle giovani generazioni, per riverberare l'insegnamento e il lavoro svolto da Vincenzo Baldoni per questo nostro straordinario territorio. L.A.

Matera, 25 gennaio 2003.

Gli interventi che si annunciano nei quartieri “storici” della Matera moderna e contemporanea, ovvero a Serra Venerdi, Spine Bianche, Lanera, La Martella, Venusio, con la realizzazione di attrezzature di quartiere e servizi collettivi da parte pubblica e di microinterventi addizionali da parte privata, potrebbero modificare sensibilmente l’aspetto morfologico ed architettonico di queste parti di città rimaste pressoché integre dai tempi della loro costruzione.

Detti interventi potrebbero apparire normali interventi di “rigenerazione urbana” o di adattamento (forse) degli spazi liberi e delle residenze alle aspirazioni e necessità degli abitanti, se non fosse che questi quartieri hanno segnato e segnano la storia dell’urbanistica moderna a Matera e dei processi di trasformazione che la città ha subito a seguito del massiccio esodo dai Sassi. Quartieri residenziali pubblici che, per la notorietà anche degli architetti che li hanno firmati, sono pubblicati su numerosissimi testi di urbanistica e architettura nazionali ed internazionali.

Ogni anno centinaia di architetti, docenti e studenti universitari delle facoltà di architettura europee, visitano questi quartieri per trarne insegnamenti e studiarne le regole metodologiche e costruttive, e noi architetti materani, volentieri e con vanto, ci improvvisiamo spesso guide edotte per trasmettere il “racconto urbano” di questa città.

L’Ordine degli Architetti della Provincia di Matera, appena nel febbraio 2001, nell’ambito della Mostra/Convegno su “Piani Regolatori della città dal 1935 al 2000”, aveva cominciato una campagna di sensibilizzazione, rivolta innanzitutto ai propri iscritti e poi a tutti i cittadini, per far conoscere, a conclusione del secolo, la migliore produzione di pianificazione e di edilizia a Matera nel ‘900. Piani, progetti e disegni di tale produzione, compresi quelli dei quartieri in questione, sono parte della storia della città e anche della storia dell’architettura e dell’urbanistica nazionale. I quartieri in questione, ove si sono sperimentate, nel dopoguerra, teorie urbanistiche e modelli architettonici nuovi, appartengono alla cultura

dell’intero Paese e, pertanto, vanno opportunamente tutelati.

Si chiede all’Amministrazione comunale della città di avviare un articolato programma di riqualificazione dei quartieri, partendo dalle necessità reali dei suoi abitanti, che fino ad oggi sono stati custodi attenti e rispettosi dei caratteri architettonici; si chiede di acquisire, ove possibile, le aree libere dal Demanio dello Stato, per evitare l’accaparramento indiscriminato da parte privata, ed elaborare, ove necessario, precise norme d’intervento, non prima di un dettagliato studio sui caratteri morfologici e tipologici degli spazi e degli edifici. A coloro che, inconsciamente, premono per realizzare interventi addizionali nei quartieri, siano essi balconi, garages o cantinole, spinti da interessi e pur legittime necessità, va fatto comprendere il valore della “qualità globale” che i “quartieri storici” posseggono (eppure detti spazi, proprio perché ben studiati in origine, contengono una sufficiente dotazione di spazi pubblici e parcheggi per soddisfare pienamente le necessità degli

Quartiere Spine Bianche, Matera. Foto di A. Muciaccia



attuali residenti). Tutto ciò pone con urgenza la necessità di trattare queste parti di città come “patrimoni” da tutelare, come “documenti-monumenti” della modernità, un’eredità della cultura del XX secolo, “un valore estetico, storico e identitario da conoscere e di cui prendersi cura” come avviene in molti paesi d’Europa, anche attraverso le eventuali, inevitabili, rispettose modificazioni di alcune loro parti.

Alla Soprintendenza ai BB.AA.AA., all’Ufficio Urbanistica e Tutela del Paesaggio della Regione Basilicata e all’Agenzia del Demanio, l’invito ad esercitare tutte le possibili azioni per collaborare ad un progetto globale di “Salvaguardia dei quartieri di Matera”.

Identità territoriale, identità disciplinare: “Ho tempo dunque sono.”

Quando l'architetto Luigi Acito mi ha mostrato il primo numero di SITI sono rimasto stupito. Non credevo di essere così vicino ad altri architetti e “lavoratori della conoscenza” che tra l'altro conosco e frequento poco. Poi approfondendo la lettura ho scoperto, con soddisfazione per le mie tesi, che la Basilicata con tutta la sua storia le sue aspirazioni ha la forza di offrire un legame profondo a tutti coloro che hanno saputo dedicarsi ad essa rispettandone i caratteri di terra. Difficilmente chi ha vissuto qui, anche per un breve periodo, una volta partito ha definitivamente sciolto i suoi legami con questo mondo. Anche per me ormai la Basilicata è una seconda patria da cui sarebbe difficile separarmi.

Nel mio caso, forse, vi sono anche delle ragioni aggiuntive che riguardano i miei oggetti di ricerca.

Sono abituato dal tipo di studi che conduco a guardare il territorio dai limiti di un “pensiero forte”, ossia da una visione che lo include in un'identità disciplinare costruita sull'evoluzione dei saperi di architettura. E' un “pensiero forte” quello dell'architettura perché la sua realtà è

per statuto disciplinare una **realtà consistente**, ossia costituita, fondata, resistente, durevole.

Poi c'è un aspetto debole della problematica, un **limite**, che siamo obbligati a considerare, ossia la presenza dell'essere in questa realtà (l'ex-sistere) e in particolare dell'essere **umano**. Quando poi voglio **pensare in architettura l'ex-sistere** umano mi trovo di fronte ad una inevitabile opzione: dare un nome e cognome a quest'essere in un dato momento della sua storia, delle sue esigenze dei suoi desideri, oppure ricondurre questa esistenza allo spirito del tempo, cercando anzitutto di considerare ciò che può **comunque** dare un senso e una dignità all'essere umano. Un essere che non conosco, se non negli eventi e negli atti del passato in cui questa dignità si è **pienamente manifestata**, accorgendosi di **stare al mondo**.

Io propendo per la seconda strada e definisco il sistema di tutto ciò che occorre per il verificarsi di quegli eventi pieni di senso: **civiltà**. Per farla breve, nella **realtà consistente** dell'architettura gli uomini abitano attraverso una **civiltà**.

Va anche detto però che su un territorio troviamo tanto esseri umani, con nomi e cognomi, quanto i risultati delle civiltà. Entrambi gli enti possono o no abitare architetture, ma non conosco altro che l'architettura ad essere in grado di rivelare l'**identità civile-naturale** di un territorio. Inoltre l'architettura stessa, intesa come passaggio dalla tettonica alla rappresentazione dell'atto costruttivo, è una forma civile di consapevolezza, oltre che di costruzione di **limiti consistenti**, in cui, in breve, a rappresentarsi criticamente è il limite stesso tra costruzione e distruzione, tra il **tempo costitutivo dell'architettura e il tempo presente dell'ornamento**.

In quest'ottica il territorio, nel tempo della metropoli, è un sistema reticolare di copertura superficiale della terra che contiene accessi e diverse velocità di percorrenza. Questa superficie può nascondere almeno in parte, come un ornamento, la sedimentazione storica e geografica fondata su una storia naturale tettonica che s'intreccia con una storia civile architettonica.

Da molti anni poi lavoro ad un'idea della

qualità dell'architettura legata al tempo. Sono convinto, infatti, che il Novecento ci abbia consegnato per l'architettura un nuovo stimolante campo di ricerca in cui al compito di rappresentare lo spazio si associa la rappresentazione del tempo e quindi la rappresentazione della cooriginarietà di spazio e tempo. E' qui che si misura un avanzamento delle conoscenze e una sfida entusiasmante nella rappresentazione degli atti costruttivi. Da ciò derivano una serie di conseguenze. Una di queste è che l'atto formale della delimitazione di spazi e luoghi, nello spirito del nostro tempo e in questo mondo oggi così affannato, ha il suo spessore di contenuto e di qualità, anche sul piano della vita umana, nel grado di **sostenibilità**, ossia di **de-compressione del tempo** presente che l'architettura può rappresentare e quindi trasmettere. Su questa de-compressione e dilatazione del tempo si potrebbe scrivere un libro, ma io sono convinto che altri ci arriveranno prima e meglio di me. Voglio solo sottolineare il fatto che abbiamo già conosciuto nella storia momenti in cui il tempo presente, con il suo bisogno di

Copertina del primo numero di Siti

raccontarsi ed esistere, con i suoi ornamenti, ha caricato e ricoperto quasi totalmente l'architettura e persino il decoro. Per questo basterebbe pensare al barocco.

Compiendo un salto logico nel discorso dirò semplicemente che rendere un territorio più sostenibile significa per un verso alleggerirlo del **carico del tempo presente** e per un altro verso consolidare i rapporti di civiltà contenuti nell'esistente. [Per queste ragioni trovo bellissima l'immagine di copertina del primo numero di SITI.](#) Non so se è questo il senso, voluto dagli autori, della leggerezza simbolizzata dal palloncino sullo sfondo della civiltà dei Sassi di Matera, ma io l'accoglierei come un manifesto per un **progetto di sostenibilità**.

Ciò premesso, credo che ormai sia acquisita da tutti l'idea che il territorio consista in una stratificazione di risorse, di fonti di bene-essere e che sia rappresentabile in un complesso di siti messo a sistema. Ecco allora un primo interrogativo: il sistema è già la prima forma d'identità del territorio supponendo che, in un sistema, risorse di vario genere si soste-

rebbero reciprocamente e si integrerebbero? Molti economisti e pianificatori oggi risponderebbero affermativamente. Del resto passando, noi oggi, da un'economia tradizionale ad una economia a rete, quindi da una concezione del valore basata sulla scarsità ad una concezione proiettata sulle opportunità che nascono per la facilità delle relazioni, senza più vincoli geografici, improvvisamente il territorio si trasformerebbe in un sistema multireticolare in cui luoghi concreti verrebbero surclassati da nodi di sistema in cui l'aspetto cognitivo sarebbe addirittura più importante di quello materiale. In queste condizioni la risposta all'identità del territorio sarebbe: **"sono connesso dunque sono"**.

La storia non potrebbe smentire del tutto questa forma di identità. Braudel, per esempio, descrive l'evoluzione della civiltà della città in un sistema di connessione a rete che si traccia nelle acque di quel grandissimo "lago" che è il Mediterraneo; dove sul limite della costa tutte le città si prendono per mano, creando ad un certo punto pari opportunità di relazioni e di scambi. Si potrebbe sostenere dunque che la prima grande globalizzazione moderna l'abbiamo inventata (innovata), dopo i Romani, proprio noi mediterranei. E' in quel quadro di civiltà di esperienze che prende corpo la definizione sostanziale della "distanza che avvicina" (il grande lago), del territorio come gioco tra il raccogliersi delle cose e delle risorse nelle "località", in cui si "custodiscono" nel loro reciproco appartenersi, e la "libera vastità" che producendo spazio lascia sorgere l'esistenza delle cose in natura e nella loro natura. Dovremmo

dunque essere esperti in materia.

Proprio per questo possiamo chiederci se l'**identità di sistema** di cui stiamo parlando è la **nostra** attuale identità o se invece non stiamo trascurando una **nostra** storia ed una **nostra** evoluzione civile molto più avanzata di quella che attualmente domina e che ci ha portato ben oltre, rendendoci avvertiti ed esperti. Chi ci dice tutto questo se non proprio l'architettura? L'architettura come edificio sicuro del Tutto che contiene anche il tempo?

E' nell'architettura che si è materializzato quel valore aggiunto del sistema che lo connette a chi abita un territorio, ad uno spessore spazio-temporale che consente una **profondità del tempo**, a un segmento dell'evoluzione della civiltà.

Se l'architettura è costitutivamente stralologica, costruzione: terra su terra, pietra su pietra, arco su arco, traccia su traccia e infine dunque **ordine in elevazione del tempo**, è proprio tramite l'architettura che in un determinato punto geografico del territorio un sistema di risorse si rappresenta come un'identità, come un **ordine delle cose e della natura** sempre diverso ma equipotenziale (se parliamo di civiltà) rispetto ad altri nodi.

E' tramite l'Architettura che un limite storico-geografico si rende **visibile** oltre se stesso in una geografia e in una storia che hanno dimensioni di mondo e di civiltà.

Oggi la visibilità è determinante perché l'appartenenza costitutiva dei nostri territori al mondo mediterraneo versa in uno stato simile alla condizione di un Grande Giacimento di interconnessioni nascoste tra civiltà e natura.

In altri termini nell'ultimo secolo una grande ricchezza è stata ricoperta e occultata dai detriti e dai rifiuti dei processi di formazione di un nuovo sistema di esistenza che non si sa bene cosa sia e che abbiamo ancora difficoltà a riconoscere come civiltà. Sappiamo che in un giacimento poco è visibile ad occhio nudo, che la ricchezza è nascosta. L'architettura allora ne svelerebbe il senso rendendo visibile la "punta dell'iceberg" di questa ricchezza. La forma e la dimensione complessiva di una ricchezza, l'identità totale, (per fortuna dico io) resta nascosta. Ciò che vediamo è l'emersione in determinati punti dello spazio territoriale di questa identità per lo più nascosta. Il **processo di identificazione** disciplinare che oscilla tra progetto, conservazione e architettura del paesaggio può rivelare nessi tra ciò che è visibile e ciò che resta in gran parte nascosto (e protetto) come ricchezza per il futuro. Quindi quando attraversiamo un territorio e il suo ambiente costruito incontriamo gli scarti, i detriti del formarsi e riformarsi di nuove, indefinibili forme di esistenza e contemporaneamente i **processi di identificazione** in cui in determinati luoghi le cose si avvicinano in uno spazio e in un tempo che tendono a diventare **id-entità** ossia **stessa-cosa**.

Direi che queste forme sono i risultati emergenti di processi d'identificazione partiti molto prima di noi e che **l'architettura sa riconnettere ad un ordine del tempo, nel nostro tempo di oggi e nella nostra civiltà di sempre**.

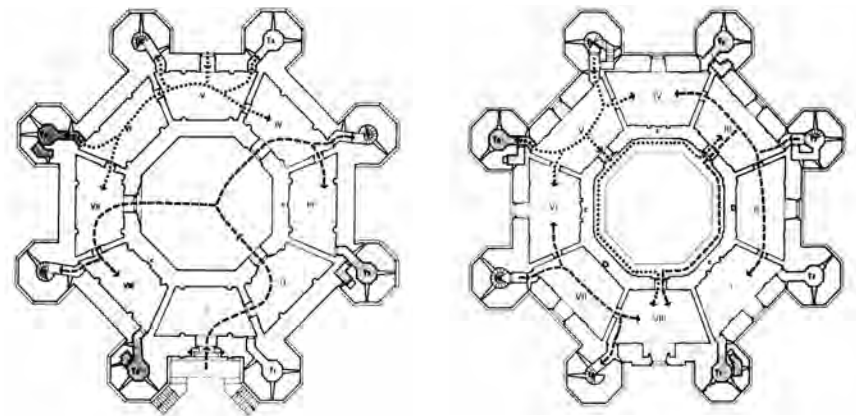
Prima che qualcuno provi a liquidare questo discorso relegandolo nella filosofia e nella inconcludenza devo precisare che

esso si sta traducendo in piani, progetti, laboratori e realizzazioni, di cui si può dire e comprendere solo dopo aver chiaramente acquisito il senso progettuale che unifica. E' possibile intanto fare qualche esemplificazione. Interrogato a dovere sulla sua identità il territorio in ogni suo punto sembra rispondere in due modi opposti: "ho tempo dunque sono", oppure "non ho tempo dunque corro". Il territorio si può attraversare accelerando o rallentando il passo. L'accelerazione è un'esperienza del tempo presente che ha il suo limite nella sparizione di tutte le identità, compreso il territorio. Il rallentamento del passo ha il suo limite nelle identità assolute.

Quando per esempio attraversando la vastità territoriale il mio sguardo incontra Castel del Monte - un'architettura che oggi tutti conoscono perché la sua effigie si trova sul centesimo italiano di euro - e non so nulla di storia e di Federico II, mi rendo immediatamente conto di una forza che ha reso cooriginari spazio e tempo e la realtà consistente di quell'architettura esibisce un processo di identificazione in cui otto volumi ottagonali tendono a voler essere la stessa cosa di un ottagono pieno e di un ottagono vuoto centrale che contiene la vastità del cielo. In questo processo emblematico della composizione architettonica, ossia in quell'Ordine dello spazio intravedo un Ordine elevatissimo del tempo che va oltre un tempo storico e giunge fino a noi. Ogni architettura sul territorio ha un ordine e una propria dimensione del tempo. Certo poi la storia può spiegare quella identità del territorio, **ma so anche che senza Castel del Monte la collina su**

cui si trova non avrebbe rivelato niente che andasse oltre, nell'estensione del territorio. Il territorio in quel punto dello spazio non avrebbe materializzato un tempo e non avrebbe un futuro. Castel del Monte è un'opera "modernissima" perché è una realtà consistente dell'architettura, molto **concreta** e al tempo stesso molto **astratta**. Eppure è priva di tempo presente ossia di ornamento. Del resto solo nell'astrazione il tempo può assumere un ordine che riunifica il passato e il futuro in un medesimo spazi o cooriginario. Qualcuno potrebbe pensare che mi sono scelto un esempio troppo semplice per dimostrare che l'architettura contiene il tempo. Allora scenderò subito di livello per dimostrare che il fenomeno persiste.

Quando l'architettura non è solo tettonica, una semplice combinazione di bisogno e ornamento, come una delle tante costruzioni di cui sono cosparsi i territori metropolitani, quando insomma l'architettura è architettura, **istituzionalizza**. Anzitutto istituzionalizza le piccole istituzioni umane, gli eventi della vita quotidiana che formano il tessuto più minuto di una civiltà. Per esempio quando l'architettura crea la scena del benvenuto sulla soglia di una casa, la scena del fuoco con un camino, il quadro di un paesaggio con una finestra, l'ordine dei libri in una nicchia del muro, e così via; quando insomma l'architettura crea il sistema di queste scene e le ripete, ossia le tramanda infinite volte, allora l'architettura concretizza non solo un luogo, ma anche **l'ordine del tempo**, la sua **istituzione**. E, istituzionalizzando, trasmette **nel tempo, riproducendo** l'identità



Castel del Monte: pianta piano terra e primo piano



del territorio. Il territorio da parte sua osserva con i suoi uomini la sua architettura, la valuta e la giudica confermandola o correggendola nel tempo. Dunque il territorio, a sua volta, nell'architettura si riproduce.

Ovviamente nell'architettura sono comprese anche le opere di trattamento della terra. Ebbene, se ci fermiamo un momento a riflettere - scelta sempre piuttosto saggia, tanto più nella nostra società

frenetica e con il mito della velocità! - scopriamo che il territorio si riproduce perché trova nell'accumulazione dei saperi di architettura il **sistema ereditario**, cioè il **motore dell'istituzionalizzazione**. Qui siamo giunti ad un punto nevralgico del discorso. Per riprodursi e così anche modificarsi, o meglio **evolversi** gradualmente, l'identità (ossia la civiltà che contiene) ha bisogno di un tempo di **rigenerazione**. In questo senso l'identità

di un territorio sarebbe espressa dalla seguente locuzione: "ho tempo di rigenerarmi, dunque sono". A questo proposito sul n.1 di SITI, Pio Acito, citando Magnaghi, ci ricorda che il "territorio non è un asino, non è una bestia da soma". A questo punto mi chiedo a quale livello di consapevolezza siamo giunti.

Siamo ormai sufficientemente educati a leggere il territorio come il supporto della terra che ci sostiene, come il fondo delle risorse naturali, come ancora una sorta di **Banca del Tempo** della **rigenerazione** della natura. Ma mentre tutti comprendono il tempo contenuto in un blocco di marmo, ossia mentre tutti percepiscono il fatto che nelle bellissime venature del marmo è contenuto il millenario lavoro della natura non credo che sia ancora chiaro come funziona il tempo di rigenerazione della nostra **civiltà mediterranea** in rapporto alla natura. Questo a causa del processo di destrutturazione dei caratteri costitutivi della nostra civiltà europea mediterranea in atto da molti decenni.

Questa de-strutturazione non si esprime solo in quei progetti di architettura in cui la gente è costretta a vivere in spazi fatti a pezzettini e un po' storti solo perché l'architetto segue una moda americana. In realtà la de-strutturazione si esprime in modo ben più preoccupante demolendo la nostra **identità europea-mediterranea**, facendola a pezzettini e caricandola in modo insostenibile di vecchi e nuovi feticci. Anche qui voglio riferirmi al n. 1 di SITI in cui Raffaele Giura Longo sviluppa con grande perspicacia un'analisi critica del fenomeno, proprio nella lettura critica della storia

recente dei Sassi di Matera.

Non vorrei a questo punto che il discorso fosse equivocato e ricadesse e esclusivamente nell'ambito della **conservazione** pura e semplice dell'esistente. Perciò è opportuno un ulteriore approfondimento. Quando noi leggiamo la morfologia di quei bellissimi paesini della nostra Basilicata, che io definisco più dignitosamente città-natura, e osserviamo il castello, i conventi, le chiese, le case ecc., vi ritroviamo non solo il prodotto più maturo, ricco e completo della nostra civiltà, ma anche la condizione di presupposto della massima **liberazione** delle nostre potenzialità creative e progettuali, perché occorre considerare una storia dell'evoluzione umana da considerare.

Michel Serres ci insegna che la storia dell'oggettivazione, ossia della tecnologia, corre parallela alla perdita di facoltà umane e sociali. Dalla scoperta della scrittura, poi della stampa, fino ai calcolatori di oggi, ad ogni grande rivoluzione tecnologica l'uomo **oggettiva**, quindi perde alcune facoltà che transitano dalla sua mente agli oggetti, ma si libera anche dalla fatica e guadagna altre facoltà. All'alba dell'umanità quel quadrupede che eravamo aveva un muso prolungato e una capacità prensile della bocca, quando si mette eretto perde la capacità locomotoria delle membra anteriori, ma la mano, liberata dalla sua primitiva funzione guadagnò nuove prestazioni e la bocca perse la capacità prensile ma si mise a parlare; il cranio si rimodellò e il cervello guadagnando spazio si mise a pensare.

Tornando alla città, per farla breve, l'accumulazione di architettura, le istitu-



Le immagini sono tratte dal volume: *Castel del Monte* a cura di Stefania Mola, Bari 1991

zioni umane nella città, in quanto oggettivazione ci ha fatto perdere alcune facoltà umane e sociali depositandole fuori di noi, ma al tempo stesso ci ha alleggerito del peso sociale di dover riprogettare e inventare sempre tutto da capo e quindi ha liberato la nostra mente per nuove imprese progettuali lì dove c'è bisogno però di un nuovo autentico sforzo progettuale.

Così noi oggi, architetti, paesaggisti,

conservatori ecc. possiamo ritrovare la nostra identità disciplinare nel Grande Giacimento di civiltà dell'Europa mediterranea.

Abbiamo molto da riscoprire, per liberarci al "poco e bene" da progettare.

Matera '900



Architettura e piano a Matera negli anni '30

La ricca soluzione prospettica del Palazzo del Governo di Giuseppe Quaroni ci riporta al dibattito romano, al gusto della palazzina, al tipo ad appartamenti per i ceti piccolo e medio borghesi.

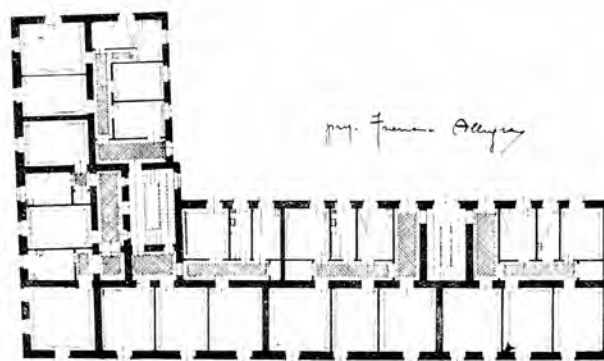
E' quanto si riconosce nella ristretta casistica proposta da Dario Barbieri, un alto funzionario del comitato tecnico dell'INCIS, dove il "tipo" di casa d'affitto per il funzionario pubblico si presenta nelle forme ben inquadrate di un "aulico" eclettismo, con una formula adattabile a tutti i capoluoghi di provincia senza distinzioni o regionalismi. In questo quadro le proposte edilizie dell'Istituto nazionale per le case degli impiegati statali, a Matera non sono estranee alla casistica nazionale, anzi mostrano il frutto di quel sapiente assemblaggio di elementi tipici del tardo eclettismo ottocentesco. Nel 1927 l'autore del progetto del primo intervento Incis è Francesco Allegra¹; l'architetto, che in seguito lavorerà ancora per conto dell'Incis, dimostrerà l'estrema duttilità della propria produzione professionale passando con una certa disinvoltura, in occasione del concorso per la stazione di Venezia (1935) ad accogliere le tendenze proprie della ricerca sul linguaggio moderno già sperimentate nella stazione di Firenze dal gruppo toscano di Giovanni Michelucci.

A Matera la disposizione dei due edifici dell'Incis nei pressi della stazione ferroviaria, esprime la necessità di offrire ai viaggiatori il "volto" autorevole dello Stato pronto ad accogliere sotto la sua protezione quanti ne andavano costruendo il consenso. Il portato di questi episodi avvia un processo

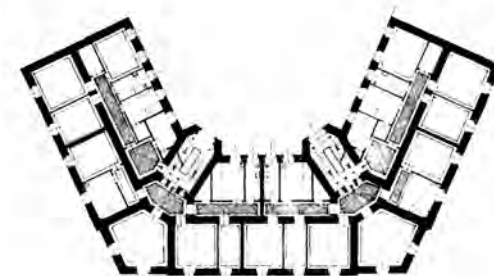
di consolidamento dell'asse tra il centro sette-ottocentesco e la stazione la quale celebra seppure in ritardo l'arrivo a Matera della tecnologica "littorina". Lungo il nuovo asse, e nelle sue adiacenze, confluiranno tra il trenta e il quaranta una gran parte di interventi di edilizia residenziale, tutti vicini stilisticamente al modello emblematicamente introdotto dall'Allegra con le descritte case degli impiegati statali.

Su questa scia il Palazzo Montemurro e il Palazzo Loperfido per tutti, sembrano i casi che meglio sintetizzano la poetica del singolo edificio residenziale. Il primo mostra come i tecnici locali riprendano vistosamente lo spirito compositivo dei prospetti principali degli edifici Incis; nella fattispecie l'ingegnere Vincenzo Corazza², autore del progetto, si esercita nel disegno del palazzo sulla falsa riga della facciata principale dell'Incis sulla

piazza della stazione. Il secondo palazzo, invece, progettato dall'architetto Italo Mancini³ nel 1934, sottolinea il tema con l'enfasi accademica del linguaggio del passato se questo serve a "proteggere" una sorta di borghese intimità casalinga: la quinta scenografica del palazzo diventa in questo caso il luogo privilegiato della citazione con il gioco manierato degli elementi quattrocenteschi; si riconoscono così nel pesante bugnato del piano terreno, il motivo dominante del Cortile di Palazzo Pitti a Firenze dell'Ammannati, la finestra timpanata michelangiolesca, la bifora albertiana. All'interno, tutta l'aulicità della facciata muta: le grandi sale del piano nobile, la loggia dell'ultimo ordine lasciano il posto alle nuove esigenze distributivo-funzionali. Per quanto attiene alla scala urbana va detto che il programma di Giuseppe Quaroni si



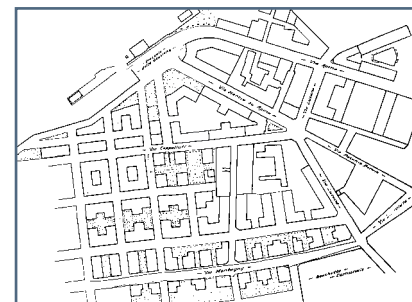
Francesco Allegra: case INCIS a Matera, 1927.
Pianta e prospetto su via Cappelluti



Francesco Allegra: case INCIS a Matera, 1927.
Pianta e prospetto su piazza Matteotti

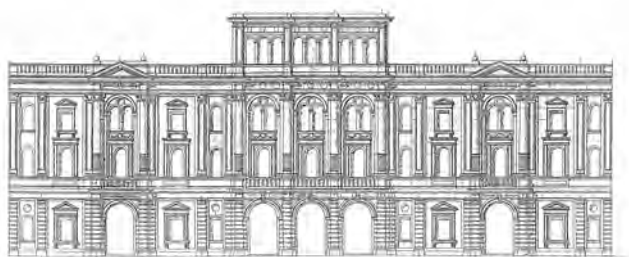


Palazzo dell'INCIS, piazza Matteotti Matera, 1930



Vincenzo Corazza: piano regolatore della zona tra via Montigny e via Cappelluti. Matera, 1932

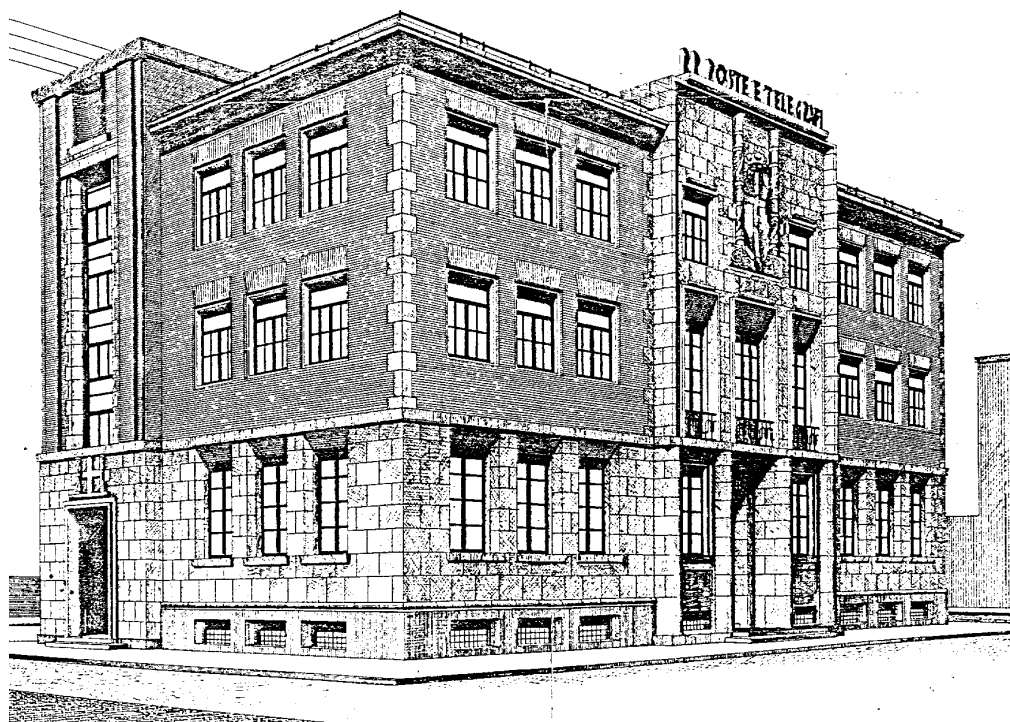
Italo Mancini: palazzo Loperfido a Matera, 1934. Prospetto su via Lucana



Vincenzo Corazza: palazzo Montemurro a Matera, 1930-35. Prospetto su via Don Minzoni



Vincenzo Corazza: palazzo delle Poste e Telegrafi a Matera, 1932. Prospettiva



polverizzerà ben presto scontrandosi con l'incapacità dei locali sia di intravedere nel nuovo polo proposto la sede direzionale della città, sia di innescare un meccanismo imprenditoriale di sviluppo nelle aree contermini.

Gli effetti di questa mancata urbanizzazione di spazi nuovi si rifletteranno durante il decennio successivo in gran parte sulle aree centrali come replica di soluzioni di adeguamento urbanistico che le città italiane andavano mettendo in cantiere a scapito dei loro centri storici.

Infatti sarà proprio una figura molto feconda sulla scena locale, Vincenzo Corazza, ingegnere dell'ufficio tecnico comunale, a disegnare agli inizi degli anni trenta il primo segmento di quella che anche a Matera sarà citata come la via dell'Impero. La sostituzione di minute entità edilizie del rione Fossi, un rione stratificatosi lungo il fossato della cinta antemurale, con una serie di volumi regolari, "spiana" la strada alla conquista del centro da parte della speculazione fondiaria.

Con questa sostituzione edilizia, si sancisce così, bruscamente, il rifiuto dell'immagine anti-estetica della ruralità espressa dalle case abbattute e si porta avanti l'equivoca scelta dei principi di risanamento.

Quello che aleggia sulla città campagnola è il sogno della città moderna con tutte le sue specifiche funzioni, dagli istituti bancari ai numerosi uffici della burocrazia statale e prende corpo il sogno, sentito come più genuino, della idea di città, di "città bella" con il bagliore delle vetrine del Corso ricolme di merce, con le vie larghe e l'automobile a cui il rozzo contadino dei Sassi e il "forestiero" dei paesi vicini guarda incuriosito. E' la abusata poetica che anima la città di provincia, la città della società piccolo e medio borghese con la sua ansia di imitare lo status, ricco ed opulento dell'aristocrazia nella contraddittoria e scontata dialettica tra i ceti.

Le operazioni della grossa committenza comunque si susseguono negli anni l'una dopo l'altra riproponendo il ruolo di figure legate a interventi di rilievo nel resto del territorio nazionale all'insegna di una fortunata architettura di accademia.

Così trovano posto lungo la via centrale i palazzi delle Poste e Telegrafi di V. Corazza (1932) e del Banco di Napoli di F. Silvestri⁴ (1933) ed infine, ad opera del friulano Gino Peressutti⁵ nel 1939, il palazzo dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni.

Quando l'INA decide di affidare l'incarico

per la progettazione della sede materana sceglie un personaggio già sperimentato, molto legato al potere ufficiale e proprio in quegli anni molto attivo a Roma al fianco di Pietro Aschieri.

Del resto lo stesso Gino Peressutti, in un contesto certamente più delicato come quello del centro storico di Padova, aveva già inserito, insieme a D. Torres, un edificio dell'INA in stile monumentale, e per essere fautore della colossale operazione di speculazione nell'ambito delle imbarazzanti demolizioni dei quartieri di S. Lucia e del Ghetto a Padova, sarà duramente attaccato dall'ala più in vista della cultura nazionale. A Matera Peressutti sembra liberarsi del gusto accademico intriso di citazioni del passato che fino ad allora aveva contraddistinto la sua carriera. Il linguaggio dell'edificio materano risulta spaesato rispetto alle esercitazioni liberty dei primi anni del novecento quando a Padova progetta, sulla scia del suo maestro R. D'Aronco, l'Antoniano (1900-'04), o quando realizza altri edifici durante gli anni venti e trenta: la palazzata lungo S. Lucia nuova (1927), i palazzi di via Garibaldi e quelli di Piazza Insurrezione (1933) a Padova; Piazza della Romanità e il concorso per il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi

a Roma (1938). E' un momento in cui la crescita urbana a Matera sembra comporsi per parti, abbandonata alle previsioni di piccoli piani che nel complesso non definiscono un'idea unitaria di espansione.

Mentre la nuova architettura va a riamalgamare i brandelli del centro, maturano nel 1934 i termini per proporre il piano regolatore; infatti è bandito un concorso per il piano regolatore e di ampliamento della città. Il bando riassume, per quanto riguarda il risanamento della parte alta della città gli indirizzi del bando tipo uniformato l'anno prima dal Sindacato Nazionale Ingegneri: isolamento di edifici storici ed artistici, diradamento igienico e demolizioni in zone particolarmente interessate dal traffico. Ma è interessante rileggere per esteso le indicazioni attinenti il progetto di risanamento dei Sassi, il quale:

consisterà in una relazione sulle condizioni delle abitazioni dei predetti Sassi facendo risaltare lo stato attuale di esse dal lato igienico, morale ed estetico, e prospettando con uno studio accurato del problema, le soluzioni che si propongono per rendere possibile un eventuale risanamento delle abitazioni meno adatte. Si dovrà tener presente, tuttavia che le zone dei Sassi rappre-



sentano una caratteristica precipua della Città, unica, più che rara, che potrà in avvenire essere valorizzata dal lato turistico. E pertanto tali zone dovranno essere conservate nelle loro particolari conformazioni ed essere, anzi, messe in evidenza dal lato panoramico in relazione con la parte alta della città e con la detta zona di ampliamento.⁶ Si tratta della conservazione globale di una scenografia pittoresca, di quell'immagine mostrata al viaggiatore d'inizio secolo; il senso è ancora per certi versi quello racchiuso in quella "sorta di sadico 'spettacolo' estetico"⁷, che un frate bolognese Leandro Alberti aveva già descritto nel 1596.⁸ E' la "tutela" di quella visione estetizzante del "principe", di cui la società borghese non riesce a liberarsi, anzi se ne serve per ripagare le ansie dei novelli principi, dei soggetti nuovi che si affacciano sulla scena urbana.

La suggestiva sequenza di fotogrammi sui Sassi, che Giuseppe Pagano pubblica su Casabella sulla scia della Triennale del 1936, definisce forse l'unico momento critico; e proprio la natura spontanea dei Sassi che Giuseppe Pagano più di tutto fotografa, mettendo in luce un mondo su cui indaga alla continua ricerca delle radici storiche dell'architettura funzionalista.⁹ Si incrina, così, quel rapporto esclusivamente pittoresco valido fino a quel momento, ma che avvolgerà comunque pur con le dovute diversità la curiosità dell'oggetto urbano, dei Sassi che dagli equivoci neorealisti del dopoguerra ad alcuni frammenti della storia del cinema, fino ad epoca recente saranno spesso usati

come puro apparato scenografico.¹⁰ Negli "appunti fotografici" Pagano accanto alla componente pittoresca innata nel luogo, fissa un rapporto tra sito, tecniche e materiali da costruzione; un rapporto che rispetta e quindi documenta. Nell'approccio alla città vuole prima confrontarsi con le cave, con i luoghi dove si estraggono ancora con tecniche manuali, di sapore antico, i materiali da costruzione, i blocchi di tufo utilizzati per la gran parte delle abitazioni. Dal dato di natura emerge così l'astrattismo formale delle pareti di tufo, una presenza caratterizzante del paesaggio urbano.

Il dibattito cittadino, le scelte urbanistiche e architettoniche della città sembrano però distanti dalle raffinate intuizioni di Giuseppe Pagano e la città riflette su di se ancora i temi del dibattito ottocentesco. E' così per il piano di una zona della città, quella tra via Montagny e via Cappelluti, dove Vincenzo Corazza nel considerare lo sviluppo residenziale, a blocchi e villini, prossimo al centro, ripropone il tema di sapore ottocentesco del belvedere e della passeggiata. Si costituisce, così, l'ambito tematico entro cui si delineano i connotati privilegiati del nuovo quartiere: il gusto del panorama in cima alla collina del Castello cinquecentesco, sulla vallata del Bradano da una parte e sullo scenario dei Sassi dall'altra; il culto della passeggiata attraverso il Parco Comunale o lungo via Montagny, che offrirà una gradita e riposante ospitalità, sarà fiancheggiata da ridenti palazzine separate tra loro dal verde di piccoli giardini, attraverso i quali sarà consentita la visibilità della città situata nella

valle sottostante.¹¹

Il concorso non avrà un seguito, forse proprio per le parole che lo stesso Mussolini pronuncerà rispetto al numero sempre più crescente di concorsi nazionali:

...è grottesco disturbare tutta l'ingegneria e l'architettura nazionale per fare dei piani regolatori in una città di trentamila abitanti! Li basta un geometra.¹²

Sembra così infrangersi il sogno del rilancio su scala nazionale di quella municipalità esaltata dalle megalomanie e dal velleitarismo podestarile: tutto si trasforma in un pacchetto di intenzioni confezionate in fretta in ambito locale soprattutto per ottenere finanziamenti statali.

(continua..)

stesso scultore disegna il Monumento al bersagliere nel piazzale di Porta Pia a Roma. Nello stesso anno in cui è attivo a Matera partecipa al concorso per il Palazzo Littorio a Roma. In seguito accanto a G. Cancellotti progetta per la Mostra autarchica del minerale italiano a Roma il Padiglione salgemma e salmarino. Per le notizie sull'architetto cfr. Archivio dell'Ordine degli architetti di Roma; per il Padiglione salgemma e salmarino si veda "Architettura e arti decorative", 1939, p. 220.

⁴ Francesco Silvestri come ingegnere dell'ufficio tecnico del Banco di Napoli realizza nel 1937, seguendo lo stesso linguaggio stilistico dell'edificio materano, la sede del Banco di Napoli a Lecce. Vedi E. Corvaglia e M. Scionti, op. cit., p. 213.

⁵ Gino Peressutti nato a Gemona concentra la maggior parte della sua attività professionale a Padova, dove cura nei primi anni della carriera il restauro del Palazzo Bessarione e la progettazione dell'Antonionum (1900 -'04); seguiranno sempre a Padova i piani particolareggiati esecutivi dei quartieri del Ghetto e di S. Lucia (1924); la palazzata lungo S. Lucia Nuova (1927); i palazzi di via Garibaldi (1933) insieme a Duilio Torres, con il quale realizzerà negli stessi anni in piazza Insurrezione il Palazzo della Borsa, l'INA e l'Itala Pilsen. Nel 1938 è attivo a Roma, dove partecipa al concorso per il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi insieme a Pietro Aschieri e Domenico Bernardini; con gli stessi e Cesare Pascoletti progetta Piazza della Romanità. Per l'attività padovana si rimanda per un'analisi più completa a L. Puppi e M. Universo, *Le città nella storia d'Italia - Padova*, Laterza, Roma - Bari, 1982.

⁶ *Bando di concorso del piano di risanamento e di ampliamento della città di Matera*, in "Estratto di deliberazione del Podestà", n. 974, 27 ottobre 1934, in Archivio del Comune di Matera, d'ora innanzi ACM.

⁷ M. Tafuri e A. Restucci, *Un contributo alla comprensione della vicenda storica dei Sassi*, BMG, Matera, 1974, p. 21.

⁸ L. Alberti, *Descrizione di tutta l'Italia ed isole pertinenti ad essa*, Paolo Ugolino, Venezia, 1596, pp. 223-224.

⁹ Per le fotografie di Giuseppe Pagano sui Sassi vedi a cura di C. De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano, 1979; dello stesso autore, *Luoghi e architetture perdute*, Laterza, Roma - Bari, 1986.

¹⁰ Su questo argomento cfr.: Alberto Lattuada, *La lupa* (1953); Luigi Zampa, *Anni ruggenti* (1962); Pier Paolo Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo* (1964); Fernando Arrabal, *L'albero di Guernica* (1975); Bruce Beresford, *King David* (1985).

¹¹ Vincenzo Corazza, *Piano regolatore tra via Montagny e via Cappelluti*, relazione, 1932, in ACN.

¹² B. Mussolini, *Il 1934*, in "Scritti e discorsi", Milano, 1934, p. 138.

¹ Francesco Allegra oltre agli edifici Incis di Matera, progetta quelli lungo viale Gallipoli a Lecce nel 1938 insieme a Giuseppe Petrelli. In collaborazione con G. Witting, con il quale partecipa al concorso per la stazione di Venezia, concorre nel 1940 alla progettazione della sede romana dell'INFPS. Per il caso materano vedi *Incis, l'opera dell'istituto nel suo primo triennio*, Stabilimento Poligrafico dello Stato, Roma, 1929, pp. 80 - 82; per gli altri progetti citati si rimanda a "Architettura e arti decorative", 1935, pp. 635 - 636; nella stessa rivista, 1940, p. 27; E. Corvaglia e N. Scionti, *Il piano ritrovabile - Architettura e urbanistica nella Puglia fascista*, Dedalo, Bari, 1985, p. 230.

² Vincenzo Corazza (Matera, 1899 - Taranto, 1964) si laurea in ingegneria civile a Roma nel 1923; dopo una breve esperienza negli Stati Uniti ritorna a Matera, dove dirige l'ufficio tecnico del Comune dal 1929 al 1945 e realizza la maggior parte delle sue opere.

³ Italo Mancini (Petrella liri-L'Aquila, 1897 - Roma, 1971) si laurea in architettura a Roma nel 1930; non ancora laureato nel 1928 realizza insieme allo scultore Publio Morbiducci il Monumento ai caduti in piazza Castello a Benevento, successivamente nel 1932 sempre al fianco dello

Luigi Acito intervista Carlo Aymonino

“ Continua a farmi impressione la sola idea che nella Cina della fine degli anni cinquanta si pensasse a Matera come problematica “universale”

Luigi Acito

In un noto articolo del 1959 su Casabella Continuità, Lei ricordava l'esperienza di Matera come “punto di riferimento per una speranza” come “inizio di un metodo nuovo, più complesso e completo, di “fare dell'architettura”.

E' noto come a Matera si fossero create, per tante ragioni, per la presenza di Adriano Olivetti, per l'ansia di un gruppo di giovani architetti di partecipare alla costruzione della città nuova, le condizioni per una esperienza disciplinare completa, arricchita, com'era, dalla necessità di misurarsi con i problemi non solo tecnici, ma anche politici e sociali della “questione materana” del dopoguerra.

Come visse quell'esperienza? E quali furono i suoi esiti?

Carlo Aymonino

Intanto, va detto che ero laureato da soli quattro anni. Mi sono laureato nel 1950 e il Concorso per il quartiere di Spine Bianche è del 1954. Naturalmente l'impatto fu molto duro, ma conoscevo già Matera. Ero venuto con Ludovico Quaroni che mi aveva proposto di collaborare con lui al Piano territoriale della Basilicata. Non era certo un lavoro importante né io ero in grado di dargli un grande contributo. Ma quell'esperienza mi serviva per prendere contatto con una parte del Sud che non conoscevo; ero stato a Foggia e a Brindisi, ma a Matera mai prima di allora.

Si profilò poi l'occasione del Concorso. Fu Luigi Piccinato a spingerci a partecipare, consigliandoci paternamente di acquisire nel gruppo Marinella Ottolenghi, che lavorava per lui senza alcun compenso. Così facemmo e vincemmo. Eravamo molto affiatati e facemmo un progetto molto tirato. Direi essenziale, anche perché si trattava di abitazioni ultrapopolari che non consentivano

alcuna trasgressione, fatto che poi si rifletterà su alcune questioni poste dal quartiere oggi.

Nel passaggio dal Concorso all'esecutivo il linguaggio si andò maturando, divenendo più essenziale nell'impostazione e nelle tipologie ma soprattutto più “urbano” e moderno, per meglio dire, più lontano dalle tentazioni vernacolari. Alla fine venne fuori una “parte di città” nel senso che abbiamo attribuito poi al termine, di parte formalmente compiuta. Certo, c'erano i quartieri INA CASA e, a Matera, c'era La Martella, ma Spine Bianche era diversa, era – appunto – un pezzo vero e proprio di città. E forse proprio a Matera è nata questa idea che, tuttavia, teorizzammo più tardi, a Venezia, nel Gruppo Architettura.

Insomma, Spine Bianche è un pezzo di città architettonicamente concluso, assai più definito di altre opere che io ho fatto in seguito.

Il progetto esecutivo appare oggi ancora più cartesiano ed essenziale. Sul piano del linguaggio scegliemmo alcuni elementi comuni che tutti i progettisti avrebbero dovuto rispettare, tra i quali il mattone a faccia vista, la finestra a tutta altezza, il ringhierino ed altre. Solo Lenci, come sempre, volle differenziarsi usando anche l'intonaco esterno.

Nel gruppo eravamo affiatati perché avevamo lavorato insieme al Tiburtino dove è stato Quaroni a darci questa formidabile opportunità. Pensi che all'epoca molti di noi erano ancora studenti. Fu proprio una partenza molto fortunata, comunque legata alla stima che Ludovico aveva di noi.

L. A.

Lei era assistente di Quaroni all'epoca?

C. A.

Macché. Neanche Ludovico Quaroni aveva un incarico. Egli era assistente di Plinio Marconi. Io fui assistente volontario per brevissimo tempo

di Marcello Piacentini, che era mio ziocugino e presso il cui studio, come molti sanno, ho fatto il primo apprendistato di progettista.

L. A.

Il suo gruppo (con Chiarini, Girelli, Lenci e Ottolenghi) si classificò primo al Concorso Nazionale per Spine Bianche.

Come mai il Ministero dei LL.PP. decise l'allargamento del gruppo in fase realizzativa, anche agli altri architetti premiati al Concorso (Fiorentino e Selem, Gorio e Valori, De Carlo e Baldassarre)? Quali furono gli elementi di contrasto o di affinità tra voi?

E' rimasto soddisfatto della soluzione e realizzata?

C. A.

Sono convinto che fosse un vivo desiderio della Commissione esaminatrice coinvolgere più partecipanti al Concorso. Noi fummo consenzienti. Ma attenzione, i gruppi che si classificarono subito dopo di noi erano costituiti da professionisti più noti di noi. La nostra vittoria al concorso lasciò molti di loro delusi. Alla fine, il coinvolgimento di alcuni di loro fu una cosa giusta. Per altro, facemmo in modo che il loro apporto non stravolgesse l'impostazione generale del quartiere: non casualmente furono assegnate ai nuovi venuti le unità edilizie che meno contribuivano alla forma complessiva del quartiere. Gli elementi portanti li governammo direttamente noi.

L. A.

Come mai in tutta l'esperienza materana non compare Ridolfi? Che rapporti aveva Ridolfi con i centri di potere dell'epoca?

C. A.

Ridolfi si occupava di altre cose; egli era già un architetto che esercitava la professione da lungo tempo. Ed era comunista. Molte cose in Italia all'epoca erano decise dal Ministero LL PP, anzi da Cesare Valle che era un factotum terrificante.

Per Valle, Quaroni e Ridolfi erano un “problema”; ebbero il progetto del quartiere Tiburtino e poi più nulla. Diverso destino fu riservato a altri architetti che avevano un trascorso politico diverso, a Muratori e a De Renzi, per esempio, che ebbero molti e significativi incarichi. Si pensi solo al Valco S. Paolo e al Tuscolano. D'altra parte Quaroni arrivò a Matera attraverso Olivetti; non ebbe più alcun incarico della stessa portata.

L. A.

Lei, ad un certo punto, parlando dei nuovi quartieri, costruiti per gli sfollati dei Sassi, e del fallimento della politica agraria, lamentava che alla “trasformazione dello spazio” urbano e abitativo, non fosse corrisposta una “trasformazione del reddito” che “solo” avrebbe potuto “garantire un giusto consumo dei nuovi ambienti e delle nuove attrezzature”, e in qualche modo rimpiangeva di non aver sperimentato degli alloggi temporanei di “adattamento” per i contadini dei Sassi.

Pensa che si sarebbe potuto evitare lo shock culturale dei contadini di Matera, una volta che l'esodo dai Sassi e dunque il trauma era comunque cominciato?

C. A.

Non posso che condividere il pensiero di allora, che era ovviamente molto critico. Non sono sicuro di aver parlato esplicitamente allora di strutture abitative di “parcheggi” della popolazione dei Sassi, in attesa del loro ritorno ad un patrimonio restaurato; ma è sicuramente quello che penso adesso.

L. A.

De Carlo, che pure aveva progettato in fase di concorso un quartiere assai diverso, non ha mai esitato a riconoscere che la soluzione attuata fosse la più idonea, per impianto e rigidità della



struttura, a "resistere al tempo e alle situazioni dei suoi futuri abitanti".

Oggi, il quartiere Spine Bianche, è un luogo di notevole qualità urbana; qualità che non hanno i più recenti insediamenti.

Il dosaggio degli spazi, la quantità di verde i percorsi pedonali, le grandi corti, la vita armonica che all'interno si svolge, ne fa uno dei luoghi più visitati e oggetto di studio, oggi come allora, da parte di giovani studenti di architettura.

Spine Bianche, come Serra Venerdì e Lanera, appaiono nel paesaggio urbano, "le uniche isole di qualità, accerchiate da un crescente degrado del territorio".

Sono molti a credere che essi, possono diventare con la loro esemplare qualità una "risorsa disponibile" per riqualificare lo spazio periferico della città contemporanea.

Qual è la sua opinione?

C. A.

Anche l'architettura di De Carlo registrò una maturazione dall'epoca del Concorso alla realizzazione di Spine Bianche. Spine Bianche si arricchì di queste presenze, e non posso che concordare con lei sul giudizio del ruolo che può giocare il quartiere nella città contemporanea di Matera.

L. A.

Nonostante le qualità espresse, anche nei quartieri di Matera sale forte una domanda di trasformazione. Una nuova generazione di utenti sta lentamente sostituendo l'originaria. Il reddito è aumentato e nuove "esigenze", (garages, cantinole, balconi aggettanti, verande) annunciano alterazioni e trasformazioni degli edifici e degli spazi. Trasformazioni che spesso configgono con le azioni di tutela che una nuova coscienza civica chiede per la salvaguardia di

questi "documenti della modernità".

Spogliandosi, evidentemente, del ruolo che ha avuto, di progettista, come risolverebbe questo contrasto tra "necessità di tutela" e "nuovi bisogni"?

Come dovrebbero articolarsi gli interventi di riqualificazione e tutela e quali possono essere gli strumenti più idonei?

C. A.

Ho già anticipato il problema quando ho specificato che Spine Bianche nasce come intervento ultrapopolare. Non mi sorprende quindi che esso possa porre qualche problema a chi lo abita oggi. Naturalmente, in questi casi bisogna usare molta cautela. Tanto per cominciare: bisognerebbe costruirsi un quadro della trasformabilità degli spazi adiacenti al quartiere, per poter valutare la reale possibilità di insediarvi quelle funzioni o quegli attributi particolari che mancano al quartiere per via della sua origine.

In seconda istanza, valuterei la possibilità di aggiungere funzioni o attributi alle strutture edilizie interne al quartiere. Non mi spaventa di certo la possibilità di una ibridazione, anche sul piano del linguaggio, di un'architettura contemporanea. Ma bisogna essere chiari fino in fondo su un concetto, che ha poi delle conseguenze molto evidenti sulla procedura da seguire: nulla di serio può essere fatto senza un progetto unitario, ossia, senza un esame critico e un esercizio progettuale unitario fatto da un architetto che si assuma tutte le responsabilità del caso per l'intero quartiere. Poi bisognerà mettere in campo un'onesta capacità critica per valutare l'opportunità di fare.

Guai se si lasciano liberi i singoli di manipolare le strutture edilizie a loro piacimento. Io sono già passato da questa esperienza (Foggia) con risultati catastrofici. Ossia, con la perdita di identità del pezzo di architettura costruita.

L. A.

Abbiamo saputo che negli ultimi anni ella si è spinto in terre lontane e ha visitato le grandi metropoli dell'Oriente: Hong Kong, Shanghai, Nuova Delhi, Bombay. Ha avuto così modo di entrare in contatto con il fenomeno urbano contemporaneo nelle espressioni più aggressive e più esplosive sia sotto l'aspetto demografico che urbanistico e architettonico. Che giudizio dà di queste realtà?

C. A.

A proposito di viaggi in Cina e di cinesi, mi permetta una associazione, che può apparire curiosa, ma del tutto fuori luogo non è. Mentre era in corso di realizzazione Spine Bianche, mi venne chiesto dalla Segreteria Nazionale del P.C.I. di accompagnare due visitatori di eccezione



a Matera. Si trattava di due architetti cinesi inviati da Mao a prendere conoscenza con i loro occhi del modo come si era tentata di risolvere la questione dei Sassi. Non fu facile comunicare con loro, ma essi mi convinsero che casi come quello dei Sassi erano numerosi nella loro realtà ed erano tali da generare molte serie preoccupazioni. Continua a farmi impressione la sola idea che nella Cina della fine degli anni cinquanta si pensasse a Matera come problematica "universale". Ebbene, oggi, noi andiamo a Hong Kong per cogliere il fenomeno urbano in una sua dimensione certamente universale.

Poi, ricordo che portai i due architetti in visita a Pompei (anche Pompei - ovviamente - aveva una dimensione universale) e che compimmo il giro della città in carrozzella, seguiti da un codazzo di scugnizzi che si prendevano gioco dei due "giapponesi". E tali dovevano essere per loro, non essendosi visti molti cinesi a Pompei in quei tempi assai difficili per il loro paese.

Dunque, cosa penso del fenomeno urbano contemporaneo con l'occhio rivolto alle metropoli orientali. Penso che queste siano una necessità dell'attuale fase storica che è saggio accettare.

Da non dimenticare, comunque, che la città è la cosa più bella che esiste al mondo.

Infine, la colonizzazione dell'Architettura di nuovi territori è una cosa molto importante. Penso a Chandigar prima che a Brasilia, naturalmente, a Hong Kong, a Sciangai e così via. Quanto al carattere di megalopoli di molte di queste città, vorrei dire che Londra, intesa come fenomeno urbano, non è tanto diversa dalle città asiatiche, se non per il particolare della crescita accelerata.

In ogni caso, le città asiatiche, quelle che ho visitato e che lei ha citato, hanno un loro carattere individuo e sono perfettamente riconoscibili e



ricordabili perchè posseggono una figura, nella quale il sito geografico ha un ruolo eccezionale, ma non è trascurabile anche la presenza di alcuni edifici singolari. D'altra parte, Manhattan si identificava - in quanto figura - con le torri gemelle.

In ogni caso, sono rimasto più impressionato da Sciangai che da Hong Kong, che è un spazio implosivo, un pò come Montecarlo, se il paragone non fosse irriverente, per Hong Kong.

L. A.

Cosa pensa del nuovo ordinamento degli studi universitari riferito agli architetti, e alla molteplicità delle figure professionali che prendono il posto dell'architetto tradizionale?

C. A.

Se la differenziazione delle figure corrisponde a campi operativi diversi, bene. Se invece tutti ancora una volta possono fare tutto, è una rovina. Quanto alla laurea breve, non credo che si possa formare un architetto in tre anni; ma a ben vedere neanche in cinque. Si diventa architetti con una esperienza dura. La scuola può svolgere un ruolo importante ma deve cambiare.

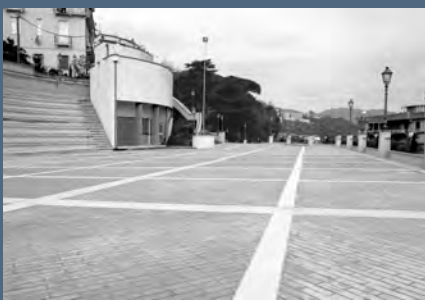
L. A.

Ma lei ha fatto cose importanti ancor prima della laurea e, comunque, con Spine Bianche subito dopo.

C. A.

Fummo fortunati, ma - attenzione - a quell'epoca non eravamo a Roma più di 20, massimo 25 architetti, e poi, eravamo passati attraverso la guerra. Non si possono fare paragoni.

METTIAMO IN PIAZZA LE VOSTRE IDEE



Cotto CUSIMANO produce da oltre 30 anni cotto tradizionale in diverse tipologie, fatti a mano e trafilati, che consentono una infinita possibilità di utilizzo, aprendo le porte a nuove soluzioni con vaste possibilità espressive. Ogni elemento è concepito per durare nel tempo ed il quadro prestaziona-

le è attentamente studiato. Laboratori ufficiali ne testano durezza, resistenze a flessione, pressione, abrasione, impatto, urto, gelo, sbalzi termici, resistenza dei colori alla luce ed agli attacchi chimici, pulibilità ed igienizzazione, isolamento termico, antistaticità e scivolosità, ed aspetto.



Cotto Cusimano
consiglia i prodotti:



NUMERO VERDE
800-068722



 **cotto
cusimano**
L'AVANGUARDIA DELLA TRADIZIONE

Cotto Cusimano S.p.A. - C.da Campo, 2 - 88040 Settingiano (CZ) - Tel.+39.961.998239 - Fax +39.961.998652
www.cottocusimano.it - cusimano@cusimano.it

NUMERO VERDE
800-112737

Tutela dei quartieri moderni



Matera: i Borghi e i Quartieri degli anni '50

1. Adriano Olivetti e il Movimento di Comunità

Autorevoli studiosi e numerosi architetti hanno descritto la Matera degli anni cinquanta come un significativo e innovativo "laboratorio" italiano di urbanistica e di architettura. In tale "laboratorio" ebbero modo di confrontarsi i differenti e inediti fermenti ideali suscitati, dopo la Liberazione, dalla rinata dialettica politica tra le forze democratiche. E queste, sia in sede locale e sia in sede nazionale, sembrarono intenzionate, ciascuna con un proprio disegno, a riscattare le condizioni di vita delle popolazioni contadine dal sottosviluppo che vent'anni di regime fascista e i disastri della guerra persa avevano aggravato.

La straordinaria descrizione di Matera contenuta nel grande libro di Carlo Levi contribuì a fare della città dei Sassi un simbolo paradigmatico della condizione meridionale. Forse anche per questo Adriano Olivetti fu indotto a istituire, nel 1951, la "Commissione per lo studio della città e dell'agro di Matera".

In analogia con la Commissione formata per studiare il Canavese, questa per Matera si strutturò secondo un rigoroso metodo interdisciplinare di indagine.

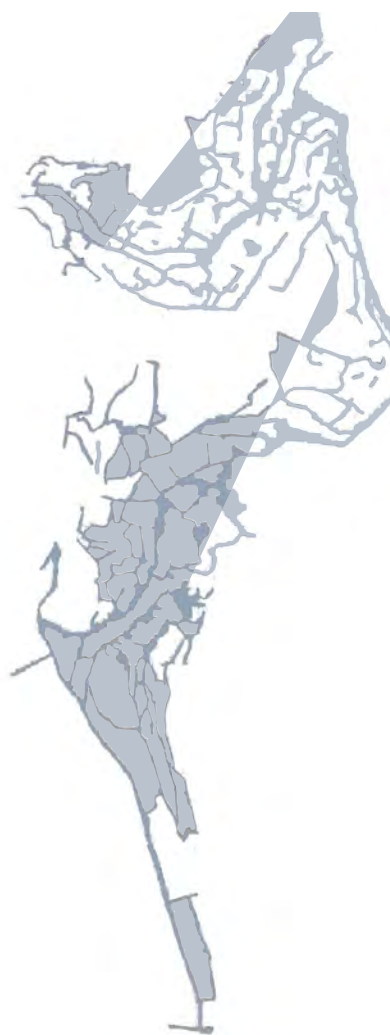
I risultati raggiunti sembrarono aprire la strada del riformismo a un'urbanistica che fosse basata sui valori della solidarietà comunitaria piuttosto che sul tecnicismo dell'ingegneria urbana ottocentesca degli sventramenti.

Riguardo a Matera due punti essenziali furono messi in luce dalla Commissione. Il primo fu che le incivili condizioni d'abitazione dei contadini, nei rioni Sassi, e le sfruttatrici condizioni del lavoro bracciantile, nel latifondo, richiedevano di essere eliminate e reclamavano perciò che fossero messi in discussione sia gli assetti proprietari delle campagne e sia la struttura della produzione agricola e delle coltivazioni.

Il secondo punto messo in luce è il più originale e deve essere considerato anticipatore di tutte le teorizzazioni italiane sulla salvaguardia degli insediamenti storici. Infatti fornì la dimostrazione che gli articolati tessuti abitativi del Sasso Barisano e del Sasso Caveoso costituivano viva e pregiata compagine storica da salvaguardare. Essi testimoniavano della appropriata sapienza costruttiva e della solidarietà sociale maturate nel corso delle secolari fatiche umane spese per trasformare un sito inospitale, punteggiato di precari ricetti per piccoli e isolati nuclei monastici o contadini, in un organico insediamento urbano aggrappato al ripido fianco rupestre della Gravina.

Tra l'altro, *l'accuratissima indagine condotta dalla Commissione olivettiana verificò che, delle oltre tremila case presenti negli storici rioni, almeno due terzi dovevano essere recuperate, sia pure dopo opportune opere di risanamento.*

Invece *l'altro terzo*, costituito da abitazioni improprie, malsane, cioè grotte, stalle, cisterne e simili, doveva essere svuotato e *destinato a funzioni e servizi non abitativi.*



Matera Rioni Sassi: indagine sulle abitazioni. Commissione INU-UNRRA Casas I Giunta, 1951 da URBANISTICA n. 15-16/1954

Esiti dell'indagine: su 3329 case rilevate, 158 risultano abitabili, 1676 da risanare, 980 inabitabili.

2. Ludovico Quaroni e La Martella

Gli organismi istituzionali governativi, nazionali e locali, non tennero in nessun conto né le prospettive territoriali indicate né i dati economici, sociologici e sanitari raccolti dalla Commissione che, come ha scritto Amerigo Restucci, lavorò a lungo e quasi in regime di disinteressato volontarismo.

Per cui l'unica concreta realizzazione portata a termine dalla esperienza olivettiana su Matera è rimasta il Borgo rurale la Martella. Il gruppo di progettazione di questo Borgo fu composto da Gorio e Quaroni, che avevano collaborato alle fasi di indagine olivettiane, e da Agati, Lugli e Valori.

Essi, pur tra la diffusa ostilità delle autorità locali, civili e religiose, concepirono un esemplare e innovativo modello di insediamento contadino situato in prossimità delle terre sottratte al latifondo. Piero Lugli ama paragonare l'organismo ideato per La Martella a quello di una città ideale.

Al centro di un'area collinare ondulata sono collocati i servizi per le famiglie con la piazza, la chiesa, i centri commerciali e sociali, le scuole e le attività di assistenza al lavoro dei campi.

Dal centro partono, come tanti raggi, le strade vicinate lungo le quali sono disposte le schiere articolate delle case unifamiliari con orto.

Questo impianto esprime bene l'intelligente intenzione dei progettisti e del committente, l'Unnra-Casas, di collocare una completa e piccola concentrazione urbana, fatta di case e di servizi per tutte le famiglie degli

assegnatari delle vicine terre.

Dal punto vista sociale e dal punto di vista territoriale ciò dava un seguito innovativo alle finalità della legge-stralcio di Riforma Agraria, del 1950, e alle opere di trasformazione fondiaria intraprese dalla Cassa del Mezzogiorno.

Senonchè l'Ente di Riforma, preposto dal governo alla gestione e al controllo delle assegnazioni delle terre, osteggiò decisamente l'insediamento del Borgo La Martella e ne impose uno diametralmente opposto: quello basato sulla dispersione delle famiglie nelle campagne.

A ciascuna famiglia fu assicurata una casetta con tettoia, stalla e pollaio collocata al centro del podere il quale misurava circa dieci ettari.

Tra il disegno riformista di ispirazione olivettiana e questo governativo, dispersivo e brutalmente assistenziale tentò di mediare il Piano Regolatore Generale del territorio comunale di Matera. Il Ministero, con inopinata lungimiranza, affidò nel 1952 detto piano a Luigi Piccinato che lo condusse a termine nel 1956.

Dello stesso anno 1952 è la prima legge speciale, firmata De Gasperi e Colombo, che riconobbe i due rioni Sassi di Matera e il prospiciente Altopiano Murgico come un unitario contesto territoriale "di preminente interesse nazionale" e che dispose l'erogazione delle prime risorse finanziarie per avviare il processo di risanamento e di restauro.

3. Luigi Piccinato e il PRG del 1956

Il piano Piccinato tenne giustamente presenti le innovazioni necessarie all'assetto territoriale dell'agro materano e, nel caso specifico, l'importante "Piano generale di bonifica" redatto da E. Calia, N. Mazzocchi Alemanni e F. Aiello per conto del Consorzio di Bonifica della Media Valle del Bradano. Nelle previsioni di piano entrò perciò di diritto la formazione di ben cinque borghi rurali a sussidio delle terre espropriate e destinati alle abitazioni delle famiglie contadine, comprese quelle trasferite dalle case improprie e malsane dei Sassi. Purtroppo di questi borghi solo due videro la luce e precisamente La Martella e il borgo Venusio progettato dallo stesso Piccinato. E' signifi-

cativo delle opposizioni che questi interventi suscitavano il fatto che il secondo non fu mai assegnato ai contadini e i primi destinatari furono le famiglie degli agenti della Celere. *Come fiori appassiti di una breve stagione di grandi speranze, La Martella e Venusio ci trasmettono l'alta testimonianza di una ricerca progettuale appassionata e diretta a definire un più civile insediamento contadino derivato autonomamente dalla storia e dai bisogni di riscatto di una comunità viva e reale.* La lucida planimetria del borgo La Martella, forse più di quella di Venusio, è con la sua sola presenza, il segno che, inciso sulla campagna, riesce a far risaltare nuove e inedite qualità del territorio agrario. Nonostante la perdita della loro originaria funzione noi oggi possiamo ancora apprezzare *La Martella e Venusio come due "centri storici"* che non sono inseriti in una città ma in un più vasto paesaggio agrario. *Come per qualunque centro storico urbano anche la salvaguardia di questi due centri agricoli va perseguita progettando con accortezza il restauro e insieme il recupero a nuove funzioni come, ad esempio, residenze speciali, centri per convegni, foresterie universitarie, servizi scolastici e assistenziali per le famiglie disperse nei poderi circostanti.* Un criterio da tenere fermo dovrebbe essere quello di *impedire che i due borghi siano travolti dall'assalto della nuova periferia urbana* che, minacciosa, già sembra volerli fagocitare. *Solo così si salverebbe la loro più naturale qualità progettuale che risiede nel mirabile equilibrio tra gli edifici, gli orti familiari interni e la vastità della campagna esterna.*

4. I primi quartieri popolari in attuazione del PRG

Lo sviluppo urbano di Matera fu disegnato da Piccinato secondo un ampio semicerchio che ha come diametro ideale l'asse, orientato quasi da nord a sud, del corso del torrente Gravina. I nuovi quartieri si addossano alle falde del sistema collinare circostante alla città consolidata detta anche città del Piano. Questa si appoggia sulle aree pianeggianti e affacciate sulla precipite e ripida città dei Sassi. Le nuove aree di espansione sono articolate in numerosi "quartieri" circoscritti dalle strade di scorrimento e sono attraversate da *una continua e consistente fascia di*



Luigi Piccinato: Piano Regolatore Generale della città di Matera, 1953
Planimetria
da URBANISTICA n. 15-16/1954

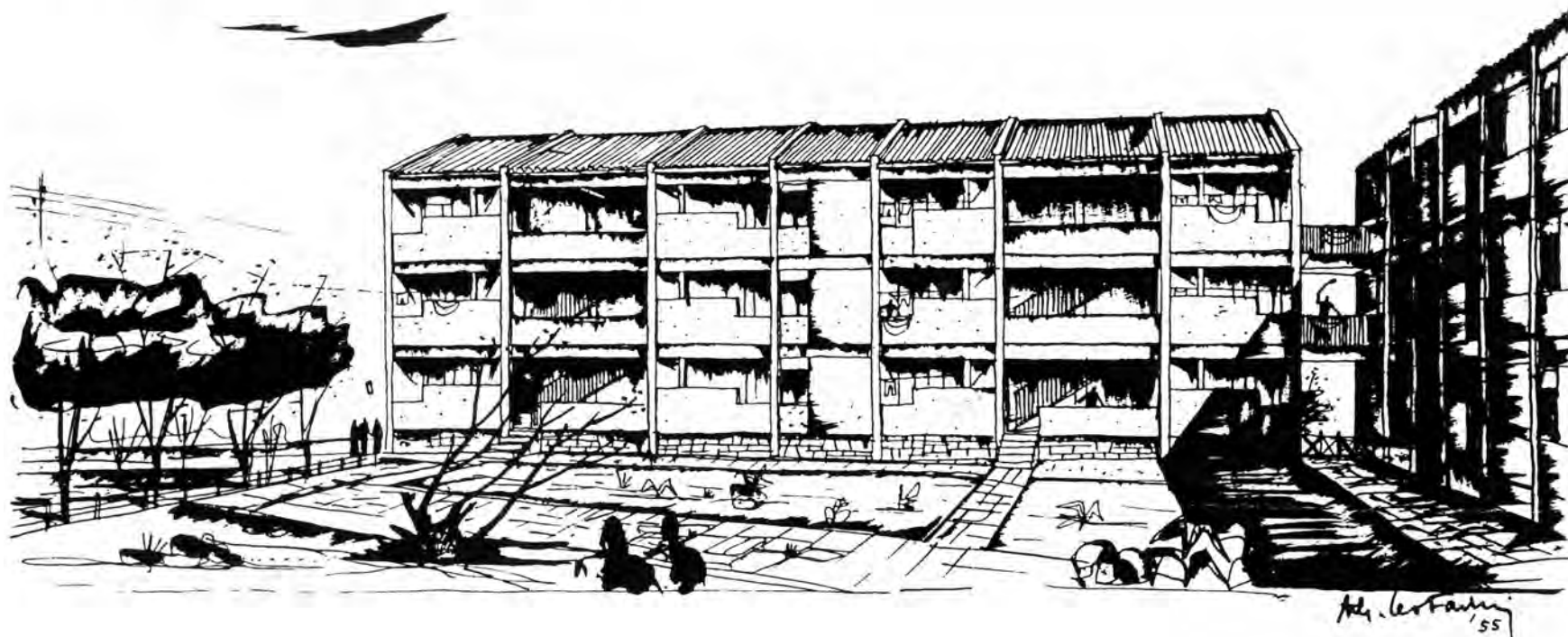
verde pubblico che lega i quartieri come le perle di un unico rosario. Dove questa fascia si allarga sono situate sia le attrezzature di quartiere e sia quelle di interesse generale. L'intenzione che si rivela fin dal primo disegno del piano, pubblicato nel numero 15/16 della rivista "Urbanistica" del 1955, è quello di dare nuova forma a una città che potesse essere anche percorsa, a piedi o in bicicletta, da cima a fondo lungo un parco pubblico lineare nel quale si affacciano i campi da gioco, l'ospedale e gli altri servizi per una popolazione in aumento da trentamila abitanti a cinquantamila.

Piccinato fu sempre favorevole al recupero dei Sassi e avversò l'idea che potessero essere abbandonati. Perciò nel PRG prescrisse di fare ricorso ad un piano particolareggiato di attuazione per definire, caso per caso, il tipo, il modo e i tempi dei più appropriati interventi di recupero.

Forse questa prescrizione fu incauta dal momento che, negli oltre vent'anni successivi all'approvazione del PRG, nessuna amministrazione comunale materana sentì il bisogno di mettere mano allo strumento attuativo prescritto per i Sassi. Che fosse trascuratezza o mancanza di volontà politica,

questo atteggiamento, tenuto da numerose e successive amministrazioni, produsse riflessi negativi sullo sviluppo urbano. E questo ancora oggi rimane regolato attraverso continue varianti, per lo più peggiorative, dell'iniziale disegno del 1956. Peraltro il ritardo imposto al recupero ebbe riflessi vistosi e vantaggiosi per i privati proprietari dei suoli destinati ai nuovi quartieri di edilizia residenziale. Da ciò derivò la corsa alla nuova edificazione e, in modo occulto, si avviò un processo continuo di trasferimento-deportazione degli abitanti dalle case dei Sassi in quelle nuove che sorgevano. Si svuotò così di ogni significato la prima legge speciale sulla salvaguardia e il restauro dei due storici rioni poiché anche le risorse finanziarie in essa previste furono dirottate sulle realizzazioni dei nuovi quartieri di edilizia residenziale pubblica.

A voler essere ottimisti a tutti i costi si potrebbe dire però che in fondo non tutto il male venne per nuocere e i materani sradicati dai Sassi poterono cominciare ad apprezzare la varietà delle soluzioni tipologiche offerte dalla progettazione moderna degli alloggi e in uso, già prima della guerra, nei paesi più avanzati del nord Europa. La



prima pietra, per così dire, della nuova *Matera pianificata da Piccinato fu costituita dalla costruzione di tre nuovi quartieri di edilizia residenziale pubblica* dotati peraltro di elevata qualità progettuale. *Essi sono Serra Venerdì, Spine Bianche e La Nera.* I progetti furono scelti attraverso un concorso pubblico bandito in tutta fretta dal Ministero dei Lavori Pubblici, titolare dei fondi della legge speciale del 1952.

I gruppi di progettazione dei tre quartieri erano composti prevalentemente da giovani architetti laureati dopo la guerra e provenienti dalla facoltà di Roma. I più anziani dei progettisti erano Piccinato, Coppa, De Carlo, Fiorentino e Gorio.

5. Una risorsa di qualità: i terreni liberi di proprietà pubblica

La principale qualità che risalta nei tre storici primi quartieri di Matera è, insieme alla mediamente bassa densità del costruito, la dimostrata unità di intenti in cui lavorarono, sia pure in successione, il progettista urbanista (Piccinato) e i più giovani progettisti architetti. Il che evidenzia un segno tangibile di quella *breve ma forse inimitabile*

stagione riformista in cui sembrò che la ricerca progettuale aggiornata, grazie anche alle previdenze statali e all'impegno delle forze di opposizione, potesse contribuire a rendere pieno riconoscimento del diritto alla casa a tutta la popolazione urbana. D'altra parte anche i borghi rurali furono letti come riconoscimento del diritto alla terra ai contadini.

Da allora il quartiere, come unità minima ripetibile dello sviluppo urbano, diventò caratteristica diffusa di molti interventi pubblici di edilizia residenziale e soprattutto di quelli che la benemerita Ina-Casa cominciò a realizzare in quasi tutte le città italiane. *La riconoscibilità del quartiere era affidata ad alcuni caratteri costanti*, ma non tutti innovativi, che ancora si possono riscontrare nei primi storici quartieri materani. Essi sono, innanzi tutto, articolati al loro interno in *unità di vicinato*, in analogia con quanto si andava realizzando in altri paesi europei, come, per esempio in Svezia e Danimarca da parte delle cooperative di abitazione, molto ammirate dai giovani architetti italiani degli anni cinquanta. Inoltre in ogni quartiere è presente una *variata gamma di tipi di alloggio* corrispondenti alle diverse

composizioni ed esigenze delle famiglie. Ciò si pone in continuità culturale con le ricerche sul problema della casa popolare introdotte in Italia, negli anni tra le due guerre, da illustri esponenti di scuola milanese, come Albini, Marescotti e Pagano. Infine si può notare come *l'impiego dei materiali e delle tecnologie locali* si esprime spesso attraverso planimetrie e volumetrie complessive chiuse in se stesse secondo un disegno che sembra fare riferimento ad un paesaggio suburbano europeo di derivazione neoclassica. E in questo possiamo riconoscere l'influenza dell'insegnamento ancora accademico impartito nelle facoltà di architettura italiane.

Alla stagione dei diritti alla casa e alla terra fece ben presto seguito quella dei diritti della rendita fondiaria e cominciò una quasi ventennale battaglia, dal 1956 al 1975, per modificare il PRG.

La battaglia si svolse in nome di un truce ma esplicito slogan: *ispessimento edilizio*. Dovuto alla fantasia di qualche amministratore comunale, tale slogan non fu che una volgare banalizzazione dei contenuti del pur rispettabile "Rapporto su Matera" commissionato dal Comune al gruppo di giovani

studiosi, "Il Politecnico", e centrato, tra l'altro, sulla visione astratta dei Sassi come necropoli per turisti e del Comune-imprenditore, cioè capace di condurre vasti programmi di operazioni immobiliari adeguate a una previsione di incremento della popolazione e delle attività. Raccolti dietro la bandiera dell'ispessimento, amministratori locali, privati proprietari di suoli e imprenditori bersagliarono il PRG con proposte e richieste di varianti innumerevoli e tutte peggiorative. Si giunse persino al ridicolo e si accusarono i tre nuovi quartieri popolari, appena edificati, di essere dotati di una qualità troppo scandinava: la bassa densità edilizia che non si confaceva con la mediterraneità della popolazione.

Fatto sta che nel 1975, salutata come una vittoria dal cosiddetto partito del mattone, fu approvata la Variante Generale al piano che recepiva in gran parte le megalomane proposte peggiorative. Lo stesso Piccinato, estensore della Variante, riuscì soltanto a limitare alcune eccessive pretese ma non ad evitare alcuni irragionevoli ampliamenti delle aree di espansione, l'incremento di densità dei quartieri residenziali sia pubblici che privati e, ancora una volta, il rinvio



sine-die degli interventi di risanamento dei Sassi. E' inutile sottolineare, tra le altre cose, che dopo la Variante non resterà più traccia della ampia corona di verde pubblico continuo che avrebbe dovuto collegare tra loro i quartieri residenziali pubblici e quelli privati.

La lunga gestazione della Variante 1975 risultò evidentemente gradita all'amministrazione tanto che, affidata, nel 1990, a Gianluigi Nigro e Amerigo Restucci la redazione di un nuovo strumento urbanistico generale, si procedette alla sua costruzione attraverso atti decisori successivi. Su ognuno di questi atti l'amministrazione ebbe modo di richiedere, di volta in volta, aggiornamenti, modifiche e ritocchi.

Dopo un certo numero di varianti parziali Nigro, rimasto unico progettista, fu in grado di raccontare questo modo di procedere come un tragitto faticoso di slalom. Gli ostacoli da superare non sono state soltanto le numerose varianti parziali anche minime discusse, adottate o rigettate ma perfino una variante esposta al pubblico senza essere stata presa in considerazione dagli organi decisionali.

A tutt'oggi, anno 2003, la stesura del nuovo

strumento non è giunta ancora a conclusione. Nel procedere della stesura contrattata si è trovato il modo di autorizzare concessioni edilizie in zona agricola, progettazioni e realizzazioni di quartieri PEEP nonché lottizzazioni convenzionate a nord e a sud dell'abitato che oggi è arrivato a misurare oltre quindici chilometri.

Giustamente il progettista incaricato non ha denunciato soltanto l'incontrollabile lunghezza dell'abitato ma anche la sua continua e progressiva perdita di qualità nel passare dal centro alla periferia. Il tema arduo che gli si presenta è quello della figura di una città che, come ha ripetuto in più occasioni, *"ha perso la sua elegante giacitura di cresta per rotolare, peraltro in forme totalmente prive di grazia, lungo il versante ovest della collina"*.

Ogni nuova edificazione è stata irrimediabilmente realizzata "sotto la spinta della domanda residenziale" attraverso "processi urbanizzativi di edilizia privata non guidati da ragionevoli progetti urbanistici" o anche di "edilizia pubblica realizzati sulla base di principi insediativi errati sotto tutti gli aspetti". Tutte le citazioni sono tratte dalla relazione redatta da Nigro nel 1999.

Si tratta di una descrizione impietosa delle reali conseguenze prodotte, per lo più dalle contrattazioni avvenute nella lunga gestazione della Variante Piccinato del 1975 ma connaturate anche alla gestazione, ormai quasi ventennale, della Variante Nigro.

Di fronte a queste condizioni di svolgimento delle trasformazioni urbane è inevitabile *andare con la mente e ripercorrere a piedi, ancora una volta, l'immagine urbis prodotta nei Borghi e nei Quartieri degli anni cinquanta*. E ciò non dipende dal solo senso di nostalgia che insorge nell'animo del sottoscritto che da studente di architettura, andava spiando, con la vecchia Kodak, l'avanzare dei cantieri dei borghi e dei quartieri materani. La verità è che *La Martella e Venusio, nel paesaggio agricolo, Serra venerdì, Spine Bianche, La Nera*, insieme a qualche altro intervento della stessa epoca, *nel paesaggio urbano, oggi ci appaiono come le uniche isole di qualità accerchiate dal degrado del territorio e dalla invivibilità dell'intorno residenziale*. Ma gli interventi materani degli anni cinquanta oggi non sono soltanto esemplari di qualità non imitati. *Essi sono diventati l'ultima risorsa disponibile per riqualificare gli insediamenti circostanti*. Infatti i loro terreni

liberi costituiscono un notevole patrimonio di proprietà pubblica e, se anche attendono ancora di diventare parco pubblico e sede di attrezzature potrebbero finalmente essere gestiti nell'interesse pubblico e costituire i mancanti elementi unificanti di valore urbano generale, soprattutto a vantaggio di coloro che abitano i quartieri più recenti e mal serviti.

Soltanto il pessimismo dell'intelligenza di Ludovico Quaroni seppe prevedere che la progettazione della città in Italia stava per trovarsi di fronte ad un bivio pericoloso e decisivo. Egli nel numero due della rivista "L'architettura, cronache e storia" del 1955, così sintetizzava brillantemente le due strade del progetto. Da un lato vedeva i progetti, come *La Martella e Venusio*, fatti per dare risposte a due domande in una: perché e per chi si costruisce? Dall'altro lato vedeva i progetti "fatti tanto per fare" come quelli partecipanti al concorso per Spine Bianche, bandito dal Ministero per utilizzare i fondi della legge per i Sassi. Il giudizio su quei progetti era forse troppo duro ma il pericolo intravisto da Quaroni era fin troppo reale. Si è visto che tale è stato.

I quartieri “moderni” tra conservazione e innovazione

Costruzione del Quartiere Lanera, Matera. 1954



Costruzione del Quartiere Spine Bianche, Matera. 1954



L'importanza del restauro dei monumenti e del recupero dei centri storici ha permeato il dibattito architettonico di questi decenni. La problematica del rinnovo degli interventi della metà del secolo scorso sta invece emergendo solo ora nel dibattito come questione prioritaria, affinando tesi, riflessioni e soluzioni attendibili (una ricerca interuniversitaria, tra le facoltà di Architettura di Roma, Bari e Firenze, sarà incentrata proprio su questo tema; nel territorio materano verrà analizzato il quartiere Spine Bianche).

Anche se solo parzialmente di rilievo, questo patrimonio, in quanto edilizia minore, costituisce il connettivo del moderno tessuto urbano, ma per scarsa sensibilità di alcune amministrazioni, si rischia di perdere intere porzioni di città, in particolare nei centri del meridione d'Italia. Fortunatamente quel che non è stato irrimediabilmente compromesso ha oggi buone prospettive di essere recuperato, non solo quale memoria storica di una fase di sviluppo della città, ma anche quale acquisizione della complessità del fenomeno urbano, struttura vitale e organicamente trasformabile.

Gli interventi realizzati in quegli anni, in particolare i quartieri IACP e INA-casa, pur nella profonda diversità di contesti e di soluzioni formali, presentano una fisionomia comune, sia nello stile, che permea ogni elemento dall'edificio all'arredo urbano sia, per merito dell'INU, nell'impostazione urbanistica: una combinazione attualizzata della città giardino e dei borghi antichi.

Il piano INA-casa (1949-1963), in partico-

lare, oltre che una soluzione concreta ai problemi della ricostruzione, ha rappresentato per il nostro paese un contributo di qualità al dibattito architettonico internazionale. Tra i maggiori meriti dell'INU l'elaborazione della legge urbanistica (1942) e, grazie all'illuminata presidenza di Adriano Olivetti, che vi portò l'esperienza maturata nel gruppo “Comunità”, la capacità di coagulare intorno a se i migliori architetti dell'epoca. L'esperienza olivettiana che, attraverso la rivista “Urbanistica” ha permeato l'intera ricerca teorica della progettazione urbana in Italia, ha trovato, come noto, prospettive di attuazione proprio a Matera. Il principale obiettivo degli anni '50-'60 era la promozione di una riforma capace di porre la disciplina al centro dei processi di trasformazione del territorio, coinvolgendo esperti di programmazione economica e individuando strumenti di indagine (analisi) relativi agli aspetti morfologici, ambientali e socio-economici a supporto del PRG, quale ineludibile premessa di ogni decisione pianificatoria.

In contemporanea, a livello internazionale, con la “crisi” del CIAM si consuma una sorta di ripiegamento dalle istanze teoriche del Movimento Moderno. All'International Style e ai suoi stilemi congelati si oppongono nuove forme di avanguardia, di matrice neo espressionista, con forte propensione tecnologico-strutturale. Con il più pacato linguaggio organico emerge una via italiana al M. M., antiretorica e pluralista. Attraverso “Comunità”, l'APAO e Metron (che propongono lo studio sulle città satelliti anglo-



sassoni) matura un orientamento sperimentale che sovverte lo schematismo razionalista. Alle griglie geometriche e alla unificazione tipologica fa seguito un impianto planimetrico articolato, tipologie ed aggregazioni variate, forte espressività figurativa, tecniche e dettagli costruttivi artigianali, uso di materiali tradizionali. Una normalizzazione del processo che diventa codice lessicale ed attuativo, quale concretizzazione dei principi, teorici e pratici, contenuti nel coevo Manuale dell'Architetto e nella guida alla progettazione predisposta dall'ufficio tecnico dell'INA casa, diretto da Adalberto Libera. Al Piano INA-casa lavorano i migliori progettisti dell'epoca, sia i maestri sia i giovani che attraverso questa esperienza si metteranno in luce. "Gli architetti, nella nuova società democratica sentivano l'urgenza di non agire più alla periferia dell'industria edilizia (...). Inserire l'anello professionale nella catena edilizia era dunque il problema. L'INA-casa lo ha risolto (B.Zevi). Tra i più significativi, realizzati nell'immediato dopoguerra, i quartieri romani di S. Paolo, Tiburtino IV e Tuscolano, la Falchera a Torino, Forte Quezzi a Genova, San Marco a Mestre, il Villaggio del sole a Vicenza, i quartieri Harrar e Dessiè a Milano, quelli di via Cavedone a Bologna, di via Pessina a Cagliari e Bellavista a Ivrea.

In questo contesto teorico-metodologico e procedurale si inserisce la programmazione e progettazione dei quartieri e dei borghi di Matera, che costituiscono la premessa e l'esito del programma di risanamento dei Sassi e del PRG (piano progetto) di Picci-

nato. Il dibattito che si va aprendo sul loro recupero, considerata la sperimentale originaria dei quartieri materani del dopoguerra, dovrebbe incentrarsi sulla necessità di proporre soluzioni di trasformazione urbana altrettanto innovative, soprattutto sotto l'aspetto della complessiva qualità ambientale (architettura e natura interagenti nello spazio della socializzazione) e del risparmio energetico. L'attenzione bioclimatica a scala urbana non costituisce semplicemente una opzione tecnica ed economica, ma una valorizzazione complessiva delle risorse naturali e storiche della città, unita ad una capacità di connotare il territorio in maniera non tradizionale. I complessi edilizi degli anni cinquanta, la cui attuale configurazione è comunque frutto di alterazioni successive, possono essere riconvertiti in tal senso; i manufatti edilizi devono essere integrati per adeguarsi a più attuali standard residenziali, prefigurando anche la creazione di nuovi ambiti di lavoro: si impone la necessità di gestire le nuove tecnologie individuando strutture e aree attrezzate per i servizi, per il tempo libero ma anche per l'home-work. Si tratta di individuare matrici procedurali chiare che, partendo da una revisione dei modelli progettuali consueti, consentano maggiori flessibilità attuative in un quadro di applicabilità più pragmatica.

Capire il grado di trasformabilità di un sistema urbano complesso e variegato, quale quello materano, implica la coniugazione di metodologie diverse (storiche, urbanistiche, paesaggistiche) ma anche sensibilità poetica e forte capacità di prefigurare il

futuro, comunque aliena da velleità visionarie. Viceversa gli interventi di recupero dell'edilizia esistente sono troppo spesso caratterizzati dalla semplice congruità agli aspetti normativi e tecnici nonché dal fatto che si imposta il processo su basi di non specificità. Matera necessita di un restauro del "Moderno" inteso come filologia scientificamente esatta, che ovviamente presuppone sicuri strumenti di analisi e di conoscenza, anche solo per operazioni di manutenzione straordinaria. La metodologia specifica del restauro monumenti consente di applicare le tecniche operative anche sull'edilizia recente, ma in questo caso è necessaria una più ampia gamma di soluzioni, tecnicamente più rispondenti alle reali esigenze di trasformazione della città. La valenza espressiva delle preesistenze deve essere combinata ad una alta qualità degli interventi integrativi, che necessariamente risponderanno ad una logica formale e tecnologica attuale. Ribadire questo concetto è indispensabile proprio perché si affronta il tema del restauro di una edilizia relativamente recente. Architettura etimologicamente significa "costruisco secondo principi" e noi possiamo aderire solo ai principi del contemporaneo. Memoria e tradizione sono aspetti importanti ma, purtroppo, essendo stati veicolati in opposizione all'attualità, rappresentano una sorta di inibizione alla modernità e, spesso, sono veicolo di atteggiamenti nichilisti e rinunciatari.

E' necessario, inoltre, stimolare una riflessione in merito alla divaricazione esistente tra teoria e prassi realizzativa, mettendo a

confronto le ipotesi progettuali con le reali possibilità di attuazione e con la capacità di accettazione delle stesse da parte degli utenti. Nella maggior parte dei processi di trasformazione urbana si registrano fenomeni di rifiuto delle indicazioni progettuali: a fronte di impegni consistenti da parte delle Amministrazioni e degli elaboratori dei piani, spesso i risultati non sono adeguati alle forze impiegate, anche perché gli interventi di previsione non si misurano con le aspettative dei residenti o si limitano al solo recupero edilizio. E' necessario operare scelte forti, formalmente orientate, naturalmente ecosostenibili e da condividere. Solo a queste condizioni si potranno realizzare interventi chiari negli intenti ed anche eventualmente "drastici" con demolizioni e sostituzioni di parti. Il tema delle poetiche espressive deve essere considerato quale componente di un processo ampio in cui le problematiche della progettazione, della produzione e della committenza svolgono un ruolo paritetico. Condizione che oggi si pone al centro del dibattito culturale e che consente di rilanciare importanti tematiche in proiezione futura.

Riequilibrare il rapporto conservazione/innovazione, rappresentare la contemporaneità, concepire una nuova progettualità dove l'estetica sia una forma etica, responsabilizzare i singoli attori del processo determinando nuove regole procedurali, conferire qualità alle periferie e alle infrastrutture territoriali devono divenire ipotesi concrete, visioni programmatiche per allineare la ricerca italiana a quella internazionale.

False memorie

“Lasciamo dunque che il tempo e i suoi segni scorrano sull’architettura, come sui nostri volti....”

“Va’ straniero, tu non mi sembri un uomo capace nelle gare, come tante ce n’è fra i mortali, ma uno, che sempre su nave multireme viaggiando, capo di marinai che si danno al commercio, tien memoria del carico e i viaggi sorveglia e i guadagni rapaci: no, non mi sembri un atleta!”

Così, nell’Odissea, Eurialo provoca Ulisse sfidandolo alle gare dei Feaci.

Chi teneva “memoria del carico” era una figura chiave e molto temuta nel commercio marittimo della Grecia antica. Praticamente era colui che imparava a memoria la quantità di merce trasportata: un archivio vivente, una straordinaria mente compilativa. Ma Omero, contrapponendo l’atleta a questa specie di “archivista”, vuol dirci qualcosa di più: sottolineare cioè il primato dello slancio creativo sull’esercizio della memoria. La memoria è rivolta al passato e soffre degli errori e delle imparzialità del ricordo.

La cultura contemporanea, piena di monumenti, archivi e musei che conservano ogni tipo di “scrittura” (artistica, economica, etc.), ha portato il valore della memoria a un picco altissimo. Anche le fonti del passato più prossimo sono oggetto di massima attenzione. Ci sono musei della musica rock, archivi della *beat generation*, si restaurano i film dell’avanguardia russa e, purtroppo, anche l’architettura moderna. Purtroppo? Sì, purtroppo! Provate a visitare oggi la Villa Savoye. Vi sembrerà di essere costretti a vivere un *deja vu*, cioè quello stato d’animo umano con il quale gli psichiatri definiscono il fenomeno mnestico del riconoscimento (reale o immaginario)

Le Corbusier: la villa Savoye. Foto di Federico Bucci



di un evento. Il capolavoro di Le Corbusier ci appare come nelle celebri foto dell’*Oeuvre Complète*, ma dopo settant’anni tutto è ancora sorprendentemente nuovo, o meglio, tutto è terribilmente falso, dagli intonaci ai serramenti. Il tempo sembra non essere passato; in realtà l’edificio ha solo una bella maschera “anni Trenta”. Se a questo aggiungete il fatto che state visitando, mediante pagamento di relativo biglietto, una casa-museo completamente priva d’arredi (se non per qualche poltrona) e di segni di abitanti, seguiti da videocamere che sorvegliano il vostro stupore, l’idea di trovarsi davanti ad una immagine artificiale assale anche il più sprovveduto turista-architetto. Certo, si dirà, se vogliamo evitare la distru-

zione di queste opere, nate in tempi di sperimentazione costruttiva e quindi sottoposte a una rapida usura, non possiamo che accontentarci di un “sapiente” restauro. Oppure, come nel caso del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe, di una filologica (o quasi!) ricostruzione. D’altronde, qual è il confine che separa le testimonianze degne di azioni di “pronto soccorso” da quelle che possono essere lasciate in balia del tempo?

Che dire, ad esempio, di un caso emblematico e complesso come quello della città di Matera?

Forse oggi anche lo sguardo più ispirato, più storicamente consapevole di trovarsi di fronte a un emblema della tragica vicenda

del Mezzogiorno d’Italia e degli sforzi compiuti per risolverla dagli intellettuali-architetti del dopoguerra, percorrendo la strada dalla vista mozzafiato del Belvedere di Sasso Caveoso fino al bucolico sagrato della chiesa di La Martella, attraversando i soliti deprimenti quartieri periferici della più recente speculazione e una campagna trasudante arcaiche e incomprensibili fatiche, non potrebbe che rimanere ferito, irritato, o quanto meno deluso da ciò che vede. Quei capitoli commoventi e affascinanti di storia costruita hanno invertito i loro ruoli. I Sassi, “vergogna d’Italia”, oggi resuscitano sia sotto le più o meno discutibili cure di chi vuole tornare ad abitarli, sia sotto le più o meno nobili mani che frutano l’affare turistico.



Le Corbusier: la villa Savoye, interno. Foto di Federico Buccì

La Martella vive invece uno stato di abbandono che il restauro della chiesa di Quaroni non può da solo aiutare a sanare. Pensate a quale potrebbe essere il suo futuro tra dieci-venti anni. Cosa ci auguriamo? Di congelarne lo sviluppo per farne un museo della cultura contadina o della Ricostruzione? Il “caso” del borgo La Martella e dei quartieri materani è già in primo piano come uno dei capitoli più importanti e studiati della storia dell’architettura e dell’urbanistica italiana. Il pericolo è quello di un cieco restauro che fermi il tempo, senza attenzione alla conservazione della logica urbana, alle dinamiche sociali, alla qualità degli spazi pubblici e soprattutto senza una ipotesi concreta sui possibili scenari di trasforma-

zione dei modi di abitare.

Come ben spiega il filosofo Paolo Virno riprendendo Nietzsche, il “ricordo del presente” imprigiona l’attuale società dello spettacolo, schiacciandola irrimediabilmente dentro le pareti di un modernariato praticato con la “furia cieca del collezionista”. Anche l’architettura moderna diventa oggetto da collezione e non si ammette che il tempo possa lasciar traccia della sua polverosa patina, che oltretutto ne offuscherebbe la falsa lucentezza.

Quale soluzione si propone allora per il patrimonio costruito da meno di un secolo? Se, da una parte, è incontestabile la conservazione della memoria attraverso lo studio dei materiali archivistici, dall’altra parte,

sul piano del manufatto, una risposta precisa è piuttosto difficile da dare, anche perché a partire dagli ultimi venti anni abbiamo assistito non solo alle trasformazioni di vecchie fabbriche in musei e uffici, ma anche alle ricostruzioni (celate da “restauri”) di molte delle più note testimonianze dell’avanguardia architettonica.

Provocatoriamente, vent’anni fa, a proposito del dibattito sul recupero del complesso Fiat-Lingotto a Torino, Reyner Banham aveva lanciato un appello che, riletto oggi alla luce degli interventi effettuati su quell’edificio così carico di vera storia, apre una riflessione di grande attualità.

“Sarebbe allora meglio demolirlo – scriveva il grande critico inglese – con attenzione e

serietà, piuttosto che lasciarlo cadere nel ridicolo. Purtroppo gli architetti sono oggi troppo portati a credere alla preservazione ad ogni costo, e dimenticano così che l’involucro dell’edificio, senza il suo contenuto sociale, non è quello che si intende conservare. L’edificio senza la vita non è più l’edificio, ma solo un travestimento, o un fantasma”.

Lasciamo dunque che il tempo e i suoi segni scorrano sull’architettura, come sui nostri volti: prendiamocene cura, ma evitiamo gli abusi del *lifying* e soprattutto impariamo a conoscere la storia per progettare un futuro senza falsa memoria.

La rapida evoluzione di una città antica

“ Gli architetti dovrebbero porsi come custodi e continuatori della forma fisica della città ereditata.”

Le conseguenze dell'espansione urbanistica e dello sfollamento.

Sono trascorsi 50 anni da quando Casabella Continuità* pubblicava *“la soluzione al problema del Risanamento dei Sassi di Matera”*, con il quale si presentava l'esecuzione di un piano complesso di interventi in attuazione di una specifica Legge (L. n° 619 del 17 maggio 1952). L'opera di risanamento veniva concepita sulla base di principi innovativi che prevedevano la riqualificazione dei quartieri malsani con azioni a vasto raggio prevedendo, anche, la formazione di nuovi aggregati residenziali esterni alla città consolidata e pensati nell'ottica di una più ampia riforma agraria.

Erano i primi anni Cinquanta: Matera era divenuta il simbolo stesso del nodo di problemi che impedivano lo sviluppo del Mezzogiorno: era divenuto un “caso di studio” sociologico e urbanistico esemplare per l'evidenza e la drammaticità dei tanti quesiti che poneva, attirando l'attenzione di ricercatori e progettisti italiani e americani.

Ne scaturì un Piano Regolatore redatto dall'architetto Luigi Piccinato nel 1953, che definiva l'ubicazione, la forma e l'aspetto dei nuovi quartieri e del centro direzionale, insieme alla rete della viabilità della nuova città.

I rioni popolari di Serra Venerdi, Lanera e Spine Bianche venivano così posizionati su una maglia viaria principale che connetteva la città con i vicini poli di Altamura e Gravina. I nuovi quartieri risentono della cultura del tempo e furono progettati sulla base di esempi legati alla teoria del decentramento di tipo anglosassone e scandinavo dove

l'impianto urbanistico è basato su volumetrie di case in linea o unità di schiera ortogonali e congiunte tra loro.

All'interno dei nuovi insediamenti, oltre all'edilizia destinata a scopo esclusivamente abitativo, fu prevista anche la presenza di edifici ad uso specialistico (scuola, chiesa, delegazioni comunali e mercati).

Il problema posto da Matera fu, dunque, affrontato organicamente, partendo dalla scala territoriale e attraverso un processo unitario di pianificazione urbanistica che prendeva le mosse dallo studio delle componenti territoriali dei problemi sul tappeto. I progetti nacquero sulla base del concorso nazionale di idee bandito appositamente per svolgere un'indagine approfondita sulla disciplina con la quale la popolazione del Sasso materano si era organizzata nei secoli e per proporre soluzione storicamente e sociologicamente adeguate.

I progettisti si posero, infatti, il fine di creare condizioni ambientali adatte a conservare le usanze tramandate, i rapporti sociali stratificatisi nel tempo, tentando di modellare gli aggregati edilizi sul lascito di valori storicamente consolidati. Gli impianti dei nuovi quartieri furono concepiti secondo schemi relativamente introversi, dove la vita degli abitanti si doveva svolgere proteggendo la privacy familiare e dove la strada doveva riproporre le forme tipiche del percorso-corridoio degli abitati meridionali rispettando abitudini e modi di concepire gli spazi. Secondo un'idea dinamica della vita dei nuovi insediamenti, nella definizione dell'assetto urbanistico si pensò alla possibile

evoluzione del modo di vivere della popolazione, alla possibilità di mettere gli abitanti nelle condizioni di affrontare un nuovo assetto urbanistico-residenziale capace di sviluppi futuri, la cui validità potesse durare nel tempo. In proposito risultano estremamente pertinenti le parole di Sergio Lenci il quale, nella relazione tecnica che accompagnava la stesura esecutiva del progetto vincitore per il quartiere Spine Bianche, affermava che: “esisteva però unavisione delle possibilità compositive di questo quartiere, ed era forse una visione più ottimistica: che esprimeva la fiducia nella inevitabile (se pur non immediata) evoluzione del modo di vivere della popolazione e riteneva più opportuno mettere la gente in condizione di affrontare subito un nuovo assetto urbanistico residenziale, il quale consentisse sviluppi futuri e la cui validità potesse durare oltre gli squilibri di un breve periodo di tempo”.

La realizzazione dei nuovi quartieri fu considerata prioritaria rispetto al risanamento dei rioni Sassi proprio perché fu ritenuto fondamentale offrire alle famiglie dei Sassi un modello di vita e di società compatibile con lo stile tradizionale ripetuto da secoli.

Le condizioni attuali e il futuro dei quartieri moderni

A 50 anni dalla nascita di quella che fu definita “la città Moderna”, occorre fare un bilancio che prenda in considerazione anche la problematica espansione contemporanea. Guardando dall'alto la città è facile scorgere le parti che corrispondono alle diverse fasi

di espansione. Si distinguono:

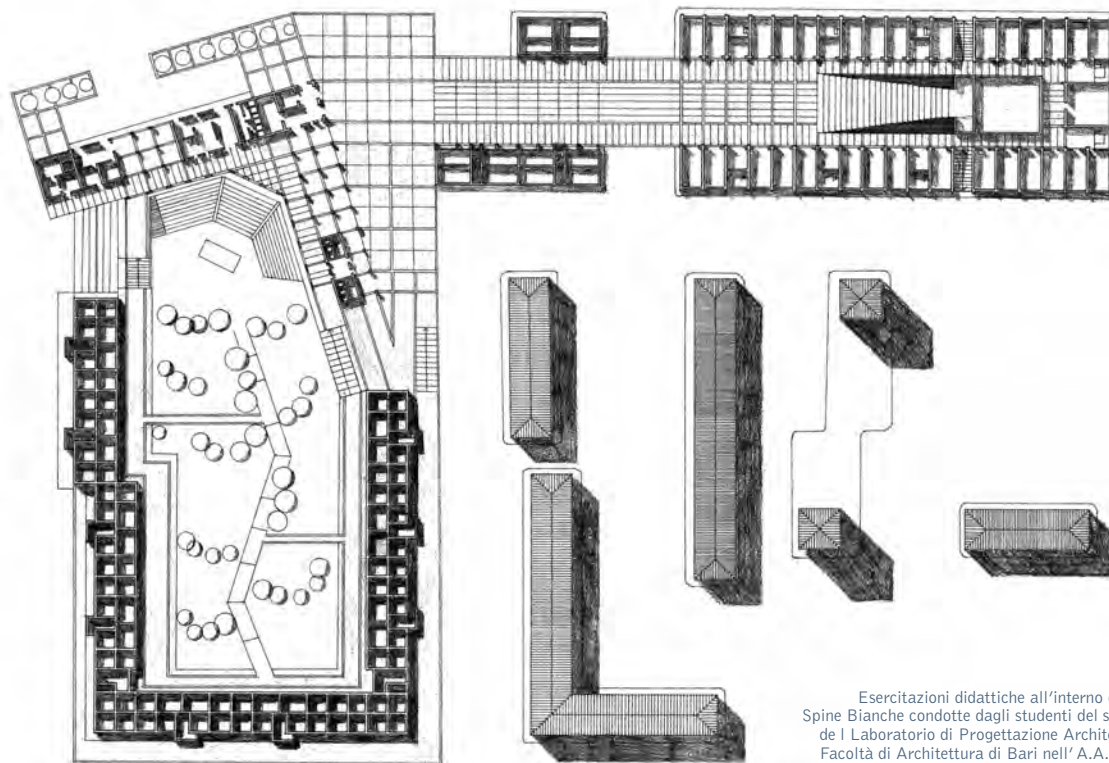
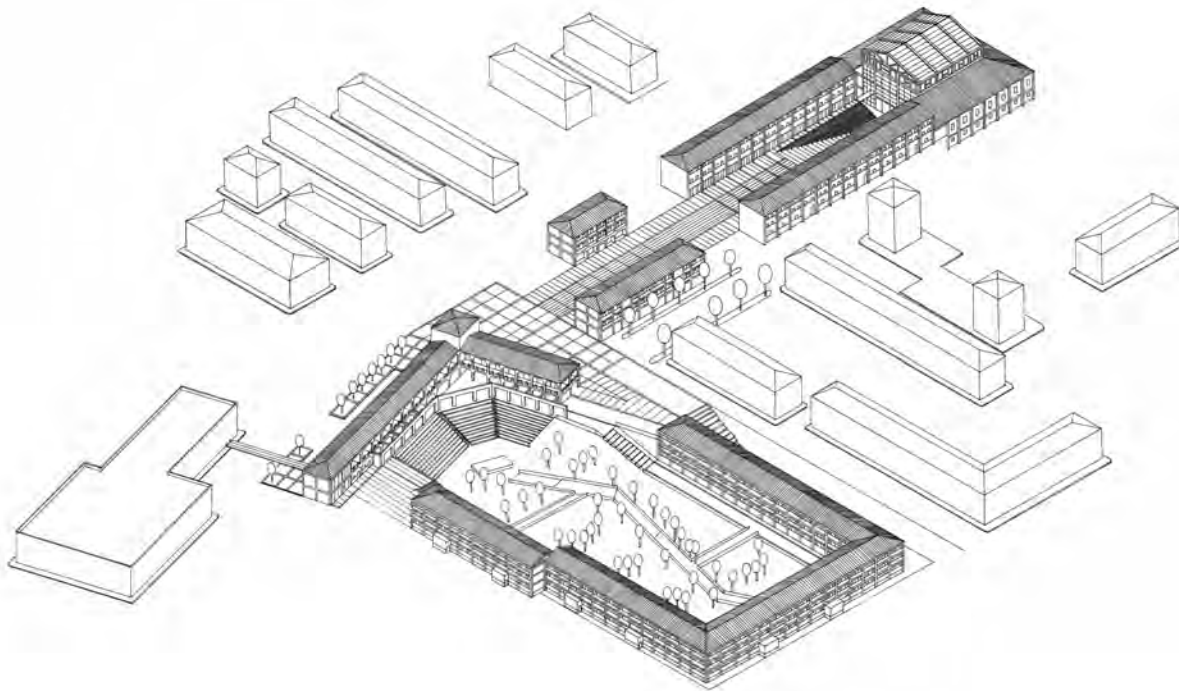
- il nucleo antico, con la tipica aggregazione serrata che segue sinuosamente le curve di livello del grande vallone della Gravina;
- l'espansione sul piano, caratterizzata dalla fascia otto-novecentesca da cui si diramano le “percordanze-matrice” che raccordano la città al territorio circostante;
- l'espansione contemporanea, costituita da nuclei urbani organizzati, dotati di una forte unitarietà (i quartieri di edilizia popolare) e da un tessuto connettivo quantitativamente molto rilevante.

L'espansione della città costituisce lo specchio fedele del momento edilizio contemporaneo caratterizzato da una rilevante discontinuità di intenzioni, programmi, esiti. Discontinuità che si traducono, nella formazione di aggregati urbani costituiti dalla somma di oggetti fortemente individualizzati, ma dotati di scarsa correlazione reciproca.

Oltre che nei prodotti, la crisi è evidente nelle intenzioni divergenti dei singoli operatori, nell'incapacità di tradurre studi e propositi in risultati concreti, che spesso si traduce in una crescita per frammenti.

In assenza di un quadro organico che stabilisca un rapporto di necessità tra i singoli interventi, ciascuno opera all'interno di una logica particolare, apparentemente ignorando il contesto nel quale l'azione si inserisce, all'insegna di un individualismo che non tiene conto del quadro globale di relazioni, indispensabile portato dell'edilizia in qualsiasi epoca.

Si tratta di una crisi, peraltro, generalizzata della quale Matera rappresenta una declina-



Esercizioni didattiche all'interno del quartiere Spine Bianche condotte dagli studenti del secondo anno de I Laboratorio di Progettazione Architettonica della Facoltà di Architettura di Bari nell' A.A. 2001/2002. Proff. Giuseppe Strappa, Matteo Ieva, arch. Alessandro Dragone

zione particolare. I nuovi aggregati, infatti, non riescono a stabilire rapporti con quelli pensati per la prima crescita della città. Le differenze nascono da diversi modi di pensare l'organismo urbano e si traducono in realizzazioni spesso contraddittorie.

Non c'è stato, dunque, uno sviluppo organico, sequenziale, ma si è proceduto per repentini sviluppi, crescite accelerate in larga misura contrarie al processo di crescita "fisiologico" delle città. Lo sviluppo e la trasformazione dei tipi edilizi segue sempre, infatti, il mutare dei bisogni dell'uomo e questo implica la necessità di introdurre gradatamente variazioni e mutazioni indispensabili per far fronte alle nuove necessità del vivere. Anche l'attuale aspetto dei Sassi è frutto di questo processo di trasformazione, cominciato nel periodo proto-storico e risultato da un continuo processo di aggiornamento e trasformazione che ha avuto luogo senza alcuno strumento pianificatorio, frutto della coscienza spontanea degli abitanti-costruttori prima, e di una coscienza critica aderente all'eredità edilizia poi.

Il processo, tuttavia, si è arrestato 50 anni fa con lo sfollamento degli abitanti dalle case-grotte e l'insediamento in nuovi alloggi attrezzati di acqua corrente, impianto fognario, energia elettrica.

Il "nuovo" costruito non consegue dunque direttamente da un processo, ma nasce dallo studio a tavolino di piani e tipologie in cui i progettisti hanno tentato di misurare ogni intervento sulle esigenze di una situazione così atipica. La città contemporanea ha finito così per produrre una dualità nello sviluppo: da una parte la città cresciuta nel tempo in modo processuale, dall'altra quella pianificata dal PRG di Luigi Piccinato.

Questa dualità si rispecchia nella forma della città attuale caratterizzata da aggregati strutturati e organici (i quartieri costruiti per gli sfollati) e parti che li involuppano pur rimanendo estranee, nuovi aggregati dotati di un carattere seriale riproponibile all'infinito. Oggi è assolutamente necessario fermarsi a valutare come le dinamiche si siano evolute e come la realtà sia diversa da quella pensata dal primo Piano Regolatore. I quartieri assumono, infatti, un ruolo diverso (e per molti versi opposto) da quello originario: da una collocazione satellitare e periferica inizialmente prevista, oggi assumono un ruolo nodale

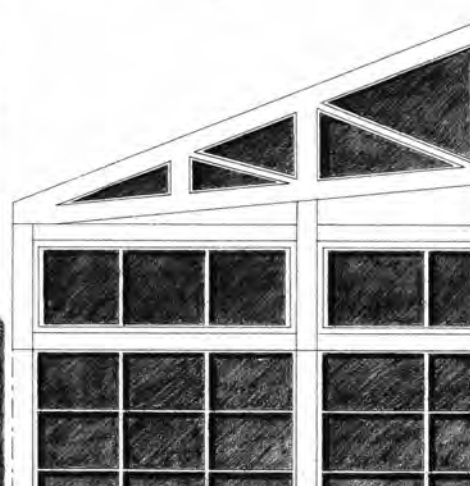
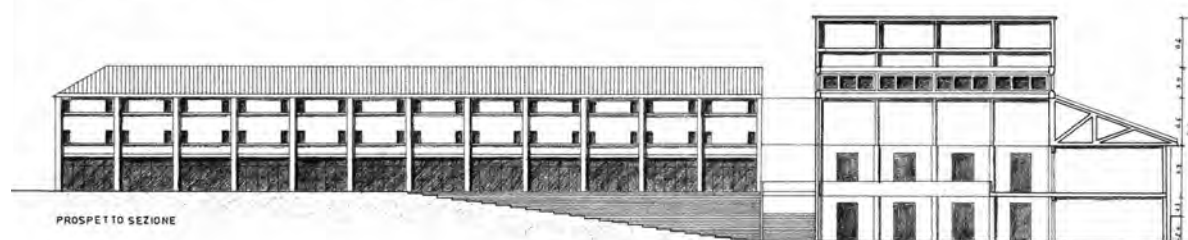
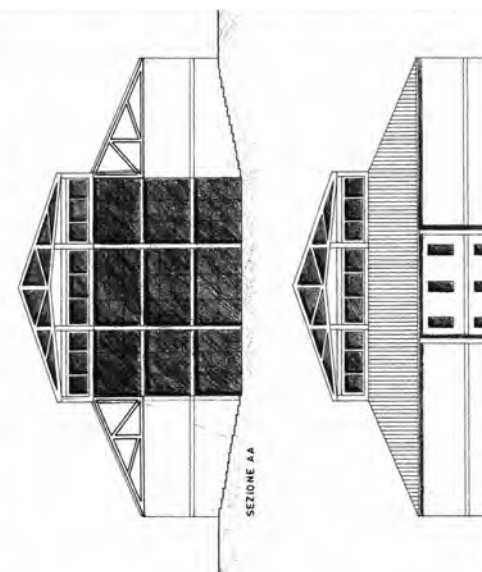
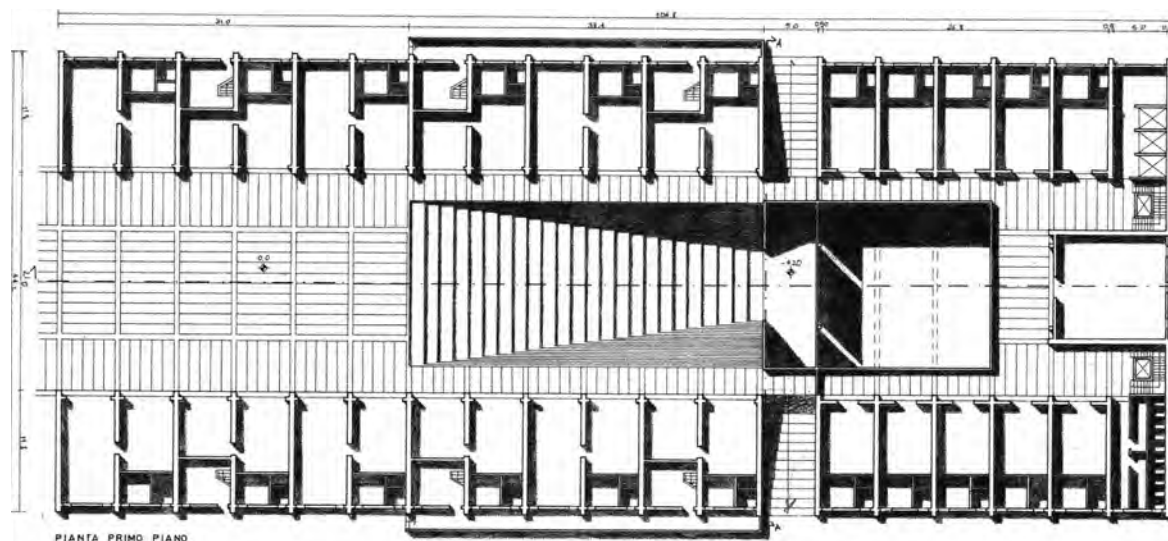
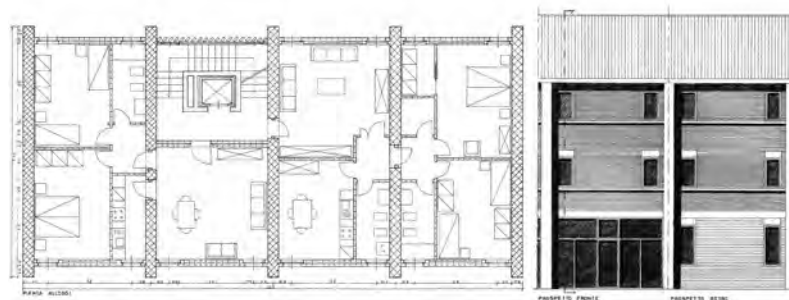
all'interno dell'impianto urbano.

Gli architetti non possono esimersi dal valutare queste dinamiche: dovrebbero interrogarsi sulla relazione attuale tra questi due mondi che si contrappongono: da un lato la lottizzazione dei nostri giorni, egoista e preoccupata solo del proprio *particolare*, dall'altra l'edilizia pubblica che, pur nella logica del quartiere autosufficiente, proponeva generosamente insediamenti di notevole qualità e rigore. Allo stato attuale è necessario agire: occorre ripensare la nuova centralità di quartieri come Spine Bianche provvedendo al rapporto con un intorno ormai fortemente urbanizzato (con alcune, inevitabili trasformazioni), ma occorre anche proteggere la qualità architettonica degli edifici realizzati con strumenti affini a quelli

del restauro. Non si può, ormai, più temporeggiare. Si stanno infatti operando estese e incontrollate manomissioni di un patrimonio edilizio che fa ormai parte della nostra storia moderna: balconi aggettanti al posto di balconi alla romana, nuove autorimesse, chiusura di logge, incongrue sostituzioni degli infissi ecc.

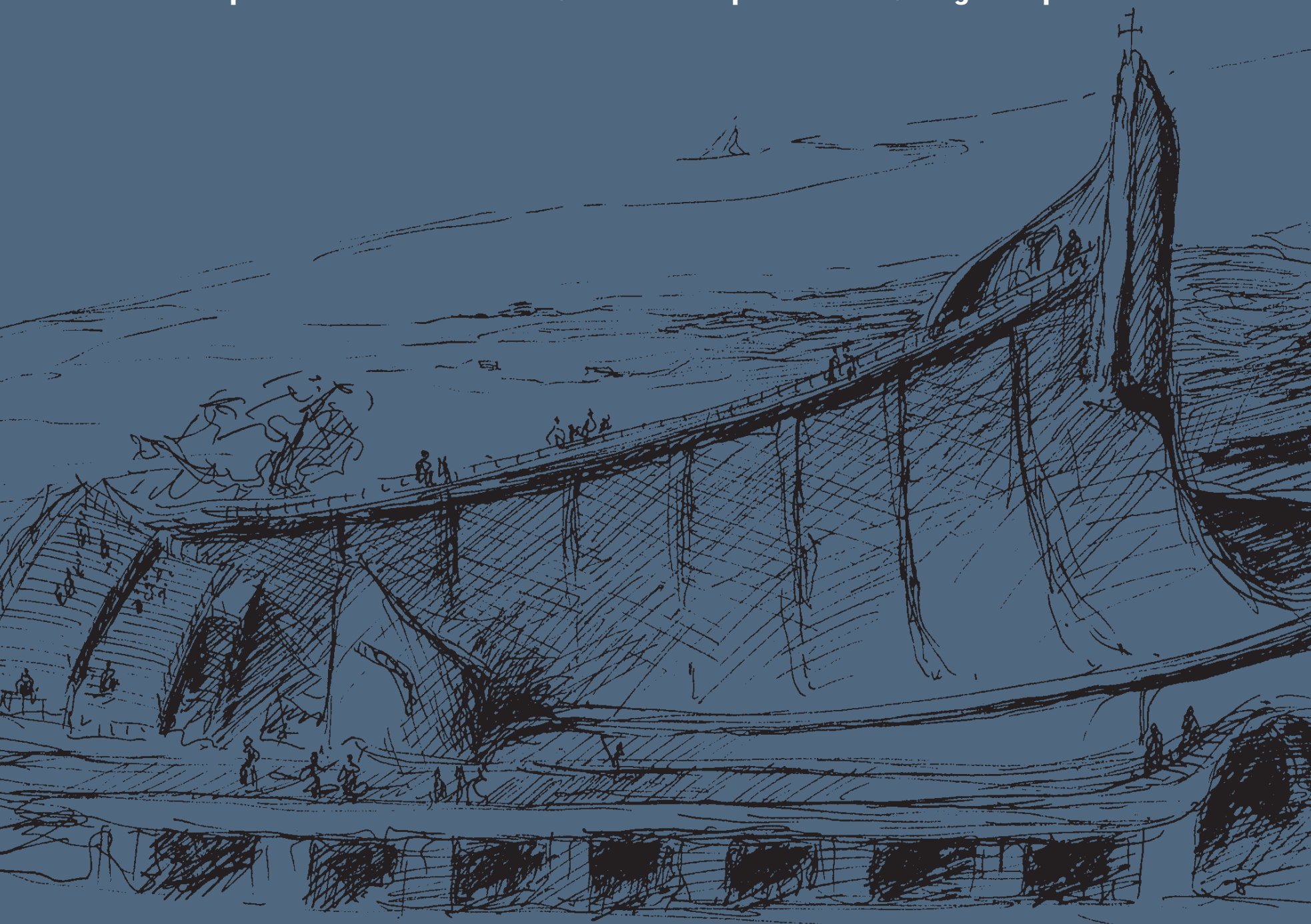
Non si chiede di museificare i quartieri nati per ospitare gli sfollati. Si chiede di non considerare alcuni dei più importanti documenti della nostra architettura recente alla stregua di ghetti da risanare!

E' compito urgente degli architetti proporre strategie adeguate: conoscendone processi formativi e valori ereditati, essi dovrebbero porsi come custodi e continuatori della forma fisica della città ereditata.



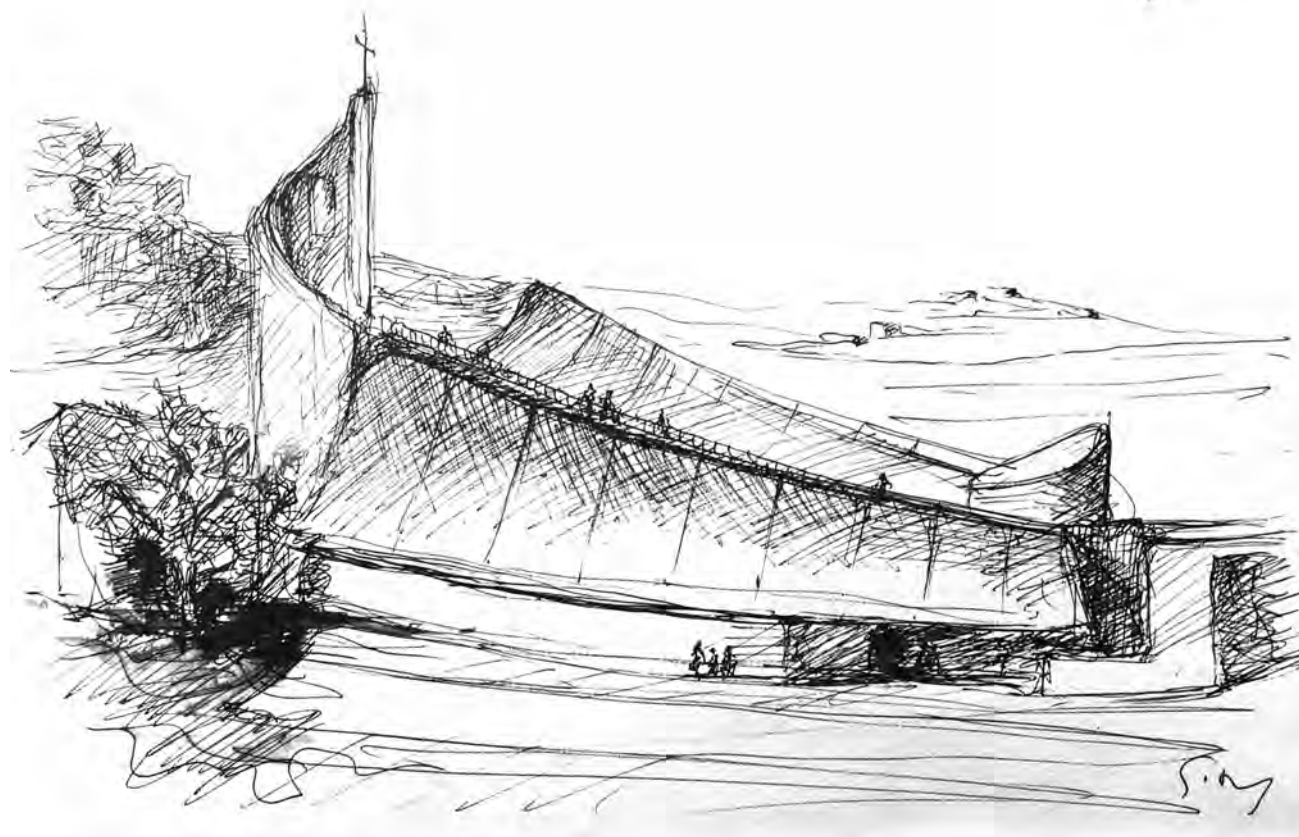
Architettura della provincia

Michelucci per Montalbano Jonico / La Padula per Pisticci / Pagliara per Colobraro



La chiesa di Giovanni Michelucci per Montalbano Jonico

G. Michelucci: chiesa per Montalbano, 1972. Schizzo di studio



Pochi sanno che, grazie all'ostinata, lungimirante ed illuminata intuizione di un parroco di paese, Don Luigi Ziella (Parroco a San Rocco dal 1965 e deceduto il 25-3-2001), già nel 1973 fu progettato per Montalbano Jonico da Giovanni Michelucci un Centro Parrocchiale, purtroppo mai realizzato.

Fu questa, come la definì lo stesso Don Luigi¹ "un'occasione perduta" di veder realizzata l'unica opera di Giovanni Michelucci nel sud di Italia: è dunque quanto mai opportuno recuperarne la memoria e la testimonianza architettonica ripercorrendo il progetto.

L'area sulla quale doveva sorgere il Centro Parrocchiale ha una forma regolare ed allungata, propaggine posteriore dell'esistente Convento dei Cappuccini del 1600. Cerniera tra il più antico nucleo dell'abitato e la parte nuova in espansione: densa di volumi anonimi e povera di respiro urbanistico. Ardua sfida, all'apparenza, per la progettazione di un complesso parrocchiale, ma che esaltò particolarmente l'intenzione, tenacemente perseguita dal Michelucci in quasi tutte le sue opere, di realizzare, con l'architettura, l'idea della "città aperta", della "città dialogo" e della "città ecumenica". Architettura, sacra nel nostro caso, intesa non come monumento ma come dinamica osmotica con l'esterno; strutture aperte senza un "dentro" o un "fuori" rigidamente distinti: da percorrere e vivere risolvendosi in "una sacralità dello spazio laico che diventa laicità dello spazio sacro, allorquando ci si muova all'interno"². Architettura quanto mai pensata intorno

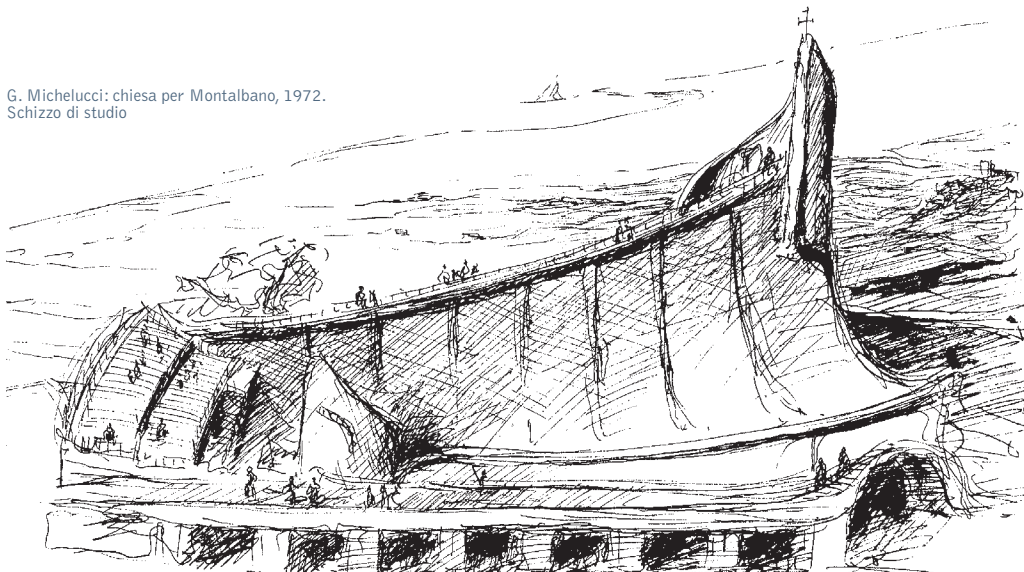
all'uomo, valore etico e metrico, che conferisce alle opere del Michelucci quella particolare dinamicità e plasticità esaltata nella Chiesa dell'Autostrada del Sole e che ritroviamo quale motivo ricorrente anche in altre Chiese (Chiesa di Longarone, Chiesa di Borgo Maggiore a San Marino, ecc.). Il progetto riprende e propone ancora una volta la metafora michelucciana della tenda e della nave: la prima quale idea perfetta ed elementare di riparo e la seconda quale mezzo per la scoperta e la conoscenza dell'uomo. Così definisce la Chiesa Don Luigi

Ziella "...un'immensa nave, in cui il coro e la cappella del Santissimo individuano all'esterno il fumaio come richiamo alla sala macchine: l'Eucarestia come motore della chiesa..."¹.

La prima idea progettuale nasce e si sviluppa da soli cinque schizzi, persegue la primaria richiesta del Parroco di realizzare un complesso che non fosse soltanto aula della chiesa ma punto di riferimento sia per le attività religiose che per quelle civili, prevede il mantenimento del corpo regolare del Convento, sfruttando l'area posteriore,

secondo le indicazioni date dal Parroco, di integrare con un'operazione di "ampliamento" le esigenze parrocchiali. Successivamente, sulla scia della convinzione architettonica di Michelucci già maturata nella Chiesa di Longarone, viene interessata all'idea architettonica l'intera area, con ciò prevedendo l'abbattimento dell'esistente Convento dei Cappuccini del 1600, già carico di storia più che di motivi architettonici. Il nuovo impianto è concepito in modo che dell'ambiente circostante rispetti "la vita che vi si svolge" affinché la stessa

G. Michelucci: chiesa per Montalbano, 1972.
Schizzo di studio



trovi nell'edificio "un elemento di ulteriore sviluppo".

Sarà proprio questa scelta a compromettere definitivamente le sorti dell'opera. Fin da subito si innescano posizioni contrarie alla demolizione del vecchio convento con un dibattito serrato ed un dissenso categorico da parte della Curia Arcivescovile di Anglona e Tursi.

La soluzione finale prevede, quindi, il complesso formato da tre corpi ben individuati fisicamente, cuciti dal percorso "laico" che, con giustificazioni urbanistico-sociali, quasi come "strada-galleria" percorre la dorsale di Via Cappuccini.

Sulla testimonianza storica del vecchio Convento, prende quindi forma, nella soluzione progettuale definitiva, un corpo ellittico, ricco di valori simbolici, funzionali ed urbanistici, filtro tra il superiore nucleo urbano ed i nuovi insediamenti in pianura. Questo corpo ellittico con il quale Michelucci "trasformava" e non "aboliva" il vecchio edificio del Convento avrebbe avuto la destinazione "di ingresso principale, di padiglione per la Via Crucis. L'idea era quella di filtro, di passaggio intermedio tra il mondo laico della strada e quello sacro dell'aula; lo strumento architettonico più idoneo per restare isolati dai rumori esterni, un luogo riparato dove incontrarsi con i medesimi intenti e sentimenti e prepararsi ad entrare in aula per la celebrazione"⁽¹⁾. Dal corpo ellittico di filtro si passa alla Chiesa mediante un passaggio coperto incastonato fra le due scale che portano al piano inferiore in cui vi sono gli ambienti

destinati alla formazione religiosa dei ragazzi, modellato morfologicamente e spazialmente secondo la cavea ellittica dell'altare al piano chiesa. Si ricrea così "un'agorà sotterranea" funzionale altresì al ritrovarsi, allo svago ed alla partecipazione.

Dopo l'ingresso, sul lato opposto a Via Cappuccini dove si distende il portico, il motivo ellittico (ricorrente come collaudata matrice-guida progettuale) viene riproposto nel Battistero che dichiara su via Rizzi il racconto interno. Su quest'ultimo Michelucci attesta le pareti avvolgenti, risolte superiormente con indugi quasi barocchi, della torre campanaria: fusione simbolica di nascita e morte, anch'essa già praticata in altre opere.

La torre del campanile funge da albero maestro per l'aggancio della grande "tenda" della copertura che degrada fino al limite del lotto su via San Rocco: la trave di colmo di quest'ultima "funziona, all'estradosso, da passerella pedonale e, all'intradosso, da vincolo tra le travi curve ed i montanti di parete"².

L'aula, anch'essa ellittica, porta nella parte più bassa rispetto alla cavea destinata ai fedeli, l'altare maggiore. Un ballatoio percorre superiormente l'Aula permettendo l'affaccio sull'altare.

In posizione simmetrica diagonale rispetto al Battistero, nella parte più bassa della vela di copertura ed all'inizio del portico di Via Cappuccini un ulteriore corpo ellittico raccoglie il Coro e segna forse il più importante meccanismo compositivo dell'opera di Michelucci: diventa cerniera tra il racconto

avvolgente e simbolico dei volumi sacri con quelli funzionali, di servizio e più prettamente sociali. Un corridoio che porta all'Aula da Via San Rocco distingue il volume a ventaglio in cui sono raccolti la Sagrestia, l'alloggio per il parroco ed a quota sottostante, in proiezione, la sala cinematografica. Il tutto con altezze degradanti verso Via Cappuccini a formare un anfiteatro all'aperto (anch'esso ricorrente nelle opere michelucciane) direttamente fruibile dai fedeli e dal quale si diparte il percorso fin sulla trave di colmo, in una serie di tappe ascensionali a richiamare "il Golgota in un'immagine processionalmente dilatata e fantastica"³. L'esigenza di Michelucci di concepire l'architettura come "cosa vera" coerente con le reali esigenze dell'uomo, non può che esprimersi con mezzi altrettanto reali: non l'abbondanza di mezzi e decorazioni a far significare ricchezza interiore, ma essenzialità di mezzi per esprimere le possibilità creative. Nasce da ciò l'uso sapiente, privilegiato da Michelucci, del cemento armato lasciato a vista, "arricchito" internamente dall'uso della pietra bianca locale, modellata e disegnata secondo le sinuosità delle forme, quale rispetto verso il patrimonio naturale del territorio.

Un capolavoro negato, oltre che un'occasione perduta, quindi. Si percepisce chiaramente come la mancata realizzazione dell'opera di Giovanni Michelucci non abbia privato solo la nostra regione del godimento estetico, plastico e funzionale di una chiesa certamente di altissimo valore architettonico; ha lasciato altresì un vuoto culturale nello

G. Michelucci: chiesa per Montalbano, 1972.
Plastico di studio



scenario urbano ed architettonico privo di una testimonianza di tal fatta. E' molto facile immaginare cosa avrebbe significato per Montalbano e per l'intera regione la presenza dell'unica opera progettata da Michelucci nel sud di Italia. Di ciò lo stesso Architetto era perfettamente convinto avendo, come sembra, più volte parlato del piacere che aveva di lasciare una sua testimonianza al Sud.

Ma ciò che si perde non è sempre definitivo: non solo se ne recupera, come facciamo noi con questo ricordo, la memoria; è addirittura possibile pensare di creare intorno a questo caso un movimento, che consapevole del valore culturale, architettonico, estetico dell'opera, sensibilizzi gli Enti territoriali, le Associazioni Culturali, la Curia ad immaginare ancora possibile la realizzazione della Chiesa di Michelucci.

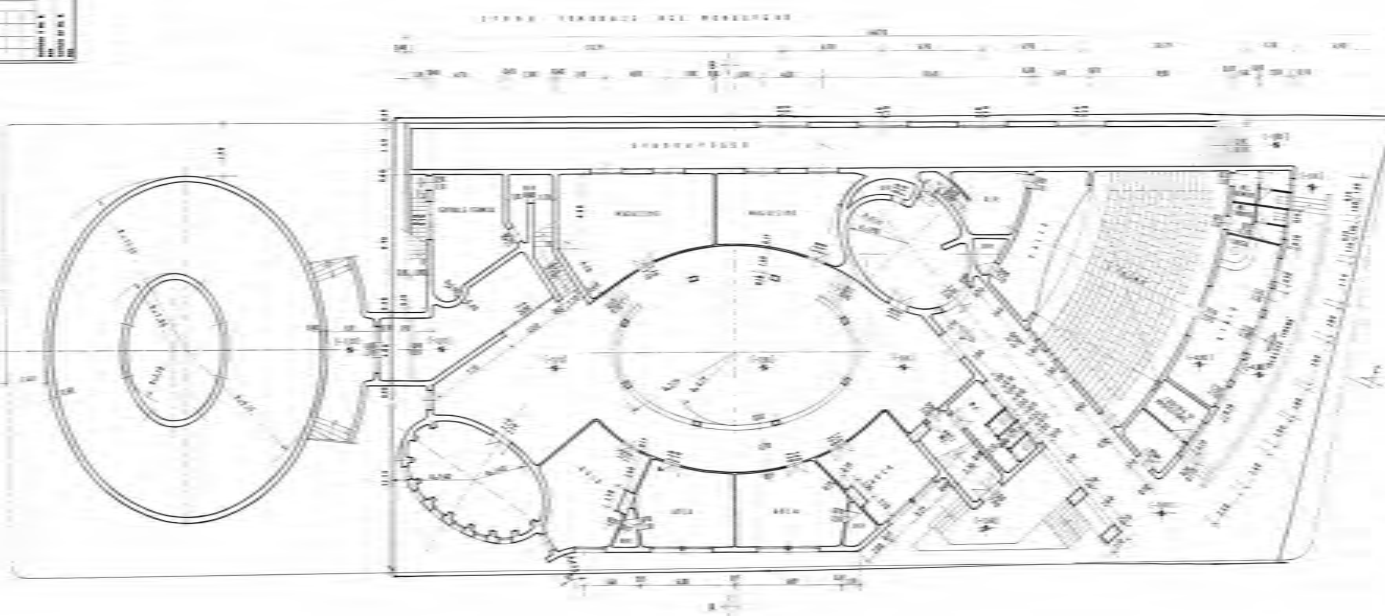
¹ Intervista rilasciata agli Arch. Giovanni Farinola e Roberto Raho, "Un progetto non realizzato di Giovanni Michelucci: il Centro Parrocchiale di Montalbano Jonico (Matera) 1971-1973 - Dagli schizzi al modello virtuale".

² Dalla Relazione Tecnica del Progetto.

³ A. Belluzzi, C. Conforti, "Giovanni Michelucci: catalogo delle opere".

PROGETTO ARCHITETTONICO		PROFESSIONISTA	
NOME E COGNOME		NOME E COGNOME	
PIANTA A QUOTA (-3,94)			
PROGETTO	DATA	PROFESSIONISTA	DATA
1			

7/2/73
 G. Michielucci
 - 1/2/73

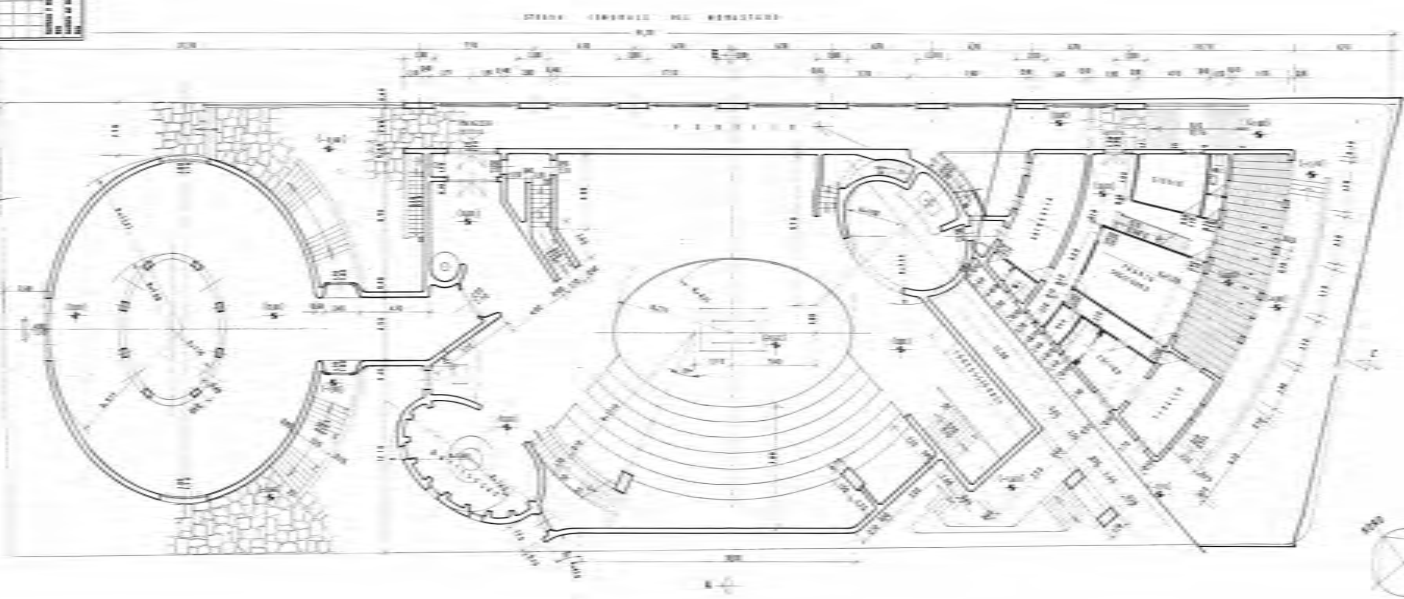


G. Michielucci: chiesa di Montalbano Jonico, progetto esecutivo. Maggio 1973
 Pianta a quota -3,94

Pianta a quota 0,00

PROGETTO ARCHITETTONICO		PROFESSIONISTA	
NOME E COGNOME		NOME E COGNOME	
PIANTA A QUOTA (0,00)			
PROGETTO	DATA	PROFESSIONISTA	DATA
2			

7/2/73
 G. Michielucci
 - 1/2/73



Prospetto sud-est

Architettura - Disegno Tecnico - Prospetto	
PROSPETTO SUD-EST	
Scala:	1:100
Autore:	9.12.1999
Titolo:	1300
5	



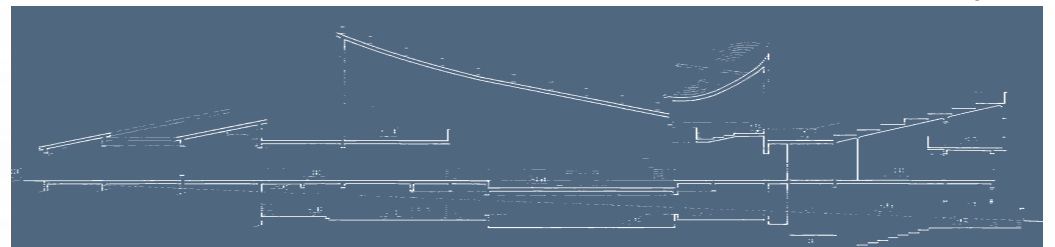
Prospetto nord-est

Prospetto sud-ovest

Architettura - Disegno Tecnico - Prospetto	
PROSPETTO SUD-OVEST	
Scala:	1:100
Autore:	9.12.1999
Titolo:	1300
6	



Sezione longitudinale



Il “San Rocco” di Ernesto “B” La Padula a Pisticci

E. La Padula: chiesa di San Rocco, 1934. Disegno



Nel 1933 Ernesto La Padula, il Bruno di Lucania come affettuosamente lo chiamavano a Roma, affronta la progettazione di una chiesa.

Si trattava di realizzare a Pisticci, sull'area di sedime del vecchio edificio sacro, la nuova chiesa in onore del Santo Patrono: San Rocco. L'intervento non si presentava facile a causa della posizione ortogonale del lotto rispetto alla direttrice dell'omonima piazza, a causa della posizione d'angolo con corso Margherita e per il dislivello fra gli estremi del lotto.

Stilisticamente la chiesa è annoverabile fra le architetture Novecentiste visto che contiene alla lettera le caratteristiche individuate da *Rossana Bossaglia* a proposito di questo movimento che coincide, cronologicamente, con il Ventennio Fascista: “Un'idea generale dell'edificio semplice e lineare, a cadenze simmetriche, ma non concepita a blocchi strutturali, anzi ancora eminentemente legata al disegno progettuale inteso come “bel disegno” talora con l'utilizzo di motivi ad arco, o anche a timpano, di rievocazione classica, o ispirate alle quadrettature di scuola viennese; in alcuni casi assume un'accentuata fisionomia metafisica, in altri finisce col rasentare le ragioni del Razionalismo”. Le linee essenziali e l'assenza di ornamenti dimostrano che si tratta di un'opera moderna con forti legami con la storia in quanto attinge dal repertorio “classico” di cui cita i tre fornicati del nartèce e la generale compostezza formale.

Un'attenta lettura del “testo architettonico” svela le soluzioni tipologiche e compositive,

tanto raffinate quanto essenziali in uno spazio limitato e problematico.

L'impianto planimetrico è di tipo basilicale composto da una navata centrale e da due navatelle laterali più basse; la tripartizione della pianta non coincide con la tripartizione del fronte sulla piazza ovvero i tre fornicati a tutto sesto del nartèce non corrispondono ai tre spazi interni ma solo a quello dell'aula grande; questa scelta discende, oltre che dalla mancanza di spazio, dall'esigenza di una composizione che vuole rendere all'esterno lo spazio interno e vuole “staccare” il corpo chiesa dai fabbricati sul lato sinistro guardando il prospetto. La presenza delle piccole navate laterali è tuttavia denunciata all'esterno dai due volumi bassi ben raccordati a quello dell'aula grazie all'arrotondamento degli spigoli. Lavorando sul graduale arretramento delle masse volumetriche, sulla graduale riduzione in altezza delle stesse e sull'arrotondamento degli spigoli dei volumi bassi, La Padula fa leggere all'esterno la spazialità interna, soluzione che torna utile perché con il basso volume della navatella di sinistra salda la chiesa alle fabbriche esistenti e allo stesso tempo stacca da queste l'aula, evidentemente l'elemento più rappresentativo dell'impianto.

Il monumento è sopraelevato su quattro gradini non solo per risolvere il dislivello tra i due estremi longitudinali del lotto, problema che poteva essere affrontato ponendo il piano della sagrestia di quattro gradini al di sotto della quota stradale, ma soprattutto per sollevare l'edificio sacro sulle fabbriche profane come vuole la tradizione



che affonda le radici nei templi greci e romani, ripresa successivamente dai maestri dell'Umanesimo; intenzione questa chiaramente dimostrata costruendo lo zoccolo con la stessa pietra impiegata per le scale, sorta di stilobate su cui poggia la fabbrica. Il volume autonomo del nartéce ha lo scopo di sacralizzare la facciata principale ma vuole mediare l'interno con l'esterno, mediazione oggi più importante che in passato a causa della presenza del traffico veicolare in quell'angusto tratto della piazza.

Nel progettare questa fabbrica, sia all'interno che all'esterno, il giovane architetto sembra essere ossessionato dal numero tre, probabilmente inteso nell'accezione simbolica del numero perfetto, della Trinità che assomma misteriosamente in Dio le tre persone divine: il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo.

All'esterno, oltre al ritmo stabilito dai tre fornicci e a quello ottenuto dall'aula e dalle navate piccole, ricorrendo ad una cornice marcapiano posta all'altezza del "timpano" l'architetto ottiene una modulazione tripartita anche in alzato.

Varcata la soglia, ci si trova nell'aula con pavimento tripartito longitudinalmente e illuminazione proveniente da tre finestre arcuate poste al di sopra dei tre fornicci delle navatelle. Nonostante le modeste dimensioni, La Padula riesce a mettere in ogni campata una sorta di traccia di altare segnato essenzialmente da marmi commessi divisi in tre parti, altari che sin dalle sue intenzioni progettuali sarebbero stati sormontati da un trittico disposto in verticale come rivela un acquerello di sua mano. Per dotare la piccola chiesa di transetto, l'autore ricorre a soluzioni che mostrano il suo talento; tratta i due archi in corrispondenza dell'altare diversamente dagli altri innalzando l'imposta del sesto, illuminandoli direttamente dall'esterno e facendoli sporgere leggermente in avanti. Lo spazio che ne deriva costituisce il "transetto" della chiesa che, proprio in quanto tale, definisce una sorta di impianto a croce commissa, evidentemente leggibile in alzato e non in pianta.

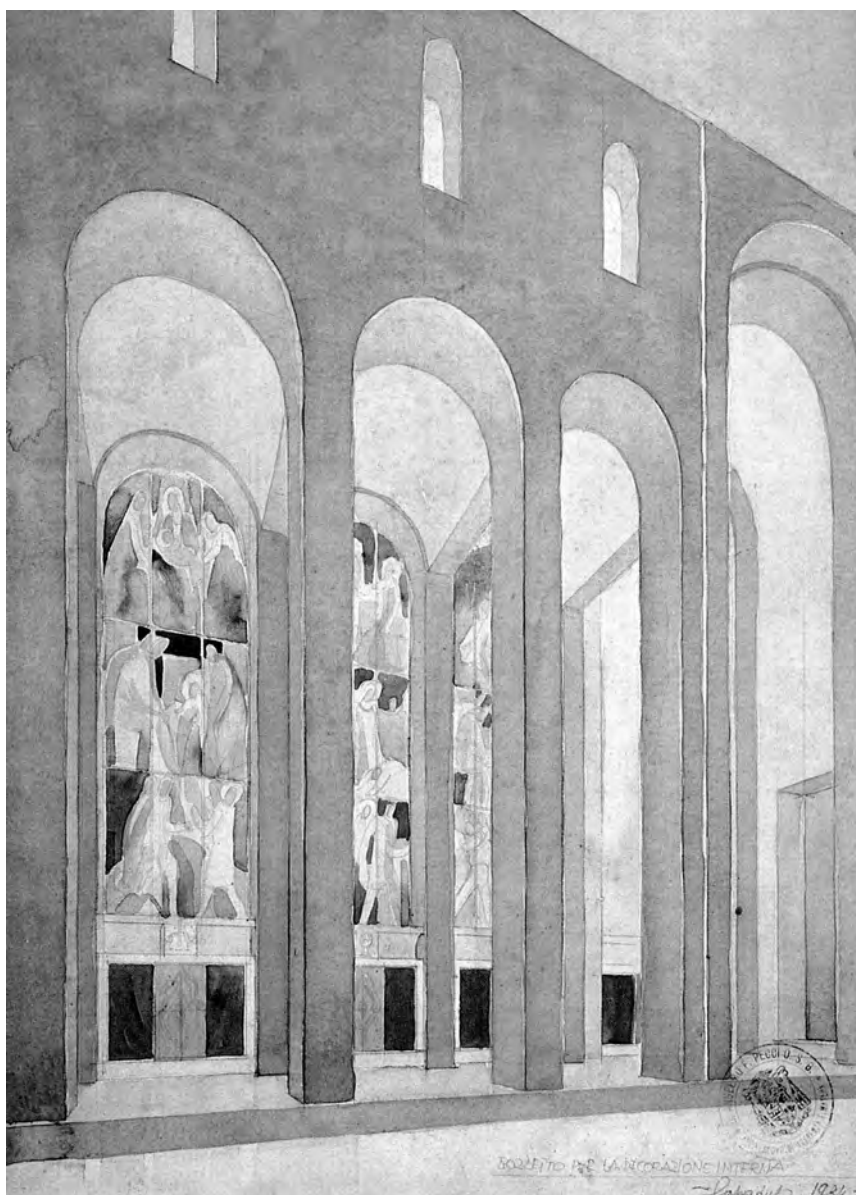
Il giovane Ernesto riesce a segnare il fondo del presbiterio realizzando una grande nicchia a sezione semicircolare, una specie di abside in nuce per la statua del Santo, enfatizzata dalla scalettatura con cui arretra la medesima parete.

La torre campanaria rivela a distanza la presenza della chiesa a coloro che giungono da corso Margherita; essa spicca in cielo autonomamente ed è staccata dal fabbricato contiguo grazie alla presenza del volume della sagrestia che fa da trait d'union.

La chiarezza tipologica dell'impianto, le brillanti soluzioni formali, il simbolismo sotteso e l'elegante esecuzione dell'opera muraria, fanno di questa chiesa un esempio di nobile architettura che merita di essere conservata per le generazioni future, considerazione tanto scontata quanto appropriata nello specifico poiché le condizioni statiche della chiesa sono assolutamente preoccupanti; una lunga e profonda frattura a rami multipli interessa il muro absidale e numerose fratture della medesima tipologia interessano il muro perimetrale della navatella destra; i due muri sembrano ruotare verso la torre campanaria che, al contrario, non presenta alcuna lesione. Le condizioni locali sono pure allarmanti se si osserva l'estesa umidità sul pavimento che si aggrava puntualmente durante le piogge.

La struttura è in muratura portante con paramento esterno in mattoni faccia a vista posti in opera a regola d'arte; perfetta è la tessitura muraria nella composizione degli archi e nelle superfici curve dei volumi bassi oltre che nelle lunghe cesure del campanile. Il ciclo pittorico all'interno delle navatelle, ad opera di Cassone, è decisamente dissonante con lo stile e la qualità del luogo che lo ospita; rappresenta la vita di San Rocco con trama narrativa semplicistica visto che ogni pala contiene un solo episodio con scene poco realistiche, personaggi leziosi e colori piatti che non hanno ben interpretato il carattere umbratile dello spazio.

(*) Prima del 1963, anno in cui fu emanato il Concilio Ecumenico Vaticano II da parte di Paolo VI, le chiese presentavano la mensa attaccata al dossale e il celebrante dava le spalle ai fedeli; il Concilio stabilisce che la mensa deve essere staccata dal dossale per potervi girare intorno e per celebrare rivolti al popolo di Dio, popolo celebrante.



E. La Padula: interno della chiesa di San Rocco, 1934. Disegno

La Chiesa di San Nicola a Colobrarò

N. Pagliara: la chiesa di Colobrarò, 1968. Schizzi di studio



Ho sempre pensato, ancor prima di laurearmi, che il principale dovere di un architetto fosse quello di non lasciarsi alle spalle “orme deformi”; strutture e contenuti dei quali nel tempo, doversi vergognare.

D'altra parte l'Architettura sopravvive di gran lunga alla nostra breve esistenza ed i danni che le mode, i linguaggi e le spericolate sperimentazioni strutturali possono provocare nel tempo, sfuggono alla nostra possibilità di giustificarne l'esistenza. Convinto che il mio compito dovesse essere quello di avere un perfetto controllo delle mie emozioni o delle mie passioni (almeno nel mio lavoro), dal primissimo progetto della mia

vita (1957), una cappella funeraria per un parente nel cimitero di Baronissi (SA), la mia fonte di ispirazione non fu per me né il modernismo romantico di quegli anni, né il classicismo dei Maestri, ma semplicemente il Dolmen di Bisceglie, con la sua austera ed essenziale fisionomia trilitica. Se quell'alta qualità espressiva aveva resistito mi dissi, per tanti secoli, la mia idea progettuale non poteva che partire da lì, mettendo naturalmente in gioco tutto quanto la storia delle esperienze nel campo della tettonica, avevano prodotto negli ultimi duemila anni. Fra le tante cappelle che dopo la mia del '57 si sono realizzate in quell'ambito, fra

post modernismo, neo classicismo, storicismo, razionalismo ecc., la mia esperienza si propone ancora per la sua tragica essenzialità.

La Chiesa di S. Nicola di Colobrarò, progettata nel '68, si inserisce perfettamente in questo filone di ricerca. Deciso a ridurre al minimo i guasti che la mia inesperienza avrebbe potuto arrecare al contesto, cercai di fare tesoro di tutto quanto era stato pensato e recuperato dalla tradizione ecclesiale del passato, sgombrando il mio campo progettuale della pattumiera di segni che l'imperante neorealismo di quegli anni, stava mettendo in campo.

Così il riferimento fu subito (dato anche il luogo impervio), l'architettura romanica e la sua evoluzione, dai “martiria” del IV°, V° secolo, fino ai pezzi più preziosi del X° secolo. Poi le due fondamentali rivoluzioni: quella organica e plastica di Ronchamp e quella espressionista di Michelucci a Firenze, appena terminata in quegli anni. Ma anche da queste due proposte, ho cercato di non assumere la “forma” che, immaginavo si sarebbe consumata troppo presto (come poi è accaduto), ma approfondii il metodo, il contenuto ideologico e soprattutto il modo tecnologico con il quale quei capolavori erano stati realizzati. Per fortuna avevo

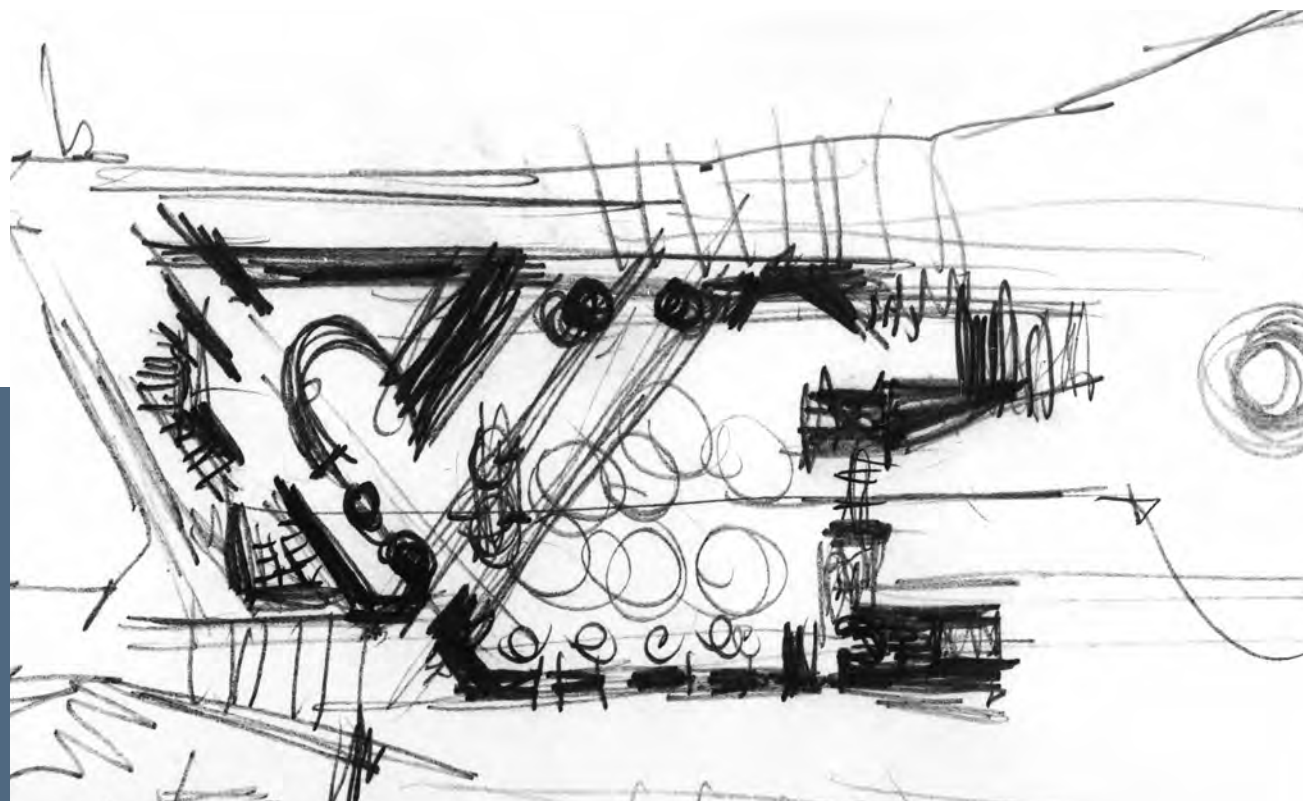
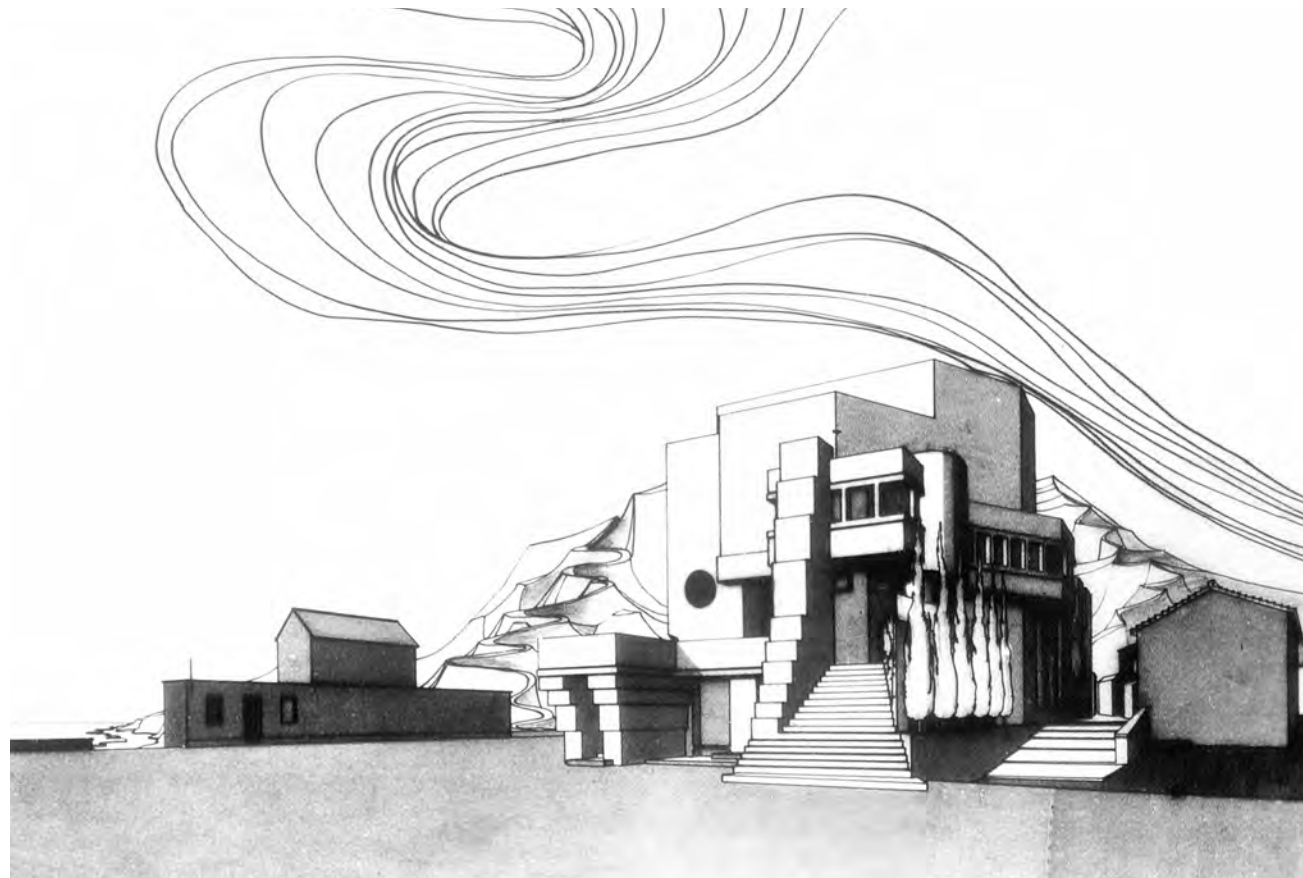


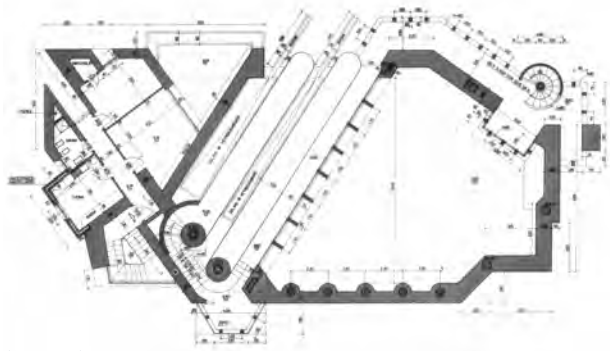
Colibraro: chiesa di San Nicola. Foto di N. Pagliara

compiuto una buona esperienza realizzando alcuni anni prima la “Casa F” di S. Maria di Castellabate, ed avevo già in costruzione la casa Pastore sulla Costiera Amalfitana, ambedue in pietra da taglio. Così, nonostante le vicende incredibili che caratterizzarono sia il cantiere, che l'esecuzione delle opere (storia che richiederebbe un racconto a parte), dopo alcuni anni la costruzione fu compiuta ed inaugurata, fino ad avere qualche anno dopo, la consacrazione a Cattedrale d'Italia.

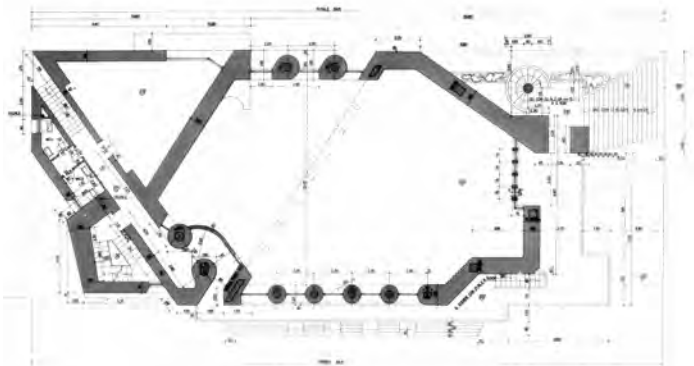
Il progetto nasceva da alcune constatazioni morfologiche: la prima riguardava il sito, l'area di sedime con una doppia caratterizzazione morfologica: una anteriore verso la piazza ampia articolata a corda molle; l'opposta rivolta verso un dedalo di vicoli tortuosi, con impianto medioevale. Infine, verso Est il panorama si apre verso la grande valle del Sinni e mi è parso subito importante che da spalti ed una torre si potesse traguardare quel panorama.

Ne è nato quasi da subito un organismo misto fra chiesa e casa della collettività, integrata non solo con il paesaggio, ma soprattutto con il tessuto urbano. Sarà per questi motivi umani, che ritengo ancora tanto attuale quell'esperienza, alla quale non mi lega soltanto l'entusiasmo giovanile, ma anche la testimonianza e la verifica tangibile, di aver rispettato per tutta la vita un principio morale che considero irrinunciabile: le cose ed i pensieri non sono quelli che ci consigliano le mode o la società, ma quanto noi, attraverso la nostra cultura e la nostra sensibilità, riusciamo a trasmettere a futura memoria.

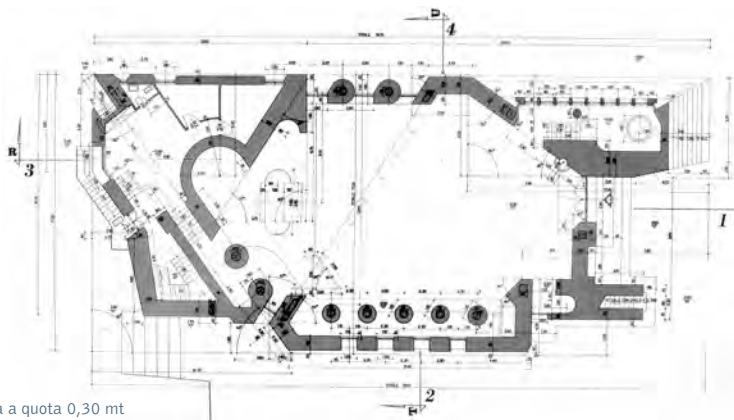




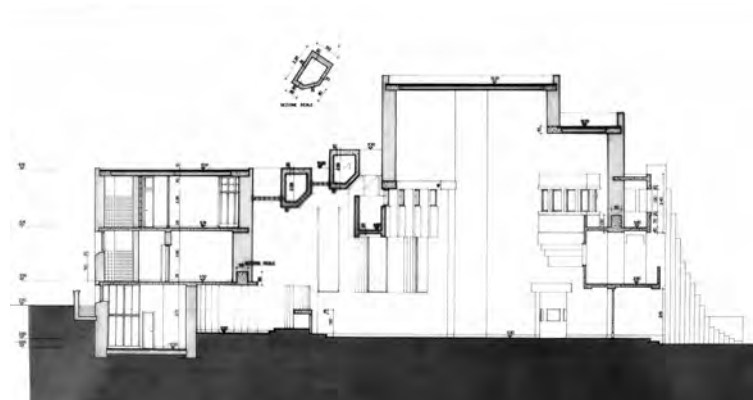
Pianta a quota 6,74 mt



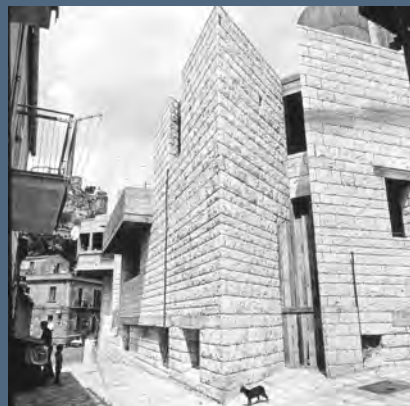
Pianta a quota 3,50 mt



Pianta a quota 0,30 mt



Sezione 3-1



Colobaro: chiesa di San Nicola. Disegni e foto di N. Pagliara

Sulla individualità del tipo in architettura

Tre chiese d'autore

La pubblicazione di tre chiese contemporanee aventi impianto planimetrico basilicale, offre l'occasione per riflettere sul rapporto tra architettura e tipo edilizio e dimostrare che non è vero che l'approccio tipologico limiti la creatività o produca risultati esteticamente monotoni.

Le chiese di E. La Padula, G. Michelucci e N. Pagliara, in precedenza riportate, hanno forme assolutamente diverse che derivano sia da una diversa interpretazione dello stesso tipo edilizio, sia dai diversi elementi che concorrono alla definizione dell'architettura; il "tipo" infatti non è il fine ma solo uno dei tanti mezzi necessari per ottenere l'architettura intesa come unico scopo del processo progettuale; altri mezzi sono la "storia", la "geometria", il rapporto con il "luogo", la "tecnologia", la "luce", ecc. interpretati e dosati in maniera diversa e personale da ogni progettista, in base alle proprie attitudini e affinità, al rapporto empatico che ha con le cose del "mondo" in cui vive, in base alla propria formazione e alla cultura figurativa che ha maturato nel corso del tempo, persino in funzione dei dubbi, non meno stimolanti delle certezze in un progetto architettonico.

Probabilmente gli scettici dell'approccio tipologico tanto osannato alcuni anni fa e tanto misconosciuto oggi, non hanno riflettuto abbastanza sui concetti di "modello" e "tipo". Nel Dizionario storico di architettura, Quatremère de Quincy distingue il "modello" dal "tipo" sostenendo che il primo "(...) inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve

G. Michelucci: chiesa per Montalbano.
Plastico di studio



ripetere tal qual è" mentre il secondo "(...) è, per lo contrario, un oggetto, secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomigliano punto fra loro"¹. In sostanza, il "modello" viene scelto per essere citato in tutto o in parte mentre il "tipo" è da intendere un'idea su cui costruire il nuovo, l'inedito o addirittura un paradigma se l'opera riesce a rompere con il linguaggio corrente per proporre uno nuovo. La tipologia, secondo Giovanni Leoni "non è una semplificazione della complessità, non è la costruzione di modelli semplici e ripetibili che possano offrire fondamenti certi alla disciplina architettonica; è, al contrario, la ricerca di un senso, o dei molti possibili sensi, al di là della forma in cui la cosa è racchiusa (...) un senso che si può cogliere solo attraversando tutti i significati, vedendone la stratificazione e giungendo, in tal modo, alla libertà <<del tipo come forma>>. Il "tipo" è dunque una concezione del tutto antimoderna della forma, intesa non come atto affermativo e compiuto ma come riapertura della dimensione di possibilità e di nuova significazione di una cosa"². Mies Van der Rohe nella "casa con tre

E. La Padula: chiesa di S. Rocco a Pisticci

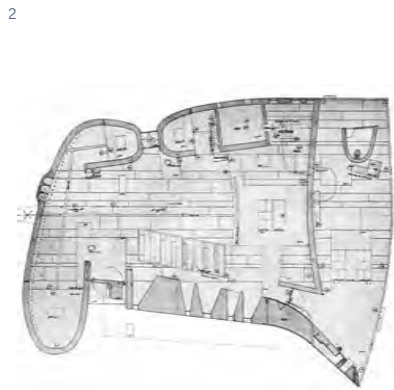
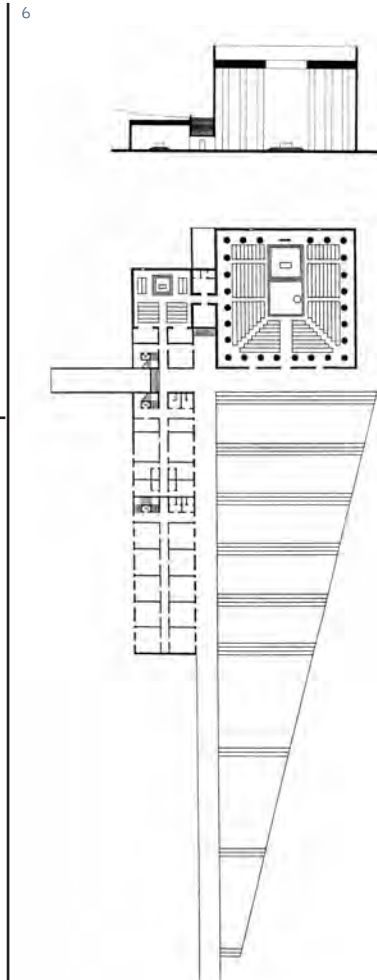
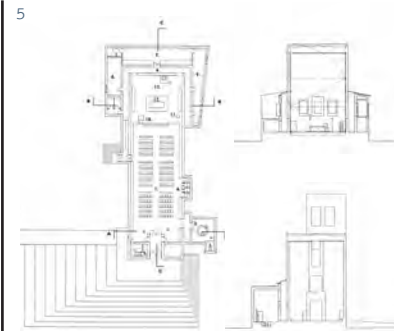
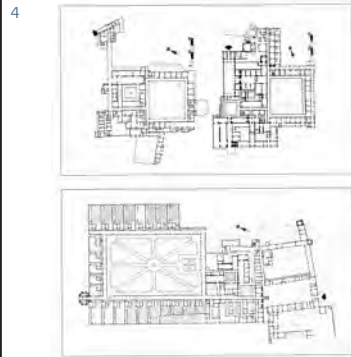
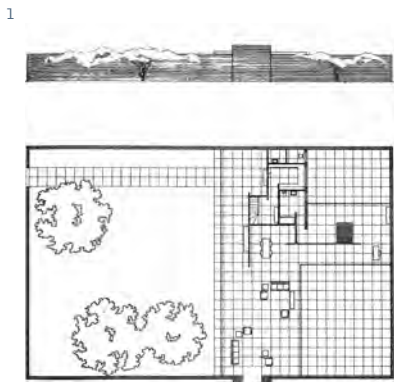


patii", pur proponendo il tipo a corte, non imita la Domus Romana in quanto "parla" il linguaggio della Modernità, segnatamente del Razionalismo e del Neoplasticismo, applica la tecnologia del mattone ma anche dell'acciaio e del vetro, si affida alla geometria per controllare il progetto, attraverso le superfici vetrate modula l'illuminazione naturale e si rapporta al luogo per il quale l'opera è pensata. La cappella di Ronchamp di Le Corbusier ha impianto basilicale in un rapporto piano - altimetrico diverso se confrontata alle soluzioni del passato e addirittura inedito per il rapporto tra spazio e luce naturale; opera decisamente paradigmatica a giudicare dall'elevato numero di architetture che ad essa si sono ispirate. La recente chiesa di Richard Meier per Tor Tre Teste a Roma, pur avendo introdotto elementi che hanno modificato lo spazio interno e il rapporto con l'esterno, ha l'assemblea organizzata secondo il tipo basilicale. Persino nella progettazione dei monasteri in cui vi è precisa corrispondenza tra "regola monastica" e impianto architettonico, questo è sempre diverso da altri in cui si vive la medesima "regola" e quindi si conduce la

N. Pagliara: chiesa di S. Nicola a Colobraro



stessa vita; quello dei monasteri è un esempio limite cui si riferisce Carlos Martí Aris proprio per dimostrare che nonostante l'identità del tipo vi è sempre l'individualità dell'opera architettonica; in sostanza anche quando "capita (...) che l'architettura obbedisca a regole fissate con una precisione tale che i requisiti cui deve rispondere appaiono iscritti in uno schema formale che in qualche modo già prefigura l'edificio"³ questo è sempre diverso e perciò nuovo. Ma allora, se non vi è rischio di omologazione formale, si può pensare di imporre una tipologia edilizia per una categoria di opere al fine di renderle riconoscibili e funzionali? Questo è quanto avanzato da Don Adolfo Lafuente, Direttore dei Beni Culturali dell'Arcivescovado di Madrid che sul n° 45 della rivista "Chiesa oggi", ha affermato che una chiesa in grado di accogliere ogni comunità di fedeli, deve avere pianta basilicale intesa nell'accezione classica (a pianta rettangolare con una o più navate). Questa affermazione, oltre ad ignorare la complessità del "tipo" e di tutto il processo progettuale, ci farebbe ritornare alla manualistica sette - ottocentesca che, pur avendo



1. Mies Van Der Rohe, Casa con tre patii – pianta e prospetto
L'interpretazione del tipo a patio, restituisce un'architettura nuova in cui non vi è traccia della casa romana se non nell'idea

2. Le Corbusier, Cappella di Notre Dame du Haut a Ronchamp – pianta e assonometria
L'impianto basilicale è evidente ma sono altrettanto evidenti le novità introdotte da Le Corbusier soprattutto per quanto riguarda l'illuminazione che rende lo spazio ideale per la preghiera.

3. Richard Meier, Chiesa di Dio Padre Misericordioso a Roma
Anche qui l'impianto basilicale è espresso con chiarezza ma si colgono le differenze spaziali rispetto ad altri impianti storicizzati; la novità introdotta da Meier è l'aniconicità, ovvero l'assoluta mancanza di iconografia per affidare solo allo spazio interno il compito di esprimere le ragioni del luogo cultuale.

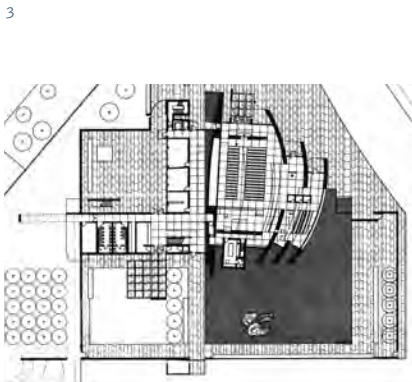
4. Certose di San Lorenzo a Padula, San Martino a Napoli, San Giacomo a Capri

Le certose, pur legate alla stessa regola monastica cui corrisponde uno stesso tipo edilizio, sono molto differenti tra loro, esprimono una propria individualità.

5. Francesco Venezia, Chiesa di Santa Maria in Zivido a San Giuliano Milanese – pianta e sezione

6. Paolo Zermani, Chiesa di san Sisto a Perugia - pianta e sezione

Le chiese di P. Zermani e F. Venezia, entrambe pensate per concorsi di progettazione banditi dalla C.E.I. hanno pianta basilicale; quella di Zermani interpreta alla lettera il Concilio Ecumenico Vaticano II in quanto mira al coinvolgimento dei fedeli che celebrano intorno al presbiterio, mentre l'altra continuando a mantenere il distacco tra assemblea e presbiterio, ricorda gli impianti preconciliari.



Si vuole dire cioè, che la scelta tipologica è condizione necessaria ma insufficiente per gestire la complessità progettuale di una chiesa; oggi infatti, si producono impianti basilicali in sintonia con la riforma liturgica dettata dal Concilio Ecumenico Vaticano II ma non sono pochi gli esempi di chiese presentati anche nei concorsi di progettazione banditi dalla C.E.I. con soluzioni preconciliari, specie per quanto attiene l'assemblea dei fedeli, ancora idealmente distante dal presbiterio e non coinvolta da questo.

Il rapporto tra architettura e liturgia presuppone evidentemente, la conoscenza del lessico dell'una e il simbolismo che sottende ogni celebrazione affinché la prima possa esprimere chiaramente la seconda. Nella chiesa postconciliare i fedeli non seguono la funzione religiosa ma coralmemente celebrano la Santa Messa; questa coralità, oltre ad essere garantita dal punto di vista funzionale, deve essere formalmente espressa.

Sul rapporto con la liturgia, Roberto Gabetti ci mette in guardia riflettendo sul fatto che la nostra religione si basa sulla "Parola

rivelata" e dice " Spinti forse da un generico ecumenismo (...) molti architetti trascurano le difficoltà che l'argomento specifico – progetto di una chiesa cattolica – comporta: parlando a orecchio, mettono assieme tante religioni, tracciando percorsi improbabili. (...) Succede spesso, a proposito delle nostre chiese, che siano richiamate, a sostegno delle proprie linee progettuali, suggestioni tratte dai riti primitivi legati alla luce del sole: quindi si evoca un che di << numinoso >>, (...) privo di senso per chi si riferisce alla religione cattolica. (...) riterrei invece utile studiare le idee e le proposte dei primi ispiratori della riforma liturgica ora in atto, lentamente maturata nel corso del Novecento"⁴.

Non il tipo edilizio o la storia o la geometria o altro ancora ma solo l'architettura è lo scopo del progetto, l'architettura del "tempio classico" di La Padula intriso di ieraticità, quella dell'"agorà" di Michelucci che permetterebbe l'incontro del popolo di Dio in preghiera o la "fortezza" di Pagliara che "difende la fede" e la esalta al di là dei confini urbani; tre diverse interpretazioni

architettoniche dello stesso tema, tutte lecite perché nate da approcci progettuali coerenti alle finalità che ogni progettista voleva perseguire, sicuramente tutte architetture perché fatte di pietre che significano concetti, contengono idee ed esprimono stati d'animo al di là degli aspetti meramente funzionali.

avuto dei meriti, oggi è improponibile per la libertà di pensiero che caratterizza la nostra epoca; inoltre non risponde a verità in quanto, oggettivamente, la pianta basilicale classica, ospita i fedeli al pari di altri impianti. Ogni tipo edilizio è lecito purché adeguatamente interpretato, senza snaturarlo, da tutte quelle varianti interne alla disciplina architettonica; inoltre pensare di ridurre l'architettura di una chiesa alla scelta tipologica significa dimenticare l'apporto della liturgia, del simbolismo, dell'illuminazione naturale e artificiale, dell'acustica, ecc.

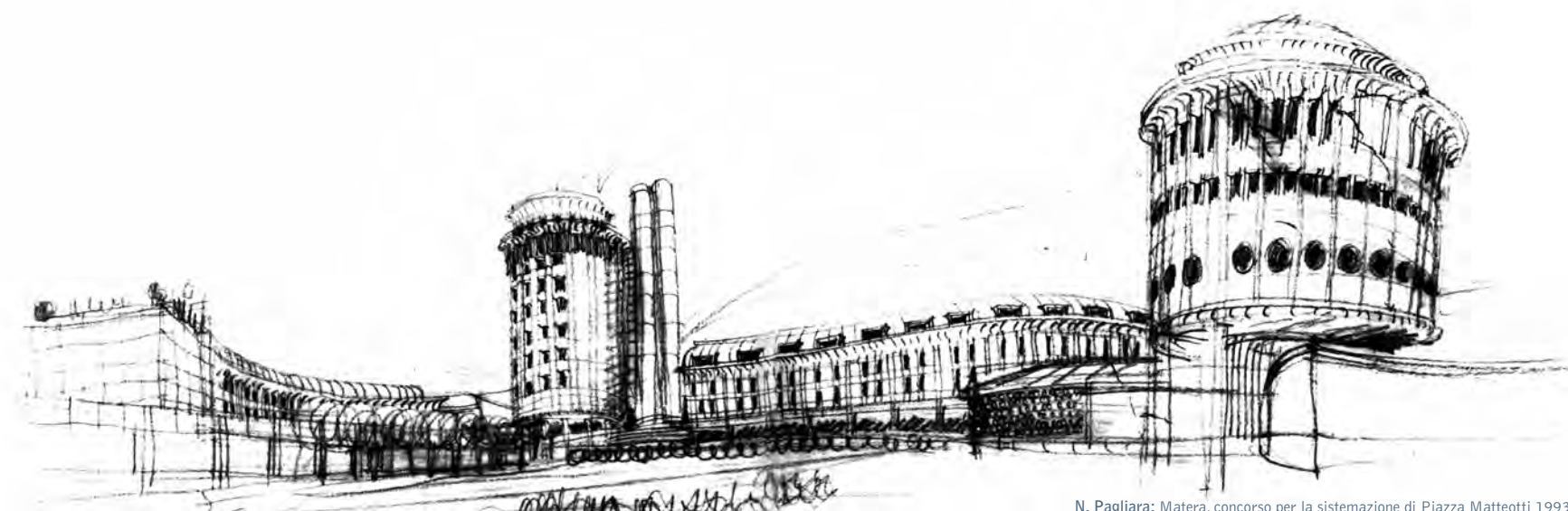
¹ Quatremère de Quincy, Dizionario storico di architettura, Marsilio editori, Venezia 1985, pag. 274

² AREA 51, luglio – agosto 2000, pagg. 21 - 22

³ Carlos Martí Aris, Le variazioni dell'identità – il tipo in architettura, Clup, Milano 1990 pag. 85

⁴ Roberto Gabetti, Chiese per il nostro tempo, Elledici, Leumann (TO) 2000, pag. 16

Nicola Pagliara: architetto e maestro



N. Pagliara: Matera, concorso per la sistemazione di Piazza Matteotti 1993
Schizzo di studio

Epigrafe

*“La materia ognun vede d’inmanzi agli occhi suoi
ma l’intimo valore solo sa
chi con essa lavora.
Ai più la forma un mister rimane”
(Goethe)*

Introdurre la figura di Nicola Pagliara, Architetto e Docente, è già di per sé attività impegnativa ed ardua per qualsiasi *critico militante* che voglia analizzare le Sue opere che, pur *“rigorose per coerenza”*, non si adattano normalmente ad essere irrette in facili ed a volte riduttive classificazioni. Pagliara appare, infatti, come “uno dei protagonisti più interessanti, inquietanti e significativi - e perciò non sufficientemente conosciuto né inteso - della nostra architettura”.⁽¹⁾

Se poi la “vicinanza” al Nostro è tale, come per chi scrive, che fin dalla formazione universitaria Lo ha riconosciuto e scelto come proprio *“Maestro”*, diventa ancora più

arduo non incorrere o ancora peggio lasciarsi andare alla tentazione di trascendere in “omaggi” apologetici o celebrativi.

Tuttavia proprio questa stima ed affetto, ancor più se apertamente dichiarato, possono evidenziare e mettere in luce aspetti della Sua opera da un punto di osservazione non convenzionale.

Pagliara è stato, dunque, mio Maestro, il *“Mein Lieber Meister”*; certamente quello al quale ho fatto sempre riferimento ed ogni Suo progetto è per me ancora una grande emozione ed un piacere profondo per imparare a comportarmi.

Ciascuno di noi, ogni architetto, sceglie il proprio “destino”, fissa il proprio indirizzo e consapevolmente o meno ha comunque bisogno di punti di riferimento e di modelli, di “maestri” appunto per comprendere meglio le ragioni del proprio lavoro e del proprio modo di lavorare.

Ed è questo il contributo e l’aiuto che ci trasmettono i *maestri* e cioè idee, insegnamenti e poi istruzioni, consigli, risposte giuste, cioè esperienza.

Il loro insegnamento, quello dei maestri,

è tutto incluso nelle loro opere: materialmente e tecnicamente. Quello di cui abbiamo bisogno e che chiediamo loro è di poterle condividere per cercare di impadronirci proprio dei meccanismi, dei passaggi, degli artifici che vi sono custoditi.

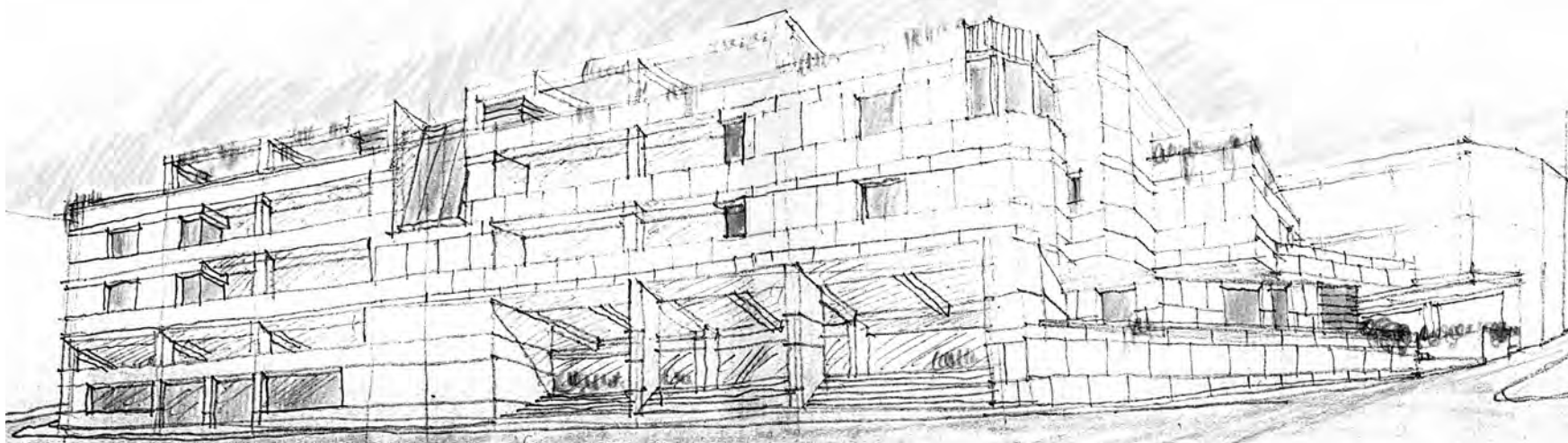
In realtà sono questi i soli riconoscibili maestri, quelli cioè che anche gli altri possono riconoscere facilmente guardando il nostro lavoro, non perché li abbiamo copiati, ma perché li abbiamo scelti come maestri nel momento del “fare”, cioè nel momento del bisogno; li abbiamo riconosciuti facendo, e fin dove ne siamo stati capaci abbiamo condiviso il segreto tecnico del loro lavoro. Sono quei maestri coi quali ogni volta che abbiamo aperto una partita, per così dire, l’abbiamo anche chiusa; nel senso che abbiamo superato qualche difficile passaggio. In realtà quello che ogni volta riceviamo da questi *maestri* è sì insegnamento e consiglio, ma è anche fiducia e sostegno, è aiuto pratico, ma è anche incoraggiamento, e in questo senso sono forse i veri maestri, i soli che possiamo cercarci con fiducia perché i soli in grado di rispondere ogni volta alle

nostre aspettative, cioè alle nostre interessate domande.

Non sembri, quindi, eccessivo o fuori luogo parlare di maestri oggi, epoca in cui poche sono le figure contemporanee riconducibili ai maestri storici del Movimento Moderno o come per l’architettura italiana del novecento ai vari Quaroni, Albin, Rogers, Rodolfo, Scarpa o Michelucci.

Come è già stato osservato “Pagliara appartiene piuttosto a quel gruppo di maestri della terza generazione che hanno compreso, fin dagli anni Cinquanta, che per uscire dal vicolo cieco in cui si trovava l’architettura era indispensabile rivolgersi ai pionieri, rimescolare le carte ed indagare nei sotterranei dell’architettura moderna, in quei luoghi in cui il moderno aveva iniziato ad agire non ancora vincolato dall’estremismo che lo ha condotto all’azzeramento dei rapporti con la tradizione.”⁽²⁾

Se, infatti, nelle sue prime ricerche Pagliara mostra un interesse preminente per la scuola viennese di Otto Wagner, è possibile riconoscervi anche la particolare affezione per Antonio Sant’Elia; così come nel suo lavoro



traspare il fascino latente per “ *la potenza espressiva del segno di Mendelsohn, Scharoun e Taut* ” e la sconfinata ammirazione per Wright ” per la *precisione tettonica di ogni minimo particolare, anche nell’elaborazione veloce di un piccolo frammento*”⁽³⁾.

Per Pagliara “ *l’Architettura* ” è ancora e soprattutto “ *la rappresentazione attraverso strutture elementari dell’organizzazione sociale dell’uomo. Essa cristallizza sistemi sociali, economici, politici e culturali in Spazi che sono contenitori e simboli di queste funzioni: essa è all’interno spazio della singola funzione, all’esterno spazio della funzione collettiva, della struttura sociale, del tipo di città. Così a me sembra* – è ancora Pagliara che parla ⁽⁴⁾ – *che l’Architettura è prima funzione, poi struttura, poi rappresentazione: è in una forma della condizione sociale(...)* Questa io credo sia *l’Architettura*, ed in quest’ambito non credo naturalmente che ci sia spazio per la crisi della forma o crisi dei linguaggi: sono invece fermamente convinto che tali situazioni riguardano uno pseudo impegno politico – formale, nel quale alle reali esigenze dell’essere si sovrappongono linguaggi, immagini e segni

che sono appartenuti a tempi diversi(...)”. Difatti il vero centro di ogni possibile analisi del lavoro di Pagliara, fortemente connesso alla sua biografia, è sicuramente il suo rapporto con la Storia, dalla quale ci ha insegnato ad assimilarne i valori permanenti, e con la Memoria, non riconducibile al semplice “ricordo”, ma intesa nelle sue implicazioni “creative”, giocando con la “felice associazione fra ricordo reale e ricordo immaginato”, come appunto *memoria della memoria*.

Nei suoi progetti Pagliara ha sempre “ *cercato di capire, di raccontare, di interpretare quanto gli è sembrato “giusto” nella storia dell’uomo e quanto è riuscito ad intravedere per il suo futuro*”. I risultati della sua ricerca letta attraverso le sue opere costituiscono un *lungo viaggio* nelle esperienze dell’architettura che gli ha consentito di costruirsi “ *un vocabolario di riferimenti ancora buoni per raccontare il nostro tempo; un lavoro utile per rendere di qualità logica le necessità delle funzioni, interpretandole in rapporto al nostro tempo,*” dando “ *un ruolo estetico ai materiali, amandone la loro natura in modo tanto intenso da identif-*

carsi con essi, con il loro modo elementare di esistere.”⁽⁵⁾

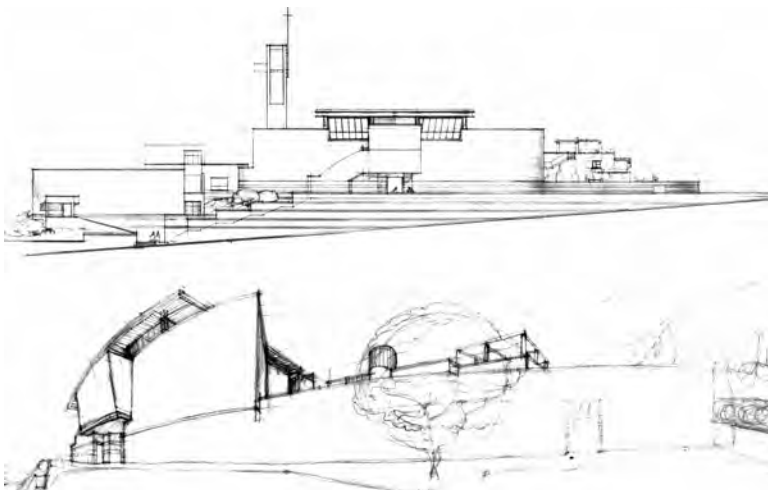
Infatti, è proprio la sua grande capacità di plasmare i materiali, “ *inusuale per coloro che pensano solo a colare cemento*”, e di saper trasfondere nel progetto di architettura questa sua raffinata cultura sulla natura dei materiali, per valorizzarne le loro potenzialità espressive e tecnologiche, che gli ha consentito e gli consente ancora di controllare e capire come ogni elemento del progetto sia in grado di trasformarsi in forma e di significare. Certamente è su questa via che la sua lezione si può avvicinare o ritenere consonante a quella di maestri italiani come Gabetti e Isola, Ridolfi, Scarpa e Michelucci, del quale, per quelle opere comprese tra la Chiesa sulla Collina e quella sull’Autostrada, in particolare quest’ultima è stata letta attentamente nell’elaborazione del progetto per il San Nicola a Colobraro presso Matera.

Oltre che attraverso libri, pubblicazioni e riviste ⁽⁶⁾ che hanno divulgato il pensiero e l’opera di Pagliara non è meno importante ricordare che sono da oltre quarant’anni di interrotta attività che alla sua “scuola” e

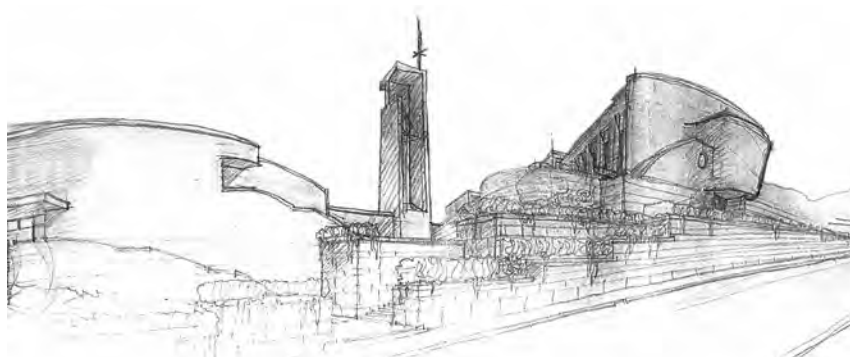
grazie al suo magistero si sono formate intere generazioni di architetti; molti dei quali, invece che diventare “replicanti” inconsapevoli, hanno assunto le lezioni del “Maestro” come un indispensabile obbligo al rigore morale ed etico nella ricerca e nella comprensione dei contenuti e delle ragioni più profonde del “fare architettura” proprio per non venire ridotti al silenzio del “copiare senza scegliere” che condanna chi si lascia trascinare nella “spudorata anarchia” dei linguaggi patinati riecheggiati nelle Riviste e “dai facili coinvolgimenti nelle mode e nelle tendenze”.

Così nei suoi “Divieti” agli inizi degli anni ‘80, Pagliara intese instillare o deporre quell’*uovo di serpente*, che ormai è diventato adulto e circola in molti dei suoi allievi, in coloro che, come me, furono tra i primi a cui “propinare” le sue “categoriche interdizioni”.⁽⁷⁾

Riprendere tra le mani e sfogliare la copia, “unica”, di quel “pamphlet”⁽⁸⁾ mi ha riportato ai *tempi eroici degli studi partenopei* quando, come *giovani leoni*, ci sentivamo inspiegabilmente attratti dal fascino dei



N. Pagliara: Potenza, concorso per la nuova chiesa di Gesù Maestro, 1999.
Schizzi di studio



racconti e dalla forza delle parole e delle immagini che il *maestro* profondeva nelle indimenticabili “Lezioni del Martedì”. Allora quel decalogo rovesciato diventò, per molti di noi, un viatico per avvicinarci agli strumenti ed alla conoscenza del “saper fare” architettura.

Ora accade che, come ad aggiornarci sulle ultime attività di Nicola Pagliara, è stato recentemente pubblicato un prezioso volumetto, dal titolo “Agenda minima”, che racchiude i racconti disegnati e quei frammenti di storie che sono o potevano diventare architetture.

Infatti il libro contiene appunti di viaggio inediti, schizzi e disegni, degli ultimi dieci anni “sfuggiti alla distruzione, non programmati per essere diffusi” che tuttavia, attraverso i colori ed il fascino della “*mano libera*”, testimoniano ed aggiungono una nuova e raffinatissima tessera per la comprensione della complessa personalità artistica del Nostro.

Come per Michelucci o Scarpa il cui insegnamento mirava ad intendere il *disegno* come *pensiero* e strumento di conoscenza,

“*disegno perché voglio vedere*”⁽⁹⁾ affermava, infatti, Carlo Scarpa; anche per Pagliara gli schizzi e i disegni colorati, tracciati a matita e pastellati con cura, come le prospettive di studio che sono raccolte in questo suo ultimo *Diario* vogliono raccontarci ed rappresentarci tutta la felicità di voler *vedere* trasformati in strutture fisicamente costruite, in altrettante architetture viventi, quei pensieri ed idee che li hanno animati dal di dentro.

Nella sequenza dei disegni non possono passare inosservate le immagini e le “architetture virtuali” che Pagliara aveva immaginato e proposto per alcuni luoghi significativi della nostra Basilicata.

Così dopo aver realizzato la chiesa di San Nicola, restaurato e ri-progettato il castello e le scuole di Bella nei pressi di Muro Lucano il suo contributo all’elaborazione della qualità dell’immagine architettonica della società lucana si arricchisce dei progetti per i concorsi per la *sistemazione di Piazza Matteotti a Matera* e per la *Nuova Chiesa di Gesù Maestro a Potenza*.

Sono progetti che rimarranno sulla carta



N. Pagliara: S. Maria di Castellabate, “Casa F”



N. Pagliara: Amalfi, “Casa P”



tuttavia oltre che mera rappresentazione di spazi ed involucri tridimensionali, non ancora costruiti e tuttavia realizzabili, non sono privi di un loro valore autonomo ed un fascino particolare per la qualità del segno dell’Autore.

Le “*Memorie di carta*” raccolte in questo ultimo volume di Pagliara sono testimonianza e documento prezioso del lavoro di un Autore dal quale dobbiamo aspettarci ancora molti di racconti e storie perché in tempi come i nostri, dove tutto si consuma così velocemente, è molto probabile che si esauriscano tutte quelle opere nate da mode effimere o gesti occasionali “*mentre la sua poetica, che giunge da lontano, ha certamente maggior respiro*”⁽¹⁰⁾.

¹ Marcello Fabbri, “*Architetture in bilico*”, in “*Controspazio*” n°4 - nuova serie - luglio/agosto 1990;

² Paolo Portoghesi, “*I Grandi Architetti del Novecento*”, Roma, Newton & Compton, 1998;

³ V.Nasta, P.Panniello, G.Petito, G.Saggese (a cura di), “*Nicola Pagliara. Agenda minima 1992-2002*”, Napoli, CLEAN edizioni, 2003;

⁴ Nicola Pagliara, “*Prolusione al Corso di Composizione IV*” per l’A.A.1974/75, Facoltà di Architettura, Università di Napoli;

⁵ Giancarlo Priori (a cura di), “*Nicola Pagliara. Architetture*”, Roma, Diagonale, 2000;

⁶ Tra gli altri è indispensabile ricordare: di Egidio Eronico, “*Nicola Pagliara. Architetture 1971-1986*”, Roma, Edizioni Kappa, 1987; di M. Pisani, “*Le stazioni di Nicola Pagliara a Napoli*”, Alatri, Hetea Editrice, 1989, di N.Florà, P.Giardello, E.Sicignano (a cura di), “*Nicola Pagliara. Architetture per Napoli*”, Napoli, Edizioni Fratelli Fiorentino, 1992; di Flavia Fascia, “*Nicola Pagliara. Architettura e tecnica*”, Napoli, CLEAN Edizioni, 1995; di Enrico Sicignano, “*Tecniche antiche e moderne*”, Napoli, CLEAN Edizioni, 2000;

⁷ Cfr. la recensione di Bruno Zevi, su “*L’Espresso*” del 24 febbraio 1995;

⁸ Nicola Pagliara, “*DIVIETI riflessioni su cosa non fare in architettura*”, Napoli, CLEAN edizioni, 1994;

⁹ Sergio Los (a cura di), “*Scarpa*”, Köln, B.Taschen Verlag GmbH, 1994

¹⁰ Paolo Portoghesi op. cit.

Architettura e contesto

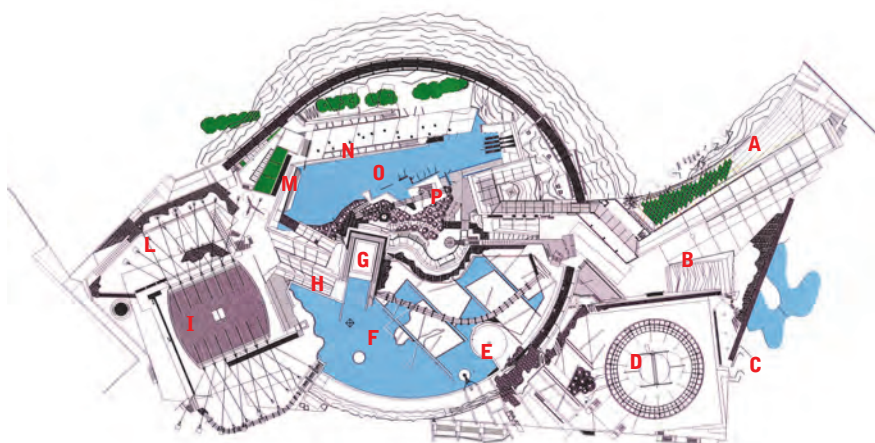


Sulle dune di Castellaneta

Family Entertainment Center (FEC), Felisia
Alfredo Arribas Arquitectos Asociados



Alfredo Arribas



Legenda

A rampa d'accesso	H la diga
B cinema dinamico	I teatro imax
C disco pub	L playground
D discoteca	M ristoranti
E vortex	N zona picnic
F lago alto	O lago basso
G patio della nebbia	P tempio della pietra nera

Progetto

FEC (Family Entertainment Center)

Committente

Nuova Concordia s.r.l. Noci (BA)

Localizzazione

Castellaneta Marina (TA)

Dati dimensionali

sup. complessiva mq 57.410

sup. coperta mq 24.800

vol. complessivo mc

Cronologia

Progetto preliminare 11/2000

Progetto esecutivo 06/2001

Inizio lavori 09/2001

Fine lavori 07/2003

Progetto architettonico

Alfredo Arribas Arquitectos Asociados

Tematizzazione

Estudio Mariscal, SA

Attrazioni

arch. Dani Freixes

Interni

Alfredo Arribas, Dani Freixes,
Javier Mariscal, Fernando Salas

Direzione lavori

arch. Angelo R. Dongiovanni

Il FEC (Family Entertainment Center) è parte di una più vasta iniziativa di imprenditorialità turistica denominata "Nova Yardinia" di forte qualità, articolazione e spessore, il cui masterplan, è stato progettato dal noto architetto argentino Emilio Ambasz e prevede Villaggi-alberghi, Centro di Talassoterapia, Centro Congressi, Campo da golf, maneggio, impianti sportivi.

Struttura di tipo ludico e di intrattenimento, articolata attorno al tema della riscoperta "archeologica" delle tracce di una antica, immaginaria civiltà: quella dei "Felici".

Sulla scorta di questo indirizzo di partenza, la struttura assume la forma "naturale" di una duna di sabbia, ricoperta di vegetazione (paesaggisticamente, la continuazione della duna costiera di Castellaneta), all'interno della quale una serie di "scavi archeologici", denotati da strutture provvisorie, impalcature di lavoro ecc., stanno riportando alla luce le tracce, gli usi, la cultura, tecnologicamente stupefacenti, di quella "civiltà".

Il carattere archeologico dell'opera si compone di elementi che ben si inseriscono negli aspetti naturalistici del sito: in particolare, le scarpate di sabbia, ricoperte da vegetazione, gli specchi d'acqua delle coperture, si integrano con il paesaggio dunale circostante; il tutto rimane sempre al di sotto della cimasa verde costituita dalla pineta retrodunale.

Emergono solamente due volumi: il cilindro in acciaio corten della discoteca, il volume in lastre di zinco-titanio dell'IMAX, il cui ruolo è quello di cardini di riferimento tridimensionale nella lineare evoluzione del paesaggio costiero.



Alfredo Arribas, architetto catalano della seconda generazione (classe '54) dopo Franco è considerato in Spagna come il più originale esponente dell'interior design contemporaneo.

Si laurea nel 1977 alla Scuola di Architettura di Barcellona dove insegna dal '78 al '90.

È direttore nello stesso periodo del Dipartimento di Interior Design alla Scuola Elisava di Design. È membro attivo (prima come presidente, poi come vice-presidente) della Associazione di Interior Design denominata INFAD.

Negli anni '80 firma una gran quantità di allestimenti di locali pubblici, caffè e luoghi di svago e di intrattenimento.

Vince numerosi concorsi di architettura e nel '90 abbandona l'Università per dedicarsi totalmente alla professione e trasferendo i suoi interessi verso la scala dell'architettura e del paesaggio.

Nel 1992 in occasione dei giochi olimpici di Barcellona progetta il gran podio per la cerimonia inaugurale.

Espressione della continuità culturale del "Modernismo" catalano, introdotto da Gaudì, Arribas è oggi un riconosciuto progettista internazionale.

Perché Barcellona è visitata da tanti specialisti e perché l'architettura e il disegno barcellonese producono "tendenza" di estremo interesse artistico?

Sono varie le ragioni che spiegano questo fenomeno: intanto Barcellona ha una storica tradizione con l'architettura e l'arte ruotante intorno al "Modernismo" di fine '800, poi c'è la figura carismatica di Gaudì, la qualità della sua scuola ed infine la formazione post-universitaria dei giovani laureati.

Oscar Tusquets, a margine della presentazione dell'opera di Arribas, spiega, come il giovane architetto catalano, dopo un lungo periodo di studi, sia impaziente di cominciare a "fare". Ai concorsi preferisce l'esperienza professionale presso qualche studio di buon architetto e realizzare un primo lavoro per modesto che sia. Un bar, una boutique, un interno di casa. Così si sono formati i buoni architetti di Barcellona. Nè è un esempio la veloce carriera di Arribas e la sua "eruzione", come dice Tusquets, sulla scena internazionale.

Il fenomeno Arribas si può comprendere, dunque, se si conosce l'ambiente barcellonese; una città dove gli artisti si muovono liberamente e per questo ne attrae tanti da tutto il mondo.

Essi collaborano con gli architetti nell'allestimento di locali pubblici; l'arte dialoga con l'architettura. Arribas definisce i caffè e le discoteche come le "Cattedrali di oggi": luoghi di contatto sociale.



Fotografie di Alberto Muciaccia

"Il disegno deve facilitare la comunicazione e aiutare a configurare l'immagine della città". "Quando progetti una casa - dice Arribas - ti concentri solo per alcune persone, quando progetti un bar, la città intera dipende da te".

Egli introduce la disciplina architettonica nell'allestimento dei pubblici locali, partendo dall'organizzazione dello spazio interno e poi via via fino all'ultimo dettaglio in un processo continuo: qualche critico parla di uno stile barocco, pieno di elementi decorativi, ma il suo disegno non è mai frammentario, come potrebbe apparire, ma ogni dettaglio è parte del processo. Arribas è impaziente, eclettico, impulsivo, perfezionista, sorprendente.

In verità, per sua ammissione, egli vive la contemporaneità, la multischizofrenia.

Egli gioca con l'ideologia con la mentalità di un artista ed è considerato un "outsider" nei circoli

razionalisti intellettuali barcellonesi.

A chi gli obietta l'eclettismo formale del suo lavoro, egli proclama, con consapevolezza, l'ambiguità insita nella sua architettura, ma ricca di creatività, contro le tendenze minimaliste di moda. Arribas ha letto la lezione di Robert Venturi che egli utilizza per la base teorica del suo discorso post-moderno, non certo per la componente stilistica di questo movimento.

Robert Venturi in quel libro straordinario del 1966, "Complessità e contraddizioni nell'architettura", teorizza il manierismo e auspica una architettura "basata sulla ricchezza e sull'ambiguità dell'esperienza moderna"; auspica l'ibrido al puro, il compromissorio al pulito, il distorto al diretto, (salvo poi le valutazioni sulla sua architettura degli anni '80 che privilegiano la simmetria, il classicismo ecc.). Arribas cresce culturalmente nel pieno periodo del revisionismo

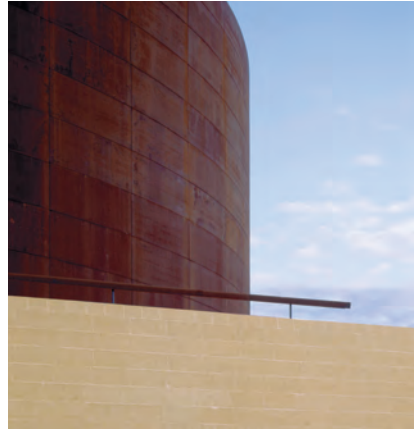


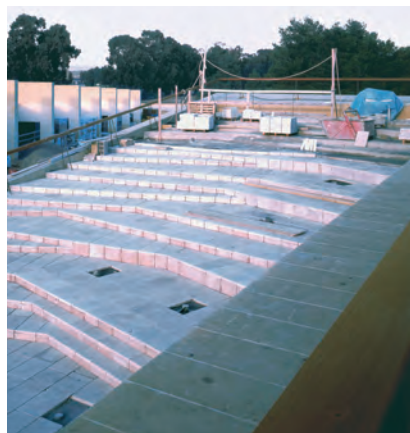
critico del Movimento Moderno e in qualche modo, si ribella alla generazione di architetti degli anni '60, considerandola troppo "funzionale e dogmatica" e che rinuncia agli effetti emozionali di questa generazione più giovane.

Il suo stile, da alcuni critici considerato "metallico e decostruttivo", produce risultati assolutamente moderni, tanto da farlo diventare un fenomeno dell'Interior Design in Spagna alla fine degli anni '80. I suoi riferimenti sono altri, sono il gruppo Memphis, E. Sottsass, J. Mariscal, che suscitano i suoi interessi.

E con Mariscal (più noto per aver disegnato la mascotte dei giochi olimpici del '92) avrà molte occasioni di lavoro, non ultima l'esperienza di Castellaneta marina.

Tra le opere note di Arribas ricordiamo il famoso network caffè a Barcellona (realizzato con E. Samsò) un insolito e originale ristorante ispirato





al film di Ridley Scott "Blade runner" e il locale Torres de Avila realizzato con Mariscal; il Discobar Velvet con la ricchezza dei materiali usati per un ambiente particolare e stimolante; il Ristorante Gambrinus sul Moll de la Fusta (il lungomare progettato da M. De Solà Morales) un frammento di lusso, progettato sempre con J. Mariscal.

Tutti interventi che riflettono le tendenze postmoderne del periodo, con una certa dose di tecnologia e nuovi materiali, a costituire una sorta di eclettismo formale, coscientemente proclamato.

Da qualche anno Arribas si dedica soprattutto all'architettura, realizzando si ancora strutture per lo svago e l'intrattenimento, ma anche musei, centri commerciali, cinema e teatri, parchi per lo sport.

Ha curato l'allestimento del piano terra del grattacielo di N. Foster a Francoforte.

In questo periodo sta completando la riqualificazione di uno spazio pubblico a Vienna e il Parco denominato FEC a Castellaneta marina. Ed è proprio in questi ultimi lavori che emerge forte la qualità del lavoro architettonico di Alfredo Arribas.

Castellaneta in particolare offre ad Arribas lo spunto per dialogare con un contesto ambientale di tutto rispetto: le antiche dune del litorale Jonico.

L'architettura di Castellaneta, perchè di questo si tratta, è un'architettura raffinata, non invadente, rispettosa delle componenti ambientali presenti e rispettosa delle tecniche e dei materiali locali quali: il tufo e la pietra calcarea delle Murge.



Family Entertainment Center (FEC) Felisia



Visita al cantiere
organizzata dall'Ordine degli Architetti di Matera,
febbraio 2003
Il logo di Felisia è di Mariscal

Urbanistica europea e dibattito internazionale



Bilbao: il simbolo e l'architettura

Si può dire che il museo di Gehry a Bilbao incarna l'immagine con la quale si chiude il XX secolo, qualificato come "Era Architettonica", il cui simbolo iniziale è stato fissato cento anni fa con il profilo dei primi grattacieli a Chicago. Da allora, la storia dell'architettura vincola i suoi edifici emblematici alla città in cui si trovano, fino a fare in modo che il loro impatto generi tendenza e fervori, che sopravvivono oltre la loro esistenza, cosa che succede con il *Padiglione Barcelona* di Mies van Der Rohe, ricostruito ex novo sessanta anni dopo la sua demolizione. Bilbao è oggi l'esempio perfetto di questa simbiosi città-edificio e dell'effetto devozionale che va oltre gli architetti perchè, insieme a essi, un milione di persone di ogni professione e nazionalità intraprendono ogni anno il viaggio per ammirarlo, quasi come se si trattasse di un nuovo percorso di peregrinazione jacobea. Pellegrinaggio che avendo avuto nel tempo tappe precedenti a Chicago, Vienna, Weimar, Como, Berlino, Milano, Sidney, Stoccarda, Barcellona e Rotterdam, iniziò già un secolo fa, fino a terminare a Bilbao, coincidendo la sua fine proprio con il cambiamento del millennio.

IL SIMBOLO: DA POTSDAMER-PLATZ FINO AD ABANDOIBARRA

Negli ultimi anni, l'architettura ha avuto in Europa il suo sviluppo più interessante, con il materializzarsi nelle città delle nuove idee che hanno caratterizzato "in progetto e forma" lo scompiglio proprio della società contemporanea. Berlino risalta oggi per la

sua singolarità estrema e affascinante e Bilbao sorprende con l'opera di Gehry che la eleva tra le città europee in questo fine secolo.

Berlino, immersa nel suo processo di rinnovamento metropolitano, con tutto il carattere rappresentativo e simbolico di questa sua trasformazione, ha affidato all'urbanistica il compito di ricucire il tessuto lacerato e all'architettura la creazione dei nuovi simboli funzionali che devono definire la sua nuova identità cittadina, facendo di *Potsdamer Platz* il simbolo della rinascita dopo la caduta del muro. Una strategia che vuole adottare anche Bilbao con l'intenzione di riunificare il suolo portuale acquistato come area urbana, e riversando la sua massima speranza nel recupero dell'antico porto d'*Abandoibarra*, situato nel cuore della città. E le due città cominciano il futuro trascinandosi la pesantezza di un passato che ha segnato inevitabilmente la loro identità: nella tedesca, il carattere di città di frontiera soffocata dalla *Guerra Fredda*; nella basca, la forte memoria dell'industria pesante vincolata alla città ormai da centotrenta anni. Passato che prevale nel ricordo generale, intanto che i nuovi segni identificabili si riappropiano ancora della storia, cosa che Bilbao sembra avere iniziato con fortuna in seguito al successo spettacolare e rapido del Museo, ed alla forte compenetrazione ottenuta a livello internazionale tra la città e l'immagine oggi riconoscibile in tutto il mondo. Di fatto, dopo "l'Affare Bilbao", altre città, da Thiers fino a Tai-Pei, esigono promozioni comunicative e costruzioni

spettacolari, ritenendo che esse bastino per risolvere problemi urbanistici ed economici.

LA STRATEGIA: BILBAO/BARCELLONA/SEVILLA

Percorrere Bilbao con occhi nuovi è qualcosa di più che fare una passeggiata d'ispezione architettonica tra progetti di firma straniera, considerando che insieme a tanti splendidi edifici famosi, ne esistono anche altri progettati da architetti locali che raggiungono livelli di alta qualità, e dove l'osservatore avverte una solida tradizione costruttiva. Oltre che dalle cristallografie taglienti che attraversano il titanio corazzato del Guggenheim, la città combina tutti gli stili generati dalle teorie architettoniche del XX secolo, integrandoli in modo coerente in un tessuto urbano di grande qualità e ricchezza che conserva la sua omogeneità fino agli anni sessanta, mettendo in risalto specialmente quelli che si sono edificati su assiomi del Bauhaus, divenendo splendide opere razionaliste.

È verità lampante che la qualità architettonica di Bilbao corre in parallelo al vigore industriale e alla sua conseguente sicurezza economica, decadendo notevolmente negli anni settanta e ottanta, periodo in cui la città accetta il suo declivio con rassegnazione. Alla caduta dell'onnipotente siderurgia s'aggiungevano le notizie del Centro Industriale e Mercantile di Bizkaia che in quel tempo annunciava che la metà dei nuovi affari inaugurati nel quinquennio precedente, 80/85, avevano chiuso al terzo anno dal loro

inizio. Intanto l'euforia traboccata dall'antico benessere aveva rovinato il tessuto della città e alterato la sua armonia sociale, lasciandola bloccata tra l'esplosione immobiliare, l'assenza di pianificazione, il collasso del traffico, e l'incertezza dinanzi all'avvenire, aggiungendosi a questo il disinteresse per la cultura e per altre alternative d'ozio diversi dal *poteo* (percorso giornaliero di tutti i bar) e l'onnipotente calcio. Certamente, si stava vivendo la conseguenza dello *sviluppo senza regola*, e al risvegliarsi si contemplava la città tutta spinata. Il problema più forte era osservare nessuna via d'uscita chiara a questo sfacelo e, come nessuno prevedesse a quel tempo, che Bilbao dieci anni dopo, si sarebbe appropriata di una fama internazionale, cosa che allora non sarebbe sembrata per niente verosimile.

Intanto, immersi in uno spazio comune europeo configurato già come campo aperto alla competizione tra tutte le città, per attrarre ricorsi economici e umani, si vedeva già da qui, come Barcellona e Siviglia, sedi delle Olimpiadi e dell'Esposizione Universale del '92, attiravano denaro e investimenti per il loro sviluppo, insieme ad altri enormi capitali assegnati per il rinnovamento del loro tessuto economico e urbano. Le due città avevano capito subito che nella lotta per la loro ripresa sociale, la creazione di enormi eventi multimediali di ripercussione internazionale apportava il marketing necessario per la diffusione mondiale della loro nuova immagine moderna. Questa era, secondo quanto si capiva allora, un'import-

tante chiave per il futuro.

Barcellona ha dimostrato come la modernizzazione di una città si può fare con ordine, pianificando prima la strategia conveniente da adottare e realizzandola dopo con volontà ed attenzione. Senza rifiutare la presenza di architetti stranieri, riconosce il lavoro di professionisti catalani e promuove l'idea che la città deve sorprendere allo stesso tempo anche i suoi abitanti. Così, stranieri come Foster, Gregotti, Isozaki e Meier hanno costruito magnifiche opere nella città, ma allo stesso tempo, sono tantissimi i catalani come Miralles, Garcés&Soria, Tusquets, Arribas, Bohigas, Freixes, Piñon&Viaplana, Ferrater, che vi hanno

costruito le opere migliori, dimostrando che oggi, per essere città europea e moderna, bisogna preservare con intelligenza l'identità locale, rendendo possibile, però incorporare, senza scandalizzarsi, un tocco d'internazionalità. A **Siviglia**, di contro, non si considerò la città al momento di pianificare lo sviluppo dell'Esposizione Universale del '92, il cui impianto fu costruito nell'Isola della Cartuja, su un supporto fisico strutturato come recinto fieristico o parco tematico, senza sfruttare l'occasione per disegnare un progetto urbano che avrebbe potuto servire in seguito per stimolare il futuro ampliamento della città, cosicché, dopo l'esposizione, tutto fu abbandonato e si trasformò nella

pericolosa rovina che ancora oggi è possibile vedere. Eccetto la stupenda Stazione dell'AVE, di Cruz&Ortiz, nessuno dei prestigiosi architetti che vi lavorarono costruì un'opera di interesse, (sebbene Calatrava conseguì ad Alamillo, cosa ancora più strana, di trasformare un ponte, elemento orizzontale e piano per eccellenza nell'edificio eretto come il più alto di Siviglia, superando la banderuola che chiude la Giralda). Dunque quest'esposizione non è passata alla storia dell'architettura, cosa che conseguì Barcellona con quella del '29 (dove si costruì il padiglione di Mies) e di nuovo con le Olimpiadi del '92, eventi che manifestarono il *saper fare* caratteristico dei catalani.

Ma, ... e **Bilbao**? Alla fine degli anni ottanta, la situazione economica si era fatta drammatica perché le principali fonti economiche della regione: l'industria legata al trasporto marittimo e i cantieri navali, erano entrati in crisi irreversibile. Per competere ed attrarre le grandi navi che solcavano l'oceano Atlantico, l'Autorità Portuaria decise di trasferire il porto fluviale d'Abandoibarra bloccato dentro la città, fino al mare, dove era possibile che si ampliasse senza limiti e che si costruissero moli di grande profondità. Così, si liberarono 385.000 mq di suolo nel cuore della città, approfittando per regolarizzare un nuovo quartiere culturale e commerciale che si erige come il capitolo principale nella



Frank O. Gehry: Guggenheim Museum, Bilbao
Foto di J. I. Intxausti Sagasti





Vista della Torre del Guggenheim Museum dal Ponte sul fiume Nervión di Santiago Calatrava, Bilbao



E. Aurtenetxea e C. Perez-Iriondo:
stazione di Zabálburn, Bilbao



Intervento di riqualificazione della
passeggiata sul Nervión, Bilbao



Sculture ombreggianti lungo la passeggiata
sul Nervión, Bilbao



Porto fluviale d'Abandoibarra, Bilbao

strategia della rivitalizzazione. Abandoibarra si disegna in realtà come un nuovo Waterfront sviluppato tra due significativi spazi che saranno occupati dal Museo Guggenheim e dal nuovo Palazzo dei Congressi detto Éuskalduna. Un quartiere urbano, dove 80.000 mq sono riservati ad uffici; 31.000 al grande emporio commerciale RIA 21; 200.000 come viale pedonale, parco e zona verde, ed oltre a ciò, 600 appartamenti per abitazioni, insieme a due edifici universitari: uno, Biblioteca dell'Università privata dei Gesuiti, l'altro come Rettorato dell'Università pubblica dei Paesi Baschi.

Per portare avanti quest'idea, si crea Bilbao Ria 2000, società che include tutti i proprietari dei lotti industriali situati su Abandoibarra e che negozia con il Municipio per la riqualificazione del suolo su un progetto approvato dai proprietari e il direttore del Master Plan. Il ricavato è distribuito tra i proprietari e la società che gestisce, la quale investe di nuovo la sua parte ottenuta in altri importanti progetti per la città, (stazione ferroviaria, giardini pubblici, recupero della città vecchia, etc). Fondata nel 1992 con un apporto economico iniziale di 1.803.036 euro la società raggiunge il suo equilibrio finanziario senza ricorrere al Bilancio Pubblico, con un'inversione totale prevista per i diversi progetti urbanistici che nell'anno scorso 2002 si è aggirata intorno a 360.060.727 euro. Bilbao Ria 2000 dirige la trasformazione e coordina le opere eseguite a Bilbao dai grandi architetti dello Star System così come diverse opere di giovani e bravissimi architetti baschi, più economiche delle opere dei maestri e più attinenti alle norme costruttive, che sono, certamente, il sicuro fondamento del futuro.

L'ARCHITETTURA

L'immagine che il mondo ha di Bilbao è quella del Guggenheim, benché in seguito al suo rinnovamento urbano appaiano per di più altre prospettive, con l'impressione però che tutta la produzione architettonica interessante rimane situata in Abandoibarra e che gli unici architetti meritevoli siano stelle come Gehry, Foster, Calatrava, Pelli, Stirling, Isozaki, Legorreta, etc, situazione che rivela il potere che hanno i nomi dello Star System architettonico. Attitudine che conviene adeguare *da subito* alla realtà,

perché esistono altre opere nuove di grande qualità e paragonabili alle opere delle rinomate *vacche sacre*. Opere di grande economia e disegnate da giovani architetti che hanno un'esperienza costruttiva molto ben assimilata, e che hanno sostituito il limite economico con la loro immaginazione, la loro coerenza e una grande volontà d'innovarsi.

L'analisi che segue è solo il racconto breve e particolare di alcune delle opere straordinarie costruite nella città da 5 studi d'Architettura che rappresentano il giovane panorama locale, sebbene potrei citarne molti di più. Le loro opere hanno una qualità che promette una superba maturità, cosa che eccita la curiosità d'osservare nei prossimi anni il "mano a mano" che possa scaturire dagli uni e gli altri, e che intanto, ci hanno restituito già il piacere per l'esercizio onesto dell'architettura come uno spettacolo di intelligenza.

L'**Asilo nido di Sondika** è una bellissima opera leggera e neoplastica di **Eduardo Arroyo** che raccoglie nel suo disegno altre diverse tendenze europee astratte che sono identificabili con la geometria perfetta di Koolhaas e l'emozione costruttiva di Nouvel, essendo un edificio semplice e dinamico di facciate vetrate e ritmi coperti che si spaccano con grande eleganza in un profilo suggestivo e continuo di ordinata bellezza. All'interno si combina la scala degli adulti con quella dei bambini per avvicinare alla loro mentalità infantile la misura dei lavori che le loro maestre sviluppano per attendere alla loro educazione. Quest'opera ha ricevuto il CO-AVN-99 (Premio massimo dell'Ordine degli Architetti dei Paesi Baschi) e fu anche selezionata dalla Biennale di Venezia 2000. Il suo autore ha disegnato anche la Piazza del Deserto nel luogo dove vi era la grande siderurgia degli Altofori.

La **Stazione di Ametzola** è il risultato del concorso vinto dallo **Studio I.M.B.**, formato da Gloria Iriarte, Eduardo Mugica e Agustin Brena, architetti che formano una squadra di una consistenza e rigore che si distacca dalla loro generazione. Qui si presentava la necessità di disegnare una stazione nuova che collegasse due linee ferroviarie che già esistevano, ambedue sotterranee e che si trovavano a profondità differente l'una

dall'altra, ma si complicava con la difficoltà aggiunta di organizzare il modo di accedervi scendendo da una piazza superiore che doveva essere progettata in seguito da un altro architetto. Questo fu concretizzato da I.M.B. come una sfida urbana, strutturale, funzionale e statica la cui soluzione brillante in tutti gli aspetti ha consolidato le aspettative poste su questa *equipe*. Gli architetti I.M.B. unificano in quest'opera la disciplina geometrica dell'architettura con l'emozione plastica dell'arte, e questa combinazione ha creato un edificio impeccabile, risiedendo in questa mistione tra la funzione razionale e l'involucro emozionale il fascino che fa di loro un riferimento costante per la nuova generazione di professionisti baschi.

Il **Centro Sociale "Due Fratelli"**, apollíneo edificio di **Eduardo Escauriaza e Rafael Olabarri**, risultati vincitori del Concorso e l'organizzazione interna del complesso, alla maniera nordica, organizza i differenti servizi sociali intorno al vestibolo vetrato. Le facciate sono disegnate in una forma geometrica e impeccabile seguendo una proporzione armonica tra le sue parti trasparenti e opache, tra i corpi piani e quelli sporgenti, tra i pezzi vuoti e quelli compatti, in modo che la sua relazione precisa sembra progettata secondo un'esatta combinazione matematica. Tutta la traiettoria di questi architetti è caratterizzata dalla grande coerenza tra lo spazio, l'apparenza, la forma e la funzione, pertanto tutta la loro opera presenta un'indiscutibile eleganza.

La **Stazione di Zabálburu**, dinamico progetto di **Eduardo Aurtenetxea e Cristina Perez-Iriondo**, che collega la banchina situata al livello del treno con il ponte pedonale che la attraversa sopra, sorpassando l'importante dislivello che esiste tra i due. In realtà è una banchina coperta e mobile che emerge dal binario e scende fino alla camera d'ingresso, disegnata come una capsula incastonata sul ponte che collega due quartieri della città. Per il suo aspetto, colori e materiali, il disegno gioca con la referenza futurista e la plastica tecnicista usuale in questi macchinari trasportatori, ma senza la parafernalia retorica; come un gioco scultoreo di grata presenza in questo inospitale pezzo urbano in trincea, *attaccato* da pali del telegrafo, cavi d'elettricità, lam-

pioni, semafori e placche ossidate di cartelli ferroviari e autostradali.

La Ristrutturazione del **Museo di Belle Arti**, progetto di **Luis María Uriarte** su uno dei più significativi edifici della città. Il progetto di Uriarte inverte la configurazione tradizionale del museo, il suo accesso, la traiettoria della circolazione e dei diversi servizi pubblici, orientandoli tutti verso il parco, aprendo nuove uscite e organizzando percorsi agili attraverso delle gallerie interne che, avendo un carattere neutro, permettono di osservare e valutare le opere d'arte, senza competere con esse. Fuggendo dalla spettacolarità, qui si ricorre alla composizione sobria ma elegante, al disegno raffinato come omaggio all'architettura precedente e delle avanguardie museistiche che erano in vigore all'epoca della sua costruzione. Caratterizzata per l'austerità e l'ordine, tutta l'opera di questo architetto si distingue per la coesione interna e l'elaborazione perfetta dei dettagli.

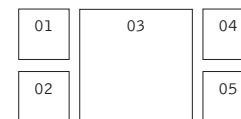
Dunque, è possibile dire che questi progetti appartengono già all'"anticipo" della Bilbao ideale. Una città nella quale, tenendo in conto le necessità degli abitanti come la scala umana e la sensibilità urbana, possono coesistere i valori della Cultura con quelli dell'Architettura e della Civiltà. Appartenenza che ci restituisce l'ottimismo e che ci fa aspettare che chi governa la città si guardi intorno per scoprire la qualità delle opere al di là della firma del loro autore, cosa che, come tutti sappiamo, è una caratteristica degli adolescenti per il fatto di avere ancora delle menti immature.

Arte e Design

Antonio Paradiso: Volo. Allestimento mostra in piazza V. Veneto a Matera



“ Spesso mi ritorna in mente la frase dalla città al cucchiaino, e mi chiedo come si possa fare architettura progettando un semplice cucchiaino. Cambia la scala e cambiano i riferimenti progettuali sebbene il vero senso di tutto rimane l'architettura.



01_02 Tavolino tao
03 Lampada Tuareg
04_05 Lampada Imbuto

Cesare Maremonti è nato a Matera nel 1966, frequenta la Facoltà di Architettura a Firenze. Durante l'università seleziona corsi ed esami indirizzati ad una conoscenza tecnica e pratica dell'industrial design e dell'interior design. Progetta e realizza, nell'ambito di uno studio condotto sul miglioramento della mobilità urbana di Firenze, una trolley spesa, cioè un carrellino/valigetta portatile. Nel 1993 frequenta un workshop di architettura presso l'università di Mosca. Nel 1995 si trasferisce in Olanda, dove si dedica allo studio delle tecniche di produzione industriale basate sull'utilizzo dei materiali di riciclo. Espone ad Amsterdam lavori e progetti di design presso la galleria Modus vivendi. Nel 1998 lavora nell'area artistico creativa della Calia Salotti S.p.A., occupandosi della progettazione di spazi espositivi, design e progettazione d'interni. Partecipa con il tavolino "Tao" all'esposizione Young & Design 1998, classificandosi nel gruppo di merito (menzione speciale). Nel 1999 crea ArchdesignStudio dedicandosi completamente alla libera professione. Progetta due apparecchi telefonici Wind Telecomunicazioni. Collabora con varie aziende ideando una collezione di borse in plastica per Andrulli arte bijoux, complementi d'arredo per Living arredamenti ed oggetti in tufo per Progetto arte. Nel 2000 è uno dei soci fondatori e vicepresidente di Adibi, Associazione Design Basilicata. Attualmente è art director di T&T salotti e di Varia Collection di Altamura. Il suo concetto di architettura e design diventa realtà con la fondazione di ArchdesignStudio, un'attività intimamente legata all'idea che il design diventi fondamentale per gli uomini come lo sono le città, le case e le strade: "Spesso mi ritorna in mente la frase dalla città al cucchiaino, e mi chiedo come si possa fare architettura progettando un semplice cucchiaino. Cambia la scala e cambiano i riferimenti progettuali sebbene il vero senso di tutto rimane l'architettura". Il progetto di design è per lui sogno, fatto di materiali poveri e di riciclo. È un design che rispetta l'ambiente dando alla gente il senso della memoria e del ricordo. Ogni oggetto di design appartiene alla cultura e alla storia degli uomini: ogni oggetto fa parte di ricordi e di memorie. Memorie di oggetti in ferro battuto, legno di faggio ed abete, tufo e cartapesta. Tra questi ci sono tuareg, Ethnica, il tavolino Tao e la lampada Imbuto.

LAMPADA TUAREG ED ETHNICA

Queste due lampade nascono pensando e ricordando i colori della terra d'Africa. Tuareg è una piantana alta 170 centimetri con un diametro superiore di 30 ed inferiore di 45. Ethnica, invece, è una lampada da tavolo di forma conica, dall'altezza di 70 centimetri. Entrambe sono realizzate totalmente a mano, in ferro battuto, saldato in modo da formare rettangoli irregolari "riempiti" in modo casuale da toppe in pelle. Tuareg ed Ethnica sono foderate all'interno, di leggerissima lycra che diffonde la luce in maniera calda e soffusa. Presentate in occasione del Salone del mobile di Milano del 1998, come complemento d'arredo per Calia Salotti.

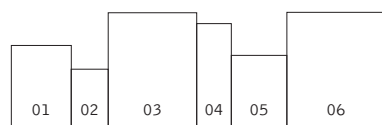
TAVOLINO TAO

È un tipico esempio di complemento d'arredo semplice e multifunzionale. Composto da due sostegni (piedi) in faggio e due ripiani, è assemblato utilizzando esclusivamente incastri e colla. I ripiani sono anch'essi in legno, ma possono essere sostituiti da tele di pittori dalle dimensioni di 100x50 centimetri. Si sostengono per mutuo contrasto ed assumono, una volta inseriti nei

sostegni, varie posizioni e differenti ingombri. L'idea nasce non solo pensando ad un complemento d'arredo versatile, ma mira anche ad essere un tavolo-gioco per bambini. L'assenza di viti, e le varie possibilità di utilizzo dei ripiani/telai rendono il Tao un gioco pedagogico sul quale è possibile disegnare ed esprimere la propria creatività. Il tavolo è contenuto in un flat-pack (scatola piatta) che rende estremamente facile il trasporto. Il tavolo è stato selezionato dalla divisione Italia del gruppo Ikea ed ha ricevuto la menzione speciale all'edizione 1998 del concorso Young & Design.

LAMPADA IMBUTO

Imbuto è l'esempio di come si possa fare buon design con semplicità. Questa lampada è realizzata con due imbuto in plastica sovrapposti ed uniti attraverso il "becco" che, solitamente, si usa inserire nelle bottiglie. Un portalampada E14 ed una lampadina da 40 watt completano l'insieme e rendono quest'oggetto colorato ed originale.



01	Abat-Jour Miss 29	04	Lampada Beep Beep
02	Lampada Bilbao	05	Appendiabiti Cargo
03_06	Lampade Aero		



Giovanni Martemucci è nato nel 1973, vive e lavora a Matera. Nel 1999 si è laureato in Architettura presso il Politecnico di Milano con indirizzo disegno industriale ed arredamento degli interni. Appassionato di motociclette, ha elaborato una tesi sull'evoluzione del design motociclistico in collaborazione con Ducati Motor S.p.A.. Secondo lui "la motocicletta sintetizza attraverso la propria storia ed evoluzione, non solo i temi dell'innovazione tecnologica e del design, della mobilità e della velocità, ma le pulsioni profonde del desiderio di libertà, di rivolta e di amore". Durante l'università ha collaborato con la redazione milanese di una rivista di architettura e design ed ha curato anche la realizzazione di alcuni libri per le edizioni "Millelire Stampa Alternativa" inerenti temi di architettura. Nel 2000 è uno dei soci fondatori e segretario di Adibi, Associazione Design Basilicata, la prima corporazione regionale di professionisti del design. Nel 2001, insieme con altri architetti e designers ha organizzato a Matera la mostra "100% Design" in cui espone progetti e prototipi. Dopo alcune esperienze come architetto d'interni, ha lavorato fino al 2002 in uno studio di design e comunicazione, diventandone socio, ed occupandosi di progettazione di stand fieristici, disegno industriale, e formazione professionale. Attualmente collabora con Officinae Marketing Management, come responsabile dell'area design. È docente di design e modellazione in alcuni progetti di formazione e scrive per "il Quotidiano della Basilicata" occupandosi di architettura ed urbanistica. Con l'ente Quality For di Matera ha in corso un progetto formativo rivolto alle aziende, per la qualificazione professionale nel settore dell'industrial design e della comunicazione. La contaminazione tra le diverse discipline diventa, spesso, la filosofia progettuale dei suoi lavori. In alcuni progetti di design, ad esempio, "l'estetica della meccanica", diventa l'elemento conduttore che sottolinea o radicalizza la componente semantica dell'oggetto, con risultati che rimandano ai concetti dell'arte futurista e del bolidismo. Gli oggetti, quindi, si caricano di una forte espressione formale, lontani dalla tranquillità di tutti i giorni, il valore dei quali sta nel possedere una forza comunicativa e simbolica che va ben oltre il semplice contenuto funzionale.

Contatti: www.officinae.com e shop@officinae.com

LAMPADA AERO

È un omaggio all'artista americano Keith Haring la lampada Aero, progettata per www.officinae.it. Aero, è una "lampada d'atmosfera" dal design innovativo, realizzata in polipropilene traslucido e colorato che diffonde una luce ideale per i momenti d'intimità o di relax. Sulla sua superficie è riprodotta una delle figure più conosciute di Haring "The radiant child". A seconda del colore che si sceglie la lampada Aero emanerà una luce diversa in grado di creare nell'ambiente un'atmosfera energetica, rilassante, allegra o elegante.

UFO

È una lampada realizzata anch'essa in polipropilene, di grande leggerezza visiva per via delle quattro esili gambe in metallo che sembrano far librare l'oggetto nell'aria, proprio come un ufo.

BILBAO

La lampada Bilbao si rifà all'architettura decostruttivista di Frank O' Gehry, autore dello splendido Museo Guggenheim. La complicata sinuosità della sua linea, conferisce all'oggetto stabilità, rigidità e leggerezza.

BEEP BEEP

È una lampada ottenuta mettendo insieme la puleggia di una lavatrice, una barra filettata ed il fanale di un trattore. Così, pezzi di oggetti di tutto estranei tra loro, formano un "unicum" originale ed allegro per la vivacità del suo colore arancio.

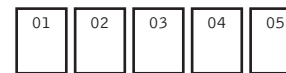
MISS 29

È un piccolo abat-jour ottenuto da uno spremia-grumi con un design essenziale che ben si adatta alla nuova funzione di oggetto illuminante per via del coperchio spremitore in plastica semitrasparente, in grado di funzionare come filtro cromatico, emettendo una luce polarizzata di grande effetto.

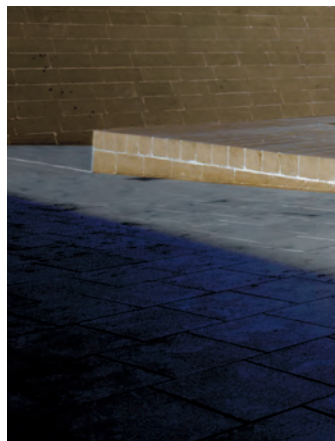
CARGO

È un appendiabiti a sospensione in acciaio, moderno e sbarazzino, costituito da un gancio ironicamente sovradimensionato (con portata fino a 250 kg!) ed una molla che scatena l'oscillazione non appena si ripone un capo.

“Prendiamo una sola pietra. C'è una grande differenza visiva ed espressiva tra una pietra tagliata a mano ed una pietra tagliata a macchina. Questa differenza espressiva è una differenza di valore, di cultura, di uso del sapere. L'uomo contemporaneo ha reso residuale il valore del gesto. Lo ha rifiutato.”



01 Gesù, bambina. Collage su compensato /1999
 02 Casa della Fortuna. Ferro, installazione permanente /2001
 03 Torta nuziale. Materiali vari /2002
 04 ...three, two, one, ignition. Autoscatto /2002
 05 21 campane. Terracotta, armadio /1997



Tu vivi e operi a Matera. Quanto la tua arte e la tua ispirazione attingono da questa realtà apparentemente pigra e silente?

Agli inizi degli anni novanta, la mia ricerca artistica si è incentrata sulla lettura dei valori della tradizione che permangono nella contemporaneità. Io vivo a Matera, in un territorio in cui i segni antropologici, della tradizione e della cultura dell'abitare sono intensissimi.

Da questi segni si può ricevere una ispirazione importante. Molta dell'arte dalla fine dell'ottocento ad oggi ha preso ispirazione dalle modalità espressive di alcune culture etniche.

Il rigore formale dell'architettura contemporanea: il solaio piano, le grandi vetrate, l'arredamento minimalista, trova origine nei Ryokan Giapponesi.

E' vero non molte città al mondo possono essere lette come "un libro aperto dell'abitare": dalla caverna alla grotta, al lammione, alla casa moderna, in una successione di tipi architettonici prodotti per "sottrazione" o per "aggiunta" di materiale. Cosa ti ispira tutto questo?

Io vivo a Matera la città dei Sassi. Oltre ai Sassi c'è la città nuova, i segni di questa città nuova sono i segni di una cultura globale, che vede le periferie delle città un po' tutte uguali.

Invece il centro storico ha una identità particolare e di rilievo. Si sa, la sua peculiarità è dovuta all'architettura spontanea che è essenzialmente legata al gesto. E' una architettura fatta a mano, artigianale. Il suo modulo è il gesto. Il gesto è leggibile nella misura, nel segno, nella texture, nella unicità del manufatto. Prendiamo una sola pietra. C'è una grande differenza visiva ed espressiva tra una pietra tagliata a mano ed una pietra tagliata a macchina. Questa differenza espressiva è una differenza di valore, di cultura, di uso del sapere. L'uomo contemporaneo ha reso residuale il valore del gesto. Lo ha rifiutato. Ha preferito, il valore estetico e strutturale della tecnologia, perché affascinato dai nuovi materiali industriali, dalla qualità espressiva della trasparenza e della leggerezza che hanno dato grande pregio e sviluppo all'architettura contemporanea.

Questo discorso rimanda immediatamente a quanto succede nel recupero dei Sassi tra tentazioni di uso di nuove tecnologie e riscoperte delle tecniche e delle lavorazioni antiche pur in assenza ormai dei sapienti maestri d'opera di una volta.

Dopo l'enorme lavoro di restauro e riqualificazione, oggi i Sassi rappresentano una interessante commistione tra antico e contemporaneo, tra tradizione e tecnologia che può essere una risposta

di alta qualità per una attuale richiesta abitativa. Mi chiedo perché c'è un rifiuto così radicale delle tecnologie costruttive del passato. Ritengo sia indiscusso il valore e la bellezza dei materiali lavorati artigianalmente, delle murature portanti o delle volte. E' molto confortevole vivere in un ambiente con la copertura a volta che accompagna la sfericità dello sguardo. A me sembra che l'uso della "macchina corpo umano" e tutto ciò che può produrre, sia ancora nella storia, proprio perché è al centro di radicali trasformazioni etiche e genetiche.

Tornando al tuo lavoro, cosa della contemporaneità ti intriga ed influenza la tua opera?

Il mio lavoro artistico consiste nell'individuare quei fenomeni comportamentali o strutturali di transizione, in divenire. Mi interessa produrre delle ibridazioni che sostanzialmente leggo nella realtà. Coprire le nudità di una fanciulla con un santino di Gesù bambino può risultare blasfemo. Ma nella realtà contemporanea, dopo la rivoluzione sessuale, è del tutto normale trovare un calendario pornografico di fianco ad una immagine sacra. Mettere, su di una torta nuziale, al posto degli sposini, un angelo incinta mi sembra corrisponda agli interrogativi che ci pone la clonazione, il cambio dell'identità sessuale, il matrimonio tra omosessuali. Sono tutte verità che solo oggi, nella contemporaneità, abbiamo la disinvoltura di sostenere. Sono delle trasformazioni importanti che per quanto estreme non possono disgiungersi completamente dal valore della storia e della tradizione. Con il consumismo e con la conquista dello "spazio" si è creato il grande equivoco che l'uomo si fosse staccato radicalmente dai valori della storia. C'è stato un grande scossone che ha rimastato il senso dei grandi temi dell'umanità, dalla fede, alla ideologia, alla famiglia. Sono statuti che non siamo riusciti a reinventare ma solo a rielaborare e che tuttora rimangono irrisolti e sospesi. Il simbolo della rivoluzione sessuale è la minigonna. Si è fatta una rivoluzione esternando un cambiamento di una modalità del vestire, una scelta estrema, ma non abbiamo inventato un capo di abbigliamento nuovo ed inedito. Del resto questa è l'idea forte del lavoro di Duchamp, prende un orinatoio che già esiste, lo porta in un museo ed il suo valore si trasforma. Credo che l'uomo contemporaneo si è posto nei confronti dello scibile umano negli stessi termini in cui si è posto nei confronti delle risorse energetiche della terra. Ha fatto conto sui serbatoi. Cioè sui giacimenti petroliferi e sui giacimenti delle civiltà etniche che ha usato e consumato senza possibilità di reintegrazione di queste ricchezze.



01 Volo. Parco scultura La Palomba. Matera
 02 Anello di Icaro. Parco scultura La Palomba. Matera
 03 Volo. Parco scultura La Palomba. Matera
 04 Monolite. Parco scultura La Palomba. Matera

“ La scultura, anche se è una pietra, è sempre stata pensiero, quindi filosofia.”



Tu vivi tra Milano e Matera, trovi che ci sia una differenza dello scorrere del tempo fra queste due città?

La differenza fra queste due città esiste, perché sono due etnie diverse. La prima ha una struttura di CIVILTÀ, la seconda una di CULTURA. Se Milano è la città internazionale, Matera è quella provinciale, ma proprio perché è provinciale diventa internazionale, e se Milano è internazionale diventa provinciale. La civiltà in tutti i tempi ha sempre fagocitato la cultura perché ha creato l'OGGETTO più avanzato per l'allungamento della mano, quindi la sopraffazione e la distruzione di alcuni valori e la crescita di altri che hanno contribuito all'evoluzione della società umana.

Nel tuo lavoro è molto presente l'inclinazione all'indagine, un'indagine condotta sugli elementi primari dell'esistenza umana ed animale, cosa ti spinge a cercare questi comportamenti secondo natura?

La ricerca o l'indagine, come tu la definisci, è

proprio l'evoluzione e l'involutione della civiltà, in quanto, mentre cresce nel progresso, perde il valore che possedeva. Fare ricerca è soddisfare i bisogni erotici del sapere; infatti l'uomo a confronto di altre specie animali, ha avuto la sua diversa evoluzione.

Da sempre tu vai alla ricerca dei segni dell'utile, cioè di quelle tracce lasciate dal gesto umano che disegnano l'estetica dell'antropologia.

Penso alla documentazione che hai fatto negli anni 70' sulle selci, sulle cave di tufo, sui muri a secco della Murgia e sulla ritualità della civiltà contadina.

Che valore attribuisce a questi segni?

Fare uno studio su un'etnia culturale è come spogliare a nudo una persona, la puoi pesare, misurare, fotografare e da questi dati puoi moltiplicare il giudizio analitico, e confrontarlo con altre situazioni etniche. L'arte antropologica, ha virato a 180° la concezione di fare arte, non guardando più all'arte già fatta in altri tempi

dall'uomo, ma all'arte dell'uomo e della natura, senza avere la dipendenza del plagio.

Trovo che le tue sculture sul volo rappresentano dei veri e propri ossimori, la leggerezza e il peso insieme. E' la metafora di Icaro?

La scultura, anche se è una pietra, è sempre stata pensiero, quindi filosofia.

Ecco, questo dualismo materia e nullità. Ma l'uno non può esistere senza l'altro. Forse è la truffa dell'universo, che per la procreazione della specie ha inventato l'amore e cioè Dio.

Le tue sculture, spesso di dimensioni imponenti, occupano lo spazio oltre le proprie dimensioni fisiche. Ambientano lo spazio che le circonda. Possono considerarsi delle installazioni?

La scultura, se è scultura, deve avere la parola. Martini diceva "lingua morta", io direi "lingua viva", perché non parla ma è sentita. Se c'è questo messaggio senza scritto né rumore vuol dire che lo spazio in cui è stato posato questo oggetto, con la sua presenza, genera messaggi.

Qual è il tuo progetto per il parco scultura La Palomba?

Il parco scultura La Palomba è una scultura. Questo io lo sapevo da trent'anni fa e continuo a crederci oggi, perché nel pulirlo e accarezzarlo, stanno uscendo le tracce di usura umana, dal paleolitico (caverna) al neolitico (trincea fortificata) all'era moderna (cave di tufo, o piramidi a rovescio).

Antonio Paradiso è nato a Santeramo (Bari) il 26 febbraio 1936. Ha studiato all'Accademia di Brera a Milano con Marino Marini; ha tenuto mostre in Italia e all'estero, nei musei d'Arte Moderna di Dortmund, Helsinki, Colonia, Los Angeles, Belgrado, Rimini, Verona, Ferrara, Portofino, Reggio Emilia, Alberobello. Vive e lavora a Milano. Da venti anni viaggia per i deserti del Sahara e nell'Africa tropicale, facendo studi di antropologia e paleoantropologia, per integrare l'esperienza scientifica nell'Arte Antropologica. Ha aperto a Matera, in nella dismessa cava di tufo de La Palomba, il Parco della Scultura.

Cinema, territorio e architettura



I Sassi di Matera e la Settima Arte

La recente utilizzazione dei Sassi come scenografia di Gerusalemme nel film *The Passion* di Mel Gibson ha reso di nuovo attuale una riflessione sul rapporto tra il cinema e i famosi quartieri materani.

Del resto, la quantità significativa di film girati a Matera e nel materano (più di due dozzine, come risulta dalla scheda pubblicata a fianco), e in particolare nei Sassi, costituisce un corpus di esempi sufficientemente ampio e differenziato - e nello stesso tempo in qualche modo unitario, dato il comune materiale "pro-filmico" di opere pur così diverse tra loro - che può essere proficuamente utilizzato per una riflessione sul rapporto tra il cinema, il territorio e l'architettura anche più in generale.

Per la verità tali riflessioni non mancano, in particolare su Matera ed i Sassi, stimulate dal ricorrente uso cinematografico della loro architettura, ma anche da una riflessione sul destino della città e dei suoi storici quartieri.

La linea di fondo di tali riflessioni, esplicitate in particolare da un libro di Amerigo Restucci², è quella che lamenta un uso scenografico dei Sassi, lontano dal loro significato storico e sociale e, soprattutto, dalla loro concreta esistenza attuale, dalle loro possibilità di riuso e dal loro destino futuro. In altre parole ci si rammarica che "... gli stessi storici rioni vengano sempre di più letti come una scenografia, ora tragica ora pretestuosa... adattabile alle varie esigenze..." in una "arcaica e atemporale atmosfera, magica nella sua surrealtà"; e che sia "... l'allontanamento dalla condizione reale quella mostrata dalle immagini dei Sassi scelti con insistita regolarità da molti registi"³. In queste riflessioni, in genere ci si dispiace che i Sassi, dagli anni '60 a pochi anni or sono completamente disabitati e caratterizzati da un forte

senso di degrado, di abbandono, di rovina, vengano pretestuosamente utilizzati per mostrare l'arretratezza meridionale, o divengano - "grazie all'assenza di popolazione e quindi di trasformazioni" - solo "una scenografia senza un preciso senso storico"⁴.

Queste posizioni risultano pienamente comprensibili e condivisibili se ci poniamo dal punto di vista (oltre che dei cittadini di Matera) degli architetti e degli urbanisti e consideriamo il dibattito che per decenni li ha interessati e coinvolti sul destino dei Sassi. Ludovico Quaroni ha riassunto questo dibattito in un apologo divertente, che è divenuto famoso tra gli "addetti ai lavori", nel quale, con efficace autoironia, rievoca il percorso seguito dal pensiero urbanistico dal 1944 ad oggi e gli errori commessi anche con il suo personale contributo⁵. A sua volta, Restucci sottolinea "... le ambiguità originarie con cui la cultura italiana aveva affrontato, dal '48 in poi, la questione materana..."⁶, ambiguità che si riflettono puntualmente nelle opposte ipotesi di un risanamento a funzioni residenziali o di un risanamento a funzione turistica dei quartieri Sassi..."⁶. E denuncia la concezione de "i Sassi come opera d'arte, ... come <monumento>...", una sorta di foro romano della civiltà contadina..."⁶, cioè la "rimozione dei Sassi come contesto urbano e vitale, ed una loro trasformazione in scenografie, tanto ricche di suggestioni quanto ambigue in tema di utilità, ragioni, funzioni." Mentre approva la recente uscita dal "Mito" e le scelte urbanistiche degli ultimi anni che privilegiano, rispetto al "paesaggio per esteti", "... concrete proposte di risanamento e una corretta relazione tra case, servizi e riutilizzo..."⁷.

L'attuale fervore dell'opera di riuso-risanamento e di recupero dei Sassi a fini residenziali, viene

vista cioè giustamente dagli urbanisti come il frutto positivo della rinuncia al mito della "civiltà contadina" e a "teorie feticistiche o pseudo-feticistiche", perché "i Sassi sono vivi", come ha detto Bruno Zevi, e si sta lavorando per trasformarli "da Museo a città"⁸. Raffaele Giura Longo, proprio dalle pagine di questa rivista, ha denunciato "i rischi di una riduzione dei Sassi a mero feticcio", che hanno caratterizzato il dibattito culturale ne l dopoguerra e non mancano neanche oggi. E, analizzando l'origine della parola "feticcio", ne ha sottolineato "il significato di < sintesi fittizia >, quando si assume "un oggetto in sostituzione del tutto"... di "rappresentazione iconica", di "sostituto della realtà", di "separazione fittizia di una parte dal tutto", di "oggetto paradossale", che ci illude "della possibilità di meglio percepire sinteticamente un oggetto", mentre "in verità lo nasconde o ce ne dà una rappresentazione distorta e, nel migliore dei casi, soltanto parziale"⁹.

Se non si possono non condividere queste posizioni, cui sono giunti gli architetti contemporanei, da un punto di vista urbanistico e socio-economico, la semplice trasposizione diretta di questi concetti nel campo della riflessione estetica e semiotica del cinema presenta invece qualche difficoltà. E questo proprio per gli elementi costitutivi stessi del linguaggio cinematografico che rappresentano l'essenza della "settima arte". Se riflettiamo sui concetti sottolineati da R. Giura Longo analizzando il termine "feticcio", ci accorgiamo con qualche imbarazzo che molti di questi si attagliano perfettamente ad una definizione del cinema. Che cosa è infatti il cinema se non "rappresentazione iconica" e "sostituto della realtà", "separazione fittizia di una parte dal tutto", "sintesi fittizia" per cui "si assume un oggetto in sostituzione di un

altro"? Esso, al limite, è anche "oggetto paradossale che manifesta, da parte di chi lo adotta, una mancanza ed un limite irriducibile, di ordine ideologico come di ordine pratico", come cercherò di spiegare togliendo a queste affermazioni gli elementi di giudizio negativo contenuti nelle parole di Giura Longo, che sono pienamente giustificati in ambito urbanistico ma non altrettanto in campo cinematografico.

Sul carattere di "rappresentazione iconica" e di "sostituto della realtà" che caratterizza l'immagine fotografica - la quale riproduce analogicamente gli oggetti reali - e ancor più quella cinematografica - che riproduce anche il movimento attraverso "l'illusione ottica", o meglio "mentale", di immagini fisse che scorrono alla velocità di 24 fotogrammi al secondo - credo non ci sia molto da dilungarci, anche se sul rapporto tra immagine cinematografica e realtà si sono giustamente consumati fiumi di inchiostro. Qualche parola in più è forse necessaria per la "separazione fittizia di una parte dal tutto", per la "sintesi fittizia" e l'assunzione di "un oggetto in sostituzione del tutto". Il linguaggio cinematografico è insieme intrinsecamente metonimico e metaforico, come ha dimostrato Christian Metz riferendosi ai concetti resi famosi dalla linguistica di Jakobson¹⁰. Metonimico perché esso si esprime attraverso sequenze di inquadrature che si susseguono, si affiancano, si giustappongono l'una dopo l'altra; e soprattutto ci appaiono parziali rispetto alla realtà raffigurata (l'inquadratura presuppone il "fuori campo" e i primi piani "fanno a pezzi" la realtà), richiedendo un lavoro mentale per la loro ricomposizione. Un lavoro mentale simile a quello che, nel linguaggio verbale e scritto, è necessario per comprendere la sinecdoche, cioè la figura retorica che usa "la parte per il tutto" e che altro non

è che un particolare tipo di metonimia. Inoltre, il carattere anche metaforico del linguaggio cinematografico appare con evidenza quando è usato volutamente, attraverso segni espliciti come in alcune dissolvenze incrociate: si pensi alle famose dissolvenze usate da Chaplin in *Tempi moderni*, dove un gregge di pecore "sfuma" negli operai che entrano in fabbrica; o ne *Il monello*, dove la figura della ragazza madre si dissolve in quella del Crocifisso. Ma, più in generale, si può dire che ogni singola immagine del cinema è in qualche modo una metafora del reale, perché in ogni inquadratura e in ogni sequenza vengono compiute delle scelte, che modificano e "sintetizzano" lo spazio ed il tempo della realtà, caricando le immagini inevitabilmente di significati ulteriori, che attengono allo "sguardo" dell'autore e alle esigenze espressive del suo mondo interno (e proprio per questo evocano quello dello spettatore, in un dialogo con l'opera che ricrea sempre un nuovo film, al limite ad ogni singola visione).

La famosa cameriera russa citata da Balázs¹¹ che, assistendo per la prima volta ad un film, si spaventò nel vedere la gente "fatta a pezzi", non sapendo interpretare né la metonimia né la sineddoche del cinema, ce le mostra tanto comicamente quanto ce le svela chiaramente. Ancor più chiari in questo senso, se non altro perché compiu ti consapevolmente, sono gli esperimenti del regista russo Lev Vladimirovič Kuleov. Montando in sequenze diverse, dopo la stessa immagine del volto inespressivo di un attore, di volta in volta immagini di cibo, di funerali, di bambini, il regista constatava come gli accostamenti diversi modificassero la percezione da parte del pubblico dell'emozione espressa dal volto sempre uguale. Dunque l'immagine successiva modificava il senso di quella precedente! Lo stesso Kuleov "si divertiva" in altri esperimenti a costruire persone inesistenti attraverso il montaggio di immagini di parti del corpo di persone diverse e – per venire più vicino al nostro discorso – a creare luoghi immaginari attraverso il montaggio di immagini di diverse città¹².

Queste considerazioni e questi esempi esprimono chiaramente il carattere di "feticcio" del cinema e, se ad esse si aggiungono le caratteristiche peculiari della narrazione – che non sono specifiche del cinema ma riguardano direttamente la maggior parte delle opere cinematografiche – e in particolare la tendenza inevitabile del processo narrativo a scegliere parti della storia e della cronaca, organizzandole in una struttura che tende ad estrarre un senso dalla molteplicità del reale, si ha un quadro sufficiente del cinema come "oggetto paradossale", che fa della



Nino Manfredi in *Anni ruggenti* di Luigi Zampa /1962

"mancanza", del "limite", sia d'ordine "ideologico" che "pratico", la condizione per creare nuovi mondi.

D'altra parte, è proprio la "sensazione di una presenza nella consapevolezza di un'assenza"¹³ (il cinema ci coinvolge nel "qui e ora", mentre sappiamo che le sue immagini provengono da un altro tempo e da un altro luogo) che crea quella situazione di "straniamento", quello stato simile all'ipnosi¹⁴ e quella "attenzione fluttuante"¹⁵, a metà strada tra l'identificazione e il distacco, che sono indispensabili alla visione cinematografica come esperienza estetica. Tutto questo ci aiuta a capire, credo, come non ci si debba scandalizzare per l'uso che il cinema ha fatto dei Sassi di Matera come scenografia. E' un elemento costitutivo dell'arte cinematografica il fatto che "spesso, quando il cinema riprende l'architettura, <la fa letteralmente a pezzi>, cioè preleva (decontestualizza) e rimonta (ricontestualizza), secondo le proprie esigenze, frammenti più o meno significativi di forme architettoniche."¹⁶ E' proprio attraverso questo processo, del resto, che il cinema è diventato il "Nostro Grande Costruttore Quotidiano" e "ha edificato immaginifiche appartenenze e ad ambienti, cattedrali, galassie mai abitate sino ad allora"¹⁷, con una disinvoltura storica, filologica e combinatoria che lo rendono oggettivamente vicino alle poetiche e alle ideologie del post-moderno¹⁸. C'è chi addirittura sostiene che un'opera architettonica aumenti il proprio valore cinematografico "nella misura in cui l'intenzionalità dell'architettura reale, il suo valore ecologico, non è nemmeno percepito dallo spettatore"¹⁹, perché "una piena coscienza da parte dello spettatore dei valori simbolici (storicamente sedimentati) di una forma architettonica potrebbe costituire un freno o un impedimento alla sua piena riso-



luzione in forma filmica."²⁰

Senza arrivare a questi eccessi, Antonio Costa propone di cercare di comprendere "fino a che punto una macchina produttrice di senso, qual è il cinema, sia in grado di inglobare un sistema di significati (storici e semiotici) stabilizzato in una certa forma" ... cioè di comprendere la relazione tra intenzionalità architettonica e intenzionalità filmica, "... se c'è una sorta di <simpatia>, di immedesimazione dell'una nell'altra" ..., oppure "un uso più o meno arbitrario, casuale ed improprio"²¹.

Ma queste due modalità non possono essere del tutto separate e distinte. Sia perché "di fronte alla forma architettonica documentario e fiction si presuppongono a vicenda"²²; sia in quanto "dalla simulazione dell'esperienza dello spazio architettonico, deriva la capacità del cinema di documentare con fedeltà assoluta e, nello stesso tempo, di traviare con pari credibilità la forma architettonica, e quindi di dare plausibilità e coerenza alle più svariate contaminazioni e decontestualizzazioni."²³

Secondo Cerchi Usai e Kessler "l'architettura diventa un oggetto filmico propriamente detto quando la sua presenza corrisponde ad una certa intenzionalità."²⁴ Per la verità ciò vale per qualsiasi elemento del "pro-filmico", perché "qualsiasi altro oggetto già dotato di un proprio significato" è utilizzato dal film narrativo come un oggetto "di seconda mano", con un significato di seconda mano.²⁵ E questo è vero sempre a due livelli: da un lato per rafforzare "l'universo diegetico", cioè il mondo creato dalla narrazione; dall'altro per alludere a qualcos'altro, come "citazione" che attiva significati simbolici e conserva una relativa autonomia. Ma, per "l'oggetto architettonico", questo vale ancora di più, a causa della sua riconoscibilità storica

e stilistica e per i suoi diversi livelli di senso, per cui esso tende a conservare comunque un significato eccedente a quello strettamente diegetico richiesto dalla narrazione e dal film (in modo simile, anche se non uguale, a quanto accade per una musica conosciuta, soprattutto quando non è interna al mondo diegetico della narrazione). Quando questo significato "residuo" rimane tale, si avverte una sintonatura di stile, un'eccedenza ingombrante e fastidiosa, simile a quella generata da una ricercatezza formale fine a se stessa della messa in scena o della fotografia, quale si avverte ad esempio – per restare comunque nel campo dei film di qualità – in alcune opere meno felici di Franco Zeffirelli (come il Gesù di Nazareth, specie se confrontato con quello pasoliniano, di cui parleremo più avanti). Ma quando, nelle opere più riuscite e risolte, questo significato irriducibilmente altro dialoga con l'universo diegetico del film, si può determinare un arricchimento reciproco tra il film e l'oggetto architettonico che coinvolge la forma ed il senso di entrambi.

Architettura e cinema, dunque, sembrano stimolarsi al meglio quando l'una risulta espressamente funzionale all'altro, "pur conservando entrambi un residuo semantico... che conferma il loro carattere polisemico."²⁶ In altre parole, il rapporto tra le due arti "risulta felice quando arricchisce il testo di arrivo, l'opera film, consegnando a nuova luce anche il testo di partenza, le architetture rappresentate."²⁷

E' proprio quello che a mio avviso è accaduto nell'uso dei Sassi di Matera che Pasolini ha fatto per *Il Vangelo secondo Matteo*. Da un certo punto di vista, non potrebbe esserci tradimento maggiore dell'architettura dei Sassi, che viene stravolta sul piano dello spazio e del tempo, "trasportandola" dal Sud d'Italia alla Palestina e retrodatandola di duemila anni rispetto ad oggi e di circa mille rispetto alla sua nascita come quartiere. Ma nello stesso tempo accade un duplice "miracolo". Da un lato questo oggetto architettonico si rivela perfettamente funzionale all'universo diegetico del film, dandoci una Gerusalemme "credibile" come forse mai prima di allora. Dall'altro, l'eccedenza irriducibile di significato, propria delle forme e degli stili dei diversi edifici dei Sassi, risultato di una trasformazione continua durata vari secoli, dialoga con l'universo diegetico, arricchendo il Vangelo pasoliniano di un senso ulteriore. Facendone cioè un racconto fedele al testo evangelico, ma profondamente umano e terreno, radicato concretamente nella realtà e quasi privo di una dimensione escatologica; e nello stesso tempo capace di alludere alla "divinità" dell'uomo, alle sue po-



Gian Maria Volontè in *Cristo si è fermato ad Eboli* di Francesco Rosi /1979



zenzialità spirituali, "al di là" dello spazio e del tempo della storia.

Ma all'oggetto architettonico, cioè ai Sassi, avviene qualcosa di reciproco? A me sembra di sì. E non tanto per il fatto che essi si sono arricchiti di un significato ulteriore, entrando a far parte del nostro immaginario collettivo come paesaggio evangelico e biblico, come dimostrano gli altri film sull'argomento che hanno cercato in essi la loro ambientazione, da King David di Bruce Beresford al recente *The Passion* di Mel Gibson. Quanto e soprattutto perché la "contaminazione" pasoliniana, che secondo alcuni ha rischiato di condannare i Sassi ad una dimensione al di fuori della storia, secondo me ha forse favorito l'uscita dallo stereotipo di "monumento alla civiltà contadina", portando alla luce il loro polisemismo e la loro dimensione umana più universale.

Certo, questo incontro felice non ha caratterizzato tutti i film girati nei Sassi; al contrario, alcuni di essi sono stati comunque di scarsa qualità, mentre altri, pur di un certo interesse, hanno avuto con i quartieri materani e la loro architettura solo un rapporto superficiale (come appare dalla scheda filmografica). Ma una diversa qualità delle opere appartiene alla storia del cinema come di tutte le arti, mentre il rapporto con l'architettura e la città ha nelle opere cinematografiche esempi felici e infelici che riguardano molte altre realtà urbane ed oggetti architettonici. Va riconosciuto però che anche altri film, oltre il Vangelo, più o meno artisticamente felici, hanno avuto con i Sassi un rapporto fecondo, pur non rispettandone in pieno la collocazione storica e la realtà socio-economica, ma anzi spesso addirittura stravolgendole. A mio parere, infatti, non vanno considerati esempi di incontro positivo tra il cinema ed i Sassi soltanto docu-

mentari come *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* di Carlo Lizzani, o l'episodio materano di Italia '61 di Jan Lenica. Anche un film come *La lupa* di Alberto Lattuada, che ambienta a Matera il dramma siciliano di Giovanni Verga, è capace di cogliere tra i Sassi "il portato di arretratezza che accomuna due mondi contadini";²⁸ mentre C'era una volta di Francesco Rosi estrae dal paesaggio materano l'aspetto "magico" e Allonsanfàn dei fratelli Taviani l'anima melodrammatica. Persino stili surreali, come quello del regista-poeta Fernando Arrabal, che ne *L'albero di Guernica* ricrea tra i Sassi la cittadina castigliana immergendola in un'atmosfera fantasiosa e visionaria; o quello di Luigi Gianni ne *Il tempo dell'inizio*, che crea nello storico quartiere un ambiente onirico, allucinato e oppressivo, sembrano dialogare con elementi concreti e reali dell'architettura materana, estraendo da essi nuovi sensi che essi in potenza contengono, con un risultato che diventa perciò un arricchimento piuttosto che un tradimento.

E ancora: Il sole anche di notte dei Taviani, nelle brevi sequenze della casa materna del protagonista, non solo crea una credibile ambientazione settecentesca, ma soprattutto quell'atmosfera sospesa nel tempo, nonostante il passare degli anni, che la casa dell'infanzia assume nella memoria, cogliendo così un altro aspetto dell'architettura materana. E, per finire, anche *L'uomo delle stelle* di Tornatore, che trasporta tout-court il paesaggio dei Sassi nella Sicilia degli anni '50, fa della scelta di aperto tradimento una manifestazione concreta e tangibile del cinema come macchina di illusioni. E in questo a me sembra che il regista siciliano colga un aspetto reale dell'architettura dei Sassi e del paesaggio materano: quell'esse re contemporaneamente il frutto di stili architettonici diversi, susseguendosi in una

lunga storia, e di una costrizione unitaria imposta dall'orografia e dal tufo. Attraverso questo processo complesso e lungo di secoli, i Sassi hanno costruito la loro "anima polisemica", che è capace di dialogare con il mondo spirituale di artisti assai diversi tra loro, ma che è anche esposta alle strumentalizzazioni e agli usi illusionistici dei furbi e degli intellettuali disonesti. E in ciò l'anima dei quartieri materani manifesta una certa analogia, nel "bene" e nel "male", con quella del cinema e del suo apparato espressivo e rappresentativo, che ha reso la settima arte la nuova straordinaria forma artistica del Novecento, ma anche il terreno di azione di avventurieri e ciarlatani. E questa somiglianza, per quanto vaga e lontana, forse non è estranea all'attrazione che così spesso si è manifestata tra questi due mondi e che ha dato vita a tanti incontri più o meno felici e a tanti film.

Vuol dire allora che è vana la speranza "che i Sassi, restaurati e vissuti, offrano l'opportunità a Matera di raccontare la Storia, e le storie, di questa splendida città"?²⁹

Al contrario. Credo che, se il processo di risuonamento che è in corso non oscurerà elementi ed aspetti dell'anima polisemica dei Sassi, che si è andata stratificando nei secoli con una sapiente e continua opera di intreccio tra scavo e costruzione; ma al contrario li riporterà alla luce, li valorizzerà e aggiungerà ad essi ulteriori elementi di senso propri della nostra epoca – rinunciando però alla omologazione e all'appiattimento che essa porta anche con sé – i Sassi potranno riprendere in pieno la loro vita, senza diventare solo un mercato o un quartiere notturno e senza rinunciare alla loro anima.

Allora il cinema e i Sassi potranno trovare nuove ragioni di dialogo e ulteriori occasioni di incontro, che daranno vita a nuovi film e, forse, a qualche nuova opera d'arte.

¹Massimo Calanca Direttore di *CinemAvvenire*, associazione presieduta da Gillo Pontecorvo che promuove l'amore e la conoscenza del cinema tra i giovani e gli studenti delle scuole e delle Università, sia come spettatori consapevoli che come possibili talenti, attraverso la partecipazione attiva e creativa ai Festival del Cinema e altre iniziative culturali e didattiche.

² A. Restucci, *Matera*, i Sassi, Einaudi, Torino, 1991.

³ Ivi, pp. 292,293.

⁴ Cfr. Sassiweb.it, I film girati a Matera.

⁵ L. Quaroni, *Once upon a time... Ovvero la miseria italiana*, conferenza al seminario ILAED, Urbino 1977. Ora in A. Sichenze, *Il limite e la città*, Franco Angeli, Milano, 1995, pp. 337 ss. Il saggio è stato recentemente ripubblicato su questa rivista, n° 1, settembre 2002.

⁶ A. Restucci, op. cit., p. 299.

⁷ Ibid, p. 301.

⁸ Cfr. Raffaele Giura Longo, *I Sassi tra storicismo e feticismo*, Lamisco 2002, a cura della Sezione materna della Deputazione di Storia Patria per la Lucania, ora in Siti, n° 1, settembre 2002, pp. 21-24.

⁹ Ibid, p. 21.

¹⁰ C. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio Editori, Venezia, 1980. Cfr. anche *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972 e *La significazione nel cinema*, G. E. Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano 1975; e, di Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.

¹¹ Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino, 1952.

¹² Cfr. Vsevolod Pudovkin, *La settima arte*, a cura di Umberto Barbaro, Editori Riuniti, Roma, 1961. Dagli esperimenti del regista russo è nata l'espressione "effetto Kulesov", ad indicare una proprietà fondamentale delle capacità espressive e creative del montaggio.

¹³ Cfr. Christian Metz, *Cinema e Psicanalisi*, cit.

¹⁴ Cfr. Cesare Musatti, *Scritti sul cinema*, a cura di Dario F. Romano, testo&immagine, Torino, 2000. Cfr. anche Massimo Calanca, *Cinema e giovani spettatori*, relazione al 1° Convegno del Piano Nazionale per la Didattica del Linguaggio Cinematografico e Audiovisivo del Ministero dell'Istruzione, Roma, 1999; ora in *L'arte del cinema e la vita come opera d'arte*, a cura di M. Calanca e Giuliana Montesanto, ARCA, Roma, 2000.

¹⁵ Cfr. Massimo Calanca e Giuliana Montesanto, *Leggere il cinema come veicolo di cultura e occasione di riflessione sui valori*, in *L'arte del cinema e la vita come opera d'arte*, cit., p. 68.

¹⁶ Antonio Costa, *Riprendere all'architettura...*, ne *Il cinema, l'architettura, la città*, a cura di Marco Bertozzi, Editrice Librerie dedalo, Roma, 2001, p. 22. Cfr. anche, dello stesso autore, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002.

¹⁷ Marco Bertozzi, introduzione a *Il cinema, l'architettura, la città*, cit. p. 11.

¹⁸ Cfr. David Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano, 1993, che ritrova in *Blade Runner* di R. Scott e in *Fino alla fine del mondo* di W. Wenders lo spazio-tempo della condizione postmoderna.

¹⁹ Paolo Cerchi Usai & Frank Kessler, *Avant-propos*, in *Cinéma et Architecture*, numero monografico di *Iris*, 12, 1991, p. 8.

²⁰ A. Costa, op. cit., p. 28.

²¹ Ibid.

²² Ivi, p. 27. Infatti "nel documentario l'esperienza filmica dell'architettura non potrebbe aver luogo senza implicare in profondità la dimensione dell'immaginario spettatoriale; d'altra parte l'architettura si può integrare compiutamente solo a partire da una resa <documentaria> della sua forma, del suo spazio-tempo."

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ Cerchi Usai & Kessler, op. cit., p.8.

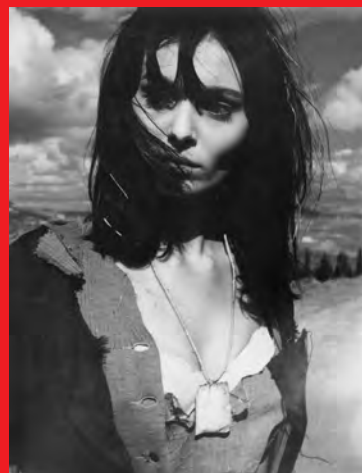
²⁵ Cfr. Antoine Compagnon, *Le seconde main ou le travail de la citation*, ed. du Seuil, Parigi, 1979.

²⁶ Marco Bertozzi, op cit, p. 15.

²⁷ Ibid., p. 12

²⁸ A. Restucci, op. cit., p. 292.

²⁹ Sassiweb.it, I film girati a Matera, cit.



01	02	03
04	05	06
	08	09
		10

- 01 Roberto Rossellini nei Sassi di Matera
 02 Pier Paolo Pasolini_IL VANGELO SECONDO MATTEO /1964
 03 Elsa Morante e Alfonso Gatto_IL VANGELO SECONDO MATTEO /1964
 04 Michele Placido_VOLONTARI PER DESTINAZIONE IGNOTA /1978
 05 Dalia Lavi_IL DEMONIO /1963
 06 Francesco Rosi_CRISTO SI È FERMATO AD EBOLI /1979
 07 Mariangela Melato e Fernando Arrabal_L'ALBERO DI GUERNICA /1975
 08 Pier Paolo Pasolini_IL VANGELO SECONDO MATTEO /1964
 09 Luigi Zampa_ANNI RUGGENTI /1962
 10 Jim Kaviesee|_THE PASSION /2002

Foto 01_02_04_07_Archivio Genovese Matera
 Foto 03_05_06_08_09_10_Archivio Notarangelo-Blu Video Matera



**APPENDICE
I FILM GIRATI A MATERA
DAL 1950 AL 2003
A CURA DI MASSIMO CALANCA**



Salvo Randone e Nino Manfredi in *Anni ruggenti* /1962



**NEL MEZZOGIORNO QUALCOSA È CAMBIATO
di Carlo Lizzani, documentario, 1949**

Culturalmente influenzato da Cristo di è fermato ad Eboli e dalla pittura di Carlo Levi, con echi di Sud e magia di Ernesto De Martino e delle prime inchieste sociologiche, si inserisce nel filone documentario che esplora i profondità le aree più sconosciute e depresse del paese. In anni in cui il documentario è beneficiato da una pioggia di finanziamenti governativi come "luogo del conformismo...", di rassicuranti immagini turistiche, di esaltazione del lavoro e delle prospettive di sviluppo economico (specie nel sud) [G.P. Brunetta, Storia del cinema italiano, vol III°, pp. 484-485], Lizzani e pochi altri tentano incursioni coraggiose in terreni considerati tabù e quest'opera cerca di indagare sul mondo contadino descritto da Levi e di coglierne le contraddizioni. "E' l'unica volta che i Sassi non fingono di essere qualcos'altro, o una mera scenografia, e raccontano la loro storia [Sassiweb.it, Film girati a Matera]. Lizzani mostra i Sassi "ancora abitati e carichi di contraddizioni... nella loro carica realistica... bloccati nei fenomeni soprattutto sociali che legano il luogo agli abitanti, in una singolare commistione tra arretratezza di un mondo contadino e contraddizioni di vita... i Sassi in questo caso si dimostrano come un luogo preciso, per quelli che sono senza finzioni e senza alterazioni" [A. Restucci, Matera, i Sassi, Einaudi, Torino, 1991, p. 292].

LE DUE SORELLE

di Mario Volpe, 1950

Melodramma popolare di serie C, con tanto di relazione sentimentale tra il marchese Alberto e le due povere donne, tentativo di vendetta, perdono, scelta del convento e matrimonio finale. Inserito tradizionalmente tra i film girati tra i Sassi, non è dato sapere con certezza cosa c'entra Matera, visto che il film è giustamente introvabile.

LA LUPA

di Alberto Lattuada, 1953

E' la prima volta che i quartieri materani si pongono

come una scenografia, per più versi tragica, ma non come se stessi: nel realismo narrativo i Sassi servono non a mostrare la loro storia, ma quella del portato di arretratezza che accomuna due mondi contadini: quelli espressi dalla Sicilia e da Matera, due luoghi pur distanti geograficamente [A. Restucci, op. cit., p. 292]. Il film è tratto dall'omonimo racconto (e copione teatrale) di Giovanni Verga ed ebbe sceneggiatori di tutto rispetto, compresi Malerba e Moravia. Due le modifiche fondamentali al racconto verghiano: l'azione si svolge nella Matera degli anni '50 anziché nella Sicilia dell'800 e i personaggi non lavorano nei campi ma in una manifattura di tabacco e sono perciò più operai che contadini. Il testo letterario è letto da Lattuada "in chiave di inconscio collettivo e arcaico, di mito, di <natura>... [I Morandini, dizionario dei film, p. 732]. Maltrattato dalla critica, preannuncia l'interesse di Lattuada per il mondo femminile e per il prezzo che esso deve pagare per esprimere la libertà del proprio corpo e crescere nella società [Cfr. G.P. Brunetta, op. cit., p. 463].

IL CONTE DI MATERA

di Luigi Capuano, 1957

Il film racconta, in modo leggendario e romanzato, con scarsissima attenzione alla storia, la vita di Gian Carlo Tramontano, conte di Matera fino al 1514, e si svolge nell'omonimo castello.

LA NONNA SABELLA

di Dino Risi, 1957

Tratto da un romanzo di Pasquale Festa Campanile, riprende la fortunata formula di Pane, amore e..., utilizzando la vis comica di Tina Pica con buoni risultati in alcune scene, ma restando nei limiti della farsa strapaesana.

ITALIA '61

di Jan Lenica, 1961

Documentario attualmente quasi impossibile da vedere, perché girato per uno schermo a 360 gradi (fu il secondo esperimento del genere, dopo America the beautiful) in occasione dell'Esposizione di Torino del 1961, nel centenario dell'Unità d'Italia. Oltre

al Porto di Genova e al Vesuvio mostra i Sassi di Matera, appunto, a 360 gradi. L'occhio di un grande artista figurativo unito ad una tecnologia (allora) d'avanguardia, privilegia forse gli aspetti "scenografici", ma restituisce un'immagine "a tutto tondo" che costituisce un eccezionale documento.

ANNI RUGGENTI

di Luigi Zampa, 1962

Ambientato nel 1937, è l'ultimo episodio della quadrilogia di Zampa sul fascismo vecchio e nuovo, ma è più debole dei precedenti, forse per l'assenza come sceneggiatore di Brancati, morto nel 1954. Liberamente ispirato a L'ispettore generale di Gogol, è stato girato ad Ostuni, e non a Matera come erroneamente indicato in alcune filmografie.

IL DEMONIO

di Brunello Rondi, 1963

Presentato fuori concorso a Venezia, è uno sfortunato tentativo di tradurre in racconto cinematografico temi difficili e tragici come la superstizione e la stregoneria nel Sud.

I BASILISCHI

di Lina Wertmüller, 1963

Promettente opera prima della regista, premiata a Locarno, descrive con efficacia un gruppo di "vitelloni" della buona borghesia di un paese del Sud. Pigri e sonnolenti, i due protagonisti passano i giorni nell'ozio e nella noia, ma quando uno dei due ha la possibilità di trasferirsi a Roma rinuncia, preferendo continuare come prima. Dieci anni dopo I vitelloni di Fellini, il film ha buoni spunti ed ottiene un discreto successo, ma non regge l'inevitabile confronto.

IL VANGELO SECONDO MATTEO

di Pier Paolo Pasolini, 1964

Film giustamente pluripremiato, ricostruisce fedelmente il Vangelo di Matteo dall'annuncio della nascita di Maria alla resurrezione di Cristo. Girato quasi interamente a Matera, nello splendido paesaggio dei sassi, delle Murge, delle chiese rupestri,

con molti attori non professionisti o amici e conoscenti del regista (compresa la madre Susanna che interpreta Maria durante i giorni della passione), a simboleggiare l'analogia tra gli apostoli e gli intellettuali contemporanei, rompe con l'iconografia tradizionale e con gli estetismi, proponendo un Cristo più umano che divino, ispirato e spiritualmente rivoluzionario, profondamente radicato nella terra e ne l paesaggio. I Sassi sono proiettati all'indietro nel tempo, addirittura ad un millenni prima della loro nascita come quartiere. "Pasolini sembra interpretare la situazione dei Sassi nello stesso spirito del <Cristo> di Levi, come arcaica e atemporale atmosfera, magica nella sua irrealtà... I valori del mondo contadino... sono proiettati... in un mondo senza tempo... all'indietro... verso la radice primaria delle cose". [B. Restucci, op. cit., 293]. Lo stile alterna la macchina da presa a mano, che segue il Cristo alle spalle e insegue il volto dei personaggi, a composizioni ispirate alla pittura quattrocentesca (da Piero della Francesca, al <trattismo> del secondo Quattrocento, da Duccio da Boninsegna a Masaccio, a Giotto; la figura del Cristo sembra poi mescolare El Greco con la figuratività bizantina), alla sacralità delle tipiche inquadrature frontal i pasoliniane, inaugurate in Accattone e utilizzate qui soprattutto nelle sequenze iniziali. "La contaminazione degli, dei luoghi, dei costumi, della struttura delle immagini e della musica che le accompagna (la Missa Luba congolese, la Passione secondo Matteo di Bach, Mozart, ecc.), dello stesso linguaggio cinematografico, che alterna i primi piani frontali dello stile "sacrale" di Pasolini dei primi film romani alle panoramiche incerte, ai campi lunghi e lunghissimi e alle facce "rubate" tra la folla; anziché una confusa disomogeneità, crea una sensazione di verità, di immediatezza e purezza originaria e insieme di sacralità, con un potere evocativo non comune [Massimo Calanca e Giuliana Montesanto, L'arte del cinema e la vita come opera d'arte, Arca, Roma, 2000]. E' proprio questa contaminazione, forse, che rende l'uso del paesaggio dei Sassi così vivo nel film e così efficace nel rappresentare luoghi tanto distanti nel tempo e nello spazio da quelli reali di Matera.

MADE IN ITALY

di Nanni Loy, 1965

Undici episodi riuniti in cinque gruppi, con un cast di attori italiani ed europei di tutto rispetto, sceneggiatura di Maccari e Scola. Bozzettistico ed ironico, risulta modesto soprattutto considerando le potenzialità del cast. Un solo episodio degli 11 è girato a Matera.

C'ERA UNA VOLTA

di Francesco Rosi, 1967

Una favola con Sophia Loren e Omar Sharif, liberamente ispirato a Lo cunto de li cunti di Giambattista Basile. Una sorta di Cenerentola a Napoli nel Seicento, non priva di ambizioni di ricostruzione storica e di tentativi metaforici, con intenzioni di contro-fiaba, ma non del tutto riuscita secondo gran parte della critica. Non è stato colto il fatto che Rosi "si serve di nuovi strumenti di interpretazione

e rappresentazione per realtà – come quelle del sud – ...come l'antropologia culturale e i risultati delle ricerche di E. De Martino... Riti, magie, stregonerie, superstizione e in apparenza sono risolti nella dimensione della favola, di fatto affondano il loro sguardo nel vivo della storia, della memoria collettiva, nei gesti, nei riti, nelle pratiche di repressione quotidiana...” [G.P. Brunetta, op. cit., pp. 257 – 258]... “che il regista riesce a tradurre in una serie di magiche situazioni, dove è soprattutto il paesaggio a dominare, ... [A. Restucci, op. cit., p. 295].

IL DECAMERONE NERO

di Piero Vivarelli, 1972

“Boccaccio non c'entra in questa ignobile commedia sulla sessualità nera... Il testo ispiratore è firmato da Leo Frobenius” [Paolo Mereghetti, Dizionario dei film 2000, Baldini & Castoldi, Milano, 1999, p. 481].

ALLONSANFAN

di Paolo e Vittorio Taviani, 1974

Con riferimento al tentativo fallito di Pisacane di sollevare le masse meridionali, i Taviani continuano la loro riflessione sulla sinistra politica, ancora una volta mostrandoci il fallimento di una minoranza rivoluzionaria velleitaria e fuori del tempo (siamo in piena restaurazione, dopo il Congresso di Vienna); e, al tempo stesso, che gli ideali della rivoluzione sopravvivono agli uomini che li hanno male interpretati o traditi. Il modo di narrare è originale, anche se non sempre pienamente riuscito, con un riferimento al melodramma e a Visconti per travisarlo criticamente. Nella breve ma intensa sequenza del tradimento, Matera e i Sassi diventano un paese meridionale di inizio Ottocento.

IL TEMPO DELL'INIZIO

di Luigi Di Gianni, 1974

Il sogno di un giovane folle di essere vittima di una cupa e crudele dittatura si rivela, al risveglio, non poi così peggiore della realtà. Dramma fantastico, originale dal punto di vista formale, ma imbevuto di messaggi cerebrali in bilico tra Kafka e Orwell. Efficace l'atmosfera oppressiva e allucinata, creata dalla fotografia in bianco e nero, che fa dei Sassi un posto surreale e stravagante.

L'ALBERO DI GUERNICA

di Fernando Arrabal, 1975

Il bombardamento nazista di Guernica è occasione per l'incontro tra due giovani, Goya e Vandal, che rinunciano ad espatriare per combattere a fianco dei repubblicani. L'albero – simbolo della libertà e della vita – è l'unica cosa che si salva della cittadina della Pastiglia, reinventata tra i Sassi di Matera. Il regista-poeta, lontano da un approccio documentaristico, affronta la guerra antifranquista con una cifra fantasiosa e visionaria e filtra lo scenario materano attraverso uno sguardo surreale.

QUI COMINCIA L'AVVENTURA

di Carlo Di Palma, 1975

Matera diventa una cittadina pugliese in questa gradevole commedia picaresca, con una curatissima

fotografia (è la seconda regia del grande direttore della fotografia) e un buon commento musicale, msa con citazioni di Fellini e Antonioni un po' fuori luogo. Due donne (Vitti e Cardinale) girano l'Italia in moto verso Milano, attratte dal mito della libertà femminile e dalle fantasie di avventura, per imparare che si tratta di un miraggio e iniziare un'amicizia che renderà entrambe più consapevoli.

VOLONTARI PER DESTINAZIONE IGNOTA

di Alberto Negrin, 1978

Braccianti lucani, per bisogno, si arruolano nel 1936, per colonizzare l'Africa Orientale, ma si ritrovano a Cadice, a combattere per Franco e a sparare contro altri italiani che difendono la Repubblica spagnola. In questa produzione RAI che conserva tutti i limiti del mezzo televisivo, Matera potrebbe essere “se stessa”, ma è solo uno sfondo qualunque per brevi sequenze.

CRISTO SI È FERMATO AD EBOLI

di Francesco Rosi, 1979

Trasposizione cinematografica in quattro parti dell'opera di Carlo Levi risulta, come dice lo stesso regista, “un racconto più un'inchiesta”. Come il libro, questo film è infatti anche un'esplorazione critica di una società isolata ed arcaica, insieme al racconto del confino del pittore e scrittore antifascista. Girato per la maggior parte ad Aliano, il paese dove Levi fu confinato (Gagliano nel libro e nel film), a Craco e a Guardia Perticara (Pz), ha anche qualche scena girata a Matera.

TRE FRATELLI

di Francesco Rosi, 1981

Apologo sul tema della morte nella società contadina, liberamente ispirato al racconto *Il terzo figlio* di Andrei Platanov, è un film sulla memoria ed insieme sulla società italiana degli anni '80. Si svolge attraverso la dialettica tra le diverse opinioni politiche di tre fratelli, tornati nella casa contadina dell'infanzia per la morte della madre, e attraverso il confronto tra i loro diversi “sogni”, nei quali ognuno vivrà un possibile sviluppo della sua esistenza. Il film è girato in una masseria e i Sassi quasi non c'entrano. Appaiono soltanto un paio di cortili della parte più nuova, una costruzione che raffigura un istituto di rieducazione a Napoli e una Piazza della Matera alta.

KING DAVID

di Bruce Beresford, 1985

Ancora una volta i Sassi vengono scelti come scenografia per l'ultimo kolossal biblico del cinema: la storia del pastorello David che diventa re d'Israele. Come nel Vangelo di Pasolini (ma con risultato espressivo assai diverso) “... Gerusalemme riottenuta plasmando i luoghi materani mostra in una pittorica scenografia Sassi e territorio circostante” [A. Restucci, op. cit., p. 295]. Nonostante l'insuccesso di pubblico, Richard Gere ha dichiarato che rifarebbe mille volte il film perché gli ha fatto scoprire una città straordinaria come Matera.



Enrique Irazoqui e Pier Paolo Pasolini in *Il Vangelo secondo Matteo* /1964



IL SOLE ANCHE DI NOTTE

di Paolo e Vittorio Taviani, 1990

Tratto dal racconto di Tolstoj Padre Sergio, riammentato nel meridione italiano e nel '700, è un film controverso, giudicato da alcuni il capolavoro dei Taviani e da altri insipido, “atteggiato più che ispirato”, “tolstoiano senza tolstoismo”. E' la storia del percorso spirituale, dal successo, all'eremitaggio, all'umiltà, di un orgoglioso e ambizioso barone meridionale. Girato soprattutto nelle campagne circostanti Matera, la città vi appare soltanto nella terrazza e nella piazza antistante la casa nobile del protagonista da ragazzo (sotto la chiesa di Madonna dell'Idris, a destra di S. Pietro Caveoso), in alcuni scorci della città, in alcuni interni di palazzi e come lontano paesaggio di sfondo nel cammino verso l'eremitaggio.

L'UOMO DELLE STELLE

di Giuseppe Tornatore, 1995

Girato quasi interamente a Matera e nelle campagne circostanti, che raffigurano la Sicilia del 1953, è un film sul cinema come macchina di illusioni, che può essere intenzionalmente usata per truffare e che può far male. Ma anche nell'illusione truffaldina il cinema resta un mezzo inevitabilmente espressivo, che può tirar fuori aspetti nascosti delle persone e delle cose. E' la storia di un falso inviato di una inesistente casa cinematografica romana, che organizza provini a pagamento a danno di poveri cristi. Matera e i Sassi, visti da Piazza S. Pietro Caveoso, fanno da sfondo al tendone del truffatore e finiscono per essere un'estensione della falsa sala di posa, trasformandosi credibilmente in un paesaggio siciliano.

DEL PERDUTO AMORE

di Michele Placido, 1998

La storia un po' romanizzata di Liliana Rossi, militante comunista morta a 24 anni, raccontata tra la romantica rievocazione autobiografica (Placido è di Ascoli Satriano, il comune foggiano della Rossi) e l'intento didascalico e ideologico. Film di impegno civile, spesso convincente pur con qualche schematismo, è quasi interamente girato a Ferrandina, di

cui si riconoscono il salone del Palazzo Cantorio e l'antico frantoio Potenza, ad Irsina e nelle campagne materane.

TERRA BRUCIATA

di Fabio Segatori, 1999

Film d'esordio di un critico e videomaker, esaspera e mescola situazioni da western all'italiana, cinema di Hong Kong e poliziesco, citando Bigalow e Peckinpah, ma finendo per stancare. Un giovane, ritornato dagli USA per la morte dei genitori, scopre che sono morti per la camorra e scatenata per vendetta una guerra tra i clan con morti a ripetizione. Ambientato in un paese dell'entroterra campano, e girato tra le Murge e la Lucania e mostra interessanti panoramiche di Matera e gli interni di alcune chiese rupestri. Nella prima parte del film ha alcune scene girate nel territorio di Aliano, lungo le sponde del Sauro, dell'Agri e presso La Masseria Marra.

THE PASSION

di Mel Gibson, 2002/2003

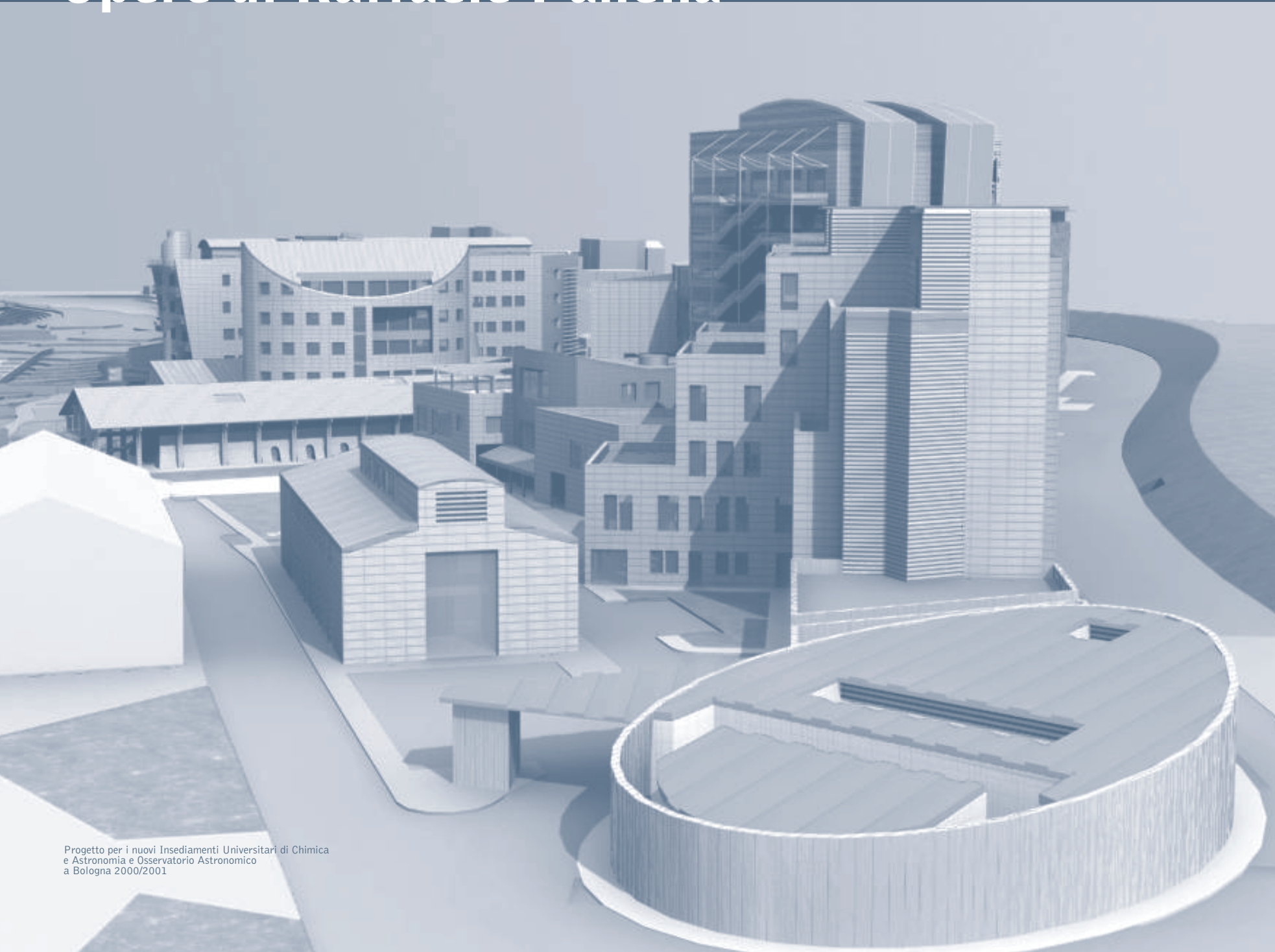
Film ancora in lavorazione, girato tra Matera, i Sassi, il territorio circostante della Gravina e della Murgia, Craco e Cinecittà. Racconta le ultime ore della passione di Cristo, dall'orto degli ulivi al Golgota, con una scelta coraggiosa del regista-attore che fa recitare gli interpreti in latino e aramaico (e qualche attore lucano nel proprio dialetto) senza sottotitoli. Fa una certa impressione vedere ancora una volta Matera trasformata in Gerusalemme. E l'impressione aumenta se, come è capitato a chi scrive, si sono visti a Cinecittà i finti ulivi del Getzeman appoggiati momentaneamente nella main street di New York, dove Scorsese ha girato Gangs of New York; la stessa strada, con pochi ritocchi scenografici, utilizzata per il ghetto di Roma in *Concorrenza sleale* di Ettore Scola. E mentre centurioni romani correvano a prendersi un caffè insieme a sacerdoti israeliti, durante la pausa delle riprese, la potenza effimera dell'illusione cinematografica non poteva apparirmi più chiara e insieme più affascinante.



Le Mostre dell'Ordine. Nell'aprile del 2003 si è tenuta a Matera nelle sale del Palazzo dell'Annuziata la mostra "Raffaele Panella Architetto" organizzata dall'Ordine degli Architetti di Matera in collaborazione con l'Amministrazione Provinciale. A presentare la mostra sono intervenuti Luigi Acito, Maristella Casciato, Claudio D'Amato, Renato Bocchi e Amerigo Restucci.

Il catalogo delle opere è edito da LIBRiA_Melfi.

Opere di Raffaele Panella



Progetto per i nuovi Insediamenti Universitari di Chimica e Astronomia e Osservatorio Astronomico a Bologna 2000/2001

Professione architetto

“ L'architettura della città di Panella non è lontana da quella teorizzata nei tardi anni '60 da Aldo Rossi, è un'architettura "civica" a forte significato politico e civile.”

Guardare alla città con gli occhi dell'architettura. Guardare l'architettura come un mezzo non come un fine, un mezzo per conseguire nuovi valori urbani. Sembrano - forse sono - obiettivi desueti, in un'epoca di così spinta autoreferenzialità della ricerca architettonica, in un'epoca in cui i valori urbani sono sempre più dispersi e perfino, spesso, rifiutati, in un'epoca in cui l'individualismo sfrenato - degli architetti e dei cittadini medesimi - esalta il culto della personalità o le conquiste individuali molto più che i valori collettivi della società civile.

Eppure Raffaele Panella non ha dismesso questi obiettivi, che informano tutta la sua opera da quarant'anni a questa parte. Al contrario essi si vanno - nelle ultime ricerche, negli ultimi progetti - affinando, precisando, arricchendo di nuove valenze. Parlare di Panella come mero professionista dell'architettura non ha senso. Tutta la sua opera è un reiterato ragionamento sopra l'architettura e sopra la città, in un afflato didattico e di ricerca instancabile e inesauribile, che va ben oltre la singola opera d'architettura: è la costruzione di un discorso sull'architettura e sulla città, un discorso che chiede continui riscontri, continue verifiche, continui rilanci. In un simile itinerario non c'è spazio per opere "finite" o "assolute". C'è spazio solo per la ricerca incessante, per il costante ripensamento, per il continuo ricominciare. D'altra parte, che senso avrebbe un'architettura assoluta in un quadro di ricerca il cui fine è sempre oltre l'architettura, nella città e nella società?

La città è al centro degli interessi di



Comune di Tricarico (MT): Quaderno del Piano, a cura del Gruppo POLIS (M. Cresci, A. Musacchio, F. Orioli, R. Panella), 1967

Panella. La città come urbs e la città come civitas, la città dell'architettura ma anche, prima ancora, la città dei cittadini, della comunità insediata. Un'architettura vuota, un'architettura morta, non è nei sogni di Panella. Il suo interesse per l'archeologia, per il passato, non è mai di tipo antiquario o nostalgico né di tipo meramente estetico. Se l'architettura, come diceva Loos, è solo là dove c'è un monumento tombale, be', questa architettura a Panella interessa assai poco. Gli interessa assai di più quell'architettura-non-architettura che Loos stesso praticava: l'architettura della residenza, quella del sociale, compromessa con la vita di ogni giorno. (Talvolta ci si dimentica che Loos fu architetto municipale a Vienna per un periodo nemmeno troppo breve). La città è un'opera collettiva e un monumento alla collettività. E' questa essenza profonda della città che interessa a Panella. La città è sedimento di mille giaci-

menti, è storia, è cultura materiale.

E' questa l'archeologia che interessa a Panella: l'interpretazione degli strati della storia, per continuare la storia. C'è tutto il suo maestro Samonà in questo: il Samonà che vede nel presente il concentrato di passato e futuro. Nessun accento nostalgico, nessuna ricerca filologica fine a se stessa, nessuna proiezione nel futuro se non pensata come miglioramento del presente.

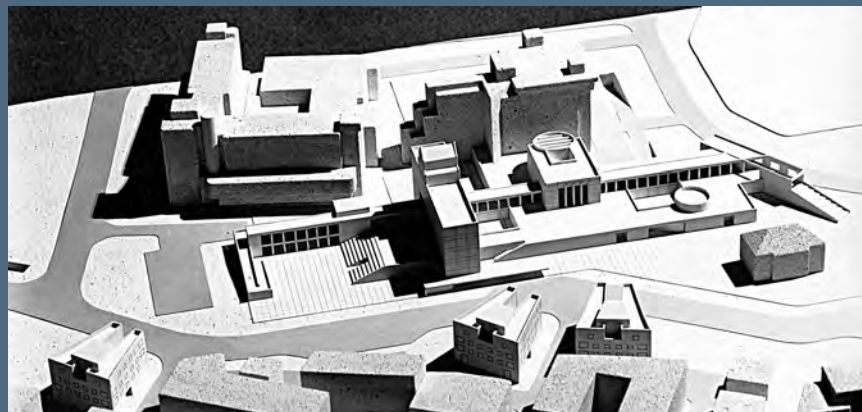
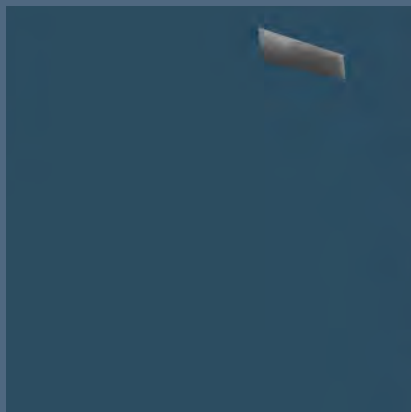
Pochi accenti lirici, nessuna fuga in avanti, ma un ascolto continuo e attento di quanto accade attorno, dei flussi dei desideri degli ideali degli accadimenti delle novità di una società in evoluzione. Una città nuova costruita saldamente sul passato. Il lucido disegno politico dell'amico-sindaco pesarese Stefanini è anche l'ideale di Panella, senza rimpianti e senza sconforti, con paziente entusiasmo e con l'ottimismo della volontà. Un'architettura sinceramente riformista?

L'architettura della città di Panella non è lontana da quella teorizzata nei tardi anni '60 da Aldo Rossi, è un'architettura "civica" a forte significato politico e civile. E tuttavia nulla ha del soggettivismo poetico di Rossi né del suo solitario biografismo scientifico: è un'architettura che rifugge l'immagine, ma si tuffa di preferenza nei meccanismi complessi del fenomeno urbano, della costruzione delle forme urbane, un'architettura che privilegia la storia alla memoria, le tracce morfologiche all'evocazione ideale, i materiali concreti alle idee astratte.

Nessuna soluzione semplice o apparentemente facile: i meccanismi architettonici di Panella sono complessi, processuali, ad alta sedimentazione, in taluni casi apparentemente inestricabili, frutto di un processo di indagine lungo e di una macerazione profonda.

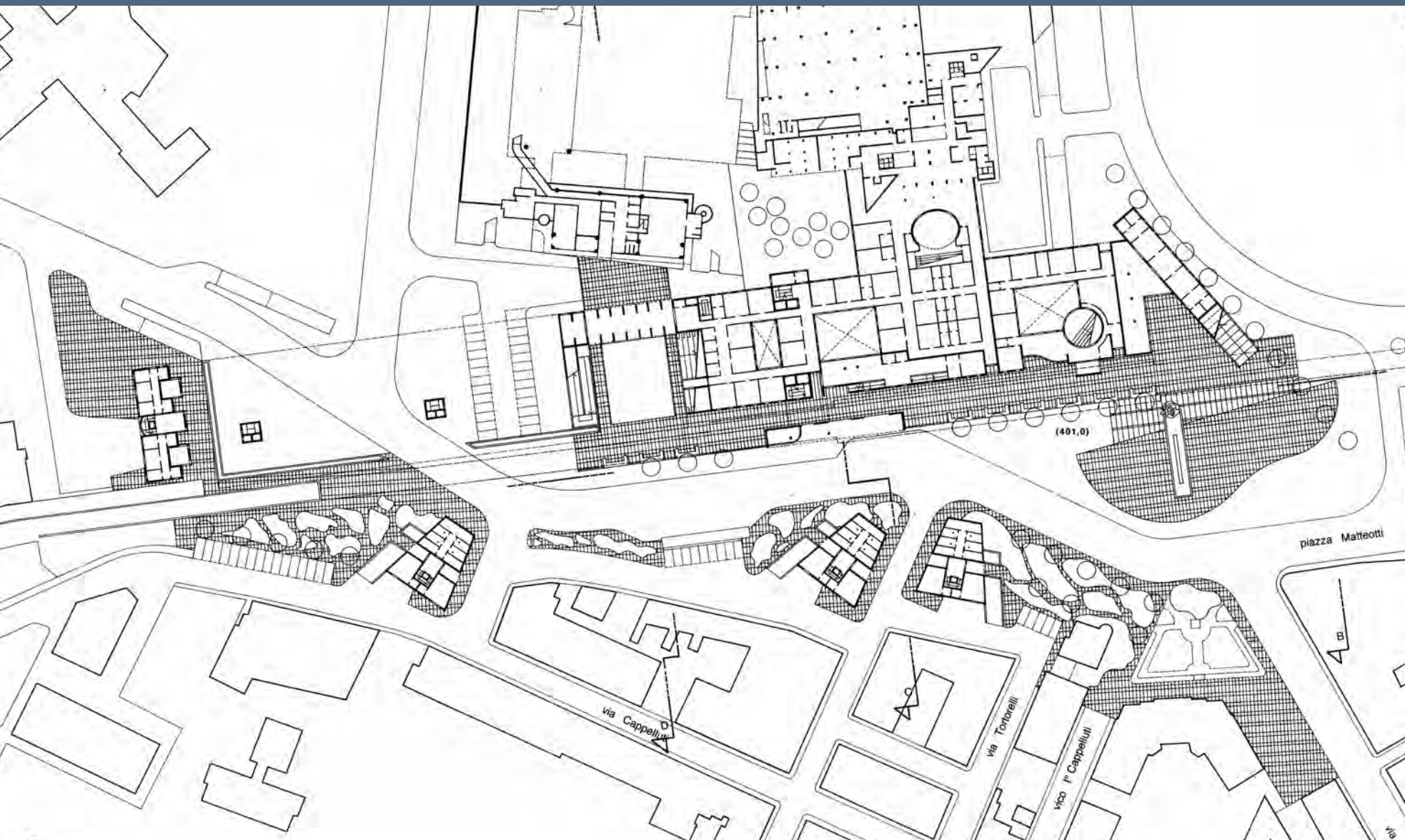
L'eredità di forme del Moderno si monta continuamente, ibridandosi, con le tracce dell'antico, con gli strati del passato.

Nessuna città ideale, nessuna utopia urbana, soltanto molti ideali per la città in trasformazione, molta "topia" urbana. Una paziente ricerca dentro i luoghi, alla ricerca del loro "segreto" conformativo. "Il radicamento - scrive Panella - postula una immersione profonda nella concretezza dei problemi di trasformazione di un luogo, quasi a volerne svelare il segreto. Questo segreto, che per altre tendenze è un'atmosfera, un sentimento, ma anche uno stile, un linguaggio, per noi è soprattutto il principio conformativo del luogo." Ma i segreti che cerca Panella non sono mai misteriosi o ineffabili, sono molto materiali, tangibili. Il loro essere segreti



Scuola convitto in Val Basento, Scalo Grassano (MT), 1969-73 con A. Giuffrè e collaborazione M. L. Tugnoli

Concorso Nazionale di idee per la sistemazione di piazza Matteotti a Matera, 1993
con C. Aymonino, O. Carpenzano, P. G. Corazza, G. Indovina, E. Pitzalis
Plastico e planimetria





deriva da una vicenda di trasformazione e di obliterazione, ma la loro esistenza è certa, materiale. Va solo riscoperta con paziente indagine, reinterpretata. Nessuna archeologia mitica, l'archeologia è una scienza di analisi ricostruttiva. Il segreto del luogo è rintracciato e "restituito attraverso la sovrapposizione dei tracciati di fondazione e dei tracciati regolatori, mettendo in chiaro sia i segni delle trasformazioni urbane che hanno lasciato resti significativi, sia i segni di trasformazioni sedimentate soltanto nella memoria della città. Si viene così a formare una vera e propria stratigrafia urbana." (RP) E se le tracce fondative non si possono ritrovare, ebbene le si importino da altri luoghi, con un'operazione di trapianto. Ma si tratta sempre e comunque di tracce, di forme materialmente apprezzabili, esistenti in natura.

Come le "presenze" di Samonà, anche quelle di Panella non sono fantasmi, presenze misteriose, sono presenze di storia, radicate nelle forme della città e che in essa nuovamente si possono radicare. Il "radicamento", sì: è lo stesso Panella a rivelarci quanto nodale sia per la sua ricerca architettonica questo concetto. Radicamento è invero in esse, profonda connessione con l'esistente, concretezza della costruzione, stretta integrazione con i processi di trasformazione dell'esistente.

Radicalmente - come avverte Panella medesimo - non vuol dire "contestualismo" così come interpretato da molti esponenti dell'architettura contemporanea e men-

che meno "storicismo". E' un processo di profonda integrazione tra nuovo e preesistente in una costante serrata dialettica tra novitas e tradizione, tra continuità morfologica e innovazione linguistica, tra recupero delle tracce storiche e sperimentazione di nuove forme.

Tutta l'architettura di Panella rifiuta l'astrazione, il disegno concettuale astratto, l'architettura pura, assoluta. La sua è un'architettura "sporca", che si compromette con la terra, con la storia dei luoghi, con le contraddizioni immanenti nei luoghi. Non ama gli archetipi o le forme pure, assolute, preferisce rifarsi a modelli manipolati o contaminati. Alla invenzione prototipica preferisce di gran lunga la deformazione e la manipolazione di forme preesistenti. In sintesi, gli interessa di più la città vera che l'architettura pura o meglio gli interessa il pezzo di città, tanto meglio se questo è capace di essere un pezzo di architettura.

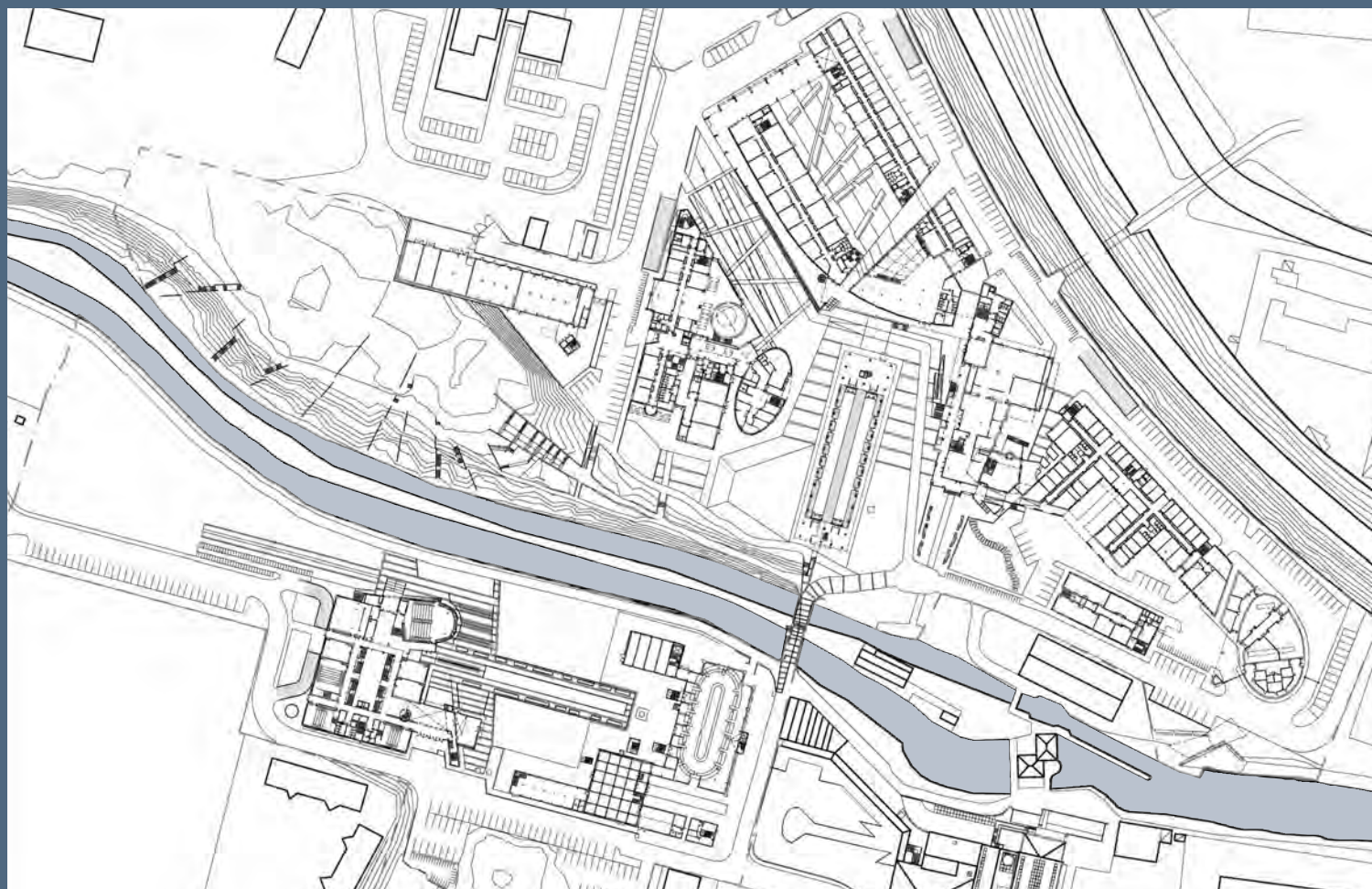
La vocazione di Raffaele Panella, assimilata dal magistero di Giuseppe Samonà, è quella di instancabile coordinatore di un lavoro collettivo che opera per fini squisitamente sociali. Come didatta, come operatore culturale e come tecnico interprete di una linea politica, la sua azione si è sempre esplicata a favore dell'analisi e della gestione dei fenomeni urbani e nell'elaborazione di strategie progettuali capaci di affrontare e dare risposte in positivo e di largo respiro alle problematiche urbane di più stringente attualità. La collaborazione alla gestione urbana nell'ambito delle amministrazioni locali

ha per lunghi periodi assorbito le sue migliori energie, in una concezione del lavoro professionale decisamente votata all'interesse collettivo, in un lavoro di profonda valenza politica, al fianco di amministratori intelligenti e lungimiranti. Analogamente, il suo lavoro universitario, nella didattica e nella ricerca, ha sempre rifiutato il lavoro solitario dell'architetto-artista o la formazione di una ristretta cerchia di adepti intorno al "culto" dell'architettura o di un certo tipo di architettura, optando per una formula di lavoro collettivo in cui la sua azione propulsiva potesse diventare linfa per un confronto e una produzione allargata, spesso variegata e corale, aperta a molteplici apporti e mai chiusa nel recinto "disciplinare". La ricerca è sempre improntata a una larghezza di vedute che coincide con la volontà di allargare gli orizzonti, di documentare le ricerche in corso, di confrontare esperienze "altre". Fedele alla linea, nel senso di credere e praticare una posizione politica e culturale nei riguardi dei fenomeni urbani mai smentita, Panella è tuttavia operatore in continuo aggiornamento, assolutamente non arroccato su scelte di campo e di stile precostituite, interessato a confrontarsi con le acquisizioni della ricerca contemporanea internazionale, a valutare i fenomeni di trasformazione continua e rapida della società. Ne deriva un impegno civile sempre intenso e la volontà di sperimentare anche a rischio di affrontare le insidie dell'ecllettismo. Il suo lavoro non è mai surrettiziamente alla moda, ma non teme di confrontarsi con le tendenze di attualità, di comprenderne e

assimilare quegli apporti che possono arricchire il suo bagaglio disciplinare. Allo stesso modo non c'è mai nella sua ricerca una chiusura ispirata alla cosiddetta "autonomia disciplinare": al contrario c'è un continuo interesse a confrontarsi con apporti extradisciplinari, della sociologia o dell'antropologia, della storia o dell'archeologia, dell'arte o delle arti applicate, delle scienze naturali e della terra, etc., e a lavorare a stretto contatto di gomito con operatori di altra formazione scientifica, con uno spiccato interesse al lavoro d'équipe, inteso in senso niente affatto strumentale.

E' in questo disegno largo del lavoro dell'architetto, come operatore culturale e politico-sociale oltre che come ricercatore e sperimentatore di forme, come intellettuale e tecnico engagé come s'usava un tempo dire, che si riconosce il talento maggiore dell'opera instancabile di Panella e la sua incredibile vitalità, capace di un continuo rinnovamento e anche di qualche spiazzamento rispetto alle attese. Si tratta infatti di un'opera coerente a se stessa, ma capace anche di scarti improvvisi, di inattesi inserti di novità, di un'incessante volontà di ridiscutersi dal suo interno.

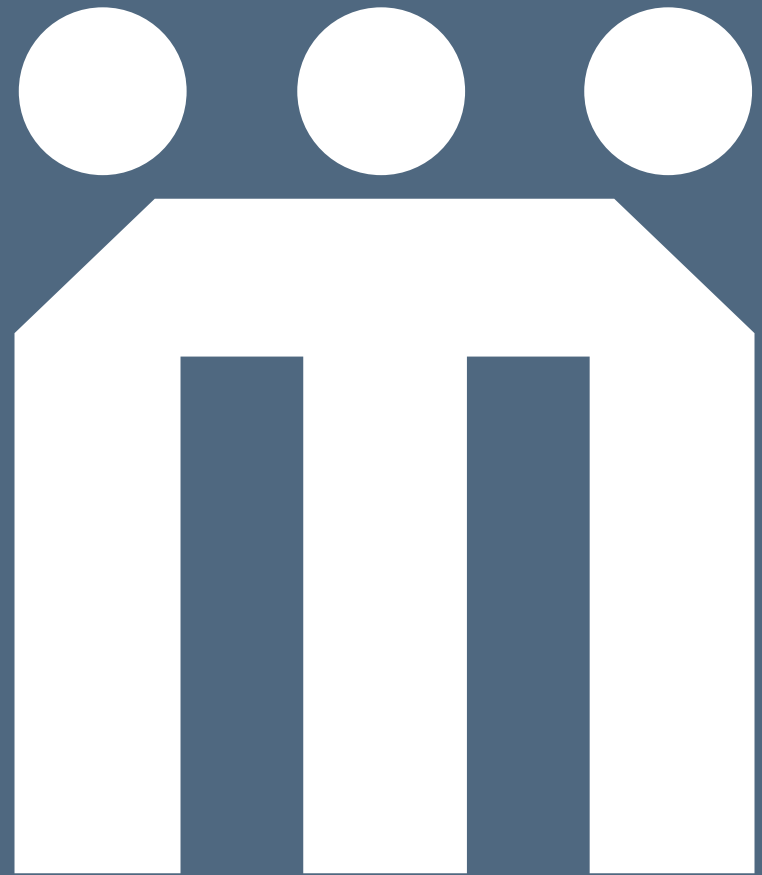
E di questa ricerca paziente - ma solo come antidoto all'irrequietezza e quindi all'impazienza - è testimonianza la macerazione del processo progettuale riscontrabile in quasi tutte le esperienze, la continua riscrittura dei testi, il riprendere la ricerca interrotta di progetto in progetto, il darsi di ogni progetto come un'opera aperta, suscettibile di variazioni, disponibile ad affrontare l'imprevedibilità del futuro. Il che testimonia anche dell'estrema modernità di una posizione che annette al processo, alla processualità della crescita, e alla "complessità", un valore fondante e costitutivo della stessa essenza formale delle creazioni urbane immaginate o prodotte, con tutti i rischi di instabilità che questo può comportare, ma con una incrollabile fiducia, in fondo, nelle "magnifiche sorti e progressive" di un mondo che pure è pesantemente minacciato da fenomeni di trasformazione rapida e sconvolgente.



Progetto per i nuovi Insediamenti Universitari di Chimica
e Astronomia e Osservatorio Astronomico a Bologna 2000/2001
Plastico e planimetria

Dal 29 Novembre del 2002 fino a febbraio 2003 si è svolto, nell'ambito dei progetti EDILforma e per iniziativa della Sezione Costruttori Edili ANCE dell'Unione Industriali della Provincia di Matera e con la collaborazione del Dipartimento di Architettura Pianificazione ed infrastrutture di Trasporto dell'Università degli Studi della Basilicata, un corso di perfezionamento sul tema "Riqualificazione urbana e sviluppo sostenibile del territorio" incentrato sull'approfondimento delle tematiche relative ai cosiddetti programmi urbani complessi ed ai più innovativi strumenti di pianificazione urbanistica e territoriale, con riferimento anche ad alcune recenti leggi regionali di settore: in particolare si è fatto ampio riferimento alla legge regionale n.23/99 della Regione Basilicata in materia di tutela e governo del territorio.

Workshop



Workshop di Pianificazione urbana e territoriale a Matera

E' ampiamente condivisa la convinzione che la disciplina urbanistica debba sempre di più focalizzare l'attenzione sui temi della riqualificazione e del riuso della città esistente, piuttosto che sulla programmazione di nuove ulteriori significative espansioni della stessa.

Negli ultimi anni, a partire in particolare dal 1991, sono stati introdotti in Italia nuovi strumenti di intervento finalizzati in modo specifico alla riqualificazione ed al recupero delle città, ed in particolare delle parti più degradate delle stesse. I nuovi strumenti, in fasi ormai di attuazione da parte di un numero significativo di amministrazioni comunali, hanno la finalità principale di promuovere azioni ed interventi per la riqualificazione urbana e del territorio, con riferimento al recupero ed al risanamento dei quartieri di edilizia pubblica (Programmi di recupero urbano e Contratti di quartiere), al recupero delle aree produttive dismesse e degradate ed al completamento ed alla riqualificazione delle periferie urbane (Programmi di riqualificazione urbana), alla definizione di politiche per la promozione di uno sviluppo urbano sostenibile, per la riqualificazione fisica delle città e per la promozione di processi di sviluppo economico delle comunità interessate (PRUSST).

Nella predisposizione e nell'attuazione dei Programmi urbani complessi un ruolo fondamentale è svolto dal Comune, soprattutto nella individuazione delle aree che più di altre richiedono interventi strutturali di riqualificazione e di rinnovo urbano. Infatti, è necessario valutare con attenzione non solo le condizioni di degrado sotto il profilo urbanistico ed edilizio, ma anche le più complessive e generali condizioni di degrado ambientale, sociale ed economico presenti nelle aree prescelte, oltre che la concreta fattibilità (economica, tecnica, sociale e procedurale) degli

interventi da promuovere. Le nuove prospettive di intervento sulla città dovranno fondarsi su un radicale cambiamento nel modo di operare della pubblica amministrazione, caratterizzato dalla integrazione tra le diverse politiche pubbliche di settore e tra queste e l'intervento dei soggetti privati.

Infatti, il recupero edilizio e urbanistico delle città costituisce oggi tematica centrale con la quale si confrontano sia le pubbliche amministrazioni che gli operatori privati.

La complessità di tali programmi e la necessità di cospicue risorse economico-finanziarie-organizzative per la loro concreta attuazione richiede un forte impegno degli enti locali, supportabile solo affiancando alle limitate risorse pubbliche gli investimenti privati, all'interno di una corretta e trasparente "politica concertativa" tra committenza pubblica e privata, ispirata da un comune intendimento che garantisca la convenienza economica degli interventi, la qualità spaziale e la efficacia complessiva degli stessi.

L'iniziativa formativa promossa dall'ANCE di Matera si è caratterizzata, oltre che per alcune comunicazioni sulle tematiche di maggiore attualità della disciplina urbanistica, soprattutto per lo svolgimento di una concreta attività di sperimentazione di metodi e tecniche per la costruzione di programmi di intervento di riqualificazione urbana.

Il workshop è stato coordinato dal prof. Giuseppe Las Casas e dal prof. Piergiuseppe Pontrandolfi, docenti rispettivamente di Pianificazione Territoriale e di Tecnica e Pianificazione Urbanistica presso l'Università degli Studi della Basilicata. Per la simulazione progettuale si è scelta un'area particolarmente significativa della città di Matera ubicata a Nord Est della città, tra la via Nazionale

e la S.S. Appia. Per tale area si è simulata la costruzione di un programma di riqualificazione, anche con la applicazione di alcuni innovativi principi disciplinari quale quello della perequazione urbanistica e del trasferimento dei diritti edificatori nell'ambito del comprensorio o urbano interessato dalla proposta di intervento. L'area prescelta presenta situazioni di forte eterogeneità al suo interno quanto a caratteri del patrimonio edilizio esistente, alla morfologia dei tessuti urbani, alla presenza di situazioni di degrado funzionale ed ambientale, alla presenza infine di valori naturalistico-ambientali di particolare rilievo.

In particolare, l'area è caratterizzata – nella parte più prossima all'abitato – da una consistente edificazione (quartiere di San Pardo) e dalla presenza di alcune emergenze edilizie quali l'antico mulino Alvino e l'area del mercato coperto. E' attraversata dalla tratta urbana della ferrovia appulo-lucana che interrompe la continuità tra il quartiere di San Pardo e la terrazza murgica sottostante ricompresa nel Parco Storico delle Chiese Rupestri. Quest'ultima zona, sottoposta a vincolo di conservazione, versa in una situazione di abbandono e presenta elementi di diffuso e crescente degrado ambientale. Ai margini dell'area interessata, è presente una zona di una certa estensione interessata da un Piano di Lottizzazione privato in prima fase di attuazione. Alla situazione di precarietà degli assetti fisici dell'area si aggiunge la scarsa e difficoltosa accessibilità alla stessa dall'esterno, anche a causa della barriera fisica costituita dalla tratta ferroviaria che l'attraversa.

La mancanza di una adeguata pianificazione urbanistica per l'intero comprensorio ha favorito nel tempo il diffondersi di interventi edilizi abusivi, in parte legalizzati in occasione dei due

condoni edilizi. Nel workshop, pur all'interno e con gli obiettivi limitati di una esperienza didattica, sono stati innanzitutto affrontati gli aspetti metodologici per la costruzione di un processo progettuale multiattore fortemente partecipato, finalizzato alla definizione di un programma complesso di riqualificazione urbana.

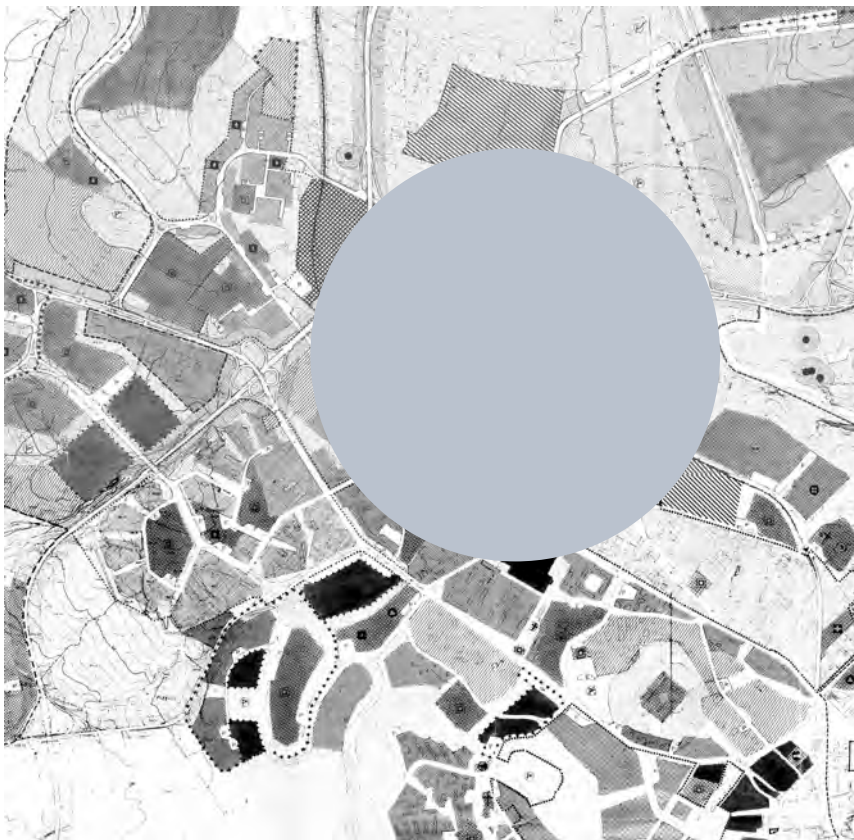
In particolare, si è considerato come il processo partecipativo per questo tipo di programmi sia un'operazione assai complessa, da articolarsi in diverse fasi ed in particolare:

1. la individuazione di tutti gli attori direttamente o indirettamente interessati alla riqualificazione urbanistica ed ambientale dell'area - dalle istituzioni (nel nostro caso Amministrazione Comunale ed Ente Parco) ai diversi gruppi di interesse (cittadini, proprietari degli immobili, associazioni di cittadini e consorzi di proprietari) - ed alla costruzione di un progetto fortemente condiviso per questa parte di città;

2. la acquisizione, all'interno di attività fortemente interattive, della conoscenza specifica delle situazioni problematiche locali e delle esigenze di intervento, di cui sono portatori i diversi soggetti interessati individuati, da intendersi come fonte di conoscenza essenziale per la realizzazione di un progetto realmente capace di cogliere le loro aspettative e di raggiungere obiettivi concreti.

Nell'esperienza condotta non è stato possibile creare occasioni per un effettivo coinvolgimento dei diversi soggetti interessati individuati; si è proceduto pertanto ad una costruzione simulata del quadro degli interessi e delle esigenze in gioco, sulla base delle informazioni riportate dai partecipanti al corso di formazione.

Ad un attento sopralluogo sull'area ha fatto seguito la rielaborazione di tutti i dati raccolti; sulla base di una attività in aula basata sulla



Luigi Piccinato: Variante generale al P.R.G. di Matera, 1973

tecnica del brainstorming si è sviluppato un primo processo valutativo dei problemi specifici, con l'applicazione del metodo dell'analisi SWOT, al fine di pervenire ad una condivisa identificazione delle questioni presenti nell'area prescelta e di costruire, secondo un processo progettuale attento alle relazioni logiche tra le problematiche evidenziate, un quadro di obiettivi da porre a base del programma di intervento, da cui far discendere le specifiche ipotesi progettuali.

Il problema chiave individuato per l'area è quello del complessivo degrado - da intendersi come degrado sociale, dei tessuti edilizi e del verde - e del progressivo abbandono ed isolamento rispetto al resto della città.

L'obiettivo generale da perseguire è stato individuato nell'esigenza di riqualificare l'area e restituirla alla città mediante la valorizzazione delle qualità ambientali nella stessa presenti, la riqualificazione ed il completamento dell'edificato esistente, il miglioramento della viabilità interna all'area e delle condizioni di accessibilità alla stessa (in particolare all'area ricompresa nel futuro Parco delle Chiese Rupestri), la bonifica delle aree degradate, la programmazione e la incentivazione degli interventi di manutenzione del patrimonio edilizio esistente e del sistema delle urbanizzazioni primarie e

secondarie. L'idea progettuale, limitata, in questa fase e per le finalità del corso alla sola individuazione delle aree interessate dal processo di riqualificazione edilizia ed urbanistica e delle principali tipologie di intervento, prevede, come operazione strategica preliminare, l'interramento della linea ferroviaria esistente e la riconnessione alla città della vasta area del Parco.

Nell'ipotesi di progetto si prevede che le aree del Parco Storico delle Chiese Rupestri, da acquisire mediante procedure espropriative secondo quanto previsto dallo specifico piano urbanistico vigente, siano invece acquisite gratuitamente al patrimonio pubblico mediante l'applicazione di principi di perequazione urbanistica e conseguente trasferimento dei diritti edificatori, a maggiore garanzia delle aspettative degli attuali proprietari e della maggiore fattibilità, in termini di tempi e costi, degli interventi finalizzati alla realizzazione del Parco.

Peraltro, una tale modalità di acquisizione delle aree della parte pubblica della città, risulta perfettamente coerente con quanto previsto dalla vigente legge regionale in materia di governo del territorio (legge 23/99). Si è cioè individuato un Distretto Urbano all'interno del quale operare la compensazione tra benefici riconosciuti alla proprietà privata dal sistema di pianificazione

ed oneri per la realizzazione e manutenzione della parte pubblica della città.

In tal senso, si è attribuito un indice convenzionale di edificabilità all'area ricompresa nel perimetro del Parco da utilizzare, in alternativa all'indennizzo espropriativo, in aree contigue idonee ad ospitare nuove volumetrie edilizie a completamento dei tessuti urbani consolidati presenti nell'area.

L'indice convenzionale di edificabilità per le aree ricomprese nel Parco è stato valutato a partire da un ipotetico valore di mercato attribuibile alle stesse, in considerazione della loro prossimità all'ambito urbano consolidato. Si è valutato cioè il plusvalore di questi terreni legato alla rendita urbana e lo si è convertito in un indice convenzionale di edificabilità territoriale.

L'ipotesi progettuale definita nel workshop, oltre a riconfermare le previsioni di interventi di completamento edilizio e di ristrutturazione urbanistica per alcuni lotti di limitata estensione presenti in particolare lungo la via Nazionale, individua una area nella parte terminale di tale arteria, in corrispondenza dell'attuale stazione ferroviaria, in cui concentrare le nuove volumetrie di progetto rinvenienti dal trasferimento dei diritti edificatori convenzionali previsti per le aree da destinare a Parco.

In tale area, oltre alla realizzazione di nuove volumetrie da destinare ad usi residenziali e terziari, si ipotizza la realizzazione di uno spazio pubblico aperto a copertura di volumi interrati su più livelli, destinati ad ospitare spazi per la sosta delle auto ed il nodo di interscambio ferroviario con il sistema dei trasporti pubblici urbani, mediante l'interramento dell'attuale stazione ferroviaria.

Il programma di riqualificazione ipotizzato per l'area ha previsto anche la risistemazione e l'ammodernamento delle sedi viarie esistenti, degli impianti tecnologici a rete e dell'arredo urbano degli spazi di uso pubblico.

Nella valutazione di credibili possibilità di attuazione del programma complesso, si è ipotizzato che lo stesso possa essere promosso mediante la costituzione di una Società di Trasformazione Urbana a partecipazione pubblico-privata ai sensi della vigente normativa (art.120 della legge 267/2000 e successive circolari di applicazione). Nel piano di fattibilità economica del programma di riqualificazione si è previsto di poter impiegare i proventi derivanti dall'intera operazione, al netto chiaramente dei costi e di un accettabile utile economico di impresa per gli operatori privati potenzialmente interessati, per la realizzazione delle opere di più specifico interesse pubblico ricomprese nel programma. Si è anche

ipotizzata la possibilità di promuovere interventi di project financing per quegli interventi che possono presentare un indubbio interesse economico per gli operatori privati in termini di realizzazione e gestione delle opere.

Le finalità del workshop sono legate chiaramente alla necessità di concludere una esperienza formativa con l'applicazione delle conoscenze e dei contenuti teorici del corso ad un concreto caso di studio. Oltre alla applicazione di tecniche e metodi per la costruzione di un programma di interventi di riqualificazione in ambito urbano, particolare interesse è da attribuire alla sperimentazione, in un caso concreto, dell'applicazione di principi di perequazione urbanistica in alternativa alle tradizionali procedure espropriative per l'acquisizione al pubblico delle aree per servizi ed attrezzature di interesse generale. Nel caso specifico, inoltre, una tale modalità è stata applicata nella sperimentazione di modalità innovative per favorire la salvaguardia e la valorizzazione di aree di indubbio valore storico e naturalistico, con la proposizione di modalità più praticabili di acquisizione al patrimonio pubblico delle aree ricomprese nel Parco delle Chiese Rupestri, senza comunque escludere un ruolo per i soggetti privati nella futura realizzazione e gestione del progetto del Parco.

IL GRUPPO DI LAVORO

Arch. Daniela Amoroso
 Ing. V. Chico
 Arch. B. Contini
 Ing. F. P. D'Antona
 Arch. M. D'Aria
 Arch. M. Antonietta Di Tommaso
 Geom. T. D'Onofrio
 Ing. M. Domenichello
 Arch. M. Lucia Gaudiano
 Arch. Rosalinda Lamacchia
 Arch. Bruna Lionetti
 Ing. O. Mazzilli
 Ing. P. Motola
 Arch. E. V. Olivieri
 Ing. M. Letizia Rondinelli
 Arch. N. Suriano
 Arch. G. Tomasello

“ Spesso mi ritorna in mente la frase dalla città al cucchiaino, e mi chiedo come si possa fare architettura progettando un semplice cucchiaino. Cambia la scala e cambiano i riferimenti progettuali sebbene il vero senso di tutto rimane l'architettura.”



Gli architetti si domandano se è nato prima il concorso d'architettura o il mestiere di architetto. L'opinione pubblica si interroga, invece, quanto i concorsi di architettura hanno inciso sul fare umano. A questi interrogativi, come sempre la risposta è racchiusa nella storia. Non c'è stato periodo storico che non sia stato influenzato da concorsi di progettazione, intesi come momento di svolta che è andato oltre la realizzazione del manufatto, provocando dei significati sociali, culturali ed economici che hanno determinato la nascita di nuove epoche. Questa situazione è altrettanto evidente in quei concorsi che pur rimanendo sulla carta, hanno creato un movimento di opinione che ha fatto storia. Attraverso un viaggio a ritroso nel tempo come non ricordare i concorsi fiorentini del '400 della porta del Battistero e della cupola di Santa Maria del Fiore, in cui si affermava sia la forza di una sperimentazione costruttiva empirica oltre che la volontà del potere della committenza. I concorsi di fine '800, legati alle grandi esposizioni, come il palazzo di cristallo di Paxton a Londra o la torre Eiffel a Parigi, avevano lo scopo di denunciare i nuovi materiali e tecniche costruttive che andavano in conflitto con gli stili tradizionali dell'epoca.

Altri concorsi che hanno segnato un'epoca, sono stati quelli dei primi del '900, in cui si sono affermate le teorie del movimento moderno attraverso la realizzazione di interi quartieri a puro scopo espositivo a vantaggio delle nuove esigenze che andavano affermandosi.

Negli ultimi '50, questa prassi storica, consolidata e riconosciuta dall'opinione pubblica, che individua nel progetto di architettura lo strumento necessario per una giusta metodologia e "qualità progettuale", ha trovato continuità nel resto dell'Europa. L'Italia dopo l'esposizione E42 di Roma e i piani di Ricostruzione INA Casa, se ne è dimenticata a favore di altri criteri legati ad una politica del consenso ed a una speculazione spicciola. Così, paesi come la Francia, la Spagna, il Portogallo l'Inghilterra e la Germania, attraverso la procedura del concorso in tutte le sue sottocategorie e fasi, hanno consolidato questo strumento generando tre aspetti importanti:

- _ una cultura della qualità
- _ una capacità organizzativa, tanto in fase giuridico amministrativa che in fase realizzativa da parte delle imprese
- _ il formarsi di un ampio serbatoio di giovani progettisti, in grado di diffondere e propagandare una qualità architettonica in tutti i livelli.

COMUNE DI POTENZA, ORDINE DEGLI ARCHITETTI DI POTENZA
CONCORSO NAZIONALE DI IDEE: GIARDINO D'INVERNO

Progetto primo classificato

Giardino Segreto

ARCCH. PAOLO VALENTE, NICOLETTA MAIRO

10



Il Bel Paese, in questi ultimi anni ha cercato di recuperare il gap rispetto alle altre nazioni. Molto si deve al nuovo corso dell'attuale consiglio nazionale e al suo presidente Raffaele Sirica che dal congresso di Assisi del '98 al 5° congresso nazionale di Torino dell'anno successivo pone come primo obiettivo del nuovo corso politico professionale lo strumento concorsuale unico strumento in grado di garantire una reale conoscenza nella qualità del prodotto a vantaggio dell'utente e dell'intera comunità.

Da questo momento in Italia inizia una nuova stagione di concorsi che vede Roma capostipite, in occasione del giubileo, e a seguire altre città italiane che recuperano questa procedura a favore di una qualità urbana.

Attualmente a Roma, oltre alla realizzazione dell'auditorium di Renzo Piano, molti dei concorsi internazionali sono in fase di cantierizzazione

come la chiesa di Tor Tre Teste e l'Ara Pacis di Meir, la galleria di arte contemporanea di Zaha Hadid, la sede dell'agenzia spaziale italiana di Fuksas, la nuova stazione Tiburtina di Desideri. A Salerno il lungo mare progettato da Biogas e la nuova capitaneria di porto di Zaha Hadid, a Firenze la nuova stazione dell'alta velocità di Foster. A tutto questo, però, vanno aggiunte alcune considerazioni. La maggior parte dei concorsi sono stati vinti da gruppi di progettazione straniera che, forti di una esperienza maturata nei loro paesi, sono più concorrenziali di noi architetti italiani nel gestire e programmare la procedura data dal concorso. Questo si evince ancora di più del numero sempre minore di architetti italiani che lavorano all'estero.

Perché gli architetti italiani non hanno mercato? La mancanza negli ultimi 50 anni di una politica

delle trasformazioni legata ad una infrastrutturazione del territorio nazionale, l'incerta classe politica, l'abbandono della procedura concorsuale per l'aggiudicazione dei lavori, hanno ridotto ai minimi termini la nostra esperienza impoverendo inoltre la storica perizia delle imprese esecutrici e appesantito l'apparato burocratico.

Tutto questo indebolisce ancora di più l'entusiasmo delle nuove generazioni.

A questo punto i rischi sono tre:

- _ poco spazio agli architetti italiani e soprattutto si spegne la leva dei giovani architetti
- _ il copiare modelli concorsuali, frutto dell'esperienza di altri paesi, non corrisponde all'esigenza di una nazione come la nostra dove le differenze locali sono forti e intrise di storia
- _ si rischia, con l'aggiudicazione ai grossi nomi internazionali, di omologare l'architettura, all'in-

segna di una moda temporanea e di perdere le specificità locali.

Comunque, preso atto di questa realtà, mi rivolgo ai giovani progettisti "la vera vittoria in un concorso d'architettura dipende da molte cose: prima fra tutte l'iscrizione".



Progetto secondo classificato

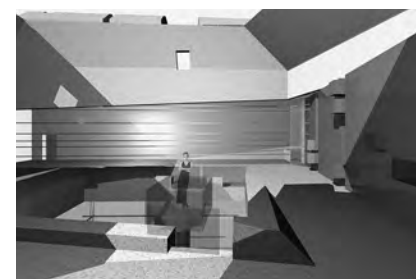
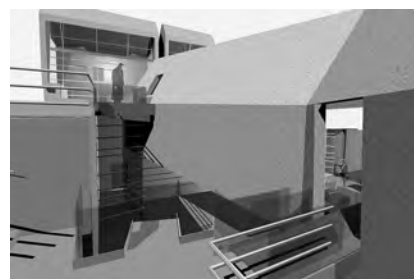
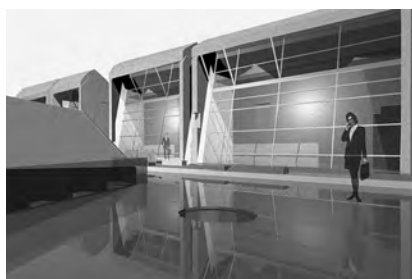
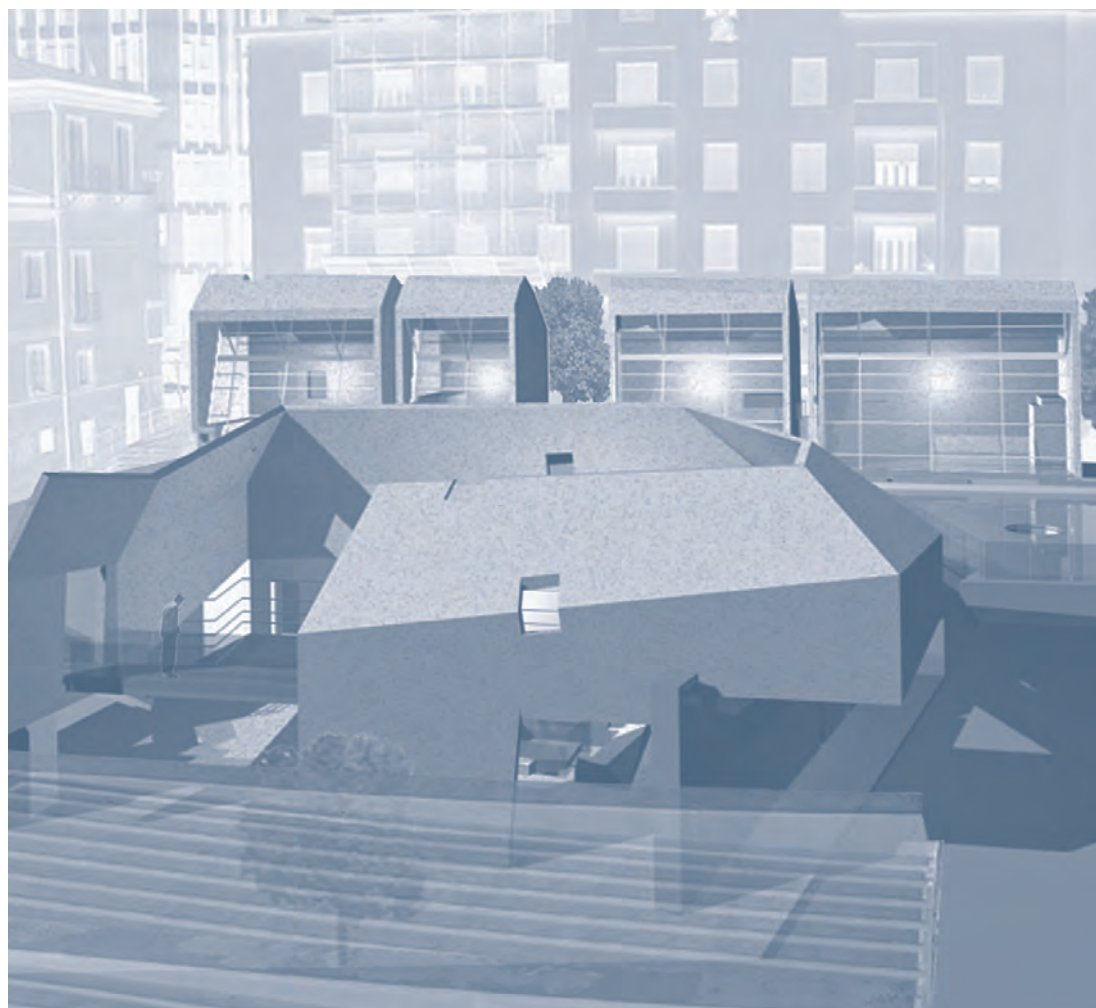
Pa(e)s(s)aggio di solchi

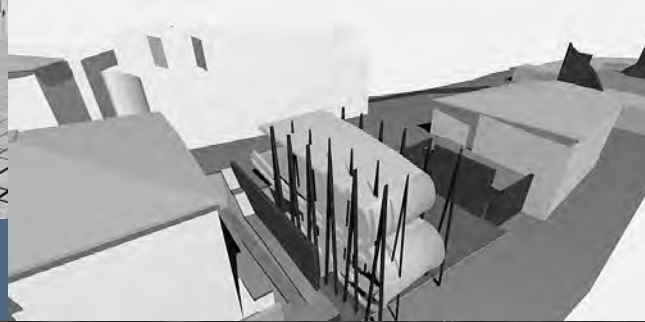
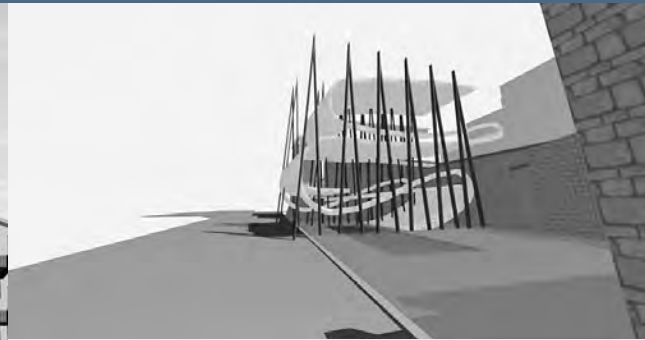
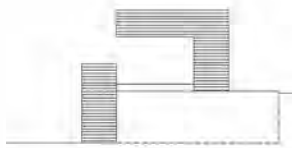
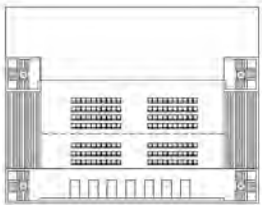
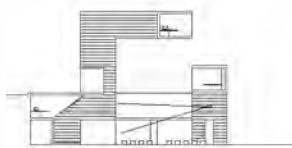
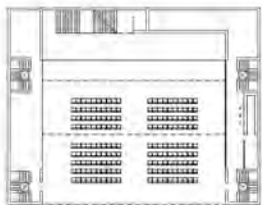
ARCH. LAURA P. SPINADEL,
ARCH. CLAUDIO J. BLAZICA

20

Progetto terzo classificato
Interno urbano
ARCH. GIANPIERO LATORRE

3°





*
01

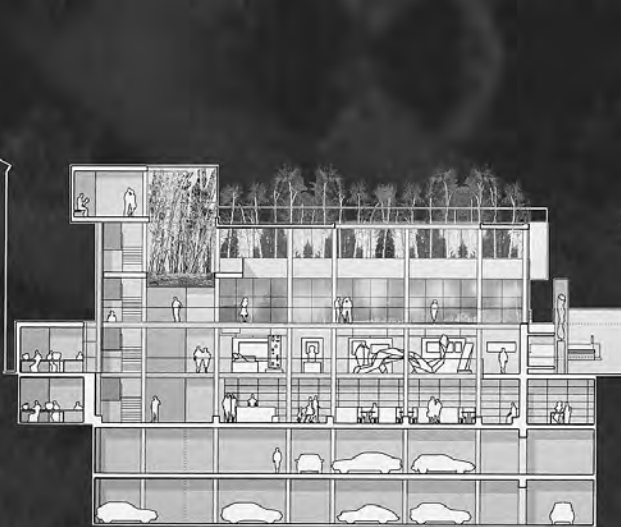
*
02

*
03

*
04

*
05

06



La città di Italo Calvino

Non conosco un architetto che ignori del tutto *Le Città Invisibili* di Italo Calvino.

Anche colui che non si aspetta qualcosa di particolare da nessun libro in particolare, o che se avesse più vite da vivere certamente anche questo lo leggerebbe volentieri ma purtroppo i giorni che ha da vivere sono quelli che sono (mutuando dal capitolo primo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), ne ha sentito parlare. E' lecito chiedersi il perchè.

Perchè il "metodo" di vedere la città, di Italo Calvino, per gli architetti ed urbanisti è diventato uno strumento fondamentale per condurre riflessioni sulla stessa, tanto che cogliendo l'occasione dei trent'anni dalla prima pubblicazione de *Le Città invisibili* (1972), la Triennale di Milano gli ha dedicato una Mostra?

Le risposte sono molteplici, variegata e magari anche "invisibili".

Il suo "metodo" va oltre ciò che gli occhi vedono. Scarta, semplifica e collega per avere una chiara visione della città. Questa, regno della "molteplicità", viene così padroneggiata: riducendo all'essenziale l'enorme numero di elementi che ad ogni secondo essa stessa mette sotto gli occhi di chi la guarda.

Però questo "metodo" rigoroso, e qui sta la grandezza di un autore che oscilla continuamente fra ragione e fantasia, non impedisce che la materia selezionata e scartata divenga invenzione. E nei luoghi che Calvino tratteggia per descrivere la città, luoghi su cui si posano i suoi pensieri, si passa così da simboli astratti ad esperienze concrete, intessendo una rete di analogie fra precise geometrie e agili fantasie. Vi è in tutto questo una sintesi fra conoscenza ed immaginazione, fra le intenzioni del pensiero e la generazione delle immagini interpretate. Questo comporta che gli universi così strutturati, contengano

elementi pieni di condizionamenti delle emozioni, con descrizioni di spazi derivanti dalle articolazioni della mente che li analizza. In Palomar si afferma che non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare.

Le città descritte sono un emblema, una figura simbolica ed una figura da leggere. Come Calvino stesso dichiara nelle *Lezioni Americane*, la città come simbolo più complesso mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione fra la razionalità geometrica ed il groviglio delle esistenze umane. C'è in questo il tentativo di cogliere nella combinazione degli eventi di una città gli elementi significativi, senza perdersi nel caos della "molteplicità".

Il punto di vista di Calvino su tutto ciò, è narrato dal suo alter ego Marco al Gran Kan attraverso una estesa catalogazione di città, contenente situazioni possibili ed impossibili, in cui grazie ad un gioco sapiente combina sogno, visione, utopia ed immaginazione, con effetti sovrapposti che delineano la trama del mondo.

Mondo basato su una dialettica tra opposti, in cui ci sono cose che possono essere vere, ma anche false, cose che generano altre e che negano la precedente, cos'è che contengono tutto e cose che contengono niente.

Nella città di Raissa ad esempio ad ogni secondo la città infelice contiene una città felice che nemmeno sa d'esistere, mentre nella città di Eudossia vi è la contrapposizione fra l'ordine di un tappeto in essa custodito e la confusione della città stessa, con una corrispondenza fra i luoghi della città e i luoghi del tappeto regolato in figure simmetriche nell'alternanza fra trama ed ordito.

Tutto questo sembra evidenziare un dualismo senza via di uscita, che contrappone la città reale, regno dominato dalla "molteplicità" degli



eventi, e quindi regno del caos e della confusione, alla sua mappa, regno dell'ordine, rappresentata nel libro attraverso vari simboli (il tappeto, la scacchiera di Kublai Kan). Con questo si rimarca che nessuna città può essere confusa con ciò che la descrive, (mappa, discorso) per quanto fra le due cose vi è uno stretto rapporto. Ciò vuol dire che non c'è linguaggio senza inganno, come è affermato nel testo de *Le Città invisibili*. Però la realtà del mondo non è concepibile e quindi neanche descrivibile senza un linguaggio umano. Vi è così una via d'uscita ad una situazione che si presenta irrisolvibile. Per perseguirla Calvino pone delle condizioni basate su un'altra "qualità": l'"esattezza".

Questa permette (è Calvino stesso ad indicarcelo nelle *Lezioni Americane*):

- 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato;
- 2) l' evocazione d' immagini visuali nitide, incisive, memorabili; (...)
- 3) un linguaggio il più preciso possibile come

lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.

E' una battaglia con la lingua per catturare qualcosa che ancora sfugge all'espressione.

Il risultato è questo libro con le sue città, o la sua città considerata attraverso vari punti di vista, i cui pezzi migliori a detta di Calvino stesso sono quelli centrali del quinto capitolo, cuore del libro, dove si sviluppa il tema della "leggerezza" associato al tema della città. Tema, quello della "leggerezza", a lui molto caro e sviluppato in altre pubblicazioni come in *Lezioni Americane* e in *Altre città*, dove in quest'ultima soprattutto la città dei momenti di grazia ha un'essenza leggera, mentre quella dei momenti di angoscia ha invece un'essenza pesante.

Sono varie ed infinite le indicazioni che si possono "leggere" ne *Le Città invisibili*.

Fra queste vi è quella di insegnare un modo di guardare, cioè di essere al mondo (lettera del 1960 all'amico Francois Wahl).

Ed è questo il suggerimento che trovo più utile della sua invenzione letteraria.

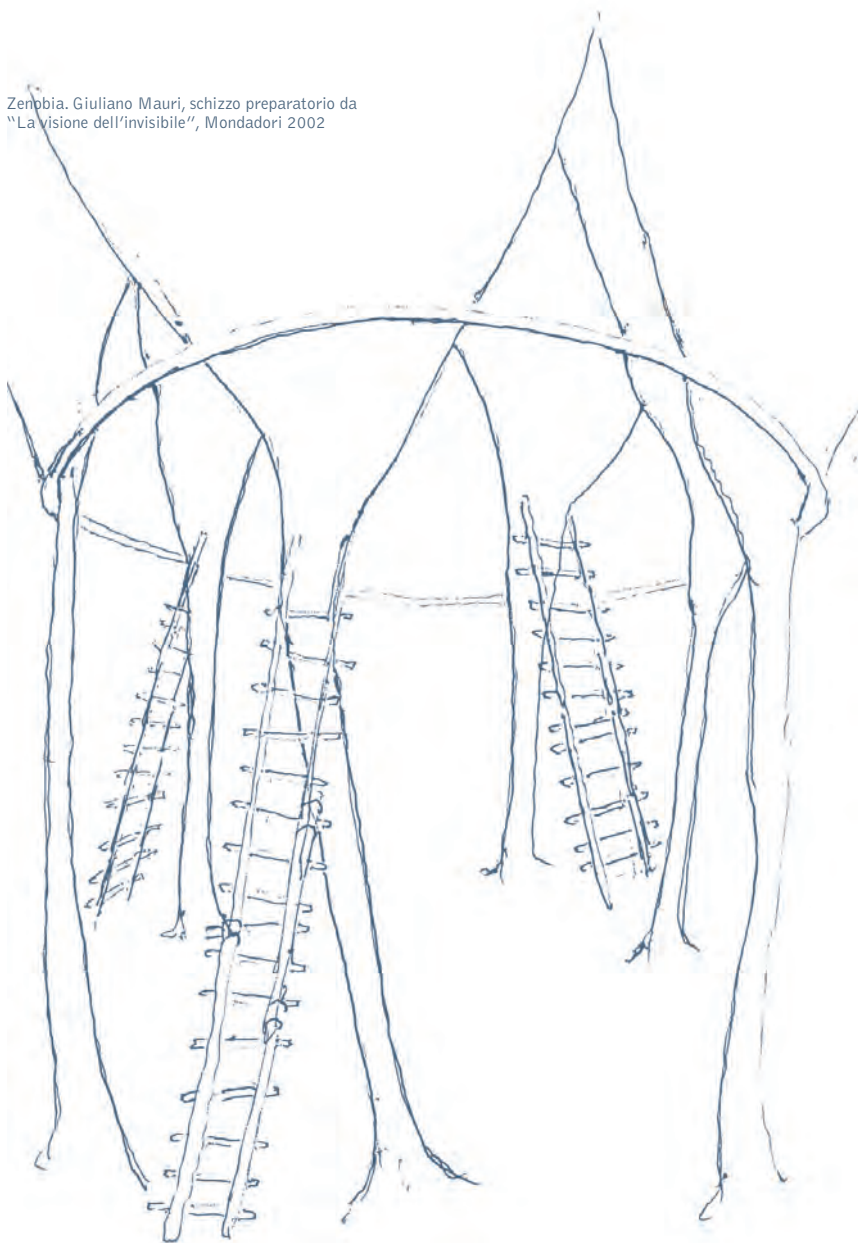
Ed è forse uno dei motivi che rende prezioso questo libro agli architetti e agli urbanisti.

Italo Calvino, foto tratta da "La visione dell'invisibile", Mondadori 2002

AA. VV. *La visione dell'invisibile* Milano 2002
 A. Asor Rosa *Stile Calvino* Torino 2001
 M. Belpoliti *L'occhio di Calvino* Torino 1996
 I. Calvino *Le Città invisibili* Torino 1992
 I. Calvino *Lezioni Americane* Milano 1996
 I. Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Milano 2002

Matera come Zenobia

Zenobia. Giuliano Mauri, schizzo preparatorio da "La visione dell'invisibile", Mondadori 2002



Uno degli eventi culturali più rilevanti degli ultimi anni è stato proposto recentemente dalla Triennale di Milano. Evoca percorsi, allucinazioni, fughe nell'immaginario di cui è ricco lo straordinario libro di Calvino su "Le città invisibili". Un libro del 1972, (avevo trent'anni) che ha segnato per tanti fra noi l'approdo ad una lettura multidimensionale del nostro vivere urbano.

Calvino volle attraverso il racconto visionario di undici città sospese fra allegoria, fantasia e irrealtà declinare la sua inquietudine e il suo smarrimento, la sua condizione di coscienza erratica dannata dal pullulare dei "non luoghi" nei quali era costretto a vivere e dai quali era indotto a fuggire.

Il concentrato del "non luogo" ideale, la rappresentazione del sogno ad occhi aperti, la trasfigurazione simbolica dello spirito irreali, il rovescio di una realtà negata e rifiutata, è possibile ritrovarli nella fluidità dei rimandi a città proposte nella loro provocatoria "invisibilità", in ciò che non sono e che potrebbero essere se a disegnarle, invece che l'urbanistica razionale, fosse la poesia con la balenante luminosità della parola, prima che scritta, immaginata.

In ognuna delle undici città invisibili c'è il nostro tempo e il nostro sogno. C'è la mediocrità della condizione umana e l'infinita sfida dell'intelligenza. Ognuna di queste città è il deposito onirico della nostra pulsione interiore, è un altrove verso cui tendiamo lasciandoci alle spalle le periferie, i quartieri, le case del nostro tormento quotidiano.

Quando lessi "Le città invisibili", il primo

pensiero corse a Matera: un classico luogo non luogo, una città edificata sulle palafitte di una storia remota, un caleidoscopio che può essere compreso e afferrato a patto di rovesciarlo, che deriva da una vicenda interiore iscritta nei segni e nelle forme di una struttura pietrificata, un linguaggio sopravvissuto alle mille metafore del potere.

Se non ricordo male, il primo accostamento che tentai fu a Bauci, la città postantropica (dei cui abitanti Calvino sospetta "odiassero" la Terra, o che la rispettassero al punto di evitare ogni contatto, o che la amassero com'era prima di loro), o a Teodora (la città del ritorno del rimosso nella quale "le sfingi, i grifi, gli ircocervi, le arpie, le idre, i liocorni, i basilischi" riprendevano possesso della loro città), o infine a Zenobia (la città sospesa).

Oggi non saprei dire con certezza e con occhi più maturi. Tuttavia Zenobia, la città sospesa, appare ancora oggi la metafora di una città incompiuta "posta su altissime palafitte" (i Sassi) benché sul terreno asciutto. In preda ad una crisi di memoria e perciò incapace di guardare alle viscere profonde che le diedero la vita. Straordinario Calvino. Morto a Roccamare e cittadino del mondo, scrittore lunare con la nostalgia della luce, fantastico con la nostalgia della realtà. Luce e realtà che irrompono nei lampi di poesia di un libro che ha segnato più d'una generazione.



Vincenzo Nasta, Paola Panniello, Giulio Petillo, Giovanna Saggese
NICOLA PAGLIARA:
AGENDA MINIMA 1992 – 2002
 CLEAN edizioni, Napoli 2003

Questo prezioso volumetto, dal titolo "Agenda minima", racchiude racconti disegnati e frammenti di storie che sono o potevano diventare architetture.

Il libro contiene "appunti di viaggio" inediti, schizzi e disegni, degli ultimi dieci anni "sfuggiti alla distruzione, non programmati per essere diffusi" che tuttavia, attraverso i colori ed il fascino della "mano libera", testimoniano ed aggiungono una nuova e raffinatissima tessera per la comprensione della complessa personalità artistica di Nicola Pagliara.

Essi svelano l'esistenza di un universo nascosto che, grazie ai giovani collaboratori della sua "bottega artigiana", è stato reso noto e riportato alla memoria idee progettuali, riflessioni e sperimentazioni quasi dimenticate.

Schizzi e disegni colorati, tracciati a matita e pastellati con cura, esplicitano in modo perfetto e rivelatore l'itinerario, il "divenire" di un'ispirazione e ci raccontano tutta la felicità dell'Autore di "voler vedere" trasformati in architetture viventi quei pensieri ed idee che li hanno animati dal di dentro.

Le "Memorie di carta" raccolte in quest'ultimo volume di Pagliara sono, dunque, testimonianza e documento prezioso del lavoro di un Autore dal quale dobbiamo aspettarci ancora molti di racconti e storie e che, come ci auguriamo, Egli stesso, parafrasando Hemingway, ci promette e spera "... di poterne in seguito scrivere altrettanti ...", ne sa di quelli buoni!
 e.v.o.



Fondazione Giovanni Michelucci
GIOVANNI MICHELUCCI. Disegni 1935-1964
 Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2002

"Cosa aggiunge il disegno nell'attività di un architetto?

Rappresenta sicuramente il diario più attendibile di una disponibilità alla ricerca, una preparazione continua alla realizzazione dell'opera.

Questo senso di un'attesa laboriosa di qualcosa che può anche non concretizzarsi in un progetto rappresenta forse il punto di riferimento fra l'opera e l'uomo."

Con queste affermazioni è lo stesso Michelucci che ci svela e fa intendere l'importanza che egli dà al disegno come forma di espressione indissolubilmente legata alla realizzazione architettonica.

La pubblicazione del catalogo dei disegni di Giovanni Michelucci, conservati presso il Centro di Documentazione di Pistoia e la Fondazione Michelucci di Fiesole, è un contributo importante per la conoscenza dell'opera dell'architetto e della cultura architettonica del '900.

Questo volume, che raccoglie i disegni di studio fino al 1964, è il primo di un piano editoriale che prevede la pubblicazione di tre volumi dedicati ai disegni di studio e successivamente ai disegni tecnici relativi alle opere e ai progetti non realizzati. A più di dodici anni dalla sua morte l'eredità di Giovanni Michelucci è quanto di più attuale e moderno si possa pensare, e non solo nell'ambito dello specifico disciplinare. L'originalità e la libertà del suo pensiero ne fanno un personaggio cruciale dell'architettura e della cultura italiana del '900.

e.v.o.



A cura di Marco Mulazzani
GIUSEPPE VACCARO.
documenti di architettura
 Electa, Milano, 2002

Negli ultimi anni, grazie alla curiosità intellettuale e all'attivismo tenace di alcuni architetti e studiosi, la cultura architettonica italiana è finalmente tornata a occuparsi di una figura cruciale e allo stesso tempo sfuggente come quella di Giuseppe Vaccaro.

Architetto bolognese, eppure molto romano, eclettico e razionalista, sensibile ai valori urbani eppure disinteressato al dialogo minuto con le "preesistenze ambientali", iperprofessionale eppure capace di meritare l'attenzione sincera e reiterata di Libera, Ponti, Oud, Venturi, Giuseppe Vaccaro ha disegnato in tutta la sua carriera una traiettoria introversa e difficile da interpretare.

La Colonia Marittima dell'Agip a Cesenatico, il Palazzo delle Poste e Telegrafi a Napoli, l'asilo nido di Piacenza, il quartiere CEP di via della Barca a Bologna, la chiesa di Recoaro, sono alcune delle sue opere più prestigiose.

Notevoli le sue ricerche sul tema dell'abitazione collettiva, come nel caso degli studi sulla "Casa a collina", dei quartieri INA Casa di Borgo Panigale, Ponte Mammolo e Piacenza.

Questo libro su Giuseppe Vaccaro, curato da Marco Mulazzani per i tipi dell'Electa, contiene saggi e testimonianze di Renato Nicolini, Alessandro Anselmi, Francesco Venezia, Robert Venturi, Valerio Palmieri, Denise Scott Brown, Pippo Ciorra e una ricca biografia e bibliografia, scritte da Carolina Vaccaro.



Maria Bonaiti
ARCHITETTURA E' LOUIS I. KAHN, GLI SCRITTI
 Electa, Milano 2002

Molto si è scritto su Kahn, ma in questo libro Maria Bonaiti ci avvicina al maestro con ritmo affabulante.

I suoi saggi, i suoi appunti, le sue conversazioni, le sue lezioni, i suoi scritti ci rivelano il pensiero profondo di un infaticabile ricercatore volto ad affinare "l'arte di costruire gli spazi".

L'architetto è per Kahn colui che percepisce la "trama divina" sulla quale le "cose del mondo" vengono tessute, l'ordine, che conserva nel particolare l'eco del tutto.

"In realtà l'architettura non esiste", egli spiega infatti, "esiste solo l'opera di un architetto. L'architettura esiste nella mente. Chi realizza un'opera di architettura fa un'offerta allo spirito dell'architettura... uno spirito che non è sottoposto a stile, tecnica o metodo, che solo attende quanto gli viene presentato. Lì è l'architettura, l'incarnazione dell'incommensurabile"

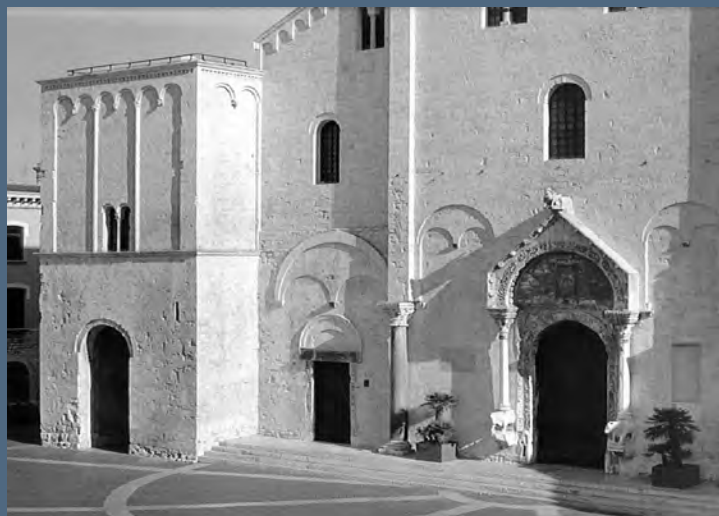
Le mostre dell'Ordine

12 ottobre - 18 novembre 2003
Adriano Olivetti Urbanista
 Palazzo Lanfranchi, Matera

Inverno 2003
Opere di Alessandro Anselmi
 Palazzo dell'Annunziata, Matera

Inverno 2003
Tesi di laurea. Giovani architetti
 Palazzo dell'Annunziata, Matera

Da oltre dieci anni restauriamo la Cultura.



Basilica di S. Nicola
Bari

Istituto femminile S. Giuseppe
Matera

Jazzo Gattini
Matera

Castello Svevo
Trani (BA)

E' stata l'iniziativa dei fratelli Graziantonio ed Antonio Loiudice e Rinaldo Lucariello e far nascere, nel 1986, l'impresa EDIL CO. S.r.l. L'attività è stata caratterizzata, nei settori delle costruzioni civili ed industriali, da riconosciuta professionalità. In particolare l'impegno per il restauro di edifici monumentali, ha portato l'EDIL CO. S.r.l. a livelli di primissimo piano.

Svariati i lavori di recupero e consolidamento effettuati nelle regioni Puglia, Basilicata, Umbria ed Emilia Romagna.

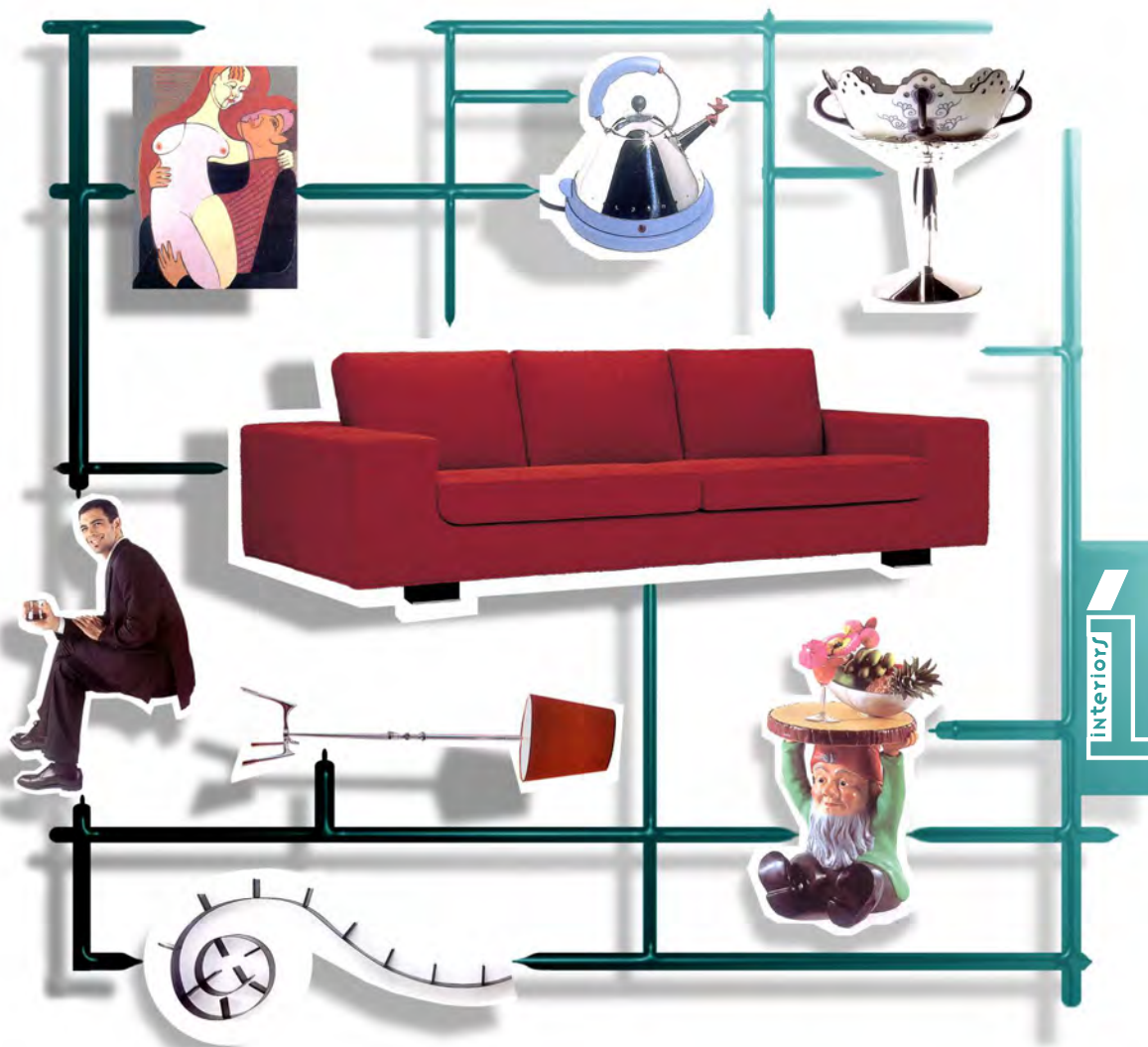
In poco più di un decennio, l'EDIL CO. S.r.l. è diventata sinonimo di accertata professionalità, serietà, disponibilità.



SEDE AMMINISTRATIVA
via per Corato c.da Crapolicchio Km. 0,400.
70022 Altamura (BA)

SEDE LEGALE
via T. Stigliani, 72.
75100 Matera

(living-room)



calia
interiors
Lo spazio ragionato