

NAU



**NOVECENTO
ARCHITETTURA
UMBRIA**



Il Formichiere

Il curatore, gli autori e l'editore, volendo favorire l'innovazione, la creatività e la libera diffusione dei prodotti intellettuali, autorizzano la riproduzione effettuata con qualsiasi mezzo del contenuto testuale della presente pubblicazione (con l'esclusione quindi delle immagini), a condizione che venga accettata la regola di reciprocità (copyleft) e che venga citata la fonte.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI PERUGIA

A3 **ACCADEMIA
BELLE ARTI
PERUGIA
1573**

coordinamento editoriale

Luca Martini

revisione dei testi

Luca Martini, Valeria Menchetelli

grafica della coperta

Valeria Menchetelli

progetto grafico

Luca Cingolani

kappaphotographer@gmail.com

©2014 Il Formichiere

Via Cupa snc – 06034 – Foligno (Pg)

info@ilformichiere.it – www.dalformichiere.it

ISBN: 978 88 98428 14 4

NAU

Novecento Architettura Umbria

a cura di Paolo Belardi



Il Formichiere

Un viaggio nell'Umbria contemporanea

Il volto dell'Italia uscita dalla guerra e dal regime fascista è stato oggetto di una straordinaria sequenza di narrazioni contemporanee, che assumono oggi il valore di preziosi documenti per rileggere quella fase di rinascita di un paese distrutto moralmente e fisicamente. Quella stagione ha segnato un passaggio cruciale e una discontinuità con il passato. Al centro del dibattito, che va oltre le pagine delle numerose e qualificate riviste di arte e di architettura, è il rapporto con la tradizione e con il patrimonio diffuso nel territorio, che per secoli è stato meta privilegiata di artisti e viaggiatori stranieri.

Nel maggio 1947 Dino Terra pubblica *Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*, “un atlante politico, un censimento e un compendio” affidato a trenta collaboratori tra cui compaiono firme autorevoli come Giuseppe Ungaretti, Alberto Moravia, Guido Piovene, Carlo Levi, Mario Soldati, Alberto Savinio. Nelle pagine sulla città, Levi lascia trasparire l'ansia di superamento del passato verso una modernità liberatoria: “Per la prima volta nella sua storia unitaria, l'Italia si è naturalmente (...) staccata dal passato, emancipata: non è più, o non è più soltanto, una *'patria'*. Avremo nuove architetture e nuove città se questo distacco saprà essere creativo, se questa vita adulta sarà libera, se cittadini e contadini potranno riconoscersi, gli uni e gli altri, nel nuovo Stato: cesseremo di essere accademici arcadici e futuristi se sapremo costruire una democrazia autonomistica e moderna” (Carlo Levi, *La città*, in *Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*, a cura di Dino Terra, Garzanti, Milano 1947, ristampa a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Milano 2014, p. 44).

Pochi anni dopo, nei primi anni cinquanta, due viaggiatori “moderni” attraversano la penisola con l'intento di raccontarne le rapide trasformazioni sociali e economiche, fisiche e culturali. L'architetto e critico americano George Everard Kidder Smith tesse con sapienza

le relazioni tra il patrimonio storico e l'architettura contemporanea, mettendo in evidenza la particolare sensibilità e la coscienza dei valori fondamentali del passato mostrate dai migliori architetti italiani. In *Italy builds* l'Umbria incarna l'essenza di un'Italia cresciuta in piena sintonia tra paesaggio e insediamento umano per le mirabili forme di adattamento ai caratteri del luogo che si sono depositate nel suo paesaggio storico: qui “gli ondulati e spesso aspri Appennini hanno generato una tradizione locale di virile architettura in pietra, concepita con profonda sensibilità per le forme e il paesaggio. (...) vigorosi centri per l'abitazione e il lavoro (...) disposti sul ciglio dei colli, riuniti dal verde e punteggiati di cipressi” (George Everard Kidder Smith, *Italy builds/L'Italia costruisce*, Edizioni di comunità, Milano 1955, p. 28). Ne sono prova Orvieto e Assisi: la prima “domina le valli, i colli e i vigneti circostanti pressappoco come duemilacinquecento anni fa”, la seconda mostra “il sapiente uso dei dislivelli, che rende così emozionanti gli accessi alla Basilica” (ivi, p. 98).

Tra maggio 1953 e ottobre 1956, Guido Piovene percorre l'intera penisola per comporre un “inventario delle cose italiane”. Nel suo *Viaggio in Italia*, egli enfatizza lo sguardo sorpreso con cui gli stranieri ammiravano il carattere dell'Umbria: “una fitta corona di città piccole e medie tutte stupende, fuse dal bel paesaggio e dai ricordi francescani, con una popolazione dall'indole graziosa e dolce (...) una costellazione di città in altura” (Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano 1993, pp. 321-322).

Le ragioni che muovevano quei viaggi sono oggi alla base di una nuova stagione di ricerca: “quali sono (...) le caratteristiche della nuova architettura italiana? Quali sono i suoi pregi e quali le sue debolezze?”, si chiedeva Kidder Smith nel 1955 (George Everard Kidder Smith, *Italy builds/L'Italia costruisce*, Edizioni di comunità, Milano 1955, p. 120).

Sessant'anni dopo, l'esigenza di raccogliere l'eredità del passato recente appare condivisa, almeno negli ambienti accademici, a oltre un decennio da quel lungimirante *Piano nazionale di salvaguardia degli archivi degli architetti* voluto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali all'inizio del nuovo millennio, in una felice alleanza tra le

direzioni generali degli archivi e dell'arte e architettura contemporanea. Al centro del progetto era l'archivio privato dell'architetto, che si è rivelato una fonte privilegiata per una nuova stagione di ricerca della storia contemporanea del nostro paese. A partire dal 2001 sono stati avviati censimenti regionali degli archivi di architetti e ingegneri che hanno messo a disposizione degli studiosi materiali inediti e allo stesso tempo hanno esaltato il carattere policentrico della nostra storia. Molti materiali sono confluiti nel Portale degli Archivi degli Architetti del Sistema Archivistico Nazionale, inaugurato nel 2012, mentre sono cinque le guide tematiche regionali degli archivi degli architetti pubblicate, da quella pionieristica di Roma e del Lazio, a quelle di Lombardia, Toscana, Marche e Abruzzo.

In tale quadro si inserisce il progetto di ricerca coordinato da Paolo Belardi, che condivide la centralità della figura dell'architetto e punta sulle biografie dei protagonisti del Novecento che varcano i confini regionali contribuendo alla ricostruzione della rete di flussi di andata e ritorno tra centri di formazione e regioni "periferiche". Il volume allo stesso tempo propone una mappa critica di opere e di temi che assume valore educativo e didattico per il ricco repertorio di linguaggi dell'architettura e della costruzione. Il viaggio nell'Umbria contemporanea intrapreso da Paolo Belardi insieme alla sua équipe di ricerca muove dall'intento dichiarato di cercare i caratteri di una nuova identità di questa terra. Un'identità contrassegnata da un "codice genetico moderno" che è fatto di precarietà costruttiva e di architettura effimera, di dissonanze con il paesaggio, di indifferenza o contrapposizione alle forme e al tessuto consolidato della città. *Novecento Architettura Umbria* è un percorso sofferto all'interno di un patrimonio fragile e controverso, che – nel triplice registro delle biografie, delle opere e dei temi – apre nuovi scenari di ricerca e offre spunti di riflessione sul ruolo sempre più marginale dell'architettura nella società contemporanea.

Antonello Alici

Presidente AAA/Italia (Associazione nazionale Archivi Architettura contemporanea)



Premessa

L'amnesia del passato recente

Paolo Belardi

Seppure molto diversi dal punto di vista figurativo, gli edifici costruiti in Italia negli ultimi cento anni sono accomunati da un codice genetico che è sempre e comunque profondamente moderno. Non a caso i libri di storia dell'architettura del Novecento sono infarciti di aggettivazioni derivate quali premoderno, tardomoderno e postmoderno. Ma, a ben guardare, gli edifici costruiti in Italia negli ultimi cento anni sono accomunati anche da una precarietà costruttiva che contribuisce in misura decisiva al disfacimento di un paesaggio inquinato non solo da volumetrie arroganti, ma anche da intonaci civili scrostati, scossaline metalliche arrugginite e cortine laterizie ammuffite. Il che chiama nuovamente in causa il codice genetico di un movimento ideologico, quale il moderno, che non ha mai fatto mistero né del proprio antagonismo verso la città (tanto da disseminare a ogni latitudine edifici del tutto indifferenti rispetto al contesto) né della propria predilezione per le forme stereometriche (tanto da bandire dal proprio repertorio stilistico qualsiasi forma di gronda e di gocciolatoio) e per le performance estemporanee (tanto da annullare ogni margine tra arte e architettura). D'altronde, a dispetto delle ripetute professioni di fede nel progresso tecnologico, l'interesse dei pionieri della modernità per gli aspetti teorici ha sempre teso a prevaricare quello per gli aspetti pratici, lasciandoci in eredità edifici non solo dissonanti, perché concepiti in contrapposizione alla città, ma anche malcostruiti, perché concepiti come manifesti concettuali prima che come beni immobiliari. Che richiederanno con sempre maggiore frequenza interventi di manutenzione che, a loro volta, solleveranno con altrettanta frequenza istanze di demolizione. Mentre è evidente che essi, anche se non hanno ancora compiuto i fatidici

Todi, padiglione espositivo della Fiera dell'Antiquariato (Carlo Aymonino e Paolo Portoghesi, 1982), veduta d'epoca

settant'anni di vita (soglia temporale che garantisce un minimo di tutela vincolistica da parte delle soprintendenze), meriterebbero maggiore attenzione da parte della pianificazione urbanistica locale: perché è proprio la fragilità costruttiva a certificarne l'identità culturale. Non è infatti irragionevole sostenere che, in Italia, le architetture più rappresentative del Novecento sono state proprio quelle effimere ovvero quelle svincolate dalla rispondenza funzionale e vocate alla veicolazione ideologica. Soprattutto negli ultimi cinquanta anni. È il caso del Teatrino Scientifico di Franco Purini, del Teatro del Mondo di Aldo Rossi e della Via Novissima allestita in occasione della Biennale di Venezia del 1980. Così come è il caso, venendo in Umbria, del padiglione espositivo della Fiera dell'Antiquariato di Todi (il criticatissimo "Pallone" firmato da Carlo Aymonino e da Paolo Portoghesi all'indomani del tragico rogo del 1982 a palazzo del Vignola) e dell'ex casa famiglia di Bastia Umbra (il famigerato "Cubo" firmato da Renzo Piano e da Peter Rice all'indomani dell'entrata in vigore della legge Basaglia): due opere che vantano paternità eccellenti, eppure a rischio demolizione (l'ex casa famiglia bastiola) o in condizioni di grave e irrecuperabile abbandono (i resti del padiglione espositivo tuderte). Quando invece, sulla scia della candidatura di Perugia a Capitale Europea della Cultura 2019, varrebbe la pena censirle, tutelarle, recuperarle e reintegrarle a pieno titolo in un patrimonio storico-artistico altrimenti limitato ai beni da sempre riconosciuti come maggiori. Perché è chiaro che un bene non è minore in senso assoluto, ma lo è in senso relativo, visto che è classificato come tale dall'epoca o dalle epoche che lo giudicano. Tuttavia il vero limite di noi umbri (costantemente ancorati al passato remoto e solo episodicamente protesi verso il futuro) è l'amnesia del passato recente, con la conseguente incapacità di accrescere il nostro patrimonio storico-artistico con nuove acquisizioni ovvero con beni promossi da minori a maggiori. Ed è proprio per coltivare l'interesse per il passato recente che questo libro raccoglie, ordinandoli tematicamente, 79 articoli, dedicati all'architettura umbra del Novecento e redatti da 23 studiosi che, negli ultimi anni, hanno collaborato a vario titolo (e più o meno occasionalmente) con la mia équipe scientifica nell'am-

bito dell'attività di ricerca del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università degli Studi di Perugia. In tal senso la mia gratitudine, oltre che agli autori dei diversi scritti monografici (per lo più architetti e ingegneri), che sono stati costretti a lunghe frequentazioni archivistiche, va anche ai responsabili delle diverse testate giornalistiche (per lo più quotidiani e periodici), che hanno sostenuto un progetto a dir poco insolito, se non addirittura controcorrente, per una regione annebbiata dal retaggio nostalgico dei presepi viventi e dei cortei storici, garantendomi sempre e comunque la loro fiducia. Anche quando si è trattato di lumeggiare opere discusse e figure semisconosciute. Ringrazio quindi Giuseppe Castellini ("Il Giornale dell'Umbria"), Nathalie Dodd ("Wall Street International"), Matteo Grandi ("Piacere Magazine"), Anna Mossuto ("Il Corriere dell'Umbria"), Eugenio Pierucci ("Umbrialeft") e soprattutto Luigi Piccolo ("Umbriasettegiorni"/"QuotidianodellUmbria.it"), che è stato il primo a dare spazio e risalto alle mie proposte editoriali. Proposte che peraltro, pur susseguendosi con un ritmo talora frenetico, hanno lasciato comunque delle lacune: alcune oggettive altre soggettive. Tra le lacune oggettive (posta la limitazione del regesto alle opere con la conseguente esclusione dei progetti irrealizzati), riconosco l'omissione di scritti sui palazzi pubblici di Cesare Bazzani, sugli edifici militari di Pierluigi Nervi, sui piani regolatori di Giovanni Astengo e sulle ville private di Michele Busiri Vici. Mentre, tra le lacune soggettive, confesso che mi sarebbe piaciuto includere alcuni restauri esemplari (dal ripristino della chiesa di Sant'Andrea a Orvieto di Gustavo Giovannoni alla sistemazione della piazza inferiore della basilica di San Francesco ad Assisi di Paolo Leonelli e Mario Struzzi) e alcune opere d'autore che non sono neppure citate: la caserma Avieri di Roberto Marino a Orvieto, l'albergo dei Cappuccini di Amedeo Monaco e Vincenzo Luccichenti a Gubbio, il centro IRI di Enrico Del Debbio a Terni, lo stabilimento Gavina di Achille e Pier Giacomo Castiglioni a Foligno, la chiesa di Sant'Antonio da Padova di Carlo Bevilacqua a Perugia, il circolo canottaggio di Francesco Cellini a Baschi, l'edificio scolastico di Massimo Carmassi a Trevi. Così come, esclusi programmaticamente gli ultimi grandi architetti

dell'Ottocento e gli studi professionali contemporanei, avrei voluto celebrare con il dovuto riguardo figure di primo piano come Alfio Susini, Enrico Lattes e Wolfgang Frankl o, all'inverso, avrei voluto restituire la dovuta considerazione a figure inspiegabilmente sottovalutate, come Angelo Guazzaroni, Felice Sabatini e Vincenzo Tutarini, o a opere ingiustamente vituperate, come la scala elicoidale piantata da Franco Minissi nel cortile del palazzo Della Penna a Perugia o la biblioteca civica frapposta da Arrigo Rudi tra palazzo Deli e palazzo Trinci a Foligno. Ma il fine di una ricerca non è mai la definitività, casomai è l'originalità: peraltro non nell'accezione ordinaria stigmatizzata dai dizionari, che tendono a ridurla a "bizzarria", ma nell'accezione straordinaria tratteggiata da Guy de Maupassant, per il quale "è un modo speciale di pensare, di vedere, di comprendere e di giudicare". Il che riassume il senso più profondo di questa raccolta, volta a rendere visibile ciò che altrimenti rischia di rimanere invisibile. Nonostante internet. I motori di ricerca, oggi, hanno reso accessibile qualsiasi informazione, frapponendo un tempo brevissimo tra l'insorgere del bisogno conoscitivo e il suo soddisfacimento. Eppure quanti perugini conoscono le scuole elementari di Giuseppe Grossi? quanti ternani conoscono i circoli aziendali di Giuseppe Preziosi? quanti folignati conoscono gli edifici chiesastici di Franco Antonelli? Probabilmente pochissimi, perché si tratta di opere che sono relegate al rango di beni minori e quindi non sono ancora riportate nelle guide turistiche. Ma è un vero peccato, perché l'Umbria del ventesimo secolo ci ha lasciato in eredità luoghi di grande qualità, che spesso non hanno niente da invidiare a quelli, per lo più medievali o al più rinascimentali, che sono effigiati nelle brochure istituzionali. Come non pensare al villaggio operaio di Nera Montoro, concepito come borgo rurale per consentire ai dipendenti dello stabilimento elettrochimico d'integrare il salario con i prodotti della terra, o come non pensare a Buzzinda, l'intrigante acropoli costruita con le proprie mani da Tomaso Buzzi alle spalle del convento francescano della Scarzuola? E come non pensare al viale Giontella di Bastia Umbra, punteggiato com'è da opere che ripercorrono idealmente tutte le tappe salienti della storia dell'architettura italiana del

Novecento? Partendo dal polo voluto da Francesco Giontella (ex villa, ex tabacchificio ed ex ospizio), laddove Pietro Frenguelli, oscillando tra neoliberty e razionalismo, si avvale della consulenza di un grande designer come Walter Steffenino, passando dal palazzetto dello sport, dove Gian Carlo Leoncilli Massi prefigura una variante postmoderna del filone high-tech, e arrivando alla piscina della discoteca Country, su cui aleggiano gli splendidi disegni eseguiti da Pietro Porcinai per sostenere le qualità paesaggistiche di un circolo sportivo immerso nella natura. Nell'epoca del marketing urbano, la morale è a dir poco scontata e chiama in causa la necessità, per l'Umbria, di voltare pagina e rinnovare senza rimpianti la propria identità. A cominciare proprio da Bastia Umbra, che non ha un centro storico in grado di competere con quelli ben più attrattivi di Assisi e di Spello, ma che ha molte architetture novecentesche di grande interesse, firmate da architetti del calibro di Antonino Bindelli e Dino Lilli. E che, per l'appunto, potrebbe prendere seriamente in considerazione l'ipotesi di eleggere il polo di viale Giontella a landmark urbano, dimostrando una volta per tutte che l'Umbria non è solo Medioevo, ma è molto di più. Anche e soprattutto in architettura.

LE FIGURE



Giuseppe Marrani (1885-1954)

Alessia Bonci

Giuseppe Marrani (Perugia 1885-1954) è un architetto perugino formatosi all'Accademia di Belle Arti di Perugia sotto l'insegnamento di Giuseppe Odoni e Fernando Gigliarelli, collega di studi e grande amico di Gerardo Dottori. Nel 1909, in seguito a concorso, è nominato disegnatore nell'organico del Personale dei Monumenti, dei Musei, delle Gallerie e degli Scavi di Pompei, ma per motivi familiari rinuncia all'incarico e, dopo una breve supplenza presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia durante la quale sostituisce il professor Odoni, intraprende la carriera di insegnante di Disegno presso la Regia Scuola Industriale di Pausula, in provincia di Macerata. Questo incarico lo allontana dalla sua città natale e dalle sue ambizioni, ma gli consente di potersi dedicare, pur sporadicamente, alla libera professione di architetto.

La produzione architettonica di Giuseppe Marrani non è molto ampia, probabilmente a causa degli impegni didattici, tuttavia è sufficiente ad ascrivere l'architetto tra i maggiori esponenti dello stile liberty a Perugia.

In questo stile, infatti, attingendo al repertorio dell'art nouveau in generale e a quello di Ernesto Basile in particolare, ha progettato una serie di villini, frutto di una collaborazione duratura con la ricca borghesia perugina, che rappresentò in città la sua committenza principale.

Il primo progetto che palesa l'intenzione di discostarsi dalla tradizione costruttiva locale è villa Vajani-Levi (1908), in via Orazio Antinori. Si tratta di un programma di ampliamento e restauro di un edificio esistente, ma caratterizzato da notevole spregiudicatezza dello stile: una struttura semplice intonacata di rosa e interamente rivestita da ornamenti liberty.

Di poco successivi (1912-1913) sono i tre villini costruiti in rapida

Perugia, villino Terzetti (Giuseppe Marrani, 1912)

sequenza, temporale e geografica, lungo via Annibale Vecchi a ridosso della barriera daziaria cosiddetta di Elce, esemplificativi di una produzione architettonica che si è mantenuta coerente nel tempo. Commissionati da Alessandro Lilli, dei tre villini quello centrale rimase di proprietà della famiglia del costruttore, mentre gli altri due vennero venduti non appena ultimati a due ricche famiglie perugine, Terzetti e Coni Breccia, con i cui nomi ancora oggi si suole fare riferimento a essi. I tre fabbricati, simili nell'impianto architettonico e strutturale, si caratterizzano ancora una volta per il ricco ornato e i colori pastello, che riconducono allo stile liberty: due livelli fuori terra e un piano seminterrato, con la torretta più o meno sveltante, realizzati con struttura portante continua in muratura di mattoni e paramento esterno intonacato e decorato. In particolare ognuno mostra una fascia di coronamento con stucchi, affreschi o maioliche colorate e sontuosi ferri battuti ai balconi e ai cancelli, risultato della fruttuosa collaborazione con operatori delle arti applicate, fabbri, scultori, pittori locali.

Numerosissimi e pregevoli sono i disegni di Giuseppe Marrani, straordinari per maestria tecnica e precisione descrittiva, di architetture liberty e dettagli decorativi, che non hanno trovato realizzazione o che semplicemente costituiscono degli esercizi di stile.

Di tutt'altro tono è un'opera ben più tarda che l'architetto Marrani realizza in provincia di Macerata per commemorare l'eroe Filippo Corridoni, nella natia città di Pausula, in onore del quale muta il proprio nome in Corridonia. Si tratta di un complesso architettonico, piazza, municipio, ufficio postale e strutture scenografiche di raccordo, che l'architetto progetta in collaborazione con l'ingegner Pirro Francalancia nel 1935, per ospitare la statua dell'eroe, realizzata in bronzo dall'artista pesarese Oddo Aliventi. La predominanza del monumento dell'eroe sul resto dell'opera risponde a una precisa richiesta del Duce. Così, dietro la scultura, il corpo centrale del municipio, rivestito in travertino bianco di Ascoli come i due colonnati che da esso si allontanano, funge da cornice e l'effetto scenico è amplificato dal contrasto con gli edifici storici preesistenti. È questa l'unica realizzazione non liberty della produzione di Giuseppe

Marrani, un'opera in perfetto stile littorio, discorde con quanto realizzato o anche solo disegnato precedentemente, ma assolutamente coerente con la richiesta della committenza e con la temperie culturale del periodo.

Paradossalmente il profilo professionale di Giuseppe Marrani è molto più noto per l'unicum della realizzazione marchigiana che non per le opere realizzate nella sua città natale, ma non c'è dubbio che la sua carriera di architetto, sebbene fino a ora poco studiata, rappresenti per Perugia il caposaldo di un'epoca e di uno stile che ha contribuito all'espansione e all'arricchimento della città con opere originali e al passo con i tempi, in contrasto con le pratiche costruttive tradizionali e con il suo carattere austero.

Alessia Bonci, *Giuseppe Marrani (Perugia 1885-1954) tra i maggiori esponenti dello stile Liberty nel capoluogo umbro*, in "Umbriasettegiorni", 20 maggio 2011, p. 30.



ASILO INFANTILE L'VISA SERENI

MCMXXXIII ANNO XI

Ugo Tarchi (1887-1978)

Simone Bori

Nei primi tre decenni del Novecento, nel territorio umbro si assiste al fiorire di architetture “in stile” realizzate sia per rispettare esigenze figurativo-paesaggistiche sia per rispondere a stereotipi consolidati e dai toni tranquillizzanti, come concretizzazione dei canoni del tardo eclettismo.

All'interno di questo movimento architettonico, in Umbria, spicca sicuramente la figura di Ugo Tarchi (Firenze 20 settembre 1887-1914 novembre 1978). Date le straordinarie attitudini per il disegno dimostrate fin da bambino, Tarchi frequenta l'Istituto di Belle Arti della città natale, presso il quale si diploma nel 1905. Nel 1909 consegue, dopo quattro anni di Corso Speciale di Architettura, il titolo di professore di Disegno architettonico e intraprende la carriera di docente che lo porta a insegnare nelle Accademie di Belle Arti di Perugia (1909-1922), di Napoli, di Bologna, di Brera a Milano e, infine, di Roma (1927-1957), in cui si trattiene fino al congedo per sopraggiunti limiti d'età. Ma è proprio nell'Accademia perugina che Tarchi ha modo di sviluppare un personale approccio didattico in cui affianca alle materie del restauro e del ripristino quella del rilievo dal vero, inteso per la prima volta come disciplina autonoma anziché come mera operazione ausiliaria. Sempre a Perugia, inoltre, l'intraprendenza di Tarchi contribuisce in maniera decisiva alla valorizzazione dell'istituzione accademica come scuola, affermandola e rendendone nota l'attività attraverso la divulgazione di pubblicazioni dedicate e la partecipazione a mostre di livello nazionale.

Estremamente ricca e vasta è anche l'opera pubblicistica, che l'architetto svolge fin dai primi anni della sua attività, in cui palesa i propri interessi culturali non soltanto in qualità di docente, ma anche di

Marsciano, asilo infantile Luisa Sereni a Cerqueto (Ugo Tarchi, 1933), veduta d'epoca

storico dell'arte e di progettista. Molto nota è la monumentale opera in sei volumi intitolata *L'arte nell'Umbria e nella Sabina*, pubblicata tra il 1936 e il 1954 (nel 2009 edita in ristampa anastatica dalla Nuova Phormos di Città di Castello), in cui l'autore cataloga, attraverso una vastissima documentazione fotografica e straordinari disegni di rilievo, le più significative opere architettoniche umbre dal periodo etrusco-romano fino al Rinascimento inserendo, tanto con puro spirito eclettico quanto, forse, con eccessiva disinvoltura, alcuni suoi disegni di possibili interventi di ripristino, fino a presentare proprie realizzazioni in stile come se fossero autentiche.

Tra il 1911 e il 1962, in maniera capillarmente diffusa nel territorio italiano (Abruzzo, Emilia Romagna, Lazio, Piemonte, Sicilia, Toscana e Umbria), Tarchi svolge una prolifica e brillante carriera professionale: dal restauro di monumenti storici al ripristino di castelli quali quelli di Pizzoli (Aq) e di Tor Crescenza (Roma); dalla progettazione per sistemazioni d'arredo d'interni alla realizzazione ex novo di edifici pubblici e privati, come nei casi degli edifici scolastici di Reggio Emilia, Ragusa e Tivoli (Roma) o del palazzo del governo di Ragusa, dei complessi termali di Castellamare di Stabia (Na), Chianciano (Si), Tivoli (Roma) e Acqui Terme (Al), della chiesa e del dopolavoro di Stimigliano Sabina (Ri), delle ville Marta e Borghesiana a Roma, di cappelle cimiteriali e di monumenti commemorativi quali il mausoleo nel cimitero Forest Lawn di Los Angeles, il monumento agli eroi della guerra di Poppi (Ar) o il mausoleo di don Luigi Sturzo nella cattedrale di Caltagirone (Ct).

L'Umbria è però scelta da Tarchi come terra d'elezione in cui svolgere la parte più interessante e cospicua della propria esperienza progettuale, applicandovi diffusamente e in maniera omogenea le molteplici soluzioni compositivo-formali che rappresentano la sua poetica: attuando cioè un'"architettura fatta ad arte" in stile neomedievale, nelle varianti neogotica e neoromanica, o neorinascimentale. Per Tarchi il territorio umbro è senza dubbio il più adatto, perché gli consente di non mutare la propria indole progettuale nell'epocale passaggio dall'eclettismo al razionalismo, sia esso accademico o puro.

Proprio in Umbria, nel 1925, Tarchi diviene celebre a livello nazionale

grazie all'intervento di ripristino della tomba di san Francesco presso la basilica di Assisi, in cui il progettista libera il sepolcro dal fardello neoclassico della sistemazione di Pasquale Belli al fine di restituire austerità, misticismo e povertà figurativa mediante uno stile definibile medieval-francescano. Rispondendo alle esigenze di una committenza variegata che va da quella pubblica a quella privata religiosa o laica (prevalentemente riferibile a facoltose famiglie locali) Tarchi realizza molte opere tra le quali vanno sicuramente citati i ripristini inventivi della chiesa di Santa Maria della Valle a Perugia (1921), dei palazzi Ajò (1917) e Villanis (1922) a Perugia e Capello ad Assisi (1923), dei castelli Sereni a Monte Vibiano Vecchio di Marsciano (1915-1936) e Brazzetti a Tordimonte di Orvieto (1927), la sistemazione urbana di piazza Pianciani a Spoleto (1924), la sede dell'Istituto Serafico ad Assisi (1930), il restauro e l'ampliamento di villa Guardabassi a Pila di Perugia (1931), l'asilo infantile Luisa Sereni a Cerqueto di Marsciano (1933), le chiese parrocchiali di Tordimonte di Orvieto (1919) e di Mercatello di Marsciano (1935). Episodio isolato è la monumentale chiesa di Santa Maria Assunta in Cielo a Ponte Rio di Todi (1950-1958) in cui il progettista si propone, forse tardivamente, con un linguaggio più vicino ai canoni razionalisti.

L'opera di Tarchi, divenuta un vero e proprio stile, ha prodotto nel contesto architettonico umbro uno spirito emulativo in quanto è stata assimilata sia dai suoi allievi sia dai progettisti con cui egli non ha avuto un contatto diretto, ma che, in quell'epoca e in quel contesto storico-culturale, lo hanno assunto come modello di riferimento. Anche per questo, nell'ambito del dibattito tra i molteplici e interdisciplinari soggetti che si occupano oggi di architettura in Umbria, si potrebbe aprire una riflessione su quanto il movimento culturale e l'approccio metodologico-progettuale della scuola perugina fondata da Tarchi abbia influito e probabilmente stia ancora influenzando a livello locale sul costruire contemporaneo.

Simone Bori, *Nel fiorire delle architetture "in stile" in Umbria spicca la figura di Ugo Tarchi. Architettura fatta ad arte: l'opera di Ugo Tarchi (1887-1978) in Umbria*, in "Umbriasettegiorni", 24 settembre 2010, p. 30.



Caterino Trampetti (1888-1973)

Marco Filippucci

Caterino Trampetti nasce a Foligno nello storico palazzo di famiglia in via Giuseppe Piermarini il 26 novembre 1888, nello stesso luogo dove il 26 luglio del 1973 si spengerà. Ultimogenito di quattro fratelli, è figlio di Caterina Sorbi, morta prematuramente dopo la sua nascita, e di Eugenio Trampetti, ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico comunale, illustre protagonista della realizzazione dell'acquedotto cittadino nonché presidente della Cassa di Risparmio di Foligno fra il 1923 e il 1925. Seguendo le orme del padre, Caterino si iscrive alla Facoltà di Ingegneria civile presso l'ateneo padovano, conseguendo la laurea il 2 agosto 1920 ed ereditando da questa scuola la formazione di stampo politecnico che si ritroverà nella sua produzione professionale, segnata dal connubio fra sapere e saper fare.

Brillante ingegnere, spirito libero, non appena laureato torna nella sua città natale per lavorare anch'egli presso il locale Ufficio Tecnico comunale dove rimarrà fino al 1945. Fra le sue opere particolarmente significativo è il recupero del palazzetto delle Canoniche (noto edificio storico addossato alla cattedrale folignate), intrapreso, quasi al suo esordio, nel 1926, secondo un restauro inventivo simile al coevo intervento di Cesare Bazzani su palazzo Trinci. L'affidamento della direzione dei lavori fa emergere lo spirito pratico di Trampetti, segnato dalla capacità di "leggere" e "riscrivere" l'organismo edilizio e dalla vocazione di integrare progettazione architettonica e calcolo strutturale. Quest'ultima sarà una prerogativa evidente nella disseminata casistica di piccoli interventi della sua produzione del dopoguerra, quando, legato in particolare alla famiglia Clarici, esercita la libera professione. Per poi ritornare, alla conclusione della sua carriera, quasi emblematicamente a quel restauro che ne ha caratterizzato i primordi, in occasione dei lavori di riqualificazione

Caterino Trampetti, progetto della Casa del Mutilato a Foligno, 1937, prospettiva

dell'abbazia di Monteoliveto, ultimo grande sforzo che lo impegnerà per anni.

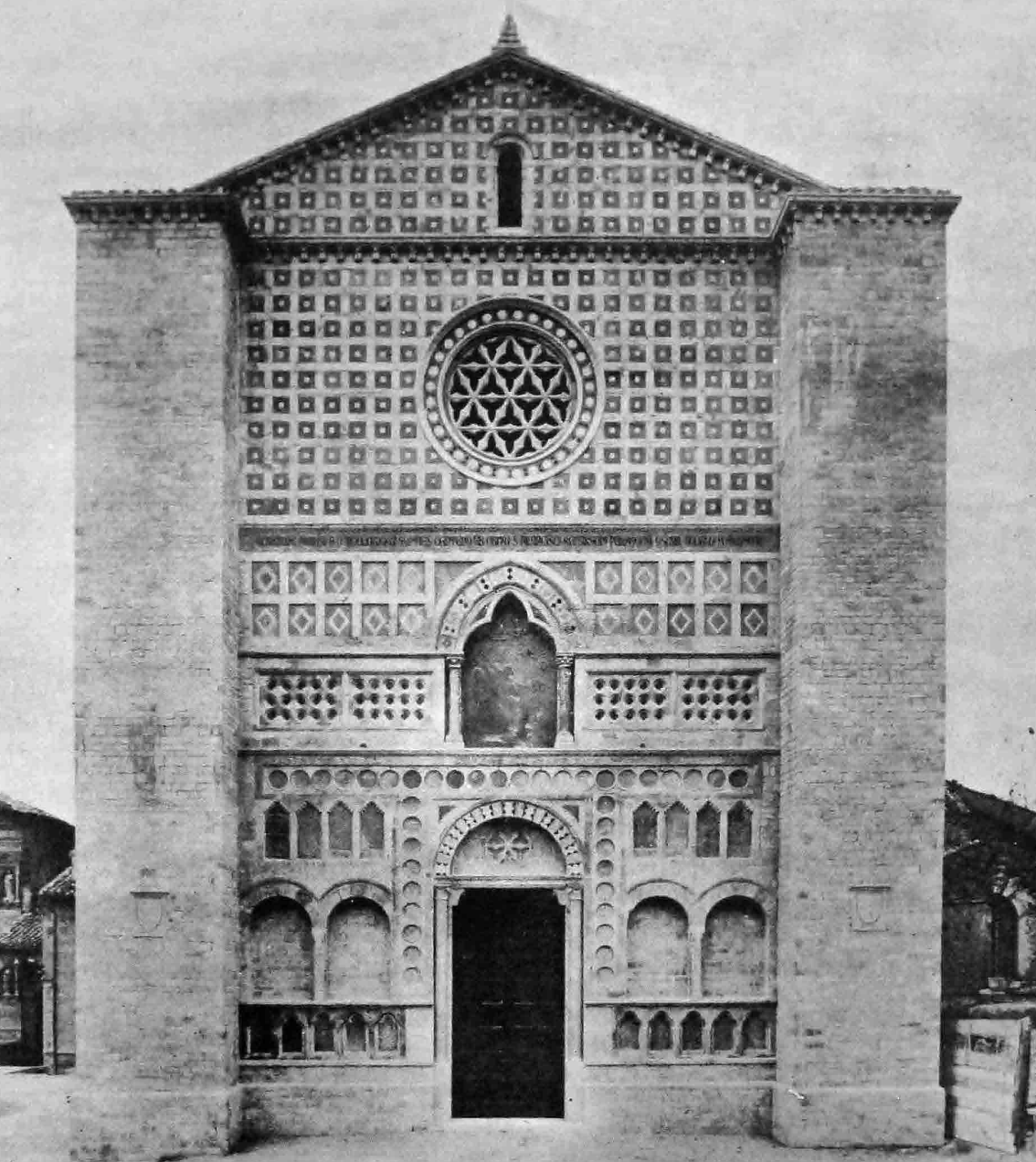
A Foligno Trampetti lascia due opere particolari, la Casa del Mutilato e l'ex sede della Pubblica Assistenza "Croce Bianca", entrambi studiati come casi studio emblematici del Moderno in Umbria. Foligno, "rosa d'Italia" come svela il piano regolatore di Bazzani del 1927, trova nell'urbanistica fascista un tentativo di rivitalizzazione del suo impianto storico, a cui non sono lesinati però interventi di impavido sventramento, volti a utilizzare anche l'architettura come strumento evocativo e celebrativo di un'auspicata modernizzazione. Poco dopo un forte terremoto nel 1936 e quasi in contemporanea al primo regolamento edilizio, all'Associazione Nazionale dei Mutilati e degli Invalidi di Guerra (ANMIG) è concessa dall'Amministrazione Comunale una sede, che viene progettata da Trampetti nel 1937 in uno spazio in disuso lungo lo storico corso Cavour. L'architettura è caratterizzata dall'autonomia linguistica e dalla rilettura in chiave razionale della rigida estetica classica che domina lo spazio storicizzato in cui è inserita. Incurante del dominio locale degli stili liberty e neoclassiceggianti, il progetto iniziale subirà alcune modifiche al fine di rispondere alle esigenze pratiche occasionali. Trampetti rielabora con la semantica della modernità i segni del contesto connotandoli di semplicità, mantenendo allineamenti e ritmi che non ignorano la centralità figurativa dell'antico ospedale cinquecentesco. Innovativo nell'idealizzare i tracciati del contesto, con la vela a coronamento dello schema razionale della facciata, l'ornamento diventa "accento di espressione estetica e vibrata" come auspicava Piacentini, e le sculture plastiche si integrano nel ritmo tripartito verticale, emergendo dalle facciate insieme ai caratteri dei testi, che pertanto acquistano una similare centralità decorativa. Anche l'uso dei materiali è caratterizzato da una ricerca di sincronia fra funzione e decorazione, quell'auspicata "sincera applicazione" e quella "chiarezza, onestà, rettitudine economica" evocate da Pagano capaci, nel loro equilibrio, anche di dissimulare la retorica nazionalista dei colori della bandiera italiana di cui è composto il prospetto. Anche l'ex sede della Pubblica Assistenza "Croce Bianca" presenta un lin-

guaggio moderno e innovativo, segnato da curve studiate secondo i modelli di Terragni, un'astrazione del classicismo che indirizza verso la ricerca morfologica dell'oggetto in sé. L'intonaco, a differenza dei costosi marmi utilizzati nelle città più grandi, esalta la ricerca dell'architettura sulle nuove forme.

Anche in questo caso il rapporto con il luogo è determinante, ma nonostante sia ipotizzabile una maggiore libertà per l'assenza di poli storici, si possono notare due diverse strategie di adattamento: se il legame instaurato con i segni dell'ambiente storico porta oggi una radicale ibridazione della Casa del Mutilato nel suo ambiente, l'ex sede della Croce Bianca è dominata da un equilibrio instabile, così che una piccola modifica, la perdita delle scritte in facciata legate al cambio delle funzione, porta a pregiudicare il rapporto fra ornamento e funzione e il bilanciamento formale dell'edificio stesso, determinandone un evidente stato di dequalificazione estetica.

Così, con l'evoluzione del contesto che porta lo spazio a contornarsi di forme capaci di rendere lo studio di Trampetti meno innovativo dei suoi originari intenti, è bastato un recupero poco attento alle relazioni per sconvolgerne l'assetto. Una fatale conclusione che diventa annotazione centrale per il rilievo e il restauro delle opere del Moderno, focalizzando la necessità di un'azione di rilevamento intesa come pratica culturale piuttosto che mera tecnica, capace di far emergere non solo i segni e i significati della singola architettura, ma anche le relazioni, la storia, il tempo.

Marco Filippucci, *Caterino Trampetti: brillante ingegnere e spirito libero. Il sapere e il saper fare*, in "Umbriasettegiorni", 22 ottobre 2010, p. 30.



Pietro Angelini (1892-1985)

Maria Elena Lascaro

Tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento la cultura architettonica italiana affronta una fase di trasformazione che vede impegnati in prima linea gli architetti, sia per quanto riguarda la conservazione del patrimonio storico esistente sia relativamente alla progettazione degli edifici pubblici del nuovo stato postunitario. I professionisti più talentuosi hanno così la possibilità di sviluppare le proprie carriere in una situazione politica ed economica favorevole, diventando veri e propri interpreti (soprattutto nei centri principali come Roma o Milano) dell'evoluzione in atto. In questo contesto operano figure che, seppur in contesti provinciali, occupano ruoli di primo piano nella cultura architettonica: è il caso di Pietro Angelini che costruisce a Perugia la propria fortuna professionale e personale, legando per quasi vent'anni la sua carriera di professore e architetto alle vicende architettoniche della città. Angelini nasce nel 1892 a Ripi, centro del frusinate, e, giovanissimo, si trasferisce a Roma per studiare presso l'Istituto Superiore di Belle Arti, dove si diploma nel 1910. Tra il 1920 e il 1923 frequenta il "triennio di applicazione" della nuova Scuola Superiore di Architettura dove è allievo di Manfredo Manfredi, sotto la cui guida si diploma e vince il "Premio Valadier" con un disegno di "Palazzo per un Parlamento". In questo periodo, contestualmente alla partecipazione ad alcuni concorsi e alla I Biennale Romana (1921), fa le prime esperienze nel campo dell'insegnamento, inizialmente presso l'Istituto Tecnico Superiore di Milano, poi all'Accademia di Belle Arti di Perugia (1922) in sostituzione di Ugo Tarchi nell'insegnamento dell'architettura e diviene professore di ruolo già l'anno successivo. La carriera accademica e professionale di Angelini a Perugia cresce e si consolida velocemente negli anni

Perugia, restauro della facciata della chiesa di San Francesco al Prato (Pietro Angelini, 1927), veduta d'epoca

seguenti (prima diventa accademico di merito tra i professori residenti e poi direttore del nuovo Regio Istituto d'Arte "Bernardino di Betto" dal 1926), affiancata da incarichi istituzionali e corporativi, come, ad esempio, quello di presidente della segreteria provinciale dell'Umbria del Sindacato Nazionale Architetti nel biennio 1933-1934. Nel 1938, già professore e direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e affermato architetto, lascia la città per assumere l'incarico di direttore del Regio Istituto d'Arte di Napoli, dove si dedica esclusivamente all'insegnamento. Muore nel 1985. La vita professionale di Angelini a Perugia coincide con gli anni dell'ascesa del regime fascista e in questo contesto di tumultuosa trasformazione politica e culturale ottiene importanti incarichi tra cui spicca il ripristino della facciata di San Francesco al Prato. In Umbria il tema del restauro architettonico assume, all'interno del più ampio dibattito nazionale animato da Gustavo Giovannoni, il significato ulteriore di recupero dell'identità storica di un'intera regione tramite il ripristino dei suoi principali monumenti, in particolare quelli medievali. È da queste premesse che Angelini muove quando si trova, nel 1926, a intervenire su uno dei principali monumenti del francescanesimo umbro, caratterizzato da uno stato di avanzato degrado e da innumerevoli problematiche sia tecniche (dissesti statici e geologici) sia linguistiche e formali, legate al progetto di demolizione della settecentesca cappella del Gonfalone addossata alla facciata, ma soprattutto alla successiva integrazione del disegno della facciata stessa di cui sopravviveva soltanto una piccola parte originale. L'approccio al restauro di Angelini si pone inizialmente come filologico e scientifico, infatti prima di iniziare i lavori realizza un dettagliato rilievo dal vero della facciata ancora esistente riconoscendo la necessità di rispettare il valore storico delle parti originali. Tuttavia in corso d'opera prevale la tendenza alla ricostruzione "in stile", già inaugurata dall'opera del suo illustre predecessore nella cattedra di Architettura all'Accademia, Ugo Tarchi, secondo il quale il monumento deve essere ripristinato in forma compiuta anche tramite il completamento e la ricostruzione sulla scorta dell'analisi dello stile e del rilievo ideativo. Demolita la cappella settecentesca, Angelini ritiene necessario smantellare anche i torrioni laterali per problemi statici e si risolve infine

per lo smontaggio e la ricostruzione dell'intera facciata reimpiegando parte degli elementi originali. La necessità di creare un monumento in cui la città possa identificarsi diventa però prevalente rispetto alla conservazione materiale dell'edificio, tanto che i lavori si concludono con la sostituzione completa del rivestimento della facciata: secondo Angelini, la ricostruzione deve risultare "più che autentica". Il restauro di San Francesco al Prato apre la strada ad Angelini per l'affidamento di altri incarichi nel centro storico di Perugia: il ripristino del "poster-gale" della sala dei Notari a palazzo dei Priori (1927) di cui propone la ricostruzione integrale, il progetto per la nuova fontana in via Maestà delle Volte (1927), il ripristino della loggia di Braccio Fortebraccio in piazza IV Novembre (1928) con la riapertura delle arcate tamponate, l'inserimento di catene per il consolidamento e la progettazione del coronamento e del nuovo basamento in travertino. Nel 1931-1932 gli viene affidato il recupero di un tratto dell'antica via Bagliona, inglobata nella rocca Paolina. Angelini procede alla sola rimozione dei detriti accumulatisi a seguito di successive demolizioni, mentre il progetto di ricostruzione degli spazi medievali, affidatogli dall'Amministrazione Comunale, viene presto accantonato: l'idea progettuale sarà concretizzata solo negli anni ottanta, contestualmente alla realizzazione del percorso meccanizzato nella rocca sangallescà. Nei suoi anni perugini Angelini partecipa a diversi concorsi: ricordiamo quelli per i piani regolatori di Arezzo (1929) e Perugia (1932), per la sistemazione della ex piazza d'Armi (1928) e per il nuovo palazzo di Giustizia (1935), entrambi a Perugia, nonché per un cimitero monumentale e diversi monumenti ai caduti di guerra di cui realizza soltanto quello di Ripi, sua città natale. Le sue opere, che passano facilmente dal linguaggio architettonico classico a quello neogotico fino a un frenato razionalismo, rimandano a un atteggiamento eclettico tipico dell'epoca, che in Angelini è sintomo di una identità culturale e di una capacità ideativa prevalentemente accademiche.

Maria Elena Lascaro, *Pietro Angelini (1892-1985) - Professore e Architetto*, in "QuotidianodellUmbria.it", 18 ottobre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 21 ottobre 2013).



Giuseppe Grossi (1894-1969)

Francesca Rogari

Giuseppe Grossi nasce a Esperia, in provincia di Frosinone, nel 1894, frequenta il liceo classico e prosegue gli studi presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma. A seguito degli sconvolgimenti causati dallo scoppio della Grande Guerra, entra nell'Accademia Militare di Modena, dove consegue la laurea in Ingegneria civile nel 1920. L'anno seguente, il Ministero per le Terre Liberate lo destina alla ricostruzione post-bellica delle città di Pontebba (Ud) e Conegliano Veneto (Tv).

Il legame con la città di Perugia ha inizio nel 1923 quando, assunto dopo pubblico concorso il ruolo di aiuto ingegnere capo del Comune, vi si trasferisce. Dimostrata un'adequata competenza, viene designato ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico stesso, figura che ricopre per un quarto di secolo, interamente impiegato al servizio comunale; la sua vita professionale coincide rigorosamente con quella istituzionale, concentrata nella realizzazione di infrastrutture e opere di enorme valore sociale, e prosegue oltre il termine del suo incarico (1954) mediante il contributo tecnico e culturale come membro della Commissione Edilizia e come accademico d'onore presso l'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci". Numerose le sue partecipazioni a progetti legati allo sviluppo urbano di Perugia, come la collaborazione con Sisto Mastrodicasa alla stesura del piano di ampliamento della città di Perugia, lo studio del piano regolatore del 1954 insieme a Bruno Zevi, Mario Coppa e Francesco Zannetti, la realizzazione dell'attuale galleria Kennedy (costruita con funzione di rifugio antiaereo durante la seconda guerra mondiale e riconvertita in arteria di collegamento fra le aree di espansione periferica della città) e la riapertura della sotterranea via Bagliona, in collaborazione con Pietro Angelini.

Perugia, Mercato Coperto (Giuseppe Grossi, 1931), veduta d'epoca

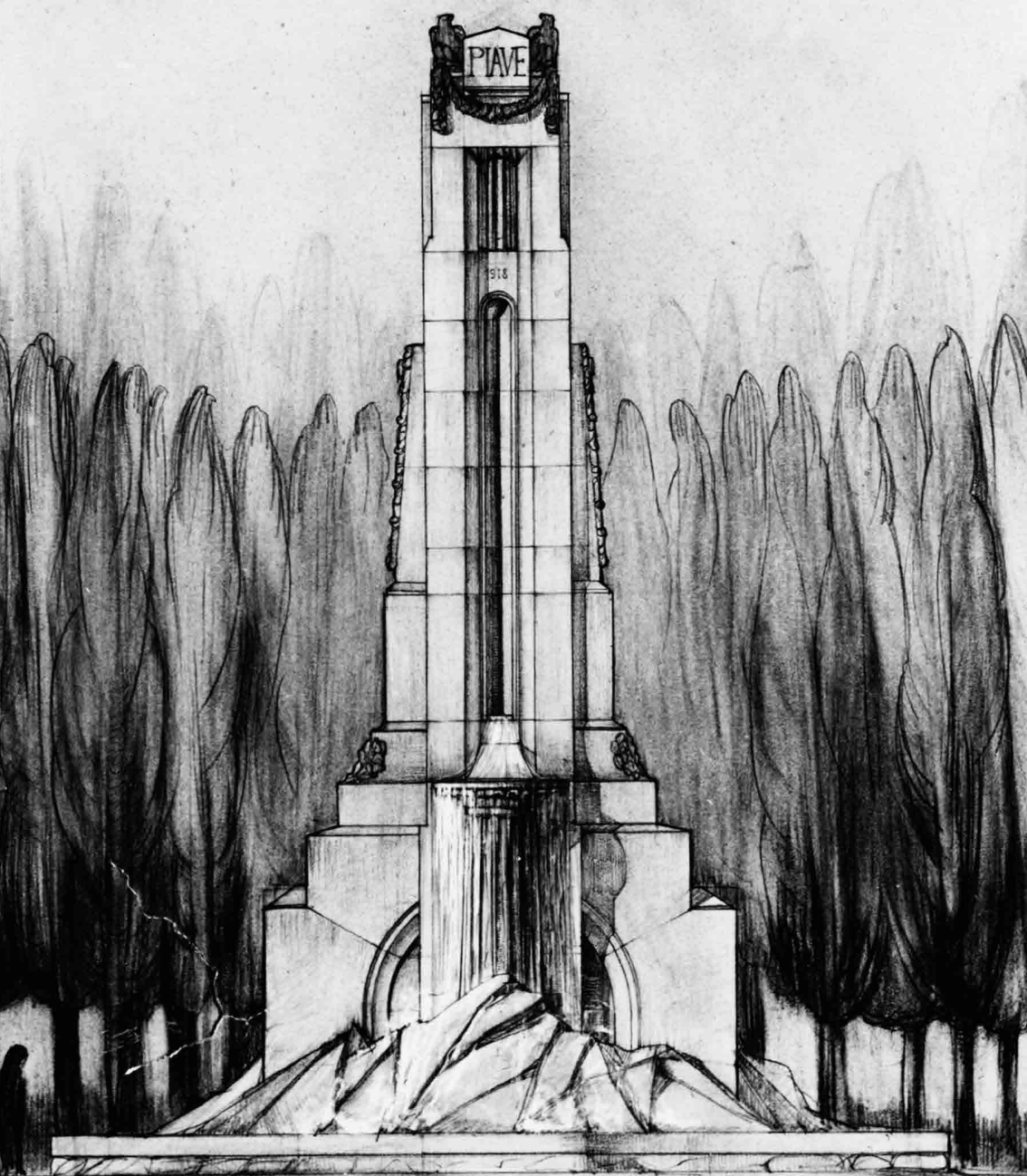
La sua opera più significativa è, senza dubbio, il Mercato Coperto (1931) il cui stile architettonico si accorda con il quattrocentesco palazzo di Giustizia, secondo un'estetica medievaleggiante. Durante la rapida esecuzione dell'intervento, non priva di difficoltà di carattere tecnico, si rintraccia un intenso scambio epistolare tra Giuseppe Grossi e il luminare di Scienza delle costruzioni Arturo Danusso, collaudatore dell'opera e progettista, insieme a Pierluigi Nervi, del grattacielo Pirelli. Il monumentale mercato, costruito su tre livelli, è disegnato secondo una rigorosa simmetria in pianta e in alzato. Il prospetto principale, con tre distinti ordini di aperture racchiusi da quattro archi giganti contigui impostati su sei contraforti, rimanda, con geometrie appiattite, alla grandiosità del Colosseo, e sostiene una terrazza che apre la città a una visuale inedita della valle umbra.

L'edilizia scolastica, fortemente incentivata dalle politiche social-nazionali, è uno dei temi progettuali più frequenti nell'attività di ingegnere capo. Sua è la paternità di importanti edifici realizzati in aree di espansione demografica, tra cui le scuole elementari Enzo Valentini (1931) e Primo Ciabatti (1933), rispettivamente ubicate nel quartiere di Elce e in quello di Montelupe; la scuola elementare di Ponte Felcino (1933), la più tarda scuola media Giovanni Pascoli (1953) in piazza Morlacchi e la scuola elementare Galeazzo Ciano di Bastia Umbra (1938). L'imponente complesso della scuola elementare Primo Ciabatti si sviluppa principalmente in orizzontale: la facciata principale appare austera, in perfetto stile littorio, senza ornamenti di alcun tipo è un forte richiamo all'ordine e alla funzionalità propri dell'architettura razionalista. A mettere in evidenza le lesene, i marcapiani, nonché il loggiato, è la sola bicromia delle facciate. La scuola elementare Enzo Valentini è invece pensata come edificio simmetrico dallo sviluppo verticale, la cui distribuzione interna, nettamente divisa tra spazi serventi e spazi serviti, è esternamente leggibile nei tre volumi che lo costituiscono. La variante più evidente a questo schema è eseguita dallo stesso Grossi che, sacrificando le aperture sul lato ovest dell'edificio, realizza un significativo ampliamento e rompe l'equilibrio dei volumi, ma non muta la

ripartizione funzionale né quella distributiva, rispondenti alle rigide norme igienico-sanitarie del periodo.

Quelle descritte sono tracce architettoniche delineate nell'arco di una vita, che termina nel 1969, da cui emergono il legame con la città d'adozione e l'attaccamento al ruolo istituzionale, valori che rappresentano una cultura del rigore propria dell'epoca durante la quale Giuseppe Grossi esprime la propria capacità professionale.

Francesca Rogari, *Giuseppe Grossi: il suo Mercato Coperto di Perugia ben s'accorda col quattrocentesco Palazzo di Giustizia. Numerose le sue partecipazioni in progetti legati allo sviluppo urbano di Perugia*, in "Umbriasettegiorni", 30 luglio 2010, p. 30.



Giovanni Battista Massini (1897-1967)

Fabio Bianconi

Fra i tanti protagonisti dell'architettura postunitaria in Umbria, un posto d'onore può essere riservato a Giovanni Battista Massini, nato a Perugia il 24 giugno 1897. Figlio di un rivenditore di legname, entra all'Accademia di Belle Arti di Perugia nel 1908, dove frequenta per i primi tre anni il corso di Arte applicata alla falegnameria per poi iscriversi al quadriennio di specializzazione in Architettura. Riesce a diplomarsi con lode nel 1920, all'età di 23 anni, perché per due anni è arruolato nell'esercito durante la prima guerra mondiale. Il percorso progettuale e stilistico del progettista può essere suddiviso in tre fasi, che corrispondono ad altrettanti periodi storici della nazione: il primo Novecento dell'Italia giolittiana, il Ventennio fascista e l'Italia democratica alle prese con la ricostruzione.

I primi lavori, sulla scia degli insegnamenti accademici e del neomedievalismo, sono improntati a scelte stilistiche oscillanti tra l'eclettismo e lo storicismo, in una esemplare trasposizione locale di quella ricerca di stile e di identità della classe borghese che, in più ampi contesti politici e culturali, nasce proprio per ricostruire una mitologia necessaria all'affermazione del potere attraverso una romantica filologia architettonica delle origini.

La vicenda professionale del primo Massini, riassunta ed esemplificata in un elenco dei lavori compiuti dal 1921 al 1926, è sotto questo aspetto esemplare. Due dei lavori riportati in questo elenco riguardano edifici pubblici ad alto grado di caratterizzazione formale e di pregnanza simbolica. Si tratta dei progetti svolti nell'ambito dei concorsi per una nuova galleria nel centro di Parma e per un Pensionato artistico nazionale di architettura da costruirsi in Roma. Per entrambi i lavori le scelte stilistiche sono improntate a una sorta di

Giovanni Battista Massini, progetto del parco della Rimembranza a Perugia, 1923, prospetto di un monumento ai caduti

neorinascimento calderiniano, mentre la teca per il mosaico romano a Perugia, limpida opera prima di Massini, sviluppa con chiarezza il riferimento, in questo caso obbligato, all'architettura classica nell'accezione romana secondo gli evidenti riferimenti del maestro Ugo Tarchi.

Per la villa Alecce, nei dintorni di Pierantonio, e la villa Felicioni, a Chiugiana, il modello tipologico della residenza di campagna richiama il castello, sia in riferimento a un contesto medievale umbro che si crede più "autentico" sia per la maggiore flessibilità del tipo edilizio, nato per adattarsi a variazioni di topografia e di distribuzione interna. E non è irrilevante che in entrambi questi casi l'intervento progettuale preveda l'adattamento di murature preesistenti appartenenti a semplici casali, trasformati dunque con il dispiego di una notevole abilità combinatoria che, nel caso della villa Alecce, è al limite del falso storico.

Per altre opere invece il giovane Massini attinge al liberty, che negli esercizi scolastici veniva riservato a villini isolati in zone di ampliamento e a tutto ciò che si riferiva a uno stile di vita più moderno e disinvolto. Si tratta della villa Viti a Pozzuolo, della casa Coata a Pantalla e di alcuni edifici a Perugia: la palazzina Bartolucci in via XX Settembre, il villino Spinelli a Monteluca e il palazzo Massini-Morlunghi di via Ariodante Fabretti in cui il disegno delle facciate, arricchito da inserti decorativi originali, si svolge liberamente non appesantito da riferimenti accademici.

In questo periodo iniziale Massini affronta anche il tema liturgico con la costruzione delle chiese di Sant'Angelo in Mercole nei pressi di Spoleto e di Papiano (dalle caratteristiche neoromaniche). Realizza inoltre diversi interventi di architettura funeraria, tra i quali occupa un posto di rilievo il monumento per la famiglia Reggiani nel cimitero di Umbertide.

La realizzazione della villa Felicioni, da collocarsi tra gli anni venti e trenta, se non costituisce un elemento di svolta dal punto di vista stilistico coincide però con l'ingresso dell'attività di Massini in un contesto culturale più ampio, allorché l'affermazione politica della dittatura, che con la sua ideologia incide sul programma culturale

architettonico urbano, eleva idealmente Perugia a “Oxford fascista”. I progetti della chiesa parrocchiale di Pantalla (1932) e il concorso dell’irrealizzato palazzo di Giustizia di Perugia (1935) si legano all’estetica promossa da Piacentini e palesano una monumentalità a cavallo tra l’internazionale e il locale. Appartengono infatti a questi anni le proposte concorsuali per il nuovo piano regolatore della città di Perugia (1931) in cui sono insite visioni urbane di ammodernamento, come la progettazione di una galleria fra corso Vannucci e via Baglioni. Degli stessi anni è il concorso per la sistemazione e l’ampliamento del policlinico perugino (1935).

La terza fase dei suoi lavori si innesta intorno alla tematica delle residenze popolari. È l’immediato dopoguerra, architetti e urbanisti si pongono alla ricerca di una linea autonoma dagli equivoci generati durante il fascismo, caricandosi della responsabilità della ricostruzione. Il costruire è sorretto da uno spirito neorealista che guarda al passato libero dalle retoriche precedenti, con un’attenzione agli aspetti più concreti dell’abitare che si evidenzia negli alloggi popolari, come a Deruta (1952), Città di Castello (1962), Santa Maria degli Angeli (1966) e Bastia (1958).

È la conclusione del percorso dell’architettura postunitaria che muovendo dalle esaltazioni e retoriche del potere, con la nascita della democrazia e il fallimento della Grande Guerra si trova a riconfigurare la narrazione estetica nell’abitare, con le periferie e le case popolari che assurgono a un ruolo quasi mitologico, controstoria propria del racconto e dell’estetica urbana di Pasolini.

Fabio Bianconi, *Giovanni Battista Massini (1897-1967): un architetto “postunitario”*, in “QuotidianodellUmbria.it”, 23 agosto 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 23 agosto 2013).

ANTIQUAM EXQVIRITE MATREM



Dino Lilli (1898-1971)

Bianca Blasi

La figura di Dino Lilli risalta prima di tutto sotto il profilo umano. Perché Lilli è stato un architetto di grande equilibrio e modestia, sensibile e riservato: tutte caratteristiche che si riverberano puntualmente nelle sue molte opere, frutto di una lunga carriera professionale, svolta principalmente nell'area della provincia di Perugia e nel campo dell'edilizia civile e industriale.

Dino Lilli nasce a Perugia il 25 agosto 1898, da Anna Belladonna e Alessandro Lilli, piccolo imprenditore edile. Studia presso l'Accademia delle Belle Arti di Perugia, dove si diploma e ottiene il titolo di professore di Disegno, appellativo con cui molti continuarono a chiamarlo. Per lo più Lilli è architetto progettista e direttore dei lavori nei cantieri della Alessandro Lilli & figli, società che gestisce con il padre e il fratello. Nondimeno, anche se l'archivio dei documenti e dei disegni è andato perduto quasi totalmente, è possibile ricostruire un profilo delle opere più significative.

La sua produzione attraversa il periodo che va dagli anni venti agli anni sessanta del Novecento e subisce gli influssi delle nuove correnti architettoniche. Con l'intento di "economizzare" (inteso nel senso più alto del termine, tanto che oggi parleremmo di atteggiamento sostenibile) Lilli fa uso di materiali locali: utilizza principalmente mattoni (per opifici e residenze), pietra di Assisi (per le chiese) e travertino (per gli edifici pubblici). Nelle sue architetture il cemento armato non è mai lasciato a vista.

A quindici anni di distanza l'uno dall'altro realizza nella zona di piazza Garibaldi a Perugia, a quel tempo ancora non del tutto urbanizzata, tre dei suoi più conosciuti edifici: il palazzo Lilli, il cinema Lilli e il palazzo-albergo Lilli (ora Sangallo).

Perugia, ampliamento di palazzo Gallenga Stuart (Dino Lilli, 1937), veduta d'epoca dell'Aula Magna

Il palazzo Lilli, realizzato nel 1927, riflette ancora gli influssi accademici e il gusto dell'epoca. Si tratta di una costruzione elegante di cinque piani, situata ad angolo tra via Cacciatori delle Alpi e via Fiume e composta da un corpo di fabbrica compatto, segnato da un attacco a terra decorato con bugnato a ricorsi orizzontali e delimitato nella parte terminale da un ricco e sporgente cornicione, mentre un torrino centrale segna l'angolo evidenziandolo. Le finestre quadrangolari sono tutte incorniciate da frontoni curvi e triangolari, il fronte è scandito da lesene e le aperture ad arco dell'ultimo piano sono tuttora impreziosite da vetrate artistiche. Ma sono soprattutto le variazioni nella forma delle finestre, dei balconcini e delle decorazioni applicate che movimentano la composizione.

Il cinema-teatro Lilli, realizzato nei primi anni quaranta, appare completamente diverso per forma e stile dall'adiacente palazzo Lilli. Il volume è semplice: un grande parallelepipedo poggiato sul terreno a cui è accostato, sull'estremo più corto, il corpo di ingresso. Il prospetto è interamente rivestito di travertino, mentre l'ingresso è segnato da una grande apertura in vetrocemento, che dona luce al retrostante foyer ottagonale. Il prospetto del piano terra è scandito dalle aperture dei locali destinati al commercio e ai magazzini, la sala teatro è situata al primo piano. Il foyer è a doppia altezza ed è collegato visivamente al piano superiore tramite un'apertura circolare protetta da una straordinaria balaustra in legno. Il cinema-teatro è ora in disuso e in stato di forte degrado, ma fortunatamente la memoria è garantita dalle numerose fotografie degli interni.

Il palazzo-albergo Lilli, che è tra le ultime opere realizzate da Dino Lilli, è un edificio a ponte dall'aspetto rigido e privo di decorazioni appariscenti; unica eccezione è l'uso di piastrelle in ceramica verde utilizzate per marcare il parapetto delle amplissime aperture della zona destinata ad albergo.

Lilli, che tra il 1951 e il 1966 è stato presidente dell'Associazione Industriali Provinciale di Perugia, ha progettato e realizzato numerosi edifici industriali, tra cui meritano una particolare menzione il molino Cappelletti a Ponte Rio di Todi, lo stabilimento Petrini a Bastia Umbra e la sede degli uffici delle fornaci Briziarelli a Marsciano. Così

come, a Perugia, meritano una menzione la chiesa parrocchiale di San Biagio e Savino e la chiesa parrocchiale di Case Bruciate. In ogni caso, due degli interventi più noti a Perugia di Lilli rimangono l'ampliamento del palazzo Gallenga, sede dell'Università per Stranieri, e la ristrutturazione della sala del Consiglio e del salone del pubblico nel palazzo Lippi-Alessandri, sede della Cassa di Risparmio di Perugia, entrambi realizzati negli anni trenta. Tra gli edifici civili sono degni di nota i due palazzi di testata di corso Cavour a Perugia, in angolo con via XIV Settembre: due eleganti palazzi residenziali in travertino e mattoni faccia-vista realizzati nel 1950. Nel 1961, infine, Lilli progetta, in collaborazione con gli architetti Massini e Sorbi, la palazzina INA-Casa di viale Martiri della Libertà a Città di Castello.

Presso l'Archivio di Stato di Perugia è conservato un intero carteggio riguardante la proposta per la sistemazione dell'ex piazza d'Armi di Perugia da destinarsi a campo Polisportivo. La proposta di Dino Lilli è documentata da planimetrie, alzati e viste prospettiche di grande impatto. Il progetto, qualificato dall'attenzione ambientalista con cui s'inserisce nel tessuto edilizio senza ostruire le visuali verso la città storica, ottiene l'approvazione ministeriale nel 1938. Ma, purtroppo, non viene mai realizzato.

Bianca Blasi, *Dino Lilli (1898-1971): un architetto di grande equilibrio, modesto, sensibile e riservato*, in "Umbriasettegiorni", 5 novembre 2010, p. 30.



Antonino Bindelli (1899-1985)

Marco Armeni

Antonino Bindelli nasce a Perugia il 23 luglio 1899. La sua formazione inizia frequentando le scuole di avviamento professionale, concluse le quali si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Perugia, dove consegue la licenza dei corsi speciali di Architettura con il massimo dei voti. Terminato il percorso di studi, inizia la sua carriera professionale con una breve esperienza a Roma al fianco dell'architetto Ugo Tarchi, che lo vuole con lui dopo averne apprezzato le capacità progettuali. Tale esperienza si conclude di lì a poco per una precisa volontà di tornare nella sua terra natia, per cui Bindelli mette a punto e realizza numerosi progetti, in particolar modo edifici dedicati al culto e di interesse pubblico.

Bindelli inizia quindi il proprio percorso professionale, da un lato lavorando nello studio tecnico dell'ingegnere Edoardo Vignaroli, dall'altro riprendendo l'insegnamento della disciplina del Disegno architettonico negli istituti medi, attività che aveva dovuto abbandonare nel periodo del suo soggiorno romano.

La sua iscrizione effettiva all'albo professionale degli insegnanti medi risale al 1927 ed è in questo stesso periodo che inizia a dedicarsi alla progettazione, soprattutto di piccole cappelle funerarie, tipologia che gli viene spesso richiesta nel corso della sua attività professionale. Sono un esempio da ricordare i progetti per le cappelle delle famiglie Briziarelli e Mignini, opere in cui Bindelli dimostra di saper declinare, nella prima, un carattere decisamente moderno, nella seconda, i canoni formali dell'eclettismo riconducibili all'esperienza acquisita durante la collaborazione con Tarchi.

Nel 1935 viene assunto in servizio straordinario presso l'Ufficio Tecnico del Comune di Perugia, occupando il ruolo di geometra. Scelta

Bastia Umbra, chiesa di San Michele Arcangelo (Antonino Bindelli, 1962), veduta d'epoca

quest'ultima che all'apparenza può sembrare riduttiva, viste le esperienze e le capacità di Bindelli, ma che ben si comprende se si tiene conto che la rinuncia a incarichi di più alto livello risulta essere un elemento ricorrente nel corso della sua lunga carriera. La permanenza nell'Ufficio Tecnico diviene effettiva l'anno successivo quando, superato il concorso per applicato disegnatore, entra in pianta stabile nel nuovo ruolo, pur continuando a svolgere contemporaneamente la funzione di geometra. È l'inizio di una carriera che lo vedrà ricoprire diversi incarichi: nel 1940, infatti, viene nominato aiutante tecnico di seconda classe; nel 1947 diviene addetto alla manutenzione ordinaria e straordinaria dei fabbricati comunali, dei cimiteri di città e di campagna, giardini e alberature, di una parte delle strade comunali e degli abitati rurali; successivamente riceve la nomina a capo della Sezione Edilizia, il ruolo più prestigioso che ricoprirà all'interno degli uffici comunali.

È durante la sua permanenza nell'ambiente istituzionale che progetta numerose opere, soprattutto di interesse pubblico, tra cui si possono ricordare gli asili di Borghetto di Prepo e Borgo XX Giugno, la sistemazione della piazza a Fontivegge, l'orientatore panoramico di viale Indipendenza, il progetto per il palazzo di Giustizia di via Pellini, la risistemazione di piazza d'Armi e del poligono di tiro in Borgo XX Giugno e, infine, la Casa del Fascio di Ponte San Giovanni. Degna di nota è l'evoluzione stilistica verso il Moderno, evidentemente anche per l'influenza delle indicazioni e delle prescrizioni che circolavano nel periodo del Ventennio fascista riguardo alla progettazione di opere di carattere pubblico e rappresentativo. Nei progetti riguardanti grandi aree è inoltre forte la monumentalità, accentuata dalla simmetria sia del costruito che delle sistemazioni esterne.

Nei singoli edifici, il disegno si esprime attraverso l'articolazione degli spazi, così come richiesto dalla tipologia progettata, in cui spesso si rimarcano i volumi mediante una differente colorazione degli intonaci o attraverso la scelta di un diverso materiale di finitura. In particolare, nella Casa del Fascio (1936) di Ponte San Giovanni è possibile osservare come Bindelli si trovi a dover mantenere quanto richiesto per la tipologia destinata alle zone rurali. Ne conseguono

differenze di altezza a sottolineare l'importanza dei volumi e delle loro destinazioni e lo svettare della torre littoria, ulteriormente enfatizzata dall'utilizzo dei mattoni faccia a vista pur con un rigore e una pulizia tali da non squilibrare i pesi dell'edificio.

Nel dopoguerra, Bindelli prosegue e conclude la propria carriera continuando a ricoprire la funzione di capo della Sezione Edilizia, dopo aver rifiutato la nomina a dirigente della ripartizione tecnica del Comune di Perugia. Nel 1950 viene insignito del titolo di accademico di merito residente dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. Sono di questo periodo gli ultimi progetti riguardanti tre chiese parrocchiali: San Felicissimo e Santa Maria Assunta a Ponte Felcino (1951), San Michele Arcangelo a Bastia Umbra (1962) e San Bartolomeo a Ponte San Giovanni (1965), in cui è evidente il connubio tra il rigore moderno e la tradizione delle chiese umbre, riscontrabile nella forma delle facciate e nella tipologia delle aperture, realizzate però con una linearità e una monumentalità che molto devono al razionalismo. Dalle prospettive da lui disegnate emerge come le dimensioni immaginate per questi edifici li portino a essere fuori scala rispetto al contesto, tanto che nella realizzazione appaiono fortemente ridimensionate, specie se si prendono in considerazione i volumi delle torri campanarie.

In conclusione, si può sicuramente affermare che la lunga attività di Bindelli ha lasciato traccia non soltanto nel territorio della sua Perugia, ma anche nel suo rapporto con i perugini. È infatti emblematico come, a seguito dei lavori di restauro eseguiti per conto del Comune all'interno del teatro Morlacchi, sia stato spesso ricordato proprio come "l'architetto del teatro", nella cui platea ebbe riservata una poltrona fino al 1985, anno della sua morte.

Marco Armeni, *Tracce dell'attività di Antonino Bindelli anche nel suo rapporto con i perugini. Ha messo a punto e realizzato numerosi progetti come edifici dedicati al culto e di interesse pubblico*, in "Umbriasettegiorni", 28 maggio 2010, p. 34.



Carlo Cucchia (1901-1971)

Luca Martini

Carlo Cucchia è un esempio paradigmatico di progettista che opera nel periodo tra le due guerre in Umbria, dove la dittatura fascista impone alla regione un'immagine codificata, per lo più tradizionale, verde e medievale, a scapito dei principi dell'architettura razionalista che nello stesso periodo vanno affermandosi in Italia e in Europa. In tale contesto Cucchia si diploma nel 1918 al Regio Istituto Tecnico di Perugia e si laurea nel 1924 presso il Politecnico di Torino in Ingegneria industriale elettrotecnica.

Terminati gli studi apre uno studio professionale a Perugia e, nel primo decennio della sua carriera, si occupa principalmente di opere di ingegneria quali manufatti per la regolazione dei corsi d'acqua, acquedotti e centrali idroelettriche. Durante la sua attività professionale progetta anche opere stradali, in particolare in Albania per il Genio Militare negli anni che precedono il secondo conflitto mondiale e durante lo stesso. Al suo ritorno in patria è consigliere dell'Ordine degli Ingegneri di Perugia (1945-1951) e consigliere comunale (1952-1956), partecipando così a diverse commissioni tecniche in seno all'Amministrazione.

Tale attività, a partire dalla metà degli anni trenta, è accompagnata da un fervido impegno nella progettazione architettonica. Nel 1933 partecipa al concorso per il nuovo palazzo di Giustizia di Perugia, dove adotta uno stile monumentale, ma privo di eccessi decorativi. Negli stessi anni, tra il 1930 e il 1935, progetta e realizza il complesso residenziale di via Dalmazio Birago per l'Istituto Autonomo Case Popolari di Perugia.

Tra il 1934 e il 1936 Cucchia disegna alcuni villini in stile liberty e nel 1936 il teatrino ricreatorio Bonucci a Ponte Felcino (Pg), che segna un momento di passaggio importante nella poetica del progettista

Perugia, edificio residenziale di piazzale Bellucci (Carlo Cucchia, 1938)

umbro. L'edificio presenta ancora una certa monumentalità suggerita dalla tripartizione verticale della facciata, ma allo stesso tempo l'apparato decorativo è ridotto al minimo (laddove una cornice lapidea disegna le bucatore e il coronamento della facciata) e non presenta motivi classici. Al contrario la composizione enfatizza il volume parallelepipedo e scompone la facciata in rettangoli piani. Tale configurazione è caratterizzata dalle bucatore raccolte nella fascia centrale ed è ordinata dalla pensilina che in prospetto è un segmento rettilineo e in pianta un ulteriore rettangolo che secondo l'intenzione del progettista avrebbe dovuto avere gli spigoli esterni arrotondati.

Tra il 1936 e il 1938, sulla scia di questa sperimentazione ispirata al linguaggio moderno, Cucchia idea una serie di edifici residenziali. In particolare negli interventi su via Pompeo Pellini, su via Fratelli Pellas e su piazzale Bellucci (di fronte alla stazione di Sant'Anna) a Perugia si osserva una tendenza ad adottare forme geometriche semplici, anche attraverso l'esaltazione della linearità mediante parapetti continui (che riecheggiano quelli delle navi da crociera), coperture piane e superfici a sbalzo, abbinata all'aumento delle bucatore, che tendono ad assumere una forma quadrata.

Il progetto per i padiglioni dell'ampliamento dell'ospedale Santa Maria della Misericordia del 1936 è emblematico nello studio del percorso professionale dell'ingegnere umbro. L'intervento è concepito per la partecipazione al concorso nazionale per la progettazione del nuovo policlinico di Perugia espletato nel 1934, di cui Cucchia risulta vincitore. I nuovi padiglioni sono ideati per innestarsi nell'impianto esistente, opera di Riccardo Haupt e Domingo Tablò, ed esprimono evidentemente un carattere funzionalista, laddove non è previsto alcun tipo di decorazione e le facciate sono scandite dall'alternarsi dei pieni delle murature intonacate e dei vuoti delle bucatore regolari. Tali scelte identificano sia l'edificio destinato all'isolamento dei degenti del reparto Malattie Infettive, che ha una pianta semicircolare, sia i padiglioni cosiddetti I e H, ad andamento lineare. Tra questi ultimi è posizionata la cappella per i malati Salus Infirmorum, che l'ingegnere perugino prevede anche se non indicata specificatamente nel bando di concorso. L'edificio esprime a sua

volta l'estetica "minimalista" di Cucchia: esteriormente è caratterizzato dalla facciata curvilinea e, soprattutto, dalla grande cupola semisferica che sovrasta l'aula a pianta circolare; interiormente è impreziosito dagli arredi disegnati dallo stesso Cucchia e, soprattutto, dagli affreschi affidati a Gerardo Dottori. Qui il maestro futurista reinterpreta in chiave contemporanea il repertorio iconografico classico, e raffigura Maria che accoglie i malati e i santi che curano i bisognosi attraverso i colori netti, le forme stereometriche e il paesaggio semplificato propri del movimento artistico cui appartiene. La cappella è l'unico degli edifici progettati da Cucchia che verrà preservato nel programma edificatorio della nuova Monteluca (che verrà realizzato nei prossimi anni), anticipato dalle tavole sfavillanti di un concorso a inviti a cui hanno partecipato nel 2006 i progettisti più affermati della scena internazionale e che ha visto vincitore lo studio tedesco Bolles+Wilson. Anche in tale contesto, il funzionalismo inclusivista di Cucchia e il futurismo ricercato di Dottori rappresenteranno un vero e proprio modello di ricerca progettuale e di sostenibilità culturale.

Luca Martini, *Carlo Cucchia (1901-1971) - Il progettista che ha operato fra le due guerre*, in "QuotidianodellUmbria.it", 3 dicembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 4 dicembre 2013).



Domenico Pucci (1903-1980)

Luca Martini

La figura di Domenico Pucci è caratterizzata dalla molteplicità d'interessi in un contesto di tradizione e di rapporto con i maestri: una poliedricità che si esprime attraverso iniziative imprenditoriali, ricerche e progetti, che spaziano dall'architettura alla meccanica, dallo studio dei materiali alla didattica. E tale ecletticità nella modernità accumuna l'ingegnere umbro ai più noti progettisti italiani nel periodo tra le due guerre mondiali.

Pucci nasce il 28 aprile 1903 a Umbertide, frequenta la Scuola Tecnica Pareggiata e si iscrive a Ingegneria industriale meccanica presso l'Istituto Tecnico Superiore di Milano, dove si laurea nel 1928. Fino al 1933 nell'Istituto che sarà l'attuale Politecnico le discipline dell'architettura e dell'ingegneria sono raccolte in un'unica facoltà, e lo studente umbro vive in prima persona il clima fortemente innovativo che la investe negli anni in cui figure come Piero Portaluppi e Arturo Danusso introducono i principi del Movimento Moderno: in tal senso, basta pensare che negli anni fra il 1927 e il 1929 si laureano a Milano tutti gli esponenti che faranno parte del Gruppo 7 e dei BBPR.

A causa della morte dei genitori, ritorna in Umbria subito dopo aver conseguito la laurea e opera nella provincia con quell'intraprendenza e quell'interesse per l'innovazione sviluppati durante il soggiorno di studio nel capoluogo lombardo: la prima opera a cui è legato il nome di Pucci, insieme a quello dell'ingegner Adolfo Ghisalberti, è il lido Tevere del 1927, stabilimento balneare con cabine, bar e pista da ballo, una delle prime strutture per l'intrattenimento di Umbertide. Peraltro dal 1945 acquista due residenze estive per la famiglia sulla riviera adriatica che ristrutturata interamente, accompagnando talvolta alla progettazione la realizzazione in prima persona, utilizzando

Umbertide, villa Rometti (Domenico Pucci, 1940)

materiali di seconda mano e di varia provenienza, secondo una vera e propria estetica del *Do-It-Yourself*. L'attività per cui l'ingegnere è più conosciuto è sicuramente quella svolta all'interno della Ceramich Pucci, società da lui fondata nel 1947, che raggiunge standard di qualità elevati e una diffusione internazionale. Meno note sono invece le ricerche effettuate nell'ambito dell'impiantistica per abitazioni e della componentistica per autovetture, che hanno come esito più originale la realizzazione di un prototipo di vettura utilitaria, la cosiddetta PUCCI, acronimo per Piccola Utilitaria Carina Confortevole Ideale. Infine, dal 1963 al 1973, insegna Disegno tecnico presso gli istituti tecnici industriali Don Bosco e Alessandro Volta di Perugia.

La poliedrica figura di Pucci acquista caratteri decisamente moderni specialmente se si considera la serie di ville unifamiliari progettate e realizzate tra il 1933 e il 1940: villa Igi (1933), villa Pini (1935), villa Balducci (1936), villa Rometti (1940) a Umbertide e villa Pasqui (1934) a Mercatale presso Cortona. All'ideazione di tali interventi collabora l'amico Aspromonte Rometti, anch'egli attivo nel campo della manifattura di ceramiche oltre che cultore d'architettura, a seguito di un periodo trascorso in costa Azzurra insieme al fratello impresario edile. Tutti questi interventi sono caratterizzati dall'utilizzo nella struttura portante in laterizio di nervature in cemento armato, di cui l'ingegnere intende sfruttare le capacità antisismiche in un'area storicamente colpita da terremoti. A causa dell'impossibilità, per le conoscenze tecniche del periodo, di prevedere il degrado dei manufatti realizzati con questa nuova tecnologia alcuni villini hanno col tempo subito trasformazioni profonde, ma tutti gli interventi di manutenzione denotano un'attenzione che manifesta l'implicita qualità del progetto di Pucci. Infatti in queste sue opere sono presenti tratti tipici del Movimento Moderno: la composizione per addizione e sottrazione di volumi puri, il tetto piano praticabile, le ampie finestrate e la finitura a intonaco; inoltre emerge l'utilizzo sistematico di innovazioni nel campo della produzione industriale al fine di ottenere un maggior comfort abitativo (tutte le abitazioni avevano impianti termici di riscaldamento, e a villa Rometti si ha testimonianza della

presenza fin dalla realizzazione di serrande elettriche, sulla scorta della Casa Elettrica presentata da Figini e Pollini alla IV Triennale di Arti Decorative dell'ISIA a Monza nel 1930).

Ma vera e propria firma di Pucci è la scultorea scala elicoidale che mette in collegamento spazi interni ed esterni (i piani inferiori con le coperture praticabili nei casi di villa Igi e villa Pini oppure con gli ampi balconi ai piani superiori nei casi di villa Pasqui e villa Rometti), evidente omaggio al suo maestro Piero Portaluppi, uno dei più noti progettisti italiani della prima metà del secolo scorso. Peraltro l'attività di Pucci ha origini radicate nell'ambiente politecnico milanese e in tal senso contribuisce in modo decisivo alla crescita economica e soprattutto culturale della realtà umbra del periodo: tanto che la sua figura di progettista e imprenditore con una spiccata attitudine nel campo delle tecnologie innovative appare un modello decisamente attuale.

Luca Martini, *Domenico Pucci: "dal cucchiaino alla città" figura di progettista decisamente attuale. La sua attività ha contribuito in modo decisivo alla crescita economica e culturale della realtà umbra*, in "Umbriasettegiorni", 18 giugno 2010, p. 38.



Mario Ridolfi (1904-1984)

Valeria Menchetelli

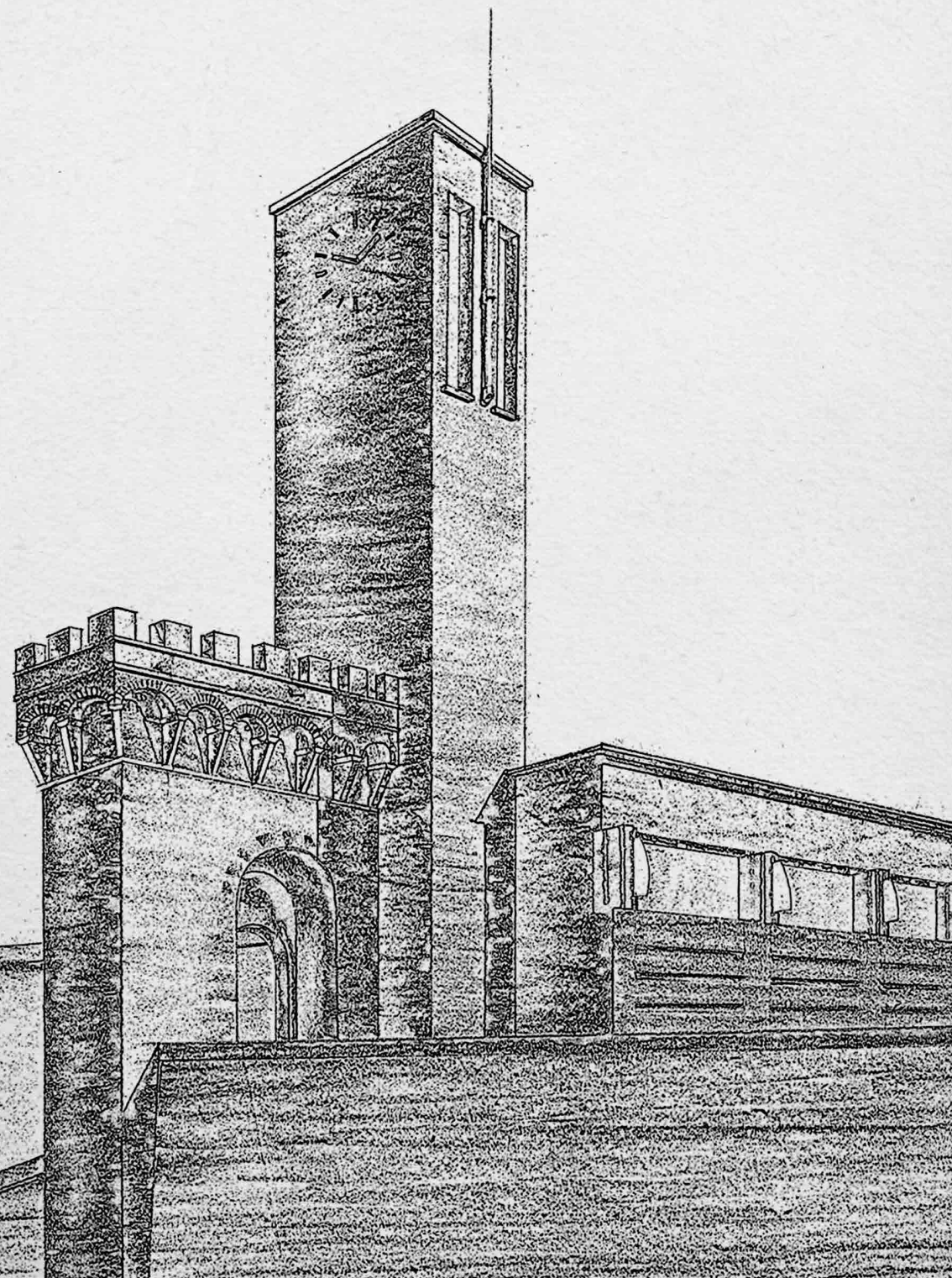
Figura incessantemente indagata dalla critica architettonica passata e contemporanea, Mario Ridolfi suscita ancora oggi posizioni culturali controverse, che gli attribuiscono alternativamente i ruoli di genio indiscusso dell'architettura italiana e di modesto artigiano dallo stile vernacolare. Di certo il percorso formativo e professionale del maestro romano, le cui origini ombre solcano in profondità il suo approccio all'architettura, lascia trasparire una personalità appassionata, instancabilmente dedicata all'apprendimento "sul campo" del mestiere: nato nel 1904, ultimo di una prole numerosa e unico tra i fratelli a poter essere indirizzato agli studi, è in un primo momento allievo decoratore e stuccatore nel laboratorio dello zio, per poi essere accolto (inizialmente come dattilografo e in seguito come disegnatore) presso l'ingegnere Vittorio Ribaudi, che gli assicura la possibilità di seguire i corsi serali del Museo artistico industriale e di acquisire una solida preparazione tecnica di base, che consolida definitivamente frequentando la neo istituita Scuola di architettura di Roma, dove si laurea nel 1929. Suo collega sui banchi universitari è Adalberto Libera, la cui mente colta e raffinata innescava una sintonia intellettuale pervasa da una virtuosa competitività: è da questo sodalizio che scaturisce nel 1927 l'adesione di Ridolfi al Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, nel cui ambito vengono elaborate una serie di formidabili ipotesi progettuali puntualmente esibite in occasione delle esposizioni nazionali del 1928 e del 1931. Una di queste in particolare, la Torre dei ristoranti (1928), concepita evocativamente come una pila di piatti sfalsati lungo la verticale, anticipa uno dei temi cardine dell'opera ridolfiana ovvero il ragionamento sull'impianto centrale, che ricorre ciclicamente in molti suoi progetti fino alla piena maturità, come negli esempi di casa Lina a

Terni, fontana di piazza Tacito (Mario Ridolfi, 1936), veduta d'epoca

Marmore (1964-1967), dei motel AGIP di Settebagni e Belgrado (1968-1969) e della sede degli uffici comunali di Terni (1964-1981), il celebre “Bidone” o “Uovo di Ridolfi”, questi ultimi mai realizzati. Dopo una folgorante parentesi all’insegna della collaborazione con Mario Fagiolo, mediante cui inaugura una lunga e proficua stagione di progetti ternani (nei primi anni trenta i due partecipano ai concorsi per la fontana di piazza Tacito e per il nuovo piano regolatore) ma che si conclude repentinamente in occasione del progetto di concorso per il palazzo delle Poste di Roma (1933), Ridolfi stringe un solido e duraturo rapporto professionale con Wolfgang Frankl, con il quale condividerà un’esperienza più che quarantennale, capace di resistere anche a lunghi periodi di separazione a causa delle leggi razziali, che costringono il giovane bavarese all’esilio. L’ineluttabile sosta dovuta alla seconda guerra mondiale porta l’architetto a concentrare la propria ricerca sul tema dell’abitazione, già affrontato con successo negli anni precedenti e concretizzato attraverso realizzazioni esemplari quali le palazzine romane Rea (1934-1936) e Colombo (1934-1937); dalle indagini di natura tipologica, tecnica e costruttiva condotte in questo periodo e dalle conseguenti tesi disciplinari discende nell’immediato dopoguerra la messa a punto del *Manuale dell’architetto* (1946), che Ridolfi redige su incarico di CNR e USIS e che assume rapidamente a testo di riferimento per gli interventi di ricostruzione postbellica. Gli esiti della sperimentazione sugli spazi abitativi sono sapientemente espressi nel quartiere Tiburtino a Roma (1950-1955) e in una cospicua serie di case popolari anche ternane (nel cui ambito risaltano le case Chitarrini, 1949-1951, Francini, 1959-1962, Staderini, 1959-1965, e Pallotta, 1960-1964) che, proponendo sofisticate variazioni di temi quotidiani e vernacolari, sanciscono l’inizio del neorealismo architettonico e, al contempo, delle posizioni critiche avverse al metodo ridolfiano. Dopo il 1961, anno della “botta” (così l’architetto definisce il grave incidente automobilistico che lo costringe a una forzata pausa professionale), e nonostante l’importante riconoscimento del Premio Presidente della Repubblica per l’Architettura per l’anno 1963, in Ridolfi emerge il desiderio di ritirarsi dalla scena nazionale; si rifugia così a Marmore,

terra d'origine della madre, nella casa appena costruita per sé e per la moglie Adelina (a lei dedicata con il nome di "casa Lina"), che scomparirà a pochi anni di distanza (1970). Qui, a dispetto di una progressiva e inesorabile perdita della vista, l'architetto attraversa una nuova fase creativa, in seguito battezzata "Ciclo delle Marmore": una serie di realizzazioni per una committenza scelta, di amici e conoscenti, tutte disseminate nei dintorni di Terni e caratterizzate da una forte omogeneità sia tipologica che costruttiva. Abitazioni e ville tra cui le case De Bonis (1971-1982), Cresta (1972-1983), Lana (1973-1976) e Angelici (1976-1980), per lo più a pianta centrale (di cui casa Lina rappresenta il modello primigenio), accomunate dall'impiego sistematico della locale pietra sponga e magistralmente fuse nel paesaggio collinare umbro, incarnano l'inconfondibile impronta stilistica del progettista, morto suicida a ottanta anni, il cui impegno ha rappresentato una persistente eredità non esclusivamente a livello locale. La lezione di Mario Ridolfi risiede con ogni probabilità nella sua febbrile dedizione alla ricerca architettonica ("io credo che l'architettura, farla come mestiere, impegna molto, giorno e notte, uno deve sacrificare tutto il resto") e alla sua espressione attraverso il disegno ("quel 'costruire sulla carta' e tutto al vero (...) perché solo così si può essere certi di affrontare tutti gli aspetti del costruire"), assecondando, seppur da autentico maestro, una tensione intellettuale vocata alla conoscenza integrale dei metodi del costruire ma informata all'umiltà e alla discrezione, che lo porta a definirsi "soltanto un artigiano dell'architettura".

Valeria Menchetelli, *Mario Ridolfi (1904-1984) - Breve parabola di un "artigiano dell'architettura"*, in "QuotidianodellUmbria.it", 8 novembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 9 novembre 2013).



Luigi Castori (1904-1988)

Marco Palazzeschi

Luigi Castori nasce a Città di Castello il 28 settembre 1904. Si iscrive al Politecnico di Milano e si laurea nel 1927 in Ingegneria industriale meccanica all'età di 22 anni e viene così premiato come ingegnere più giovane d'Italia. Dopo un periodo di lavoro a Genova, occupato nella progettazione di edifici industriali, rientra a Città di Castello e nel 1929 assume l'incarico di direttore della Scuola Operaia "G.O. Bufalini" che mantiene per ben quarant'anni. Ricopre inoltre vari incarichi cittadini, quale consigliere della Fattoria Autonoma Tabacchi, consigliere e vicepresidente della Cassa di Risparmio, vice-podestà nel 1935 e nel 1940.

In parallelo con l'impegno scolastico, Castori porta avanti una serie di progetti legati principalmente a due tipologie: l'edificio industriale (silos, essiccatoi) e l'edificio scolastico; fra gli edifici industriali vanno annoverati il silos per il Consorzio Agrario di Città di Castello, del 1937, e gli Essiccatoi Tabacchi Tropicali di Città di Castello e San Giustino, entrambi risalenti alla metà degli anni cinquanta.

Nel Consorzio è ancora presente una certa esigenza di rappresentatività, destinata a sparire negli edifici post-bellici. Ciò soprattutto nel fronte rivolto verso la città antica, con il corpo di testa trattato a mo' di torre littoria la cui verticalità risulta equilibrata dalla sottile pensilina in forte aggetto. L'impianto a triplice "navata" dell'interno è concluso da un volume asimmetrico di grande modernità, che sposta l'attenzione dall'asse centrale all'ingresso, posto sul lato lungo dell'edificio.

Dei due seccatoi per il tabacco commissionati dalla FAT quello di Città di Castello, progettato assieme all'architetto Giorgio Giorgi, avrà una storia gloriosa ben al di là della propria funzione: nel 1966 viene utilizzato per asciugare e restaurare i manoscritti provenienti

Luigi Castori, progetto della sistemazione della rocca a monumento ai caduti a Monterchi, [1927], prospettiva

dalla Biblioteca Nazionale di Firenze e danneggiati dall'alluvione; nel 1978, a seguito della dismissione, viene ceduto un primo capannone ad Alberto Burri che vi trasferirà il proprio laboratorio. Successivamente, con l'acquisto dell'intero complesso, gli spazi saranno allestiti a sede dei grandi cicli pittorici dell'artista tifernate. È risaputo che Burri stesso volle, nell'adattarli alla funzione espositiva, rispettarne quanto più possibile il carattere di "cattedrali industriali".

Al 1935 risale il progetto di concorso per la nuova sede del liceo classico, che rimase su carta ma è esemplificativo del mondo progettuale a cui Castori si rivolgeva, legato alle tendenze del razionalismo italiano, europeo e tedesco in particolare. Il progetto propone una corte aperta con il corpo d'ingresso posto in uno degli angoli, curvo e leggermente avanzato rispetto alle ali laterali. Anche in questo caso l'orizzontalità delle ali, segnate da finestre a nastro concentrate verso l'angolo d'ingresso, viene contrapposta a una verticalità data stavolta non dall'altezza ma dalla partitura delle aperture e dall'avanzamento dell'atrio stesso.

Questo studio sfocia poi nel progetto, realizzato, della Scuola Professionale e Tecnica per l'Agricoltura. Essa presenta come peculiarità un corpo scala semicircolare con ampie vetrate posto ad aggettivare il prospetto posteriore. Questa disposizione permette a Castori di far penetrare molto profondamente la luce all'interno e allo stesso tempo di ospitare la scala di accesso ai piani rendendo "elegante e arioso" lo spazio.

Nel 1942 Castori viene nominato direttore dei lavori riguardanti l'ammodernamento e l'ampliamento del Collegio della GIL e inizia così la collaborazione con l'architetto romano Brando Savelli. Tutti i lavori vengono svolti molto celermente, da marzo a ottobre del 1942, e la struttura può essere inaugurata il 28 ottobre 1942 in occasione dell'anniversario della marcia su Roma.

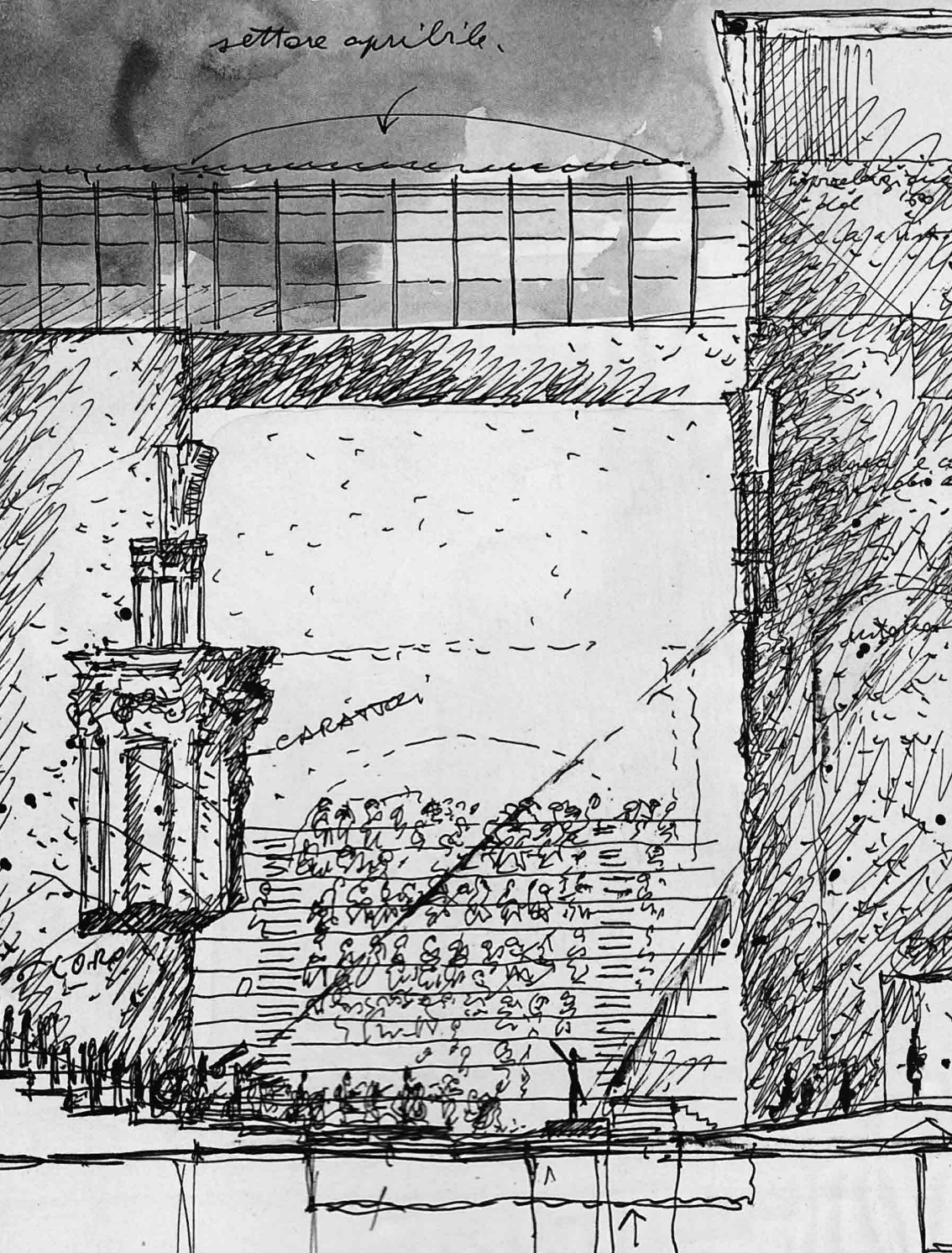
Nel medesimo periodo si inserisce anche la costruzione della nuova sede della Scuola Operaia Bufalini, con varie limitazioni dovute al periodo bellico e all'autarchia. Castori si adatta a queste condizioni progettando un edificio di grande semplicità e razionalità sia nella tipologia costruttiva che nella distribuzione interna. Lo "scatto"

compositivo avviene nella parte centrale della facciata con un'interessante ibridazione stilistica in cui il portale bugnato e tripartito comunica con tono aulico l'importanza dell'istituzione, mentre la pensilina a struttura nervata in cemento armato, asimmetrica e fortemente aggettante, dichiara, oltre all'ispirazione moderna del progettista, anche la contemporaneità dell'edificio. Le aperture sui fronti dichiarano una volta di più gli orientamenti progettuali di Castori: pur non potendo prevederle a nastro come nel progetto per il liceo, probabilmente per limitazioni costruttive, egli raccoglie le finestre in quattro gruppi da tre, intervallate solo da sottili colonnini aggettanti. Sotto la pensilina le aperture assumono invece la forma di sottili feritoie, generando un ritmo molto serrato legato al passo delle nervature sovrastanti e accompagnando la dissimmetria del prospetto, nonché lo sguardo, verso il corpo dei laboratori.

Nel dopoguerra Castori si dedica anche a tipologie differenti, come la ristrutturazione e ampliamento dell'ospedale di Città di Castello e la progettazione dell'hotel Terme di Fontecchio. Quest'ultimo denota una vena maggiormente contestualista di Castori che appare perciò sensibile alle nuove tendenze dell'architettura italiana del dopoguerra, a partire dalle esperienze di Adalberto Libera e del neorealismo romano, nonché della scuola fiorentina, ispirata dalle opere di Giovanni Michelucci. Infatti la scelta fondamentale è disporre l'edificio principale trasversalmente alla stretta valle di Fontecchio, ma curvandolo sul proprio asse in modo da assecondare, secondo le parole dello stesso progettista, l'abbraccio delle colline circostanti anche tramite gli effetti dello scorcio prospettico. Castori usa la locuzione "anfiteatro dei monti" che non può non ricordarci la famosa descrizione che Plinio il Giovane fa della valle del Tevere: "L'aspetto del paese è bellissimo, immagina un immenso anfiteatro quale appunto può far la natura (...) Tu non crederai di veder terre, ma un paese dipinto con artificioso pennello".

Marco Palazzeschi, *Luigi Castori (Città di Castello 1904-1988) il progettista che ha arricchito di importanti opere il capoluogo tifernate*, in "Umbriasettegiorni", 15 aprile 2011, p. 30.

settore aprile.



Bruno Signorini (1924-2013)

Paolo Belardi

Dopo la scomparsa di Bruno Signorini, così come avviene ritualmente per i grandi personaggi, si è scatenata una vera e propria corsa all'elogio, cadenzata da testimonianze, più o meno aneddotiche, impegnate a rimarcarne la talentuosità e a certificarne la peruginità. Forse però, così facendo, si è dato eccessivo rilievo alla componente cittadina e si è persa l'occasione per ricondurre l'attenzione dei critici del settore su un architetto di caratura nazionale. Perché Signorini, seppure osannato nella propria città e per quanto gratificato dal conferimento degli incarichi più importanti a livello locale, non è stato tenuto nella dovuta considerazione né dai curatori delle rassegne più prestigiose né dai comitati scientifici delle riviste più accreditate. Nonostante le sue innumerevoli opere, sempre ben composte e ben costruite, non siano certo da meno rispetto a quelle sbandierate con enfasi dalle archistar nostrane, talora scomposte e spesso malcostruite.

In tal senso, a distanza di tre mesi esatti dal commiato fisico, provo a lumeggiare le ragioni di una tale disattenzione critica, lanciando l'idea di una grande mostra commemorativa, affidata a un curatore di chiara fama, volta a rivendicare il ruolo centrale svolto da Signorini nell'ambito della storia dell'architettura italiana del secondo Novecento. E lo faccio ripartendo dall'uomo-Signorini, perché, a mio avviso, la sua limitata fortuna critica è in buona parte imputabile al suo compiaciuto distacco da ogni clamore divulgativo. Un distacco dettato non tanto dalla marginalità geografica, quanto piuttosto da una sorta d'indolenza aristocratica che, in qualche modo, lo accomuna idealmente agli altri artefici della Perugia del XX secolo. Penso a Pietro Angelini e a Giuseppe Grossi, ma penso anche a Dino Lilli e a Francesco Zannetti. Eppure, per quanto radicato (o forse

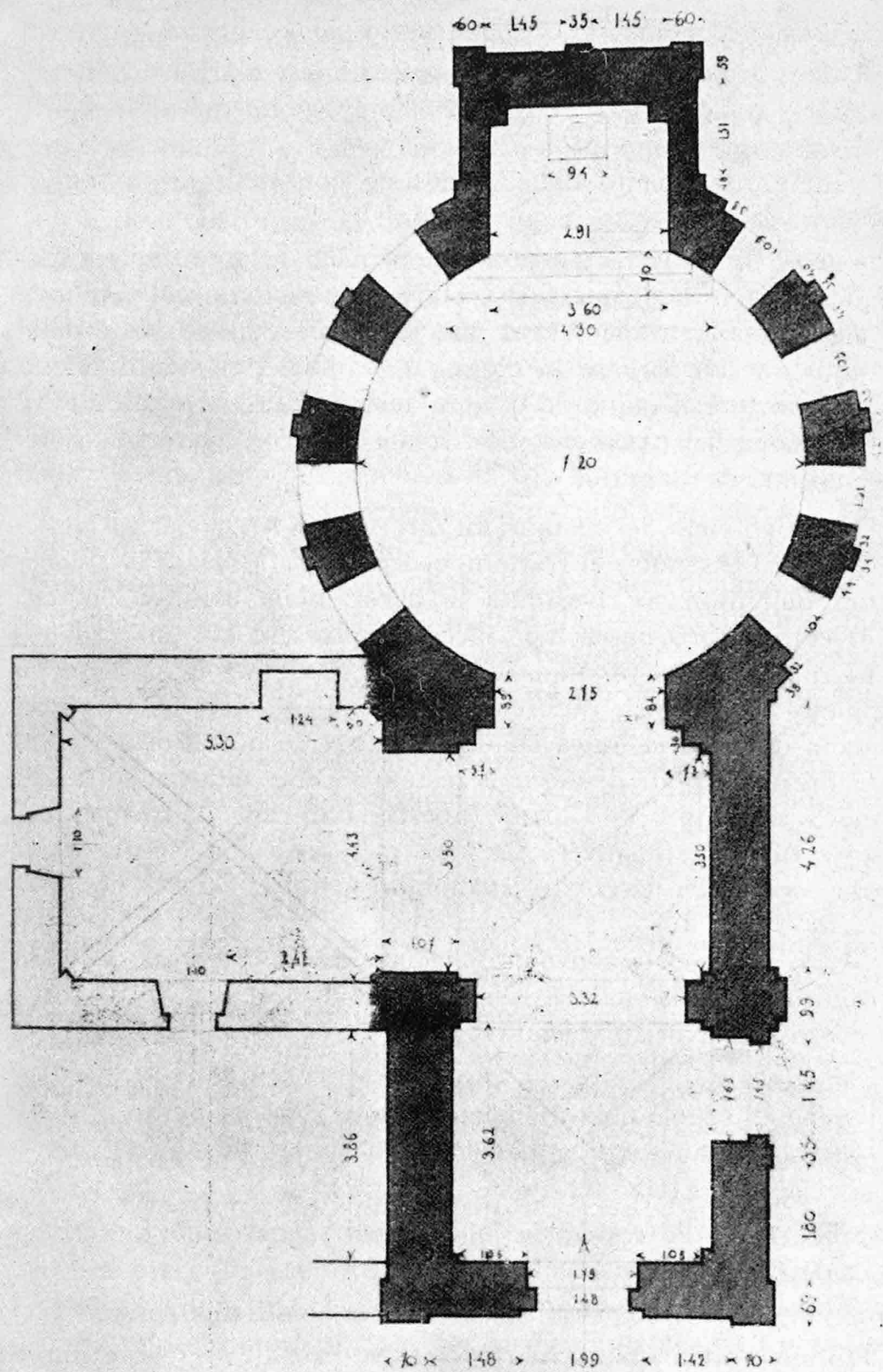
Bruno Signorini, progetto dell'auditorium di San Francesco al Prato a Perugia, 1982, disegno di studio

ritirato?) nel suo studio-atelier di via del Piscinello, situato in uno dei quadri paesaggistici più struggenti della vecchia Perugia (laddove, a cavallo tra città e campagna, la solennità etrusca si raffronta con l'occasionalità medievale e si sottopone all'aulicità rinascimentale), Signorini ha costruito moltissimo: dalle ville private degli anni cinquanta/sessanta alle sedi direzionali degli anni settanta/ottanta fino ai restauri palaziali degli anni novanta e dei primi anni duemila. Marcando inesorabilmente lo scarto fra teoria e pratica ovvero contribuendo al dibattito disciplinare non in virtù di vaticinanti enunciati teorici (anche se Signorini era un attento studioso della città, come comprovato dal giudizio positivo espresso su un'opera postunitaria controversa come il palazzo del Governo: "Mi sembra che sia importante, in questo edificio, il concetto di levitazione e Arienti ha capito che la massa da posare sull'acropoli doveva essere tenuta sospesa"), ma con una serrata militanza professionale, contrassegnata da un'invidiabile conoscenza materica (stimolata da una curiosità innata) e da un'eccezionale sensibilità figurativa (coltivata con la pratica della pittura). Il che lo ha indotto ad abbracciare la vocazione sperimentale delle avanguardie artistiche e a condannare senza remissione i passatisti tout court ovvero coloro che, citando una sua divertente battuta, "sono fermi alle natiche di Canova, che sono bellissime, ma anche noiosissime!"

Per celebrare degnamente l'estro di Signorini, così come hanno fatto quanti mi hanno preceduto, potrei evocare la sua propensione per l'approccio manieristico, sintomo della piena padronanza dei diversi "ismi": dal neocostruttivismo, alla maniera di Bernard Tschumi, del Park hotel a Ponte San Giovanni al postmodernismo, alla maniera di Oswald Mathias Ungers, della sede Ellesse di Corciano fino al neoespressionismo, alla maniera di Steven Holl, della chiesa di Santa Maria della Speranza di Olmo. Così come potrei evocare l'attenzione riservata alle espressioni artistiche contemporanee, sintomo di una mente sofisticata: alle sfumature di bianco di Angelo Savelli nel caso della sede perugina del Monte dei Paschi di Siena, così come all'action painting di Jackson Pollack nel caso delle sale consiliari del Comune di Perugia. Ma non lo farò. Mi limiterò, infatti, a sostenere

la necessità di tutelare il bene più prezioso lasciatoci in eredità da Signorini: che poi, così come si conviene a un grande progettista, è un sogno. Per di più fatto in una notte di mezza estate. Mi riferisco al progetto dell'auditorium di San Francesco al Prato, presentato postumo dalla figlia Giovanna, ai primi di luglio, in un'affollatissima sala dei Notari. Bruno Signorini purtroppo non c'era, ma il suo sorriso ironico aleggiava sul pubblico e, soprattutto, la sua mano anticonformista incombeva sugli oratori. Il tavolo delle autorità istituzionali, infatti, era sovrastato da un grande schermo su cui era proiettato uno dei suoi splendidi disegni a mano libera: una sezione longitudinale che, combinando sinergicamente segno e scrittura, tradiva la nostalgia malinconica per il suo sogno più sognato (a mio avviso mai sopito, neppure dopo la realizzazione di un'alga copertura in carpenteria metallica): inglobare i ruderi dell'abside con un involucro vetrato hi-tech. Così come confessato al comune amico Mario Pisani in occasione di una vibrante intervista di qualche anno fa. "Durante la fase iniziale dello studio, un grande impatto emozionale lo ebbi in una calda notte d'estate assistendo a un concerto di Gil Evans, nell'ambito di Umbria Jazz, tenuto nella chiesa. Notte meravigliosa, il suono dell'orchestra si diffondeva immenso nel cielo nero stellato e attraverso il grande vuoto al di sopra delle pareti diroccate. Pensai che se avessi messo un coperchio a questi ruderi non avrei più avuto un simile rapporto con l'infinito!" Peccato che, in seguito, le ragioni ingegneristiche abbiano soffocato un sogno che avrebbe eletto l'auditorium perugini nella cerchia, ristrettissima, delle opere che appartengono al prodigioso prima ancora che all'architettura. Al pari del ponte delle torri a Spoleto, del pozzo di San Patrizio a Orvieto e delle scale mobili della rocca Paolina a Perugia. È proprio impossibile ripensarci?

Paolo Belardi, *Un sogno d'estate. Ricordo di Bruno Signorini*, in "Il Giornale dell'Umbria", 18 agosto 2013, pp. 1, 8.



Renzo Pardi (1926-2005)

Barbara Venanti

L'Umbria della cultura, dei monumenti che fondano la storia nel medioevo più oscuro attraendo turisti da ogni parte del mondo, deve molto a Renzo Pardi, scomparso nel 2005, autore prolifico di studi sull'architettura, in particolare quella tardo antica e medioevale. La sua biblioteca, gli appunti e gli schizzi architettonici, che era solito tracciare durante i viaggi, oggi sono stati donati dalla famiglia al Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto con il quale Pardi ha pubblicato alcuni dei suoi più importanti lavori. Pardi era originario del Lazio, di quella parte antichissima della regione dove gli etruschi regnarono incontrastati per secoli prima dell'arrivo dei romani, Tarquinia. Qui nacque nel lontano 1926, qui forse lasciò il cuore, ma l'animo fu ben presto catturato dall'Umbria. Infatti, pochi anni dopo la laurea in Architettura, vinse nel 1955 un concorso che lo portò a Perugia come funzionario delle Antichità e Belle Arti. E da allora, pur dovendosi spostare per vari incarichi in Italia, scelse il capoluogo umbro come luogo dove mettere radici, rimanendovi fino alla morte inaspettata avvenuta nel 2005. Nei primi anni Pardi lavorò a fianco dell'allora soprintendente ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria, Gisberto Martelli, uomo di eccezionale acume. Nel 1966 Pardi divenne soprintendente in Umbria e vi rimase con questo ruolo fino al 1974. Poi gli incarichi lo portarono prima in Lombardia, poi al Ministero, a Roma, fino al 1985, quando decise di ritirarsi per dedicarsi alla ricerca. Gli studi di Renzo Pardi sviluppano due filoni principali: le architetture medievali umbre, in particolare quelle religiose, e le costruzioni degli ordini religiosi militari e ospitalieri, con particolare attenzione a quello dei Templari. Il filone dell'architettura religiosa è un tema seguito fino dalla gioventù. I primi studi riguardano edifici ecclesiastici della sua città natale, come

Renzo Pardi, rilievo della chiesa di San Salvatore a Terni, 1972, pianta

Santa Maria di Castello a Tarquinia (1959), per poi concentrarsi quasi esclusivamente sull'architettura medievale umbra. Un'attenzione particolare Pardi la pone sullo studio dei monumenti più noti dell'Umbria longobarda, cercando di risolvere, attraverso l'analisi e il confronto delle tecniche costruttive, i problemi di datazione di San Salvatore di Spoleto e dell'abbazia di San Pietro in Valle a Ferentillo. Si occupa di quasi tutti gli edifici ecclesiastici più importanti della regione, coprendo molteplici aspetti di ricerca, dalle tipologie di piante ai vari tipi di campanili. Molti dei testi di Pardi pubblicati in varie riviste scientifiche sono stati successivamente raccolti in due volumi: *Ricerche di architettura medievale religiosa in Umbria: integrazioni ed inediti* del 1972 e *Architettura religiosa medievale in Umbria* del 2000. Come lo stesso Pardi teneva a sottolineare nell'introduzione a quest'ultima raccolta, i suoi studi erano il frutto non soltanto di "un semplice lavoro di scrivania", bensì di "confronti diretti". Confronti importanti non solo con le architetture dell'occidente, ma soprattutto con quelle bizantine e del mondo islamico, ispiratrici di molte costruzioni medievali europee. Il secondo filone delle ricerche di Pardi sulle architetture degli ordini militari è legato anche all'appartenenza al Grande Oriente d'Italia. Questi studi lo porteranno a viaggiare, oltre che in Europa, anche in Medio Oriente per visitare i castelli e le roccaforti locali. I risultati di questi viaggi saranno la stesura di due articoli, *Le chiese templari* (1987) e *L'architettura sacra degli ordini militari* (1987), e la pubblicazione del volume *Architettura templare e crociata 1118/9-1314* (2004). Negli ultimi anni di attività Pardi si era dedicato a vari argomenti, in particolare aveva posto l'accento sui *Sistemi costruttivi nell'architettura medievale umbra* (2000) e sul legno come materiale da costruzione. Quest'ultimo argomento era stato presentato nel 2005 al convegno *Ligneo materia: studi sulla conservazione e il restauro del patrimonio artistico e architettonico ligneo* presso la Fondazione Giordano e pubblicato postumo nel 2006 negli atti a cura di Antonio Borri con il titolo *Un materiale da costruzione e da espressione artistica attraverso la storia*.

Molti degli studi di Renzo Pardi restano inediti e custoditi negli appunti ora al Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Questi

documenti, di sicuro interesse per la storia dell'architettura della nostra regione, meriterebbero di essere revisionati e pubblicati insieme ai numerosi schizzi di piante e sezioni di architetture, realizzati da Pardi nei diversi viaggi in tutto il mondo.

Renzo Pardi è stata una figura eclettica, uno studioso d'altri tempi dedito alla sua passione fino agli ultimi momenti della vita, ma soprattutto un amante delle architetture umbre, sulle quali ha prodotto saggi e volumi ricchi di interpretazioni innovative e spunti di ricerca originali.

Barbara Venanti, *Renzo Pardi (1926-2005) - Studioso e Soprintendente ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria*, in "QuotidianodellUmbria.it", 25 ottobre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 25 ottobre 2013).



Franco Antonelli (1929-1994)

Valeria Menchetelli

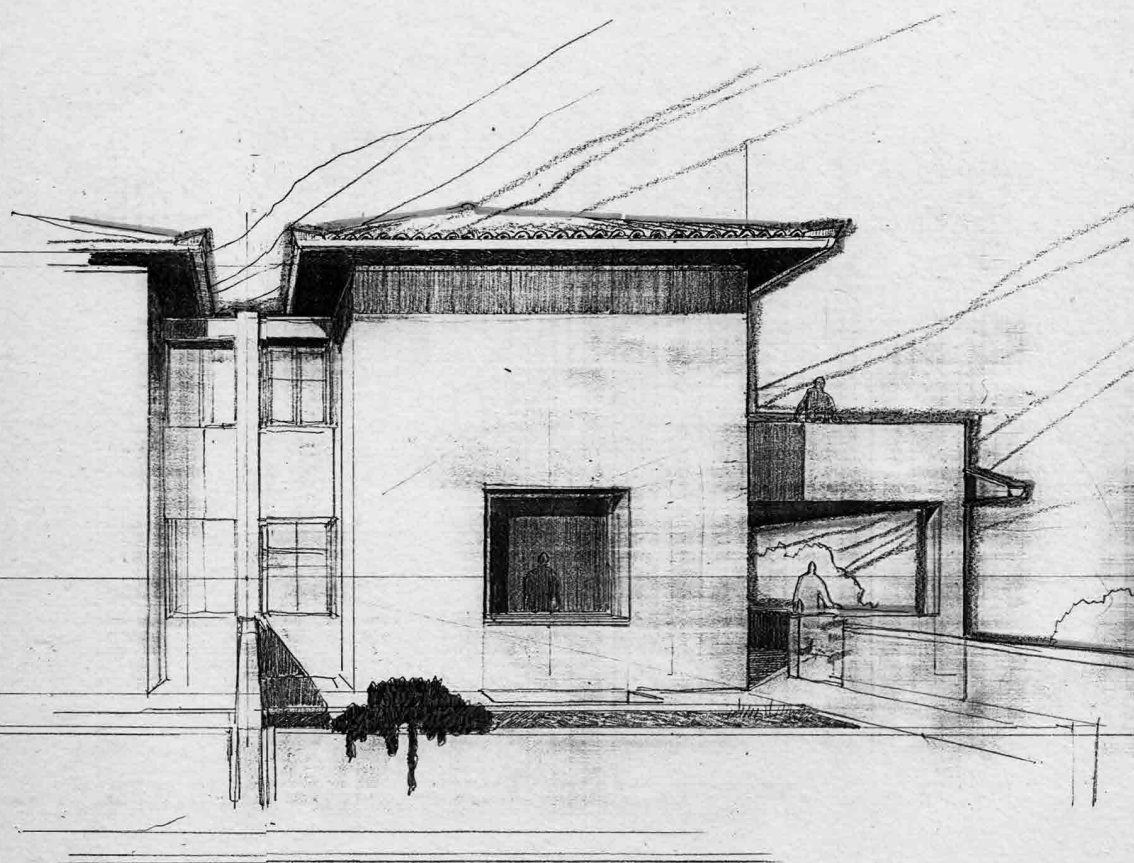
Nell'ambito di un ipotetico percorso dedicato all'architettura umbra di qualità, una tappa fondamentale è certamente rappresentata dall'opera di Franco Antonelli, professionista folignate che ha eletto la sua terra d'origine a palcoscenico privilegiato per l'esercizio della propria attività progettuale, costellandola di una nutrita serie di episodi d'indiscutibile valore architettonico. La dedizione di Antonelli al territorio umbro non va interpretata come un'imposizione derivante da condizioni avverse alla sua affermazione a livello nazionale (e internazionale, date le sue capacità di progettista): piuttosto, deve essere letta come la precisa e consapevole scelta di un uomo (prima che di un professionista) profondamente convinto che la missione di un architetto sia operare un lento ma sistematico cambiamento "dal basso" anziché decretare una drastica ma occasionale trasformazione "dall'alto", specialmente in un piccolo contesto territoriale e sociale. Franco Antonelli nasce a Foligno il 20 settembre 1929; completa i suoi studi a Roma e qui si laurea in Architettura nel 1957. Anche grazie alle notevoli doti di disegnatore, che traducono la sua estrema disinvoltura nel dominare e fissare sulla carta configurazioni spaziali molto complesse, diviene inizialmente assistente alla cattedra di Disegno dal vero tenuta da Vincenzo Fasolo; inoltre, avvia un'attiva collaborazione con i giovani colleghi Ciro Cicconcelli e Luigi Pellegrin. Il fortissimo legame con le proprie origini lo spinge, già nel 1960, a tornare a Foligno, dove intraprende la sua intensa e produttiva attività professionale, che proseguirà ininterrottamente fino al 1994, anno della sua morte. Nella persona (e nell'opera) di Antonelli coabitano le tre figure dell'architetto, esperto nel modellare plasticamente lo spazio costruito avvicinandolo alla dimensione quotidiana di vita

Foligno, monastero agostiniano di Santa Maria di Betlem a Sant'Eraclio (Franco Antonelli, 1972-1994)

dell'uomo, dell'urbanista, appassionato assertore della possibilità di una crescita urbana armoniosa anziché dissennata, e del disegnatore, sapiente narratore della propria idea di architettura in una forma grafica capace di assumere un'autonoma valenza artistica. Ma egli è anche fotografo, studioso, pubblicista; una personalità poliedrica, le cui innumerevoli attitudini ruotano comunque attorno a un preciso centro: il "fare" architettura. Antonelli è infatti profondamente convinto che un architetto sia in primo luogo chiamato a costruire ovvero a dare concretezza realizzativa alle proprie idee progettuali. E le sue opere incarnano l'espressione più autentica di una ricerca architettonica colta e vivace, che non si rifugia mai in soluzioni ormai collaudate, ma che invece adotta sempre un approccio sperimentale nell'affrontare qualsiasi occasione progettuale gli si presenti, indipendentemente dalla tipologia e, soprattutto, dalla rilevanza. Così come la versatilità nell'utilizzo dei materiali (dal calcestruzzo a vista all'intonaco, dal mattone alla pietra locale) che il progettista seleziona per le qualità intrinseche naturali e che mai impiega in maniera artificiosa, esprime la schiettezza con cui egli si pone di fronte al progetto d'architettura. Gli ambiti in cui Antonelli si trova a lavorare nel corso della sua carriera sono molteplici e spaziano dall'edilizia residenziale (dove risaltano la casa Mariani del 1966, la casa Baldassarri del 1976 e l'edificio in piazzetta La Nunziatella del 1990, tutti a Foligno) all'edilizia scolastica (nel cui contesto occorre citare almeno l'Istituto Professionale di Stato per l'Industria e l'Artigianato di Foligno del 1966 e le scuole materne di Montefalco del 1974 e di Fossato di Vico del 1986), dall'edilizia industriale e collettiva (campo in cui spiccano lo stabilimento tipografico Campi di Foligno del 1970, il parcheggio di piazza Matteotti ad Assisi del 1991 e il restauro conservativo del complesso conventuale di San Domenico a Foligno prevedendone la trasformazione in auditorium, ultimata nel 1994) all'urbanistica (nel cui ambito vanno ricordati i piani particolareggiati nei centri storici di Foligno, Spello e Assisi, tutti elaborati nella seconda metà degli anni settanta, e gli importanti piani di recupero edilizio di palazzo Bernabei e dell'ex ospedale civile ad Assisi, redatti nel 1983). Ma il settore di cui il progettista diviene il vero (e pio-

nieristico) innovatore è quello dell'architettura religiosa: Antonelli si delinea infatti come uno dei massimi interpreti della riforma dello spazio liturgico derivante dagli esiti del Concilio Vaticano II. Profondamente credente, egli alimenta costantemente la propria ricerca personale e professionale sperimentando di volta in volta inedite possibilità distributive, mantenendo una costante sintonia con i principi del rito postconciliare. Moltissimi sono gli edifici sacri plasmati da Antonelli secondo questa rinnovata concezione dello spazio architettonico: dal complesso parrocchiale di Santa Croce a Limiti di Spello (1963-1969) a quello di San Ferdinando a Perugia (1972-1982), dalla chiesa del Buon Pastore (1973-1982) a quella del Sacro Cuore (1982-1994), entrambe a Foligno, fino a giungere al monastero agostiniano di Santa Maria di Betlem a Sant'Eraclio (1972-1994); sono poi emblematici di un metodo progettuale esemplare i progetti di concorso per uno "spazio architettonico per l'assemblea liturgica" ad Ascoli Piceno (1965, primo premio), per una chiesa ecumenica a Cattolica (1967-1968, primo premio al concorso di primo grado, secondo premio ex aequo al concorso di secondo grado) e per il complesso parrocchiale di San Giovanni Rotondo (1988, secondo premio). Dietro ciascuna opera e ciascun progetto di Antonelli si cela poi un'interminabile serie di disegni: schizzi, studi e ipotesi, realizzati alle scale più disparate, prodotti in rapidissima sequenza come visioni istantanee di una moltitudine di possibili configurazioni progettuali alternative, la cui analisi consente di penetrare la logica progettuale dell'architetto folignate. La figura di Franco Antonelli rappresenta in sintesi quella di un autentico maestro del Novecento italiano, la cui (ri)scoperta, che passa inevitabilmente attraverso l'esplorazione della sua colossale opera disegnata (l'archivio dei disegni è stato dichiarato nel 2009 di interesse storico particolarmente importante da parte della Soprintendenza archivistica per l'Umbria), aggiunge un importante tassello al mosaico conoscitivo dell'architettura umbra recente, soprattutto al fine di promuoverne la valorizzazione e la tutela.

Valeria Menchetelli, *Franco Antonelli professionista folignate: un protagonista dell'architettura del '900*, in "Umbriasettegiorni", 4 maggio 2012, p. 29.



Lanfranco Radi (1932-2006)

Luca Martini

Lo sguardo indagatore sulla realtà è la chiave interpretativa che meglio sintetizza l'intensa attività culturale e professionale nel contesto folignate di Lanfranco Radi (1932-2006), che rappresenta una figura poliedrica nel panorama artistico e architettonico umbro del Novecento.

Radi frequenta la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, come allievo di Adalberto Libera, Ludovico Quaroni e Leonardo Ricci. Nel 1958 è tra gli ideatori della prima edizione della rassegna di fumetti e vignette satiriche Humorfest a Foligno, dove espongono i più noti disegnatori del periodo. In tale contesto emerge fin da subito la ricercata inclusività delle iniziative che coordina, infatti ogni attività di cui è promotore prende corpo a partire da una profonda conoscenza del contesto locale, ma si sviluppa sempre con un programma ideologico che supera i confini regionali, stabilendo un rapporto locale/globale di cui tra i primi riesce a cogliere le potenzialità culturale, divulgativa e di promozione del territorio.

Lanfranco Radi è allo stesso tempo artista e progettista. Come artista si forma nella scuola del pittore Ugo Scaramucci e la sua attività culmina nel 2001 con l'esposizione di alcune opere in occasione dell'iniziativa *Venti artisti a Sassocorvaro*. Agli inizi degli anni sessanta conosce Dino Gavina, in quel periodo impegnato nella realizzazione dello stabilimento di Foligno dell'omonima azienda, ed entra in contatto con gli artisti e i progettisti che gravitano nell'orbita dell'imprenditore bolognese, tra i quali Carlo Scarpa, Ettore Colla, Lucio Fontana e Gino Marotta. Con quest'ultimo Radi promuove e organizza nel 1967 l'esposizione *Lo spazio dell'immagine*, cui prende parte un nutrito gruppo di artisti al tempo emergenti (tra i quali Getulio Alviani, Luciano Fabro, Tano Festa e Michelangelo Pistoletto) accanto alle

Lanfranco Radi, progetto di casa Settimi a Foligno, [2000], prospettiva

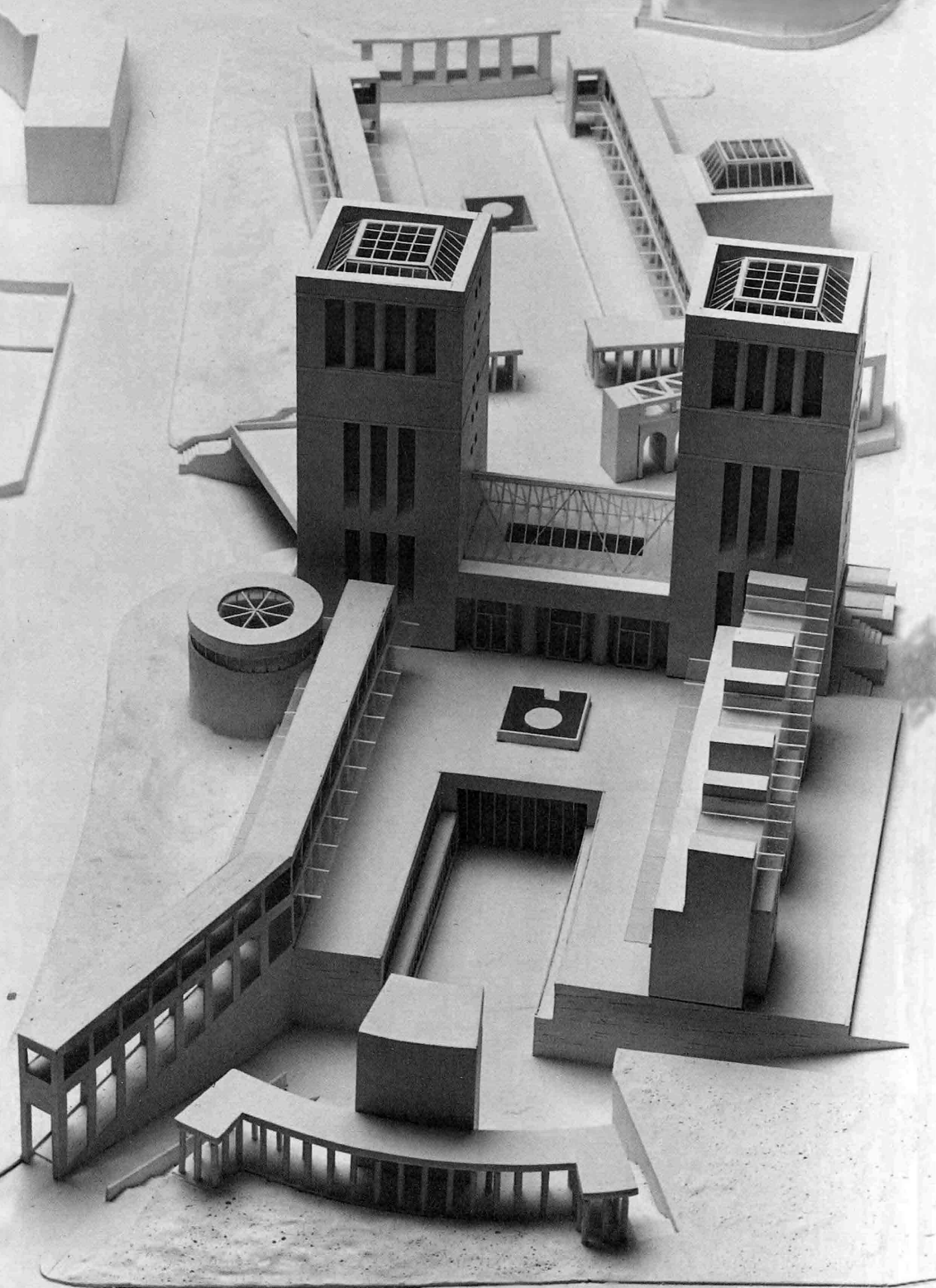
figure già affermate di Fontana e Colla, nell'ottica di lumeggiare la tendenza del periodo verso una ricerca tra arte plastica e spazio costruito. Questa chiave di lettura, che anticipa il rapporto quanto mai contemporaneo tra arte e architettura, pone Foligno al centro del dibattito culturale di quegli anni.

Radi opera nell'ambito del restauro e della progettazione architettonica con la stessa lungimiranza intellettuale. Nel 1963 concepisce il recupero della scala Gotica a palazzo Trinci a Foligno (nei cui spazi ambienta la mostra del 1967), liberando la struttura quattrocentesca dagli interventi che negli anni avevano reso impossibile la percezione della sua esuberante verticalità. Allo stesso modo i progetti di residenze monofamiliari (ad esempio quelli per le famiglie Belanti, Menculini e Settimi) tradiscono un attento studio delle case coloniche ombre tradizionali, soprattutto nel rapporto tra interno ed esterno, e allo stesso tempo una puntuale riflessione sulla contemporaneità, soprattutto nell'enfasi data alle grandi superfici delle falde delle coperture e alla composizione per volumi semplici. Inoltre è evidente la predilezione di Radi per la progettazione totale, poiché egli approfondisce ogni intervento dal rapporto con il contesto fino alle possibili soluzioni per gli arredi interni. E in tale ambito emerge la sua abilità come disegnatore, laddove esegue con grande perizia vari tipi di vedute a mano libera (piante, prospetti, sezioni, assonometrie, prospettive, dettagli e particolari costruttivi), declinandole a seconda delle finalità occasionali. Tale inclinazione è evidente anche nei suoi erbari (pubblicati in *Hortus celatus. Piante che in qualunque modo vengono per cibo dell'homo* del 1996 e *Hortus mirabilis. I giardini incantati* del 1999, con Giampaolo Rugarli): un corpus di disegni a penna e acquarello che hanno per soggetto piante spontanee utilizzate dall'uomo, fiori e frutti selvatici, che sono eseguiti dal vero e riportano le fasi salienti del ciclo di crescita annotate dall'autore, a metà strada tra il sussidio didattico e la raccolta erudita. Ma tale tendenza indagatrice emerge ancora di più nel volume *Foligno in particolare. Elementi tipologici dell'edificazione storica*, in cui Radi pubblica nel 1997, insieme al figlio Lorenzo, un regesto analitico di disegni di elementi tipologici dell'edificazione storica folignate, con

un'attenzione al dettaglio e alla sapienza costruttiva che riecheggia la tassonomicità della scuola fiorentina. In quest'opera, attraverso il rilievo diretto adottato quale strumento conoscitivo proprio dell'architettura, gli autori approfondiscono in corpore vili la tradizione costruttiva folignate e umbra in generale, rappresentando, e perciò decifrando e catalogando, particolari costruttivi e ornamentali (muraure, pavimentazioni, portali, corrimano, inferriate ecc.).

In tal senso la figura di Lanfranco Radi appare decisamente contemporanea proprio grazie al rapporto originale con il *genius loci*, che viene assimilato ma allo stesso tempo reinterpretato attraverso una chiave di lettura di sostenibilità ante litteram, volta al benessere psico-fisico della persona e all'acquisizione della consapevolezza del proprio patrimonio culturale come "un codice vivo e aperto, pronto ad accogliere ogni vera innovazione".

Luca Martini, *Lanfranco Radi, artista e progettista. Un originale rapporto con il genius loci*, in "Wall Street International", 18 dicembre 2013 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).



Gian Carlo Leoncilli Massi (1938-2007)

Paolo Belardi

Pochi giorni fa sono tornato a salire le scale dello splendido palazzo Travaglini Corvi di Spoleto. Pur salendole con tristezza, non ho potuto non soffermare l'attenzione sulle bizzarre protomi leonine che guidano il tornito corrimano in ferro lavorato, così come non ho potuto non riguardare con ammirazione gli algidi modelli plastici che ne scandiscono sacralmente l'ascesa. Poi ho tributato l'ultimo saluto a Valeria Feliziani, non senza ripensare a quando l'avevo tributato, in una fredda mattina d'inverno di quasi tre anni prima, al suo sposo Gian Carlo Leoncilli Massi. Due personalità diverse, manifestatesi nella loro diversità anche in occasione delle esequie (Valeria avvolta in uno scarno lenzuolo di lino, Gian Carlo bardato con la toga accademica), ma accomunate da un amore coniugale profondo e dall'affetto delle tante persone amiche.

Quelle stesse scale le avevo salite per la prima volta quasi trent'anni prima, allorquando, su invito del mio relatore Vittorio De Feo, avevo chiesto di essere ricevuto dal "chiarissimo professore Leoncilli Massi" (all'epoca docente nello IUAV) per presentargli in anteprima la stesura semidefinitiva della mia tesi di laurea in Ingegneria civile edile, incentrata sul recupero in chiave archeologico-industriale del vecchio stabilimento della Perugina. Questo perché Leoncilli Massi, avendo partecipato, insieme a Carlo Aymonino e a Costantino Dardi, al concorso internazionale bandito dall'IBP nel 1971 per il nuovo centro direzionale di Fontivegge, era in qualche modo "informato sui fatti". L'incontro, che avvenne mentre da un vecchio giradischi risuonavano le sinfonie di Gustav Mahler, durò più di tre ore e io ne uscii completamente distrutto: Leoncilli Massi mi aveva dimostrato con una lucidità inoppugnabile che il mio progetto era completamente sbagliato.

Gian Carlo Leoncilli Massi, progetto della piazza del Mercato a Bastia Umbra, 1979-1991, veduta del modello plastico

Facendomi venire il sospetto di essere inadeguato per l'architettura (pensare che avevo sostenuto brillantemente più di trenta esami e avevo già consegnato in segreteria la fatidica domanda di laurea...). Tutto da rifare: neanche partecipassi a un vero e proprio "gioco dell'oca", dovevo cestinare il lavoro svolto (cosa che feci, rabbiosamente, appena svoltato il vicolo San Giovanni e Paolo) e ricominciare daccapo. Al momento mi scoraggiai moltissimo, ma poi decisi di stringere i denti e, a distanza di tempo, sono ben felice della rampogna di Leoncilli Massi, perché De Feo fu talmente soddisfatto per l'esito finale della mia tesi da prendermi a lavorare con sé senza raccomandazioni (cosa che, ancora oggi, mi riempie di orgoglio). Quelle stesse scale tornai a salirle da neolaureato, nell'estate del 1982, quando ebbi il privilegio di partecipare a una cena, organizzata da Gian Carlo e Valeria, che ha segnato una tappa fondamentale nella mia vita e di cui, ovviamente, ricordo ogni attimo. Soprattutto ogni discorso. Gli altri invitati, infatti, si chiamavano Fabio Reinhardt e Aldo Rossi. Conquistato dalle squisitezze gastronomiche cucinate dalla signora Valeria (a cominciare da un risotto ai funghi porcini a dir poco strepitoso), inebriato dal vino bianco altoatesino versato cerimoniosamente dal professor Gian Carlo e ammaliato dai discorsi sulle sorti dell'architettura contemporanea fatti da Reinhardt e da Rossi, mi sentivo al centro del mondo. Anche se può sembrare paradossale, quella cena ha inciso sulla mia formazione più di ogni altro corso universitario.

Poi fu Leoncilli Massi (peraltro con sempre maggiore difficoltà) a salire le scale di Perugia: da quelle malmesse del CVA di Ponte San Giovanni (dove presentò in anteprima il progetto di una magniloquente sede circoscrizionale) a quelle sghembe della Facoltà di Ingegneria (dove dissertò amabilmente sulle aporie della modernità) fino a quelle ripide della sala dei Notari (dove presenziò a un dibattito sul restauro della rocca di Spoleto). Come ha ricordato il suo allievo prediletto, Bruno Mario Broccolo, in occasione di un seminario volto a celebrarne la memoria, "era veramente impossibile restare indifferenti di fronte alla passione con cui Leoncilli Massi s'interessava alle cose, agli uomini. Se non fosse uno stereotipo abusato, si potrebbe dire: lo si amava o lo si odiava". In effetti alcuni lo hanno

osteggiato sistematicamente, ma molti lo hanno venerato visceralmente. Soprattutto i suoi studenti, così come dimostrano le tante dichiarazioni spontanee pubblicate nel blog dello storico dell'architettura Giorgio Muratore (www.archiwatch.it) all'indomani della scomparsa dell'etrusco (come Carlo Scarpa era solito appellare scherzosamente Leoncilli Massi). Eppure, oggi, sono pochi a ricordarsi dell'ultimo grande accademico umbro. La nostra terra, offesa da una pressione edificatoria che tradisce da un lato un'insulsa nostalgia tardovernacolare (fatta di "caramellosi e disneylandiani paesaggi di casette") e dall'altro un'irrefrenabile ansia per il nuovo a tutti i costi (mentre "il nulla di nuovo può essere il segno più rivoluzionario"), non ha speso una parola per valorizzare la sua eredità culturale. Ma si può ancora rimediare.

È venuto il momento, infatti, che le istituzioni locali più sensibili (dagli enti territoriali agli ordini professionali fino alle associazioni culturali) riconoscano ufficialmente, una volta per tutte, il ruolo magistrale svolto da Gian Carlo Leoncilli Massi. Magari promuovendo l'istituzione di una fondazione capace di tutelare (e divulgare) l'imponente lascito di libri, modelli e disegni collezionati dal maestro spoletino. Ma anche vincolando le sue già rare realizzazioni (dal cerusico di Castel Ritaldi alla sistemazione interna del palazzo della Provincia di Perugia fino alla farmacia Amici di Spoleto) e, soprattutto, il suo capolavoro. Che è, e rimane, il restauro dello stesso palazzo Travaglini Corvi (1974-1975): un intervento forte, suggellato da una colonna lignea di memoria loosiana, giustapposta a un elegante velario in vetrocemento, che ha spesso chiosato scenograficamente i ritratti fotografici di Gian Carlo Leoncilli Massi. Un maestro indimenticato, perché indimenticabile eppure dimenticato. Ingiustamente.

Paolo Belardi, *Un (in)dimenticato maestro dell'architettura contemporanea*, in "Vivere d'Umbria", allegato al "Corriere dell'Umbria", 5 novembre 2009, p. XIV.

LE OPERE



Il taglio di via Fani di Osvaldo Armanni a Perugia

Paolo Belardi

Perugia è una città aperta, la cui fisionomia rivela senza ambiguità le vicende del passato, ma è anche una città inafferrabile, al contempo pacifica e guerriera, docile e ribelle, crepuscolare e solare. Per prima cosa, però, Perugia è una città aperta e inafferrabile in ogni sua parte. A cominciare dall'acropoli, la cui immagine pittoresca, seppure propagandata come spontanea, tradisce un'artificialità scenografica riferibile all'intreccio sinergico di un sistema di correzioni ottiche e di accorgimenti prospettici avviati da Galeazzo Alessi e amplificati da Alessandro Arienti. Ma suggellati da Osvaldo Armanni. Ancora oggi, infatti, sono pochi gli studiosi che hanno compreso appieno le conseguenze della rivoluzione percettiva, prima che compositiva, verificatasi nell'area del Sopramuro a seguito dell'irruzione, nel 1911, del palazzo Postelegrafico. Un'opera che ha squadernato il precario equilibrio ambientale conseguito dalla vecchia piazza delle Erbe nel corso dei secoli e che, probabilmente, merita di essere indagata con maggiore attenzione rispetto a quanto è stato fatto a oggi. Se non altro perché rappresenta l'unica opera lasciata in eredità alla sua città natale da un protagonista dell'architettura postunitaria, come Osvaldo Armanni (Perugia 1855 - Roma 1929), che vanta un curriculum da enfant prodige. A diciannove anni, infatti, si aggiudica una borsa di studio pluriennale, che gli consente di trasferirsi a Roma dove, una volta laureatosi in Ingegneria, insegna la disciplina del Disegno dapprima nel Regio Istituto Tecnico e, quindi, nella Scuola di Ingegneria. Armanni, come noto, è l'allievo prediletto di Guglielmo Calderini e, oltre a distinguersi come raffinato studioso delle antichità classiche (nel cui ambito risalta il progetto di ricomposizione del tempio di Vulcano a Ostia), vive il suo momento di gloria nel 1889, quando, insieme a Vincenzo Costa, vince il concorso per il nuovo

Perugia, via Fani (Osvaldo Armanni, 1909), veduta d'epoca

tempio Israelitico di Roma (noto come “la Sinagoga”) presentando un progetto in stile assiro-babilonese, nella cui traduzione cantieristica si avvale della collaborazione di altri due perugini DOC come Annibale Brugnoli e Domenico Bruschi. In effetti, se si consulta un qualsiasi dizionario di storia dell’architettura, la fama di Armanni è quasi esclusivamente legata all’impresa romana, nonostante in seguito abbia firmato opere di grande rilievo, sia quantitativo che qualitativo. Segnatamente in Umbria: dalla Camera di Commercio di Foligno al Convitto Nazionale “Principe di Napoli” di Assisi, dall’edificio scolastico di Umbertide al citato palazzo Postelegrafico di Perugia. Che però è sempre stato guardato con diffidenza dai perugini per la prepotente invasività della sua magniloquenza stereometrica e che è sempre stato liquidato sbrigativamente dalla critica storiografica come “opera di corretta ‘routine’ professionale”. Ma le cose non stanno così. Perché, a ben guardare, il palazzo Postelegrafico di Perugia costituisce non soltanto una delle più ardite sperimentazioni eclettiche (per la sua ubicazione nel cuore del centro storico), ma rappresenta anche una tappa decisiva nell’evoluzione morfologica della “Perugia della bell’epoca”. Così come evidenziato da un’inedita planimetria di progetto datata giugno 1909 e conservata nell’Archivio di Stato di Perugia unitamente alla relativa relazione tecnico-artistica (Fondo Osvaldo Armanni, Studio Tecnico per la costruzione del Palazzo Postelegrafico in Perugia, busta 6). Elaborato grafico che, nonostante sia in corso un impegnativo lavoro d’inventario (con l’occasione si ringrazia il personale addetto per la competente disponibilità), è stato selezionato ed esaminato dall’équipe interdisciplinare approntata dal Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell’Università di Perugia per svolgere l’analisi storica propedeutica al progetto di ricerca *Camminare nella Storia. Valorizzazione dell’acropoli di Perugia attraverso un sistema di spazi e collegamenti pedonali innovativi* (cofinanziato dalla società privata Nova Oberdan e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia). Se raffrontata con quella delle piante e degli alzati, la qualità grafica della planimetria, eseguita a china e campita ad acquerello, non è straordinaria. Quello che invece è straordinario è il contenuto: prova inconfutabile che Armanni,

a differenza di quanto sostenuto dai suoi detrattori, non si è limitato a trapiantare un modello tipologico indifferente al contesto mediante lo smantellamento di palazzo Meniconi e della vecchia Pesceria. Ma è stato artefice di un'operazione di rinnovamento urbano di ben più ampia portata, capace di proporsi con prudenza, perché fondata sulla ricucitura geometrica delle giaciture e degli allineamenti consolidati, pur senza rinunciare a un sano riformismo, perché perseguita inglobando con nonchalance la "viuzza del Mercato" (angusto prolungamento di via dei Priori), ridimensionando oltremodo l'isolato varcato da via del Forno e, principalmente, inventando di sana pianta il tracciato di via Cesare Fani (non a caso dedicata a un altro perugino eccellente all'epoca ministro del Dicastero di Grazia, Giustizia e dei Culti). Tracciato che quindi non deriva dall'ampliamento di un vicolo preesistente (come si è sempre pensato), ma incarna un'idea originale, lanciata da Pompeo Bellini e ripresa da Armanni che, da par suo, ne ha amplificato la valenza concettuale, creando ex novo una sorta di sagrato laico del palazzo dei Priori: quasi un cannocchiale prospettico puntato sul portale municipale e serrato tra due quinte laterali tanto ritmate da rimembranze iconografiche medievali quanto accelerate illusionisticamente dall'ascesa tra piazza Garibaldi e corso Vannucci. Con un esito scenografico che è stato solo in parte penalizzato dal mancato ampliamento di palazzo Ajò (destinato da Armanni a "botteghe con sovrastante ammezzato" e soppiantato dal restauro inventivo praticato da Ugo Tarchi nel 1917) e che è tuttora perfettamente intellegibile se, sbarcando su piazza Matteotti dalla loggia dei Lanari, s'immagina di proseguire idealmente il fronte laterale del palazzo Postelegrafico fino all'incrocio con corso Vannucci. In fondo l'architettura di una città va apprezzata non solo per ciò che ha potuto essere, ma anche (e forse soprattutto) per ciò che avrebbe potuto essere.

Paolo Belardi, *La grande invenzione di Osvaldo Armanni*, in "Corriere dell'Umbria", 6 settembre 2009, p. 18.



La cripta di San Francesco di Ugo Tarchi ad Assisi

Paolo Belardi

Sono quasi ottocento anni che la città di Assisi incarna una delle mete più ambite del pellegrinaggio cristiano. Ed è soprattutto la tomba di san Francesco, preservata nelle viscere dell'omonima basilica-reliquiario, ad attrarre stuoli di fedeli che affrontano viaggi spesso interminabili pur di sentirsi partecipi di un messaggio di pace e di amore che va al di là del credo religioso di appartenenza. Ma i tempi cambiano e, con essi, cambia il modo di comunicare. Così come nel caso della cripta francescana, dove sono state recentemente installate due webcam che ne consentono la visita virtuale dai luoghi più reconditi del pianeta e che hanno dato vita a un fenomeno mediatico senza precedenti. Nessuno però si è interrogato sulla datazione della cripta, forse dando per scontata la contestualità con la basilica inferiore, e ancor meno sulla sua paternità, magari attribuendola d'ufficio a uno dei tanti soprastanti avvicendatisi nel cantiere duecentesco. Ma non è così, perché la storia della cripta è tutt'altro che lineare e vanta molte paternità eccellenti. Tutto ha inizio il 4 ottobre 1226, quando la cassa di legno contenente la salma di san Francesco viene trasportata quasi furtivamente nella piccola chiesa di San Giorgio, per poi essere tralata in pompa magna, il 25 maggio 1230, in una cella-sepolcro scavata al di sotto dell'area deputata alla realizzazione dell'altare maggiore della *specialis ecclesia*. E ivi rimane fino alla ricognizione del 1819, quando viene rinvenuto uno scheletro, poi effettivamente attribuito al "poverello" da papa Pio VII, e comincia a manifestarsi il proposito di valorizzare la presenza della tomba. Così, liquidata la proposta minimalista dell'avvocato Carlo Fea, favorevole alla realizzazione di una "confessione" finalizzata all'ispezione della tomba, viene bandito una sorta di mini-concorso a inviti, in cui sono coinvolti i due principali architetti assisiati dell'epoca: Lorenzo

Assisi, cripta di San Francesco (Ugo Tarchi, 1926), veduta d'epoca

Carpinelli, che propone un santuario, scavato intorno alla tomba e accessibile mediante due scale aperte nei bracci del transetto, e Giuseppe Brizi, che propone una terza chiesa, sempre scavata intorno alla tomba ma accessibile mediante un'unica scala centrale. Dopo un acceso dibattito, risolto in virtù del parere autorevole di Giuseppe Valadier, prevale il progetto di Brizi, che tuttavia viene realizzato solo dopo essere stato sottoposto a una profonda revisione da parte dell'architetto pontificio Pasquale Belli. Il che non risparmia Brizi dalle critiche. Infatti, la climax neoclassica della cripta, amplificata dalle algeide decorazioni di Francesco Gianfredi, incassa i giudizi lusinghieri degli accademici romani (capitanati da Giuseppe Camporese), ma è condannata senza appello dagli accademici perugini (da Luigi Carattoli a Mariano Guardabassi fino a Giovan Battista Rossi-Scotti), che la ritengono "non conforme ai criteri di dignità artistica e religiosa". Fino a quando nel 1919, in occasione del primo centenario del ritrovamento del corpo di san Francesco, si fa strada l'idea di conferire alla tomba una sistemazione più consona allo spirito austero e raccolto della basilica inferiore, riconosciuta da tutti come l'unica vera cripta. Così, liquidata la proposta avanzata dal soprintendente Piero Guidi, l'incarico è affidato a Ugo Tarchi, che all'epoca è titolare della cattedra di Architettura nell'Accademia di Belle Arti di Perugia e che frequenta con continuità la città serafica per dirigere i lavori di costruzione di palazzo Capello. E Tarchi, nonostante l'arduo confronto con i più grandi artisti dell'età di mezzo (da Cimabue a Gattapone), intraprende la progettazione senza tradire timori reverenziali e, soprattutto, senza arrendersi di fronte alle ripetute difficoltà. A cominciare da quelle legate al trasferimento come docente nell'Accademia di Belle Arti di Brera. Tarchi però non solo non demorde, rifuggendo ogni tentazione di rimettere l'incarico, ma addirittura rilancia, presentando più versioni progettuali. Fino a quella definitiva del 1926: che è contestata dal soprintendente Umberto Gnoli, avverso alla rimozione integrale degli stucchi neoclassici, ma che è approvata dalla famiglia reale oltre che dalle massime cariche istituzionali, perché l'adozione dello stile neoromantico restituisce alla tomba del santo l'auspicata austerità. D'altronde,

come dichiarato apertamente dallo stesso Tarchi nella didascalia che illustra lo spaccato assonometrico della cripta pubblicato nel quarto volume dell'opera *L'arte medioevale nell'Umbria e nella Sabina*, il progetto consiste in un vero e proprio restyling scenografico. La pianta della nuova cripta infatti, seppure trasformata da croce greca a croce latina, “non ha subito mutamenti sostanziali comparata alla precedente. È stata modificata l'ubicazione delle scalette che discendono dalla Chiesa e creato un atrio abbastanza spazioso dove è possibile ai devoti restare in preghiera al di qua del cancello che, per ordine della S. Sede, deve rimanere chiuso quando non si hanno funzioni religiose. La strozzatura del passaggio centrale, che era resa ancora più angusta dalla presenza di grosse colonne doriche non aventi nessuno scopo funzionale è stata allargata ed allungata, trasformando così la originaria croce greca della cripta in croce Latina. Lungo questo braccio sono state aperte delle piccole absidi non troppo profonde ma lievemente incurvate sì da rafforzare la statica del sotterraneo”. I muri, le volte e pavimenti vengono così rivestiti con i conci calcarei cavati dalle falde del monte Subasio e il pilastro-tabernacolo, ridisegnato in forme più semplici, assurge a fulcro prospettico dell'intera composizione. Ma soprattutto viene eliminata qualsiasi componente inessenziale e vengono introdotti alcuni elementi di arredo quali la cancellata d'ingresso e i candelieri in ferro lavorato che, anche grazie alla preziosa consulenza garantita da Caramba (nome d'arte di Luigi Sapelli, all'epoca direttore degli allestimenti scenici del teatro alla Scala di Milano), introducono un'inedita climax crepuscolare. Che ancora oggi attrae, e ammalia, miriadi di visitatori di ogni condizione sociale, cultura, razza e fede religiosa. Anche via internet.

Paolo Belardi, *La cripta di San Francesco d'Assisi di Ugo Tarchi. Una storia tutt'altro che lineare*, in “Wall Street International”, 9 settembre 2013 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).



Il borgo operaio dello studio Fossati e Ginatta a Narni

Paolo Belardi

In un suo fortunato libro, intitolato *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce* ed edito da Laterza nel 2008, lo scrittore Antonio Pennacchi ha compilato la catalogazione dei borghi rurali e delle città fondate in tutt'Italia durante il ventennio fascista: 137 nuovi abitati volti a incarnare la volontà mussoliniana di suggellare la rivoluzione agraria promessa ai reduci della guerra e di suffragare concretamente le scelte autarchiche. Ma, a ben guardare, dall'inventario ne manca almeno uno. Che peraltro si trova in Umbria, precisamente nei pressi dello stabilimento elettrochimico di Nera Montoro, e che è stato edificato nel 1931 sulla base di un progetto firmato dallo studio tecnico Fossati e Ginatta di Genova (costituito dall'architetto Giuseppe Ginatta insieme agli ingegneri Giovanni Fossati e Riccardo Ginatta). E, vista la sua eccezionalità nell'ambito dello scarno patrimonio architettonico umbro dell'epoca, vale la pena ricostruirne, seppure sinteticamente, la vicenda.

Sul finire degli anni venti, il programma di potenziamento dell'attività produttiva dello stabilimento elettrochimico di Nera Montoro pone alla Società Terni il problema della disponibilità di una manodopera permanente. Per esigenze di economicità, la società tenta dapprima di convertire in abitazioni gli uffici tecnici dell'ex stabilimento del carburo di Narni Scalo, quindi di ampliare il fabbricato del refettorio e delle scuole elementari di Nera Montoro Scalo. Ma senza successo, anche a causa della ferma opposizione degli operai, che non nascondono il proprio desiderio di continuare a vivere in città. Di conseguenza la società opta per una soluzione radicale e in appena sei mesi, tra il febbraio e l'agosto del 1930, perfeziona l'acquisto di circa 130000 metri quadrati di terreno sulle pendici del colle

Narni, chiesa di San Giuseppe a Nera Montoro (studio tecnico Fossati e Ginatta, 1931), veduta d'epoca

di Nera Montoro con l'intento di fondarvi un borgo operaio esemplare. I tempi sono strettissimi, eppure le scadenze sono rispettate con precisione sbalorditiva. L'atto notarile viene stipulato il 18 agosto 1930, il progetto esecutivo viene redatto entro il mese successivo e la posa della prima pietra viene celebrata il 4 ottobre 1930. Ma, cosa ancor più sbalorditiva, il 14 agosto 1931 (dopo meno di un anno dall'acquisto e dopo poco più di nove mesi dall'inizio dei lavori di costruzione) il borgo è ultimato e le case vengono consegnate ufficialmente ai rispettivi inquilini.

Peraltro, se dal punto di vista sociale la fondazione del borgo di Nera Montoro rappresenta un'iniziativa discutibile, perché volta ad allontanare gli operai dal dibattito politico che accende gli animi nella città di Terni, dal punto di vista dell'architettura costituisce un esperimento di grande interesse disciplinare. Se non altro per l'attenzione riservata all'igiene ambientale e alla vita comunitaria. Il nucleo del borgo, infatti, è costituito da 14 palazzine abitative isolate, orientate in modo che (così come recita la relazione tecnica del progetto) "tutte e quattro le facciate possono essere colpite dal sole, ottenendo così dei locali salubri perché ben illuminati e riscaldati" e soprattutto attrezzate con un nucleo di servizi comuni tra cui due edifici scolastici, un cinema-teatro, un campo sportivo, un bocciodromo, una piscina olimpionica con trampolino (utilizzata dalla squadra nazionale tuffatori in occasione della preparazione per le Olimpiadi del 1936), un impianto per il tiro al piattello e una piccola chiesa dedicata al culto di san Giuseppe. Non da meno l'attenzione riservata all'organizzazione tipologica. Le 14 palazzine, infatti, si sviluppano su due piani e sono articolate in 41 appartamenti, tutti indipendenti e dotati di orto con lavatoio: 26 per operai e capituono (4-5 vani), 12 per capireparto e impiegati (6 vani), 3 per dirigenti caposervizio (7 vani). Il borgo è inoltre dotato di due reti di distribuzione delle acque (una per il fabbisogno dell'acqua potabile e una per l'annaffiatura degli orti e dei giardini) ed è gestito in forma di supercondominio, laddove l'unico proprietario (la Società Terni), a fronte di un modico canone di affitto, provvede alla manutenzione del complesso (dalla sostituzione delle parti ammalorate al giardinaggio delle aree verdi

comuni) e organizza le attività del dopolavoro aziendale. Il successo del borgo supera ogni aspettativa. Tanto che, nel breve volgere di un anno, vi vengono trasferiti tutti i servizi necessari per renderlo autonomo (il pronto soccorso, la farmacia, la caserma dei carabinieri e la caserma della finanza) e per renderlo funzionale anche come colonia estiva.

Purtroppo però, in Umbria, lo sperimentalismo architettonico che ancora oggi si respira passeggiando per le vie del borgo operaio di Nera Montoro rimane un'eccezione. I rigurgiti storicistici, infatti, sono solo sopiti e riaffiorano puntualmente subito dopo la guerra con il completamento del santuario di Santa Rita a Cascia di Spirito Maria Chiappetta e con la costruzione del mausoleo dei 40 Martiri a Gubbio di Pietro Frenguelli: due opere che, rispolverando un'inguaribile vena eclettica, tradiscono un forte ritardo rispetto alla dirompenza figurativa di esperienze extraregionali coeve, come la chiesa del borgo La Martella a Matera di Ludovico Quaroni e il mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma di Mario Fiorentino. E pongono le premesse per quell'insofferenza per la contemporaneità che, nella seconda parte del Novecento, contrassegna il difficile rapporto dell'Umbria con le innovazioni architettoniche.

Paolo Belardi, *Il borgo operaio di Nera Montoro edificato nel 1931 nei pressi dello stabilimento elettrochimico*, in "Umbriasettegiorni", 25 novembre 2011, p. 30.



LIVIA SPAGNOLI

† XX SE I FEBRU - MCMLXXIII †

La cappella Luisa Spagnoli di Melchiorre Bega a Perugia

Luca Martini

Risalendo strada Santa Lucia a Perugia s'incontra lo stabilimento tessile Luisa Spagnoli, che dal dopoguerra caratterizza quest'area del capoluogo umbro. Sorge nel 1947 per volontà di Mario Spagnoli, figlio di Annibale e Luisa Spagnoli, al fine di industrializzare l'attività avviata dalla madre volta all'allevamento di conigli d'angora e alla produzione di tessuti pregiati e maglieria. Lasciato alle spalle l'ingresso della cosiddetta Città dell'angora lungo il percorso s'intravede tra la vegetazione una piccola cappella, che a dispetto delle dimensioni nasconde autori celebri e disvela un frammento importante della storia dell'architettura umbra del Novecento.

Luisa Spagnoli muore a Parigi nel 1935 a seguito di un tumore alla gola. È nella capitale francese per volontà di Giovanni Buitoni, con cui ha da tempo una relazione sentimentale, che desidera starle accanto nell'ultimo periodo della malattia. Ma i figli, in particolare Mario, chiedono espressamente che il corpo della madre sia seppellito definitivamente a Perugia; Buitoni si adopera fattivamente affinché ciò avvenga, e in tal senso coinvolge nella realizzazione della cappella memoriale all'interno della tenuta Spagnoli a Santa Lucia a Perugia nomi molto noti dell'architettura e dell'arte di quegli anni quali Melchiorre Bega, Pietro Melandri e Sisto Mastrodicasa. In particolare Bega elabora il progetto architettonico e disegna gli arredi interni, Melandri idea le ceramiche che celebrano i successi imprenditoriali della Spagnoli e Mastrodicasa, noto ingegnere umbro iniziatore della disciplina del consolidamento strutturale, cura gli aspetti strutturali e la direzione lavori.

L'architetto Melchiorre Bega è conosciuto per i progetti della torre Galfa a Milano (1958) e di una serie innovativa di autogrill a ponte per la Motta (1959), ma il suo campo d'attività nel corso del

Perugia, cappella Luisa Spagnoli (Melchiorre Bega, 1937)

Novecento ha spaziato dai grandi centri direzionali al design d'interni. In tale ambito intesse negli anni un profondo rapporto con la Perugia (allora ancora legata a doppio filo alle famiglie Buitoni e Spagnoli), per la quale disegna un grande numero di negozi, tra i quali quelli a Venezia in piazza San Marco (1933) e, in Umbria, a Perugia (1937), Terni (1956) e Orvieto (1957): in tali circostanze entra in rapporto con Buitoni che, evidentemente colpito dalle soluzioni ricercate dell'architetto milanese, gli affida nel 1937 i progetti della propria abitazione e della cappella memoriale per la compagna Luisa. Da notare che nello stesso anno Bega progetta sempre a Perugia una residenza per Bruno Buitoni e una per la famiglia Spagnoli, a conferma del rapporto di fiducia che si era ormai creato tra gli imprenditori umbri e l'architetto milanese.

Probabilmente è proprio Bega a suggerire la figura di Melandri per le ceramiche che decorano gli interni dell'edificio sacro: il designer ha più volte collaborato con l'artista faentino che, ad esempio, realizza nel 1933 la *Venere moderna*, scultura che accoglie i clienti nel bar Motta in piazza Duomo a Milano, ed è ormai noto a livello internazionale per le decorazioni artistiche di edifici concepite in stretto rapporto con i progettisti degli stessi, ricercando una figuratività contemporanea e al passo con i tempi.

Nella cappella Spagnoli, Melandri realizza sette pannelli per l'esterno, *L'allevamento di conigli d'Angora*, *L'allevamento delle pecore*, *La filatrice*, *La tessitrice*, *La fabbrica Perugina*, *Il grifone e il leone* (nelle due pareti laterali che bordano il pronao d'ingresso) e *Gli angeli adoranti la croce* (nella parete frontale che sovrasta il portone), e due per l'interno, *L'arcangelo col libro dei sette sigilli* e *L'arcangelo Gabriele* (nella parete di fondo a contornare la lastra lapidea che sorregge il crocefisso sopra l'altare). La ricchezza decorativa della tecnica del lustro di Melandri allo stesso tempo si integra e fa da contraltare all'impianto rigoroso concepito da Bega. Laddove esternamente la cappella è di forma cilindrica in cui si innesta un elemento parallelepipedo a configurare uno spazio d'ingresso. Tali elementi stereometrici tradiscono decorazioni in corrispondenza delle modanature del portale e del coronamento del corpo dell'aula, che è sorretto da

zampini in pietra a volute soltanto accennate, poiché caratterizzate da raggi di curvatura molto ampi. Inoltre l'ingresso è coperto da un soffitto ligneo a cassettoni.

Due bucatore contornano il portone disegnato da Bega configurando una serliana schematizzata; allo stesso tempo tre tagli solcano il lato sinistro e destro del corpo cilindrico, schermati da una griglia metallica costituita da un motivo di matrice cruciforme. L'interno ha una spazialità estremamente misurata data dalla pianta circolare, dove un gradino risvolta sulla parete di fondo in una lastra lapidea a parete che definisce lo spazio dell'altare, che appare come un monolite verso l'ingresso e si modella curvilineo nel lato opposto. Sul bordo superiore della parete circolare caratteri a tutto tondo riportano testi evangelici inneggianti alla vita in Cristo e il soffitto ligneo è intarsiato con motivi geometrici radiali.

Nella cappella il ricordo dei successi terreni della Spagnoli convive con la celebrazione della sua memoria ultraterrena, e la ricercata polisemicità caratterizza l'intera opera, laddove Bega è un convinto assertore del connubio tra arte e architettura. Peraltro il rigore razionalista che forma l'impianto è rimarcato dalla ricchezza artigianale che caratterizza gli arredi interni e amplificato dall'opulenza figurativa che significa l'apparato decorativo. E in tal senso questa piccola architettura umbra è emblematica di una temperie culturale nazionale che in quegli anni si muove tra modernità e monumentalità.

Luca Martini, *La cappella "Luisa Spagnoli" di Melchiorre Bega a Perugia*, in "QuotidianodellUmbria.it", 20 dicembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 20 dicembre 2013).



L'aeroporto di Sant'Egidio: da base militare a scalo internazionale

Giuseppe Antonelli

L'Aeroporto Internazionale dell'Umbria-Perugia "San Francesco d'Assisi" è stato inaugurato con una cerimonia ufficiale il 10 novembre 2012. Il nuovo scalo civile, progettato come noto dall'architetto Gae Aulenti, recentemente scomparsa, è uno degli interventi in parte finanziati dalla Struttura di Missione per le Celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia della Presidenza del Consiglio dei Ministri. E proprio nel 2012, l'aeroporto compiva i suoi 75 anni di vita. Era infatti l'anno 1935 quando gli organi politici e militari dell'epoca decisero di localizzare a Sant'Egidio un aeroporto militare in grado di ospitare uno stormo da bombardamento. Una superficie di 170 ettari di competenza non solo dell'Amministrazione Comunale di Perugia, ma anche di quella di Assisi e di Bastia Umbra, che risultava militarmente protetta dalle colline circostanti e caratterizzata da buona visibilità, giusta distanza dalle cime troppo elevate e presenza di venti costanti. I lavori di costruzione iniziarono il 10 ottobre 1936 e vennero ultimati il 28 ottobre 1937. L'inaugurazione avvenne il 28 marzo 1938 e l'aeroporto fu intitolato alla memoria di Adamo Giuglietti. In sole 331 giornate lavorative si riuscì a realizzare la nuova cittadella aeroportuale, con una media giornaliera di 439 operai impegnati nei lavori di costruzione.

L'impostazione planimetrica era tanto ordinata quanto funzionale: dall'ingresso si accedeva al piazzale principale, da cui iniziava il viale. Subito dopo l'ingresso, sulla sinistra, c'era il corpo di guardia e, poco più avanti, il basamento del pennone della bandiera. Dall'altro lato sorgeva invece il fabbricato dell'autoreparto e del parco antincendi; poco più avanti era collocata la stele che celebrava il fascio littorio. Dal lato destro del viale, che culminava nella palazzina comando,

Perugia, aeroporto Adamo Giuglietti a Sant'Egidio (Direzione Generale del Demanio del Ministero dell'Aeronautica, 1938), veduta d'epoca

si accedeva alla caserma avieri e alla palazzina dei sottufficiali. Di fronte alla caserma avieri si trovavano il campo per il gioco del calcio e per l'atletica leggera e in adeguata zona di sicurezza il deposito di carburante e la centrale termica. Dal lato sinistro del viale si accedeva alla palazzina degli ufficiali, con il campo da tennis nelle vicinanze. Sullo stesso lato era ubicato il laboratorio fotografico e il magazzino centrale del materiale speciale e ordinario. Un ampio raccordo ai margini del campo di volo collegava i tre piazzali relativi alle tre aviorimesse, ai cui lati erano sistemati gli uffici dei rispettivi comandi di reparto.

Negli stessi anni furono costruiti dalla Regia Aeronautica Militare più di venti aeroporti con lo stesso schema planimetrico utilizzato a Perugia, sia in Italia (Alghero, Cagliari-Elmas, Palermo, Rieti, Treviso, Vicenza, Viterbo ecc.) che nelle sue colonie (Rodì). Le unità funzionali, caratterizzate dallo stile razionalista, si ripetevano, dando luogo a un'infrastruttura tipo: mutava solo il posizionamento degli elementi di fabbrica, che dipendeva dall'orientamento e dalla morfologia del sito prescelto.

Dal punto di vista prettamente architettonico, merita una menzione particolare la caserma avieri, realizzata prendendo spunto dalla caserma Romagnoli di viale Pietro Gobetti a Roma, costruita nel 1935 e firmata dall'ingegnere e architetto Roberto Marino. Allo scopo di ottenere un'efficace azione di illuminamento e arieggiamento, il corpo di fabbrica contenente le camerate assumeva un caratteristico andamento a gradoni, che permetteva di ripetere in tutti i piani la configurazione più vantaggiosa dal punto di vista bioclimatico. L'edificio era in grado di ospitare fino a 530 unità e aveva una volumetria complessiva di quasi 40000 metri cubi; al piano terra erano situati i servizi: i refettori, le cucine, una sala convegni, lo spaccio cooperativo, il cinematografo, l'infermeria, la sartoria e la barbieria. Ai piani primo, secondo e terzo si trovavano invece le camerate con i relativi servizi igienici. La caserma era anche dotata di una torre ricovero concepita per la protezione dalle esplosioni.

Tutti i corpi di fabbrica realizzati, ivi compresa la caserma avieri, furono distrutti in occasione del secondo conflitto mondiale dai

bombardamenti degli alleati e da parte dei tedeschi durante la loro ritirata. L'unico edificio giunto fino a oggi è il corpo dell'autoreparto e del parco antincendi, situato alla destra appena oltrepassato l'ingresso aeroportuale attuale. Dell'impianto originale rimane anche il viale principale segnato dai pini marittimi che non a caso rappresenta tuttora l'elemento planimetrico che ordina dal punto di vista compositivo la nuova aerostazione progettata dall'Aulenti.

Giuseppe Antonelli, *L'Aeroporto "Adamo Giuglietti" di Perugia. Un esempio tipologico di architettura moderna*, in "QuotidianodellUmbria.it", 2 agosto 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 23 agosto 2013).



La Casa del Fascio di Francesco Nucci a Marsciano

Andrea Perri

L'ex Casa del Fascio di Marsciano rappresenta un vero e proprio esempio di architettura moderna dal forte carattere innovativo. L'inizio dei lavori di costruzione si può collocare tra la fine del 1938 e l'inizio del 1939 su progetto dell'ingegner Francesco Nucci. Nato nel 1891 a Marsciano, Nucci partecipa al primo conflitto mondiale come ufficiale di cavalleria, rimanendo ferito e ricevendo per questo una medaglia al valore. Di famiglia benestante, si dedica alla professione di ingegnere in modo discontinuo: poche sono dunque le tracce rimaste del suo operato. Tra queste assume particolare rilievo proprio la Casa del Fascio, che progetta pochi anni prima di diventare ingegnere comunale (1940). Nella progettazione dell'opera sono riscontrabili alcune delle linee guida caratteristiche dettate dal regime fascista in campo architettonico, laddove essa sorge nell'ambito di un forte impulso promosso alla fine degli anni trenta e volto alla diffusione di edifici simbolici a fine propagandistico. In quest'ottica viene bandito dal Partito Nazionale Fascista un "Concorso nazionale per progetti tipo di Case del Fascio per piccoli e medi centri rurali e di confine" e anche in questo caso, come in iniziative analoghe, l'obiettivo è determinare una Casa del Fascio "tipo", dove accanto alle prescrizioni rivolte alla riconoscibilità dell'opera (prima su tutta la presenza di una torre littoria di dimensioni minime prestabilite) e, in secondo luogo, all'uso di determinati materiali di rivestimento, si presta particolare attenzione al contenimento dei costi, favorendo l'uso di tecniche costruttive consolidate e di materiali facilmente reperibili.

Il fabbricato originario era costituito da tre corpi: l'edificio principale su due livelli con porticato, la torre littoria provvista di arengario in corrispondenza dell'ingresso principale e l'edificio del corpo scala.

Marsciano, casa del Fascio (Francesco Nucci, 1939), veduta d'epoca

A coronare l'ingresso stesso era presente un bassorilievo raffigurante il simbolo del partito fascista con aquila e fasci.

In osservanza delle disposizioni del regime, l'edificio viene realizzato in una posizione strategica: pur non essendo situata all'interno del centro storico cittadino, la Casa del Fascio si trova infatti tra la piazza del mercato e la via di comunicazione principale che attraversa l'abitato, in modo tale da essere facilmente identificata come cardine centrale ed emblema della vita urbana stessa.

Nel secondo dopoguerra, rimossi dalla facciata i simboli fascisti, lo stesso edificio assume la funzione di Casa del Popolo. Nel 1958 viene acquistato dall'Amministrazione Comunale con un esplicito vincolo di destinazione d'uso: inizialmente sede di uffici pubblici (stazione del Corpo Forestale, Ufficio di collocamento ecc.), in seguito diventa succursale intitolata a Gabriele D'Annunzio della Scuola Media "Brunone Moneta".

Già nel 1971 viene ampliata la palestra mediante l'aggiunta di un volume sul lato opposto alla torre, inizialmente a un solo livello coperto con una terrazza. L'anno successivo si provvede alla sopraelevazione dell'ampliamento, al fine di armonizzare l'intervento al fabbricato esistente, e nel 1976 si completano i lavori realizzando nuove aule. Nonostante ciò l'aspetto esterno del nuovo volume, caratterizzato dall'utilizzo di ricorsi di mattoni trafilati coronati da una veletta a sbalzo in cemento armato, si discosta notevolmente dal resto del complesso.

Nel 2002, a seguito del trasferimento della scuola media, l'Amministrazione Comunale, una volta appurato il decadimento del vincolo riguardante la destinazione d'uso, approva la vendita dell'edificio predisponendo però un programma di tutela. L'edificio dovrà essere utilizzato unicamente a fini direzionali o commerciali e l'aspetto esteriore dovrà essere conservato, anche a seguito del parere della soprintendenza competente, che nel 2003 si è espressa confermando la validità del vincolo al fine di tutelare l'immagine esterna. In tal senso l'ultimo intervento eseguito sull'edificio dall'attuale proprietario ha permesso di riqualificare l'immagine dell'edificio, in particolar modo per le parti soggette a maggior degrado: le pareti

esterne dell'ampliamento degli anni settanta sono state intonacate, rendendo il volume aggiunto meno dissonante e garantendone, allo stesso tempo, la riconoscibilità grazie all'utilizzo di una colorazione leggermente differente.

Dall'analisi morfologica appaiono evidenti i riferimenti di matrice razionalista, nello specifico quelli propri del "tipo" cui si riferivano le sedi minori dei "Fasci di Combattimento". Ciò risulta ancora più interessante in un contesto come quello umbro, in particolare per quanto riguarda la provincia di Perugia, dove le tendenze innovatrici dovettero fare i conti con un'immagine pubblica fondata sulla tradizione religiosa e culturale di stampo medievale promossa ad arte dallo stesso regime. Il risultato di questo conflitto latente è la presenza di una serie di architetture moderne che punteggiano il territorio, quanto mai caratteristiche di un processo di mediazione culturale tra innovazione e tradizione. Il che appare, tra l'altro, uno degli elementi fondanti di tutto il razionalismo italiano.

Andrea Perri, *La Casa del Fascio di Marsciano*, in "QuotidianodellUmbria.it", 20 settembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 20 settembre 2013).



La Casa della GIL di Agnoldomenico Pica a Narni

Simone Bori

La rinomata gerarchizzazione tra i centri urbani attuata in Umbria nel periodo fascista determina l'evidente difficoltà di una complessiva diffusione dei caratteri architettonici moderni. Quando ciò avviene, si tratta di una circostanza dettata da motivazioni di natura prevalentemente funzionalista, che ha come conseguenza la riproposizione di modelli tipologici nazionali per edifici cui non è attribuito un carattere di rappresentatività. Tuttavia, questa realtà puntualmente disseminata nel territorio regionale è in grado di produrre, di fatto, una capillare omologazione e un sostanziale allineamento dei centri umbri alla tendenza nazionale. In questo scenario riveste un ruolo preminente l'esempio della Casa della GIL di Narni, sia per la qualità architettonica espressa sia per il prestigio del suo progettista, Agnoldomenico Pica (Padova 1907 - Milano 1980). Quest'ultimo, infatti, oltre a essere un architetto di caratura nazionale, ricopre i ruoli di critico dell'architettura, di storico dell'arte (attraverso l'insegnamento presso l'ISIA di Monza), di pubblicista (collabora tra l'altro alle riviste "Domus" e "Casabella") e di segretario del Centro Studi della Triennale di Milano (ruolo condiviso con Giuseppe Pagano).

Nel 1937, Pica progetta la Casa della GIL di Narni nell'ambito del piano generale di edificazioni intrapreso dall'Opera Nazionale Balilla, mentre la realizzazione avviene nel 1939 in un lotto in adiacenza alla via Flaminia, a breve distanza dal centro storico, nell'antico campo della fiera di San Girolamo, contiguo all'omonimo convento trecentesco. L'edificio è parte di una proposta urbana più ampia, espressamente dedicata all'attività sportiva, comprendente anche una pista d'atletica e uno stadio destinato alle attività ginniche oltre che al gioco del calcio. La Casa della GIL, attualmente adibita principalmente a centro di formazione professionale della Provincia di Perugia e ad

Narni, Casa della GIL (Agnoldomenico Pica, 1939), veduta d'epoca

attività collegate funzionalmente alla pratica sportiva e folkloristica, ospitava in origine uffici per alcune delle organizzazioni del partito fascista, un refettorio con cucina annessa e una palestra. Le numerose destinazioni d'uso succedutesi nel corso del tempo (ad esempio dai primi anni sessanta e per i successivi trenta anni l'edificio ha ospitato una scuola media statale) hanno comportato profondi rimaneggiamenti delle partizioni interne, mentre l'aspetto esterno dell'edificio è rimasto pressoché inalterato, fatta eccezione per la rampa di accesso allo stadio (completamente rimossa negli anni sessanta) e per l'aggiunta di un corpo di fabbrica adibito a servizi in adiacenza alla palestra, che ne ha parzialmente alterato le equilibrate proporzioni originarie e la percezione figurativa complessiva, a testimonianza della scarsa attenzione rivolta a edifici di questo periodo storico ritenuti a torto di minor dignità.

In principio, infatti, il complesso era composto da due volumi parallelepipedi, dimensionalmente diversi, disposti secondo giaciture tra loro ortogonali allo scopo di definire uno spazio destinato originariamente a piazzale delle adunanze. Il primo volume, dalle proporzioni allungate e articolato su due livelli, è caratterizzato spazialmente da un ballatoio di distribuzione dei locali del primo piano, cui si accede da una scala esterna posta in corrispondenza di un'estremità, coperto da una pensilina a sbalzo che si conclude in una terrazza passante a doppio affaccio che guarda da un lato verso il piazzale d'ingresso e dall'altro verso lo stadio e il centro storico di Narni. Tale terrazza coperta riveste anche il ruolo di elemento leggero di collegamento tra i due volumi principali oltre che di protezione degli accessi posti al piano terra. Le facciate di questo primo elemento sono misurate da una scansione di bucatore finestrate che si alternano ritmicamente alle parti piene del fronte. Il secondo volume, dalle proporzioni più compatte, si caratterizza, invece, per lo spazio interno a doppia altezza ed è contraddistinto da ampie facciate vetrate in corrispondenza dei lati corti che si contrappongono alla chiusura di quelle lunghe in cui sono inserite esclusivamente le porte di accesso.

La stereometricità dei volumi che costituiscono la Casa della GIL di Narni, cui dal punto di vista compositivo potrebbe corrispondere

un'immagine algida, solenne e austera secondo i canoni dello stile razionalista puro, è stemperata dalle connotazioni materiche. Infatti, seppur realizzato impiegando soluzioni costruttive evolute quali i telai in cemento armato dei lati corti della palestra, le travi portanti della terrazza anch'esse in cemento armato e i solai misti in latero-cemento, l'edificio recupera il rapporto con il paesaggio circostante e con la tradizione locale attraverso l'uso dei materiali di facciata, in particolare la pietra posata a "opus incertum" per lo zoccolo basamentale, posto a valle per colmare il dislivello rispetto al piano degli impianti sportivi, e il mattone a vista per i corpi in elevazione.

Un'architettura, quindi, che pur mirando al rinnovamento edilizio e all'ampliamento dei margini planimetrici del tessuto urbano, non trova corrispondenza, relativamente alle forme architettoniche impiegate in elevazione, nel linguaggio razionalista come avviene in altre parti del territorio nazionale; un episodio in cui lo stile littorio, essenziale e privo di motivi ornamentali o fregi architettonici, viene adottato anche per ragioni economiche e si configura più come concreta strategia di risparmio che come autentica espressione culturale. Ma la Casa della GIL di Narni, in assoluto, è soprattutto un'opera di grande pregio che, senza dubbio, può assurgere a emblema dell'architettura moderna in Umbria.



Il mausoleo dei 40 Martiri di Pietro Frenguelli e Pietro Porcinai a Gubbio

Paolo Belardi

La storia del mausoleo dei 40 Martiri di Gubbio, in cui s'incrociano per la prima volta i percorsi professionali di Pietro Frenguelli e di Pietro Porcinai, è nota. Probabilmente però, per apprezzare pienamente il valore poetico di un'opera controcorrente, perché nostalgicamente eclettica, vale la pena ripercorrere le tappe salienti della tragica vicenda cui la stessa è dedicata.

Il mausoleo sorge sul luogo in cui, all'inizio dell'estate del 1944, è avvenuta la fucilazione di 40 innocenti quale ritorsione dell'esercito nazista per l'assassinio di un ufficiale medico freddato nel pomeriggio del 20 giugno in un caffè del corso cittadino da una pattuglia dei Gruppi di Azione Patriottica. Per rappresaglia, fu indetta una retata e, nel breve volgere di ventiquattro ore, furono fermate centinaia di persone: alcune rilasciate dopo un interrogatorio-farsa, altre tratteneute senza motivo. E senza scampo. All'alba del 22 giugno infatti, nei pressi della scuola elementare dove erano trattenuti gli ostaggi, dopo avere fatto scavare due fosse a ridosso di un muro che ancora oggi evidenzia i segni delle pallottole, 40 eugubini furono seppelliti con qualche manciata di terra dopo essere stati legati come bestie da macello e trucidati in modo selvaggio da una mitragliatrice posta a pochi metri di distanza. 40 martiri che peraltro, come lamentato in un'appassionata ricostruzione dell'eccidio da don Origene Rogari, rappresentavano tutti altrettanti casi pietosissimi: "una madre e la figlia, un unico figlio di madre inferma, padri di cinque, di dieci figli, un padre di cinque bambini già orfani della mamma, due fratelli insieme, un padre e il figlio, onesti lavoratori dei campi e della città, giovinetti, due sordomuti". Pochi giorni dopo l'eccidio, le salme dei 40 martiri furono riesumate per essere tumulate in loculi provvisori e già nell'autunno del 1944 il comitato Pro Quaranta

Gubbio, mausoleo dei 40 Martiri (Pietro Frenguelli e Pietro Porcinai, 1949)

Martiri, costituito anche al fine di soccorrere le famiglie delle vittime, formalizzò la richiesta di un contributo statale da destinare alla costruzione di un mausoleo. Ma l'iniziativa fu rallentata oltremodo dalle difficoltà di reperimento dei fondi finanziari e dei materiali edilizi. Tanto che il cantiere fu aperto solo nel 1947, quando il progetto architettonico redatto da Pietro Frenguelli approdò alla traduzione cantieristica e i lavori furono affidati a una cooperativa di muratori presieduta da Virginio Belardi che completò l'opera in due anni. L'inaugurazione solenne, infatti, avvenne il 22 giugno 1949, quinto anniversario dell'eccidio, quando il mausoleo venne consacrato alla presenza delle massime autorità civili e religiose.

Seppure volto a tramandare la memoria di una delle pagine più tristi della propria storia, il nuovo edificio fu accolto con grande favore dalla città di Gubbio. Né avrebbe potuto essere diversamente, vista la proficuità del sodalizio professionale istituito nell'occasione da Pietro Frenguelli, protagonista dell'architettura postbellica umbra, e Pietro Porcinai, capostipite dell'arte paesaggistica italiana. Infatti, il minimalismo della sistemazione naturalistica (un prato punteggiato da 40 cipressi) s'integra mirabilmente con l'essenzialità del concept architettonico (un monolite piantato davanti al luogo dell'eccidio). Anche se poi, a ben guardare, la semplicità dell'impianto planimetrico è complicata in alzata da una propensione storicistica che trapela tanto dalle soluzioni costruttive (la struttura è realizzata in muratura calcarea) quanto dalle soluzioni stilistiche (la facciata è composta con stilemi neoromanici) e dalle soluzioni spaziali (l'interno evoca la serialità gotica). Il che tradisce un evidente debito verso gli insegnamenti appresi dallo stesso Frenguelli nelle aule dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, in particolare dalle lezioni del suo maestro Ugo Tarchi. Infatti, il mausoleo eugubino incarna un'eco accademica che, se da un lato tradisce il ritardo del dibattito architettonico regionale rispetto a quello nazionale (il sacrario romano delle Fosse Ardeatine è inaugurato nello stesso anno), dall'altro lascia il rimpianto per il carattere colto di un approccio storicistico che è stato cancellato senza riguardo dall'irruzione di un Movimento Moderno che però, proprio perché privo del sostegno di una scuola, ha dis-

seminato una moltitudine di metri cubi di cemento armato troppo spesso indifferenti al contesto ambientale.

Pietro Frenguelli non aveva facilità di penna e comunque non ha lasciato scritti teorici memorabili. Tuttavia, viste le analogie stilistiche tra la facciata del mausoleo eugubino e quella della chiesa dell'Istituto Serafico di Assisi di Ugo Tarchi, non appare illogico riferirgli le parole amare con cui lo stesso Tarchi, in una lettera del 10 marzo 1943 indirizzata al "Reverendissimo Padre Cherubino Calabrese", committente della nuova sede dell'Istituto Serafico per Ciechi e Sordomuti di Assisi, intuisce (e in qualche modo sancisce) l'epilogo beaux-arts anche in una regione ostinatamente tradizionalista come l'Umbria. "Ho terminato oggi i particolari che mi richiedete per il recinto (...) Per il materiale, tutto sarà fatto con la solita pietra locale, per le lastre che formeranno il motivo fra pilastro e pilastro (di cui io ho segnato gli spessori in pianta ed in alzato) dovrebbero essere rifinite come le lastre del parapetto-ringhiera dell'abside". Ma il tono demiurgico cede ben presto il passo alla battuta polemica. Tarchi infatti, rivendicata la centralità del progettista ("Tenetemi presente!"), diffida la committenza dall'intraprendere iniziative incoerenti con le previsioni autentiche, accomiatandosi con una considerazione sarcastica che condanna senz'appello il riduzionismo sintattico del linguaggio moderno: "Spero che negli altri lati del recinto (...) non si faranno delle muraglie egiziane! (...) Altrimenti povera architettura nostra!".

Paolo Belardi, *Povera architettura nostra! L'eco accademica del mausoleo dei 40 Martiri di Gubbio*, in "Wall Street International", 28 novembre 2013 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).



Le case popolari di Venturino Ventura a Perugia

Maria Elena Lascaro

Venturino Ventura (1910-1991) nasce a Firenze, ma si forma in ambito romano dove si laurea in Architettura nel 1934 e inizia la collaborazione con Vittorio Ballio Morpurgo. Partecipa con esito positivo a diversi concorsi nazionali (piazzale dell'EUR, teatro Regio di Torino) tra cui quello per la torre del PNF (oggi torre delle Nazioni) alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli, che realizza nel 1938. Agli anni quaranta sembra risalire una collaborazione con Adalberto Libera al palazzo dei Congressi dell'E42. Durante la guerra è costretto ad abbandonare l'insegnamento universitario a causa dell'origine ebraica della famiglia e si dedica quindi alla professione in diverse città italiane. Tra il 1945 e il 1950 lavora a Chieti con una propria impresa di costruzioni. Tornato a Roma nel 1950, inaugura una felice stagione professionale con la realizzazione di interessanti progetti di residenze e uffici nelle zone più esclusive della capitale come i Parioli e Monte Mario. Nei primi anni cinquanta realizza insediamenti di edilizia popolare per INA-Casa in diverse città italiane tra cui Fano, Crotone, Chieti e Perugia.

Tra gli anni trenta e cinquanta del Novecento, Perugia vive una fase di urbanizzazione non regolamentata. In questo periodo la zona a sud est del centro storico, attraversata dall'arteria stradale di via dei Filosofi e dalla Ferrovia Centrale Umbra, si trasforma rapidamente, perdendo il suo carattere rurale. L'area individuata per l'intervento INA-Casa di Ventura è situata subito a valle della ferrovia e sovrasta via dei Filosofi, affacciandosi su una strada a forte pendenza, via Piaggia dei Filosofi. Il progetto del complesso residenziale, pubblicato nel 1954 nella rivista "Rassegna critica di architettura", è costituito da tre edifici: due fabbricati uguali con tipologia a schiera e uno in linea. I tre volumi hanno andamento curvilineo e sono disposti

Perugia, case popolari di via Piaggia dei Filosofi (Venturino Ventura, 1954)

in posizione concentrica tra loro, separati da terrazzamenti di verde pertinenziale e da percorsi pedonali di distribuzione. Gli edifici effettivamente realizzati nell'area sono quattro, per la presenza di un ulteriore modesto fabbricato a due piani, posto a ridosso di via dei Filosofi. I blocchi residenziali, che terminavano con coperture piane, presentarono fin da subito problematiche relative a infiltrazioni d'acqua che furono risolte solo nel 1965 con la realizzazione degli attuali tetti a falda.

Il complesso residenziale si adatta alla morfologia del terreno in forte pendenza: gli edifici a schiera, a quattro piani, sono ubicati a una quota superiore rispetto a quello in linea, a sei piani, così che i tetti si vengono a trovare circa alla stessa altezza, creando un insieme di grande equilibrio. I percorsi pedonali che introducono ai fabbricati seguono l'andamento curvilineo degli edifici e sono collegati tra loro da scale che superano il dislivello dei vari terrazzamenti. I due edifici "gemelli" sono caratterizzati dalla interessante soluzione tipologica delle "schiere sovrapposte", che coniuga l'alloggio indipendente con lo sviluppo in verticale dell'edificio, dettato dalla morfologia del luogo. Agli alloggi (ognuno a due piani) situati al livello inferiore di ogni schiera si accede direttamente da uno dei percorsi paralleli agli edifici, mentre a quelli posti al livello superiore si giunge per mezzo di scale-ponte. Gli alloggi a schiera, al loro interno, sono articolati in zona giorno al piano inferiore e zona notte a quello superiore: fulcro visivo e ideale della casa è il camino centrale attorno al quale sale una scala curva. I prospetti esterni sono qualificati dall'uso dei materiali con funzione decorativa: da un lato si ripetono i setti in pietra che rivestono le canne fumarie della cucina, dall'altro i balconi-fioriera ricoperti di ciottoli di fiume. L'edificio in linea è diviso in quattro alloggi per piano, disimpegnati da due vani scala. Gli alloggi, con quattro camere, sono caratterizzati da terrazze che occupano l'intero prospetto meridionale, rivestito in pietra e scandito da balaustre con esili montanti.

Questo intervento anticipa i grandi temi che caratterizzeranno la successiva opera romana di Venturino Ventura come la leggerezza delle strutture, l'uso espressivo dei materiali e l'esibizione di elementi

funzionali esaltati nella loro plasticità. L'architetto lascia alla città di Perugia un esempio di edilizia popolare notevole, anche se il carattere sperimentale del progetto di questo complesso residenziale si è scontrato con un'imperizia a livello tecnologico e costruttivo che ha generato le problematiche abitative lamentate per anni dagli inquilini.

Maria Elena Lascaro, *Il complesso di Via Piaggia dei Filosofi a Perugia: tre volumi su progetto dell'arch. Venturino Ventura. Nato a Firenze si forma in ambito romano dove si laurea nel 1934 e inizia la collaborazione con Vittorio Ballio Morpurgo*, in "Umbriasettegiorni", 29 luglio 2011, p. 38.



Le case popolari di Annibale Vitellozzi a Foligno

Giacomo Pagnotta

Annibale Vitellozzi nasce ad Anghiari il 26 ottobre 1906, consegue il titolo di professore di Disegno architettonico presso l'Istituto Superiore di Belle Arti di Roma e si iscrive alla Scuola Superiore di Architettura nella stessa città, dove si laurea nel luglio del 1922. Negli anni seguenti frequenta la Scuola di Ingegneria di Milano dove riceve l'abilitazione all'esercizio della professione di architetto e successivamente diviene accademico di San Luca. La sua attività progettuale è ricca e sfaccettata: si occupa di edilizia residenziale, scolastica, ospedaliera ed ecclesiastica. Nel 1947 vince il concorso per la realizzazione della stazione Roma Termini, con gli architetti Massimo Castellazzi e Vasco Fatigati e l'ingegnere Achille Pintonello. Negli ultimi anni della sua carriera si specializza in impianti sportivi. Completa nel 1956 lo stadio Olimpico di Roma e tra il 1956 e il 1958 realizza la Scuola Nazionale di Atletica Leggera "Bruno Zauli" a Formia. In occasione di "Italia '61" (Esposizione Internazionale del Lavoro di Torino 1961) viene incaricato di progettare il palazzo dello Sport del capoluogo piemontese. Negli anni cinquanta Vitellozzi realizza una serie di interventi di edilizia residenziale. Si aggiudica il primo premio nei progetti di concorso e appalto INA-Casa in via della Pescara (1954) e in via dei Filosofi (1955) a Perugia, in collaborazione con l'ingegnere perugino Pio Castori. A Foligno progetta il centro residenziale INA-Casa, a Santa Maria in Campis (1957), in collaborazione con l'ingegnere Riccardo Antohi e con gli architetti Gino Franzì e Massimo Starita. Inoltre riceve l'incarico per un complesso residenziale nell'ambito di un concorso-appalto INA-Casa, a Taranto (1958), con l'architetto Giuseppe Vaccaro. Nel secondo dopoguerra il progetto della casa rappresenta un tema delicato per molti progettisti, fino a divenire, in alcuni casi, una

Foligno, case popolari a Santa Maria in Campis (Annibale Vitellozzi, 1957)

questione etica. Vitellozzi, nella sua attività progettuale in Umbria, dedica particolare attenzione ai bisogni sociali, spirituali e pratici degli abitanti, con accorgimenti volti a esaltare i prodotti dell'artigianato, le maestranze e i sistemi costruttivi locali. Contrapponendosi all'immaginario collettivo, che identifica la casa popolare con un oggetto d'uso, Vitellozzi rappresenta nello scenario INA-Casa "l'architetto colto", che si interessa dei bisogni degli abitanti e cerca di soddisfarli preservando la dignità dell'architettura. Secondo queste linee guida progetta l'area residenziale a Santa Maria in Campis, situata a sud est rispetto al centro storico di Foligno, nelle vicinanze del polo industriale sorto nel 1911 con le Officine Grandi Riparazioni (OGR). L'impianto si distingue dalla rigorosa maglia ortogonale che caratterizza la trama dell'espansione residenziale fuori dalle mura della città per la sua forma irregolare e sinuosa e per la composizione varia e articolata, tale da creare una ricchezza di vedute e di aree verdi, laddove ogni edificio ha la sua distinta fisionomia e ogni persona identifica senza difficoltà la propria abitazione. La relazione tra interno ed esterno è rafforzata in ognuno dei fabbricati da un doppio ingresso all'edificio che, attraverso una porta scorrevole in metallo e vetro, consente l'accesso all'androne dove sono previsti locali comuni (cantina, lavanderia e rimessa motocicli). Il livello degli appartamenti, raggiungibile percorrendo la prima rampa di scale, è perciò isolato da possibili risalite di umidità dal terreno. Questa differenziazione funzionale del basamento dell'edificio è riconoscibile anche dall'esterno: una fascia di cemento armato a vista, realizzato con casseforme metalliche, si distingue dal paramento murario in mattoni che caratterizza la parte restante. In linea con il modello costruttivo "tradizionale" della gestione INA-Casa, ovvero con un sistema risultante da un'equilibrata combinazione di elementi murari ed elementi in cemento armato realizzati prevalentemente in opera, la struttura non viene né intonacata né rivestita, ma viene privata di tutto ciò che risulta superfluo. La distribuzione interna degli appartamenti tende ad aumentare gli spazi minimi al fine di accogliere tutti i servizi necessari al benessere quotidiano. Il soggiorno acquisisce una propria autonomia: non viene più accorpato con

la cucina e non si riduce a una zona di passaggio o di collegamento, ma viene servito da un disimpegno attraverso cui si accede anche alla zona pranzo e alla zona notte.

I servizi di completamento scaturiscono dalla volontà del progettista di aiutare una collettività a trasformarsi progressivamente in una comunità: vengono così pensati spazi comuni (una scuola materna, un parco giochi per bambini, un centro sociale e un polo commerciale) posizionati nel cuore del quartiere al fine di rappresentare l'importanza vitale che queste funzioni svolgono per la comunità. Le regole dettate dalla gestione INA-Casa vengono così trasformate in peculiarità della città contemporanea, permettendo a Vitellozzi di configurare l'espansione della città come un importante tassello urbano di Foligno.

Giacomo Pagnotta, *Annibale Vitellozzi ed il progetto del complesso residenziale di Santa Maria in Campis a Foligno*, in "Umbriasettegiorni", 14 settembre 2011, p. 37.



L'hotel dei Duchi di Giuseppe Nicolosi a Spoleto

Giovanna Ramaccini

Nel periodo compreso tra gli anni 1950 e 1960, Giuseppe Nicolosi, già attivo in Umbria dal decennio precedente, viene coinvolto in importanti e delicate scelte riguardanti la città di Spoleto, dalla stesura del piano regolatore al disegno della piazza del Duomo.

In particolare, tra il 1957 e il 1958, egli è impegnato nel progetto dell'hotel dei Duchi, commissionato dalla famiglia Tulli di Trevi: un lavoro complesso dato il pregio dell'area oggetto di studio. Costeggiato dalle vie Monterozze e Matteotti, esso è affiancato da due importanti presenze, costituite dal teatro Romano e dal seicentesco palazzo Ancaiani con il relativo parco storico.

Nonostante l'estrema difficoltà, Nicolosi risponde proponendo una soluzione estremamente rispettosa del contesto. Un rispetto infuso non solo dall'indiscussa capacità del progettista, ma soprattutto da quel suo profondo senso dell'etica professionale che è anche doverosa e sentita conoscenza del luogo.

Dall'attenta lettura dell'area, nelle sue regolarità e variazioni, scaturisce la scelta compositiva. Data l'obliquità di via Monterozze rispetto a via Matteotti e alla giacitura di palazzo Ancaiani, egli propone una soluzione planimetrica articolata su tre blocchi che lasciano uno spazio interno triangolare occupato dai sistemi di distribuzione verticale. A causa del migliore orientamento e dell'affaccio sul parco, il prospetto su via Monterozze contiene il maggior numero di piani, mentre il fronte opposto, rivolto verso palazzo Ancaiani, con un piano in meno, evita grosse masse edilizie in prossimità del teatro Romano. Lo studio dei prospetti, affrontato con particolare attenzione, rende l'opera perfettamente inserita nel contesto, senza che ciò comporti la rinuncia alla contemporaneità delle tecniche e delle soluzioni realizzative. A contatto di un luogo carico di memorie, con

Spoleto, hotel dei Duchi (Giuseppe Nicolosi, 1958)

un profondo senso della storia, il nuovo è denunciato dal particolare, come nel caso della vetrata appena intelaiata a filo della pietra.

Negli stessi anni in cui Nicolosi è impegnato a Spoleto, durante un viaggio in treno per la Sicilia, avviene il fertile incontro tra Giovanni Carandente e Carlo Scarpa, dal quale scaturirà una ricca e duratura collaborazione che lascia le sue tracce anche nella città umbra (correva l'anno 1952 quando i due venivano invitati dal sovrintendente Giorgio Vigni per affrontare i progetti isolani riguardanti la mostra di Messina e la sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo).

Circa dieci anni dopo, con una lettera datata 7 luglio, Carandente si rivolgerà a Scarpa con un affettuoso "Caro Carlo", spronandolo affinché consegni il progetto per l'ampliamento dell'hotel dei Duchi alla famiglia Tulli, desiderosa e impaziente, nel contesto di una Spoleto affollatissima dato l'avvicinarsi del Festival e in cui tutti "reclamano stanze". Era il 1962 quando Giovanni Carandente portava a Spoleto l'iniziativa, dal calibro internazionale, *Sculture in città*. All'occasione non poteva mancare Scarpa che, grazie a quella circostanza, entra in contatto con i Tulli che, da "abili impresari", gli affidano il progetto per l'ampliamento dell'albergo, con la richiesta di includere la proprietà a esso prospiciente, affacciata per un lato su via Matteotti e per l'altro su via Benedetto Egio.

In virtù di una Spoleto dalla declinazione culturale e turistica sempre più accentuata e per la quale si rendeva necessario rispondere con nuove funzioni, il progetto prevedeva l'ampliamento dell'albergo con l'inserimento di una trentina di nuove camere, di una zona caffetteria per le colazioni e di una nuova reception, oltre che di una piscina scoperta. L'ampliamento doveva essere concepito come una dependance, con ingresso autonomo su via Benedetto Egio e collegata alla preesistenza attraverso un passaggio sotterraneo.

La risposta di Scarpa, seppure nel rispetto delle richieste sollevate, sostituisce al passaggio sotterraneo un collegamento sopraelevato, un ponte su via Matteotti, tale da consentire il passaggio pedonale, regalando nuove prospettive: un luogo da cui guardare.

Il progetto non è mai stato realizzato, ma a testimoniare l'impegno di

Scarpa sta una serie di disegni. Molti gli elementi figurativi ricorrenti nelle sua architettura e presenti anche in questo caso: dalla scomposizione della figura quadrata alla figura circolare aperta al tema dell'acqua, rappresentato dalla piscina e dall'inserimento puntuale di due vasche. I disegni di progetto si innestano ad appunti e schizzi (come quello del *Teodelapio* di Alexander Calder, ospitato a Spoleto dal 1962), attraverso percorsi paralleli sovrapposti, in un processo stratificato tra causalità e casualità.

Non si può non notare come Giuseppe Nicolosi e Carlo Scarpa, maestri dell'architettura del Novecento, appaiano oggi modelli di riferimento per la loro statura etica, la loro devozione alla causa: costruire bene diviene un modo di servire l'umanità, rispettare il prossimo, valorizzare il lavoro degli altri.

Al progetto di Scarpa seguiranno, a partire dalla fine degli anni ottanta, tre proposte volte all'adeguamento dell'albergo alle nuove esigenze funzionali e normative: il progetto di Gian Carlo Leoncilli Massi, anch'esso non realizzato, e le due realizzazioni da parte dello studio romano Triggiani-Terenzi-Farias e dell'architetto Paolo Rasmini.

Forse è la vicinanza del mondo romano, rappresentata dal limitrofo teatro, a fare in modo che si guardi alla realizzazione di Nicolosi e al progetto irrealizzato di Scarpa con quel concetto di bifrontismo, di opposti, tra realtà e sogno, tra materiale e immateriale, tra presenza e assenza, portando a credere che se noi abbiamo bisogno della città anch'essa ha bisogno di noi, dei nostri pensieri e delle nostre aspettative, gli unici che sappiano generare edifici che valga la pena di ricordare.

Giovanna Ramaccini, *Peso e pensiero: Nicolosi e Scarpa per l'hotel dei Duchi a Spoleto*, in "QuotidianodellUmbria.it", 29 novembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 29 novembre 2013).



Buzzinda. La città ideale di Tomaso Buzzi a Montegabbione

Paolo Belardi

Così come non c'è un'unica via per approdare alla conoscenza, non c'è un'unica via per intendere Buzzinda, la città ideale autocostruita da Tomaso Buzzi nella campagna di Montegabbione in forma di allegoria escatologica dell'esistenza: sette scenografie di pietra e verzura che, in apparenza, evocano la migliore cultura rinascimentale italiana (dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna ai *Sette libri dell'architettura* di Sebastiano Serlio), ma che, in realtà, sono da sempre e rimangono tuttora inafferrabili. Tanto dal punto di vista teorico quanto dal punto di vista pratico. Perché Buzzinda, seppure ubicata immediatamente a valle della sinuosa strada statale che collega Perugia a Orvieto, è tutt'altro che facile da raggiungere, immersa com'è in una cornice naturalistica lussureggiante che, a tratti, diventa quasi dantesca. Tanto che solo dopo avere smarrito l'orientamento è possibile trovare il coraggio d'imboccare un'angusta strada sterrata, che all'inizio sembra sprofondare in una selva oscura, ma che poi, all'improvviso, risale verso l'azzurro del cielo e squaderna il più classico dei paesaggi italiani: un recinto murario intonacato e un cancello in ferro battuto da cui trapelano *en abyme* un nugolo di cipressi e di edicole sacre che comunicano un mix di serenità e d'inquietudine. D'altra parte è proprio questo mix insolito che, nel 1957, ha conquistato Buzzi, spingendolo ad accogliere l'invito, rivoltogli durante una vacanza ad Acapulco dal marchese Paolo Misciattelli (proprietario del castello di Montegiove), di acquistare la proprietà del complesso francescano della Scarzuola: una chiesa e un convento molto semplici dal punto di vista stilistico, eppure di grande impatto emozionale, perché eretti intorno alla metà del Duecento nel luogo miracoloso in cui, stando alla tradizione popolare, "il poverello" si è ritirato in preghiera sotto una capanna fatta con la "scarsa" (la pianta palustre

Montegabbione, Buzzinda (Tomaso Buzzi, 1959)

che ha dato origine al toponimo) e ha fatto sgorgare dalla roccia una sorgente d'acqua fresca. Il vero miracolo però avviene nell'anima di Buzzi che, quando arriva per la prima volta alla Scarzuola dopo un viaggio estenuante, è un uomo di grande successo: luminare acclarato (ordinario di Disegno dal vero nel Politecnico di Milano), professionista affermato (favorito di famiglie come gli Agnelli, i Marzotto e i Pirelli) e intellettuale ammirato (vicino a protagonisti del Novecento milanese come Emilio Lancia, Giovanni Muzio e Gio Ponti). Ma è anche un uomo alla ricerca di se stesso, il cui idealismo massonico, già scosso dal contatto con lo spiritualismo buddista verificatosi in occasione dei lavori di restauro dell'ambasciata italiana di Nuova Delhi, è messo definitivamente in crisi dal contatto con il misticismo francescano. Forse proprio perché improbabile, il mix fra queste tre componenti (idealismo massonico, spiritualismo buddista e misticismo francescano) è detonante e allontana irreversibilmente Buzzi dalla nobiltà di censo degli altezzosi aristocratici frequentati nei salotti di Roma e Milano, avvicinandolo alla nobiltà di spirito degli umili contadini umbri, con i quali comincia a condividere le fatiche (ma anche le soddisfazioni) della vita agreste. Tanto che nel breve volgere di un paio d'anni, emulando l'esempio francescano, si dimette da tutte le cariche accademiche e, liquidate le critiche sprezzanti dell'establishment culturale dell'epoca ("Quando sono con voi sono vestito, e in cravatta; quando sono qui, alla Scarzuola, sono nudo, e questo non potete sopportarlo!"), si trasferisce in pianta stabile nel "buen retiro" della Scarzuola. Dove intraprende la costruzione della sua città ideale, che ribattezza Buzzinda in omaggio a Filarete, ma che concepisce in modo assolutamente autonomo. Di Buzzinda, infatti, non rimane un vero e proprio progetto, quantomeno non nell'accezione professionale corrente. Né, tantomeno, rimane testimonianza delle istruzioni orali impartite agli artigiani locali nei venti anni di attività del cantiere. Ma rimane un sogno e con esso, stando alla leggenda, rimangono "gli schizzi e i ghiribizzi" eseguiti a due mani dallo stesso Buzzi sui supporti più improbabili (fazzoletti, lenzuola, tovaglie ecc.). A cominciare da quelli dedicati quasi ossessivamente all'occhio alato impresso da Matteo dei Pasti

nel rovescio della medaglia bronzea di Leon Battista Alberti: emblema araldico di un esercizio compositivo che tradisce evidenti debiti non solo nei confronti degli slanci ideativi degli architetti più visionari (da Giovanni Battista Piranesi a Claude-Nicolas Ledoux, da Antoni Gaudì a Paolo Soleri) oltre che nei confronti delle licenziosità stilistiche delle opere più bizzarre (dal Palais Idéal di Ferdinand Cheval ad Hauterives al Portmeirion Village di Sir Bertram Clough Williams-Ellis), ma anche nei confronti delle stravaganze figurative degli artisti più eccentrici (da Giuseppe Arcimboldo a Charles-Louis Clérisseau fino a René Magritte). Forse, più che una città ideale, Buzzinda incarna una città onirica, visto che sembra modellata con la sabbia, se non addirittura allegorica, visto che è carica di simbologie esoteriche. Non a caso i nomi attribuiti ai diversi luoghi sono ancor più significativi delle forme costruite (la Spirale del Tempo, il Teatro delle Api, la Torre dei Venti ecc.). Così come la volontà di Buzzi di non lasciare tracce del proprio passaggio terreno è ancor più significativa della stessa Buzzinda. Che forse non sarebbe dovuta sopravvivere al suo artefice e forse avrebbe dovuto anch'essa manifestare la propria caducità ritornando cenere ovvero decomponendosi in un cumulo di rovine pronte ad essere nuovamente inghiottite nel paesaggio. Non è questo d'altra parte il senso più profondo del laconico auspicio di Buzzi datato 16 novembre 1967 e conservato nell'archivio privato della Scarzuola? "Dovrei ottenere il fascino del 'Non-Finito', che si apparenta a quello delle Rovine, che entrambi danno all'architettura quella *quarta dimensione* che è il Tempo".

Paolo Belardi, *Le spirali, le torri e gli occhi alati di Buzzinda. Tra idealismo, spiritualismo e misticismo*, in "Wall Street International", 18 luglio 2013 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).



Il giardino con piscina dell'isola Polvese di Pietro Porcinai a Castiglione del Lago

Paolo Belardi

Nei primi anni ottanta, in occasione della partecipazione a un concorso di idee bandito dalla Provincia di Perugia per valorizzare l'isola Polvese (la più grande per estensione del lago Trasimeno), ebbi modo di frequentarla con insolita assiduità e, soprattutto, ebbi modo di guardarla con rinnovata attenzione. Fino a comprendere che l'isola Polvese, contrariamente a quanto recitano sbrigativamente le guide turistiche, non è solo “un luogo naturalistico incantevole”, ma è anche un capolavoro di architettura del paesaggio, in cui le vedute spontanee si fondono (e si confondono senza soluzione di continuità) con le vedute artefatte. Non a caso, se il carattere rovinoso del castello medievale e della chiesa olivetana chiama in causa l'incuria dell'uomo, il carattere sofisticato della villa e del parco chiama in causa la cura dell'uomo. Ovvero chiama in causa le mani di due grandi disegnatori: quella dell'architetto-ingegnere milanese Tomaso Buzzi e quella del paesaggista fiorentino Pietro Porcinai. Due protagonisti dell'architettura italiana del Novecento che, nei primi anni sessanta, sono presenti con continuità in Umbria: Buzzi perché ha appena acquistato il convento francescano della Scarzuola dalle parti di Montegabbione e Porcinai perché è sempre più conteso dalle dinastie industriali perugine (Buitoni, Servadio, Spagnoli) per conferire alle proprie ville la necessaria rappresentatività. Ma quello della Polvese rimane un caso a sé, la cui storia recente ha inizio nel 1939, quando l'imprenditore perugino Biagio Biagiotti, acquisita la proprietà dell'isola dagli eredi di Ferdinando Cesaroni, si dedica al minuto mantenimento (strade, moli, muri di contenimento) e commissiona a Sisto Mastrodicasa la ristrutturazione del villaggio dei pescatori, riservando a se stesso un piccolo casino rustico.

Castiglione del Lago, giardino con piscina dell'isola Polvese (Pietro Porcinai, 1959), veduta d'epoca

Tanto piccolo e talmente rustico che, quando nel 1959 la proprietà passa alla società NECIT di Milano e l'isola viene adibita a riserva di caccia, il suo amministratore unico, conte Giannino Citterio, lo ritiene inadeguato al proprio stile di vita e conferisce a Buzzi l'incarico di convertire il casino rustico in una magniloquente villa padronale e a Porcinai l'incarico di trasformare lo sciatto parco agricolo in un elegante giardino-paesaggio. Incarichi che peraltro Buzzi e Porcinai espletano con grande passione oltre che con grande mestiere. Laddove Buzzi, amplificando la presenza prospettica del casino con l'introduzione di due portici laterali, impianta un viale di tigli tra l'imbarcadero e la villa puntato direttamente sull'asse centrale individuato dal balcone aggiunto al primo livello e dal fastigio con fregio e guglie applicato in copertura. Mentre Porcinai, confermando un'inguaribile vocazione minimalista, media il rapporto tra la villa e il lago con un sistema articolato di parterre erbosi, confinati a monte da un giardino misurato da un reticolo ordinato di alberi di ulivo a loro volta contrappuntati da una boscaglia di arbusti mediterranei (corbezzolo, mirto, lavanda, timo ecc.) posti a cornice di un'invenzione paesaggistica geniale, capace di conciliare reminiscenze classiche e nostalgie romantiche: una piscina naturale scavata in una cava di pietra arenaria dismessa (la cui modellazione scenografica è affidata al pittore Alberto Longoni) e disposta in posizione altimetrica strategica (per ingenerare nei bagnanti l'illusione percettiva della continuità con lo specchio lacustre). Ma anche una sorta di biopiscina ante litteram, visto che l'acqua invasata dal lago, una volta tracimata, ricade su un sistema di ninfei perimetrali volti a esercitare un'azione tanto decorativa quanto fitodepurativa. Abbastanza per inserire a buon diritto il microcosmo della piscina polvese nell'elenco delle migliori opere paesaggistiche del Novecento. Eppure l'avvento del turismo di massa non risparmia l'isola Polvese, i cui canneti vengono dragati per allestire grotteschi scenari balneari, e meno che meno lo snobismo radicale grazie la piscina di Porcinai, rea di avere allietato i week-end dei capitalisti industriali del "miracolo economico". Così, dopo il 1974 (anno del trasferimento della proprietà dell'isola alla Provincia di Perugia), il giardino e la piscina patiscono

lunghi anni di oblio e di degrado. Fino a quando, nel 1988, vengono riabilitati e, finalmente, vengono sottoposti a un attento restauro filologico, consentito dalla riscoperta dei disegni originali di Pietro Porcinai nell'archivio privato di villa Rondinelli a Fiesole. Così, anche se ormai la piscina è ridotta a malinconico giardino acquatico (preso d'assedio da orde di fotografi dilettanti ignari del suo nobile passato), gli stenditoi di pietra, orientati secondo l'asse sud-est nord-ovest per favorire l'esposizione al sole, e i locali tecnici, ricoperti con un terrapieno per minimizzare l'impatto ambientale, continuano a testimoniare una sensibilità contestualista che, probabilmente, incarna il vero testamento spirituale di Porcinai. Soprattutto laddove sembra volerci ricordare che la sostenibilità ambientale non sta nell'enfasi delle dotazioni tecnologiche (dai pannelli fotovoltaici alle pale microeoliche), ma sta nella creazione di un rapporto armonico tra natura e artificio che, a ben guardare, ha molto a che fare con i principi fondativi del pensiero francescano. Così come profetizzato dallo stesso Porcinai. "Per vigliaccheria o per denaro la maggior parte degli architetti ha abbandonato il mondo delle cose costruite in armonia con la Natura, consentendo che sorgessero brutte città e orribili periferie. Spetta all'architetto paesaggista trovare rimedio a questa situazione, ma deve essere qualcuno che sa pensare prima di agire. (...) Affinché in questo mondo non si diffondano la bruttezza e la distruzione e il gusto per il bello possa affermarsi, il futuro ha bisogno di architetti che siano coraggiosi fautori dell'*arché* e armati di tutti gli aspetti della *techné* che operino come autentici maestri sulla scia degli insegnamenti di San Francesco d'Assisi".

Paolo Belardi, *Il giardino con piscina di Pietro Porcinai nell'isola Polvese. Un capolavoro di architettura del paesaggio*, in "Wall Street International", 28 luglio 2013 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).



La Scuola Materna Comunale “Dr. Senatore Borletti” di Marco Zanuso a Gubbio

Paolo Belardi

Percorrendo le strade delle città umbre non è insolito imbattersi in edifici scolastici d'autore. Opere che tradiscono una ricerca compositiva e una sapienza costruttiva straordinarie, ma che per lo più sono considerate solo e soltanto dal punto di vista della salvaguardia fisica (sicurezza antisismica, sicurezza antincendio ecc.), talora anche ossessivamente, mentre sono lasciate completamente a se stesse dal punto di vista della salvaguardia figurativa. È il caso, ad esempio, di tre grandi edifici scolastici realizzati negli anni sessanta quali l'Istituto Professionale Statale per l'Industria e l'Artigianato a Foligno di Franco Antonelli (1965), l'Istituto Tecnico Industriale a Perugia di Anna Paola Pignatelli e Massimo Starita (1965) e l'Istituto Tecnico per Geometri a Terni di Vittorio De Feo (1968). Ma è anche e soprattutto il caso della Scuola Materna Comunale “Dr. Senatore Borletti” di Gubbio: un piccolo edificio scolastico situato nei pressi di Ponte d'Assi, segnatamente in località Villa Fassia, dove il destino di una delle dinastie industriali milanesi più affermate, quale la famiglia Borletti, si è incrociato con quello di due grandi architetti milanesi del Novecento, quali Marco Zanuso (che è un progettista di chiara fama e che, nel 1956, ha già vinto il suo primo Compasso d'Oro con una macchina per cucire superautomatica lanciata sul mercato proprio dalla ditta Borletti) e la sua giovane collaboratrice Cini Boeri. La storia è una storia d'altri tempi, perché contamina illuminismo e paternalismo. Ma forse, proprio per questo, vale la pena ricordarne le tappe salienti.

Tutto comincia nella primavera del 1958 quando, per alleviare il disagio sociale in cui versa la popolazione della frazione eugubina di Ponte d'Assi (costituita in gran parte da nuclei familiari a basso

Gubbio, Scuola Materna Comunale “Dr. Senatore Borletti” a Villa Fassia (Marco Zanuso, 1959), veduta d'epoca

reddito dediti all'agricoltura), Senatore Borletti e Nella Cosulich decidono di realizzare un asilo modello, ispirato ai principi pedagogici pizzigoniani. E lo fanno con tempi oggi impensabili. Il progetto, infatti, viene presentato all'esame dell'Ufficio Tecnico comunale di Gubbio il 4 marzo 1958, la commissione edilizia esamina la pratica l'11 aprile, la licenza di costruzione viene rilasciata il 15 aprile e l'inaugurazione avviene il 19 febbraio 1959. Meno di un anno, eppure l'asilo per l'infanzia (poi trasformato in scuola materna comunale nei primi anni settanta) è un vero e proprio gioiello: una sorta di micropaese, ambientato nel cuore di una cornice agricola lussureggiante, che si sviluppa su un unico piano, articolato in cinque padiglioni di diversa grandezza sulla cui sommità si elevano altrettante cuspidi piramidali. Nonostante il ridotto programma dimensionale, il programma funzionale è ambizioso. Nel senso che non si limita a prevedere tre aule (disimpegnate da un patio ottagonale e attrezzate con spogliatoi oltre che con casellari per il deposito delle calzature di ricambio), ma prevede anche un nutrito sistema di locali accessori: tanto usuali (i servizi igienici e il locale direzione) quanto inusuali per l'epoca (un gabinetto medico, una palestra, una sala mensa, una sala per la musica, una sala per le proiezioni e l'abitazione dell'insegnante). Ancora oggi, infatti, nonostante le offese arrecate da interventi manutentivi a dir poco disattenti, la piccola scuola eugubina, così come sottolineato puntualmente da Manolo De Giorgi nel volume monografico edito da Skira nel 1999, appare gioiosa e serena, incarnando il principio pizzigoniano (ma anche montessoriano) della scuola per l'infanzia intesa come ambiente talmente vocato a rispettare la gradualità della crescita sensoriale e motoria da affondare in questi principi le proprie radici compositive. D'altronde "il fatto che i bambini possano entrare subito nel cuore dell'asilo, al piccolo patio centrale, senza attraversare atri o corridoi, che dalle loro aule possano direttamente uscire sul prato intorno (prato aperto e verde su ogni lato senza scale né limiti di passaggio), che le pareti verticali siano basse, mentre le cupole alte rilevano la forma proiettiva del tetto, e che le proporzioni dell'esterno siano sempre avvertibili dall'interno, è espressione architettonica del criterio educativo che regola

questo asilo”. Così come lo sono i divertenti mobili lignei disegnati per l’occasione. D’altra parte, riprendendo un’acuta notazione di Zanuso, in architettura non esiste il confine tra esterno e interno e, ancor più, non esiste il confine tra artigianato e design: così come dimostra ancora oggi la piccola scuola eugubina.

Paolo Belardi, *La Scuola Materna Comunale “Dr Senatore Borletti” di Marco Zanuso a Gubbio: un gioiello dimenticato*, in “Umbriasettegiorni”, 7 dicembre 2012, p. 29.



La biblioteca Augusta di Daniele Calabi a Perugia

Paolo Belardi

Le vicende della nuova sede della biblioteca Augusta accompagnano *en abyme* la storia urbana della Perugia del XX secolo. Infatti, la necessità di trasferire l'ingente materiale librario da palazzo dei Priori in un edificio dedicato, manifestata sin dall'età fascista, si presenta in tutta la sua impellenza negli anni della ricostruzione postbellica, quando si decide d'insediare la biblioteca a piazza Grimana, segnatamente nel vuoto residuale prodotto dal diradamento edilizio del 1937. Scelta che peraltro è confermata dalle previsioni del piano regolatore del 1956, laddove la rivitalizzazione del versante settentrionale del centro storico è fondata proprio sull'ubicazione della nuova attrezzatura culturale a cavallo tra l'acropoli e il borgo di Sant'Angelo. Tuttavia il sito prescelto è tanto strategico dal punto di vista urbanistico quanto impegnativo dal punto di vista architettonico, sia per il confronto ravvicinato con tre preesistenze ambientali a dir poco imbarazzanti (l'arco etrusco, la chiesa di San Fortunato e il palazzo Gallenga Stuart) sia per le difficoltà insite nella conformazione orografica scoscesa del Bulagaio. Da qui le ragioni per cui, sfumata l'idea di coinvolgere un architetto prestigioso come Le Corbusier e liquidata l'ipotesi di bandire una competizione concorsuale, il sindaco Alessandro Seppilli conferisce l'incarico a Daniele Calabi (1906-1964): un ingegnere-architetto di origine ebraica cui è legato da profonda amicizia sin dal comune esilio in Brasile, ma che soprattutto è accreditato dalla realizzazione di prestigiose opere pubbliche (dall'osservatorio astrofisico di Asiago alla clinica pediatrica di Padova) oltre che dall'impegnata docenza nell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (dove insegna al fianco di luminari di chiara fama come Giuseppe Samonà e Carlo Scarpa). E Calabi, nonostante le difficoltà

Daniele Calabi, progetto della biblioteca Augusta a piazza Grimana a Perugia, 1959, fotoinserimento

del tema, elabora il progetto in un arco temporale che va dal 1957 al 1959. Tre anni di lavoro serrato, in cui alimenta la propria creatività con i ragguagli del direttore bibliotecario Giovanni Cecchini e durante i quali approda a quattro soluzioni: apparentemente diverse, ma in realtà accomunate dalla volontà di concepire una biblioteca capace di proporsi in guisa di centro civico attrattivo (come auspicato da Bruno Zevi), ma senza contrapporsi ai caratteri tradizionali del paesaggio umbro (come invocato dalla comunità locale). Così, seppure l'ambizioso programma funzionale imponga ben tre livelli fuori terra (dove, oltre a una capiente biblioteca, trovano collocazione un centro sociale e un auditorium), la continuità con il tessuto fisico della città è tradotta da Calabi in un corpo di fabbrica digradante, quindi di altezza contenuta, il cui impatto visivo è controllato quasi maniacalmente mediante la predisposizione di un plastico di studio continuamente rimodellato e d'innomerevoli simulazioni fotografiche. Il debito verso la lezione di Louis Kahn è evidente, tanto dal punto di vista distributivo quanto dal punto di vista compositivo: le diverse funzioni sono concentrate in volumi autonomi giustapposti, mentre la compattezza del fronte laterizio "bastionato", di sapore vagamente sangallesco, è contrappuntata (e ingentilita) dall'asola della loggia vetrata sommitale che, verso valle, diventa uno spettacolare *mira-dor* aperto sul panorama appenninico. Purtroppo però nessuna delle quattro proposte presentate da Calabi viene approvata (ufficialmente a causa dell'insuperabilità del vincolo di salvaguardia ambientale imposto a livello nazionale, ma di fatto per i retaggi di una cultura locale profondamente ancorata al passato) e l'aspirazione di costruire la biblioteca a piazza Grimana viene definitivamente abbandonata ai primi del 1960. Ma il problema rimane e l'Amministrazione Comunale, rinunciando all'ipotesi di una sede nuova e accessibile, opta all'inverso per un contenitore storico e arroccato quale il palazzo Conestabile della Staffa. E, anche al fine di riparare alle delusioni patite da Calabi, gli affida nel 1962 anche questo incarico. Inizialmente il programma sembra limitato al restauro e all'adeguamento funzionale di un edificio storico la cui struttura appare, di per sé, poco idonea a sostenere il peso gravoso dei consistenti fondi bibliotecari.

Ma Calabi, confermando la propria caparbia, riesce a trasformarlo in un appassionante restauro inventivo. All'interno, infatti, una sofisticata struttura intelaiata in carpenteria metallica, appoggiata a una controparete in cemento armato, indipendente dalla struttura originaria, sostiene il peso librario e preserva l'integrità di quella preesistente, che assurge a involucro autonomo non solo staticamente, ma anche formalmente, stabilendo suggestive contiguità visive. Mentre, all'esterno, il confronto con uno dei luoghi più identitari di Perugia (la panoramichissima piazzetta delle Prome) non inibisce un'espressione libera da falsi mimetismi e da soggezioni reverenziali, la cui scarna massività muraria chiama nuovamente in causa la lezione kahniana. Peraltro, nonostante la prematura scomparsa di Calabi, la storia è a lieto fine. Infatti, l'incarico di direttore dei lavori viene assunto da Mario Dalla Costa, da sempre collaboratore e assistente di Calabi, che si attiene fedelmente ai disegni originali del suo maestro, sia nel caso degli spazi architettonici sia nel caso degli arredi, regalando alla città un piccolo capolavoro. Indubbiamente la mancata realizzazione della biblioteca a piazza Grimana rappresenta un'occasione persa per la storia urbana di Perugia, sia perché, nonostante il successivo ridisegno di Pietro Porcinai e di Antonino Bindelli, si è lasciata alle spalle un'area irrisolta, sia perché, insieme agli interventi universitari realizzati negli stessi anni da Giuseppe Nicolosi nell'area della Conca, avrebbe potuto imprimere una svolta al rinnovamento figurativo della città. Ciò nonostante Calabi (anche grazie alla correttezza di Dalla Costa) ci ha lasciato un'eredità preziosa, quale il rinnovato palazzo Conestabile Della Staffa. Che va riguardato (e ristudiato) con maggiore attenzione.

Paolo Belardi, *La nuova sede della Biblioteca Augusta di Perugia è una eredità preziosa lasciataci da Daniele Calabi*, in "Umbriasettegiorni", 17 dicembre 2010, p. 30.



L'asilo nido Perugia di Carlo Rusconi Clerici a Perugia

Giacomo Pagnotta

In pochi lo conoscono e in molti lo confondono con un reparto distaccato dell'ormai storico complesso industriale della Perugia a San Sisto, ma l'asilo nido Perugia, progettato tra il 1962 e il 1963 dall'ingegnere milanese Carlo Rusconi Clerici contemporaneamente allo stabilimento, è un vero e proprio esempio, ancora funzionante, d'innovazione culturale e sociale. Grazie a una concezione aziendale che tuttora ci appare al passo con i tempi e a una lungimiranza imprenditoriale non comune, la famiglia Buitoni concepisce una fabbrica costruita a misura d'uomo che prevede al suo interno uno dei primi asili nido aziendali in Italia e, sicuramente, il primo a Perugia. Sono gli anni della ricostruzione del secondo dopoguerra, gli anni del grande sviluppo, gli anni della Vespa e della FIAT 500, ma soprattutto gli anni della nascita e del consolidamento delle grandi aziende italiane che crescono con interventi che condizionano inevitabilmente la storia e l'espansione d'intera città. Vengono progettate ed edificate intere cittadelle industriali: aziende come la FIAT, la Olivetti, le acciaierie Falck, la Marelli introducono nei loro stabilimenti nuove strutture dedicate ai servizi per i lavoratori; in particolare, dopo la legge per la tutela fisica ed economica delle lavoratrici madri del 1950, nascono i primi esempi di asili aziendali. A Perugia tutto questo si lega indissolubilmente alla Perugia che, fin dal 1907, anno della sua fondazione, condiziona la trasformazione della città e dei suoi scenari sociali e culturali. Alla fine degli anni cinquanta, infatti, lo stabilimento di Fontivegge e lo sviluppo urbano della periferia cittadina risultano inadeguati alle crescenti esigenze produttive e di trasporto, dunque si pensa di trasferire l'attività a San Sisto, in una vasta area rurale che in poco tempo diverrà uno dei centri di produzione più all'avanguardia d'Italia.

Perugia, asilo nido Perugia a San Sisto (Carlo Rusconi Clerici, 1963), veduta d'epoca

Il progetto del nuovo stabilimento viene affidato allo studio di Carlo Rusconi Clerici: professore ordinario al Politecnico di Milano, discendente da una dinastia di stimati ingegneri milanesi e autore di numerose opere tra le quali gli stabilimenti della Olivetti (Ivrea, Napoli e Caserta), quelli delle Industrie Pirelli (in Italia e all'estero) e molti altri delle maggiori aziende italiane dell'epoca. In linea con la nascente politica aziendale e con la nuova concezione di architettura per l'impresa, Carlo Rusconi Clerici realizza un'opera di architettura industriale altamente tecnologica che tiene conto di tutti i criteri funzionali più innovativi con particolare attenzione alla dimensione umana degli ambienti di lavoro, che risultano ampi e luminosi. In questo contesto trova spazio, in una sorta d'isola distaccata all'interno dell'area verde progettata dall'architetto e paesaggista Pietro Porcinai, l'asilo aziendale riservato ai figli dei dipendenti.

Seppur in un edificio separato, l'asilo nido Perugina è direttamente collegato alla fabbrica attraverso un suggestivo percorso pedonale vetrato e trasparente che, dopo aver scavalcato la strada d'accesso, conduce direttamente all'interno dello spazio distributivo garantendo un rapporto continuo e immediato tra fabbrica e asilo, tra operai e figli. La lettura delle piante manifesta il DNA tipico dall'architettura industriale con un reticolo strutturale rigido e schematico organizzato al contempo in maniera libera e funzionale al fine di soddisfare le necessità proprie degli spazi destinati alle attività per l'infanzia. La scelta compositiva dello studio Rusconi Clerici si articola, come se fosse un puzzle, sulla combinazione quasi giocosa (forse come richiamo espressivo della destinazione ludica a cui è finalizzato) di moduli ottagonali composti in modo da definire grandi ambienti polifunzionali progettati con un'attenzione che va dalla scala generale al minimo dettaglio, giungendo fino alla scelta del modello del singolo elemento d'arredo e alla possibile combinazione degli stessi. Con questa distribuzione le stanze perimetrali possono disporre di una maggiore superficie vetrata aperta verso il giardino che garantisce un'illuminazione naturale per gran parte della giornata, enfatizzata dal fascio luminoso che penetra dai lucernari circolari posti al centro delle sale ottagonali. Sia il corridoio principale, proveniente dalla

fabbrica, sia le diverse cellule funzionali dell'edificio convergono in un ampio spazio centrale a doppia altezza coperto da una volta a vela che per dimensioni, struttura e orientamento si collega figurativamente alle coperture in cemento armato utilizzate in serie per lo stabilimento. Dall'esterno, infatti, l'edificio risulta quasi impercettibile se non per l'imponente copertura che si percepisce percorrendo viale San Sisto. La distribuzione su un unico livello e la collocazione sulla sommità di uno dei rilevati di terreno progettati da Porcinai al fine di escludere la presenza di una recinzione (assente nella prima realizzazione) rendono l'asilo perfettamente integrato sia nel contesto urbano che in quello industriale, in una perfetta sintesi tra architettura e ingegneria. Un'opera che per molti anni ha ricoperto un ruolo importante, soprattutto come simbolo di innovazione culturale, ma che alla fine degli anni ottanta, in seguito alle cessioni dalla famiglia Buitoni prima alla CIR e poi alla Nestlé, ha subito un rapido declino che ha portato al cambio di destinazione d'uso. La sorte di questa opera, piccola ma figlia di una grande idea, sembrava segnata: destinata a diventare uno spaccio aziendale o, ancor peggio, un magazzino, sarebbe caduta presto nell'oblio. Ma di recente, in seguito a lavori di ristrutturazione che ne hanno parzialmente modificato la conformazione, l'edificio è tornato a svolgere la sua funzione originaria. La forza dell'idea si percepisce ancora: visitando oggi l'asilo Perugina, nonostante le innegabili trasformazioni, è comunque netta la sensazione di entrare in un edificio che ha scritto una parte della storia recente della città e che appartiene a pieno titolo alla lista di quelli che hanno contraddistinto l'evoluzione culturale di Perugia. Un'architettura simbolo, così contemporanea e all'avanguardia da non dimostrare affatto i suoi primi cinquant'anni.

Giacomo Pagnotta, *L'Asilo Nido Perugina di Carlo Rusconi Clerici a Perugia*, in "QuotidianodellUmbria.it", 14 febbraio 2014 (www.quotidianodellumbria.it, 16 febbraio 2014).



L'edificio ex INAM di Marcello De Rossi a Perugia

Paolo Belardi

Seppure aggredito all'esterno da uno stuolo di superfetazioni imposte dalle norme emanate negli ultimi decenni in materia di accessibilità e seppure sfigurato all'interno da un intervento di ristrutturazione insensibile al rigore stilistico degli arredi originari, l'ex sede INAM di Perugia, attuale poliambulatorio dell'ASL 2 dell'Umbria, svolge tuttora un prezioso ruolo di cardine paesaggistico, contrassegnando l'ingresso in città degli ingenti flussi veicolari provenienti da via dei Filosofi, ormai relegata al ruolo di strada di penetrazione verso l'acropoli, e fronteggiando il parcheggio pluripiano di piazzale Europa, dominato dalle moli incombenti del condominio Lilli da un lato e del convento di Sant'Anna dall'altro. Questo in virtù tanto dell'elegante articolazione volumetrica quanto della sapiente contestualizzazione cromatica che, ancora oggi, limitano la presenza visiva di un complesso altrimenti fortemente impattante. Non a caso l'edificio incarna l'esito della collaborazione sinergica di due attori soprafanni quali Ottorino Gurrieri, all'epoca dirigente provinciale dell'INAM, in veste di committente e Marcello De Rossi, all'epoca direttore dell'Istituto d'Arte "Juana Romani" di Velletri, in veste di architetto. I rispettivi profili curriculari sono più che eloquenti. Ottorino Gurrieri, infatti, è stato un protagonista della vita culturale perugina del ventesimo secolo, che ha partecipato in prima persona a tutte le iniziative culturali intraprese nel capoluogo umbro durante l'ultimo dopoguerra e che, oltre ad avere diretto l'Azienda di Promozione Turistica locale e oltre ad avere presieduto la Brigata Perugina degli Amici dell'Arte, ha lasciato un archivio privato qualificato da un'invidiabile collezione di disegni firmati dai più grandi accademici perugini dell'età postunitaria: dai progetti di Guglielmo Calderini ai rilievi di Ugo Tarchi. Così come Marcello De Rossi è stato un

Perugia, edificio ex INAM (Marcello De Rossi, 1964)

protagonista della scuola romana, che ha partecipato alla fondazione dell'APAO (Associazione per l'Architettura Organica), che ha firmato i piani regolatori di Aprilia e Velletri, ma che soprattutto ha realizzato opere di primo piano come le Carceri Giudiziarie di Catanzaro e la Direzione Centrale PPTT di Benevento. Due personalità, quindi, molto diverse tra loro, ma accomunate da una pari capacità di svolgere il proprio compito con professionalità e, soprattutto, con tempestività. De Rossi infatti, forte dell'esperienza maturata progettando altre sedi INAM (Genova Bolzaneto, Milano Corsico, Torino Chiasso ecc.), redige il progetto architettonico in meno di tre mesi, mentre Gurrieri è ancor più solerte, visto che tra il primo incontro ufficiale con l'Amministrazione Comunale locale (rappresentata nell'occasione dal sindaco Alessandro Seppilli, dall'assessore all'urbanistica Ilvano Rasimelli e dall'ingegnere capo Mario Belardi) e il rilascio della relativa licenza edilizia (datato 25 maggio 1960) intercorrono meno di due mesi. Eppure la pratica edilizia necessaria per procedere alla realizzazione della nuova sede INAM di Perugia non è semplice, così come non è semplice il concept progettuale. Perché De Rossi è chiamato a cimentarsi con la risoluzione di tre problemi, apparentemente inconciliabili, lasciati in sospeso dal piano particolareggiato predisposto da Mario Coppa: il primo morfologico, relativo alla condizione di snodo altimetrico tra una vallata residuale e un ex campo Boario convertito in stazione degli autobus extraurbani; il secondo paesaggistico, relativo all'insediamento in un'area particolarmente delicata dal punto di vista ambientale, in quanto posta su un declivio a cavallo tra città storica e prima periferia; il terzo comunicativo, relativo alle necessità di rafforzare l'immagine di un ente pubblico, come l'INAM (acronimo di Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro le Malattie), impegnato a scrollarsi di dosso l'immagine negativa ereditata dall'Ente Mutualità Fascista. Ma il compito del progetto di architettura è proprio quello di rendere commensurabile l'incommensurabile. Così De Rossi distribuisce l'ingente volumetria richiesta dal programma edilizio in due corpi identici dal punto di vista delle soluzioni tecnico-costruttive (in parte mutate dai virtuosismi laterizi profusi da Giuseppe Nicolosi

nell'Aula Magna universitaria di Perugia), ma diversi dal punto di vista dell'organizzazione tipologica (ispirata al modello del piano libero a nucleo centrale adottato da Frank Lloyd Wright nella Johnson Tower di Racine), interconnettendoli sia a livello interrato sia a livello terreno con un atrio fortemente trasparente: l'uno esagonale ubicato centralmente (destinato agli uffici e sviluppato in senso verticale per minimizzare l'interruzione della visuale panoramica da e per il centro storico) e l'altro rettangolare ubicato lateralmente (destinato agli ambulatori e sviluppato orizzontalmente a "V" per favorire gli spostamenti interni degli operatori e garantire l'orientamento degli assistiti). Un impianto al contempo semplice e complesso (che dal punto di vista figurativo evoca quello dell'albergo sulla Litoranea, realizzato da De Rossi sulla costa di San Felice Circeo verso la metà degli anni cinquanta), laddove le strutture in calcestruzzo armato sono calcolate dall'ingegner Mario Persichini, mentre i lavori di costruzione, intrapresi il 16 maggio 1961 con l'affidamento all'impresa Severini, sono diretti dallo stesso De Rossi e si concludono ai primi di febbraio del 1964, quando il sindaco Seppilli, preso atto dei pareri favorevoli della Prefettura e dei competenti uffici comunali, rilascia il certificato di abitabilità. Inaugurando una delle stagioni architettoniche più vitali della storia recente di Perugia.

Paolo Belardi, *L'ex sede INAM di Marcello de Rossi a Perugia*, in "Quotidiano dell'Umbria.it", 17 dicembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 17 dicembre 2013).



Via Birago a Perugia: un quartiere d'autore

Paolo Belardi

C'è un'acuta notazione di Carlo Aymonino ("Il bello della città è che è sempre stata brutta lì per lì") che, a mio avviso, garantisce un viatico formidabile per cominciare ad apprezzare e, quindi, per cominciare a rispettare anche le parti più recenti delle nostre città. D'altra parte è necessario prendere atto del fatto che, contrariamente a quanto si pensa correntemente, i momenti in cui, nel corso della storia, si è pensato e si è agito "per sempre" ovvero si è cercato di costruire le città secondo modelli unitari e coerenti sono stati ben pochi. E per lo più occasionali. Le nostre città, infatti, sono cresciute e continuano a crescere su se stesse in virtù di giustapposizioni successive che, dando senso compiuto a ciò che altrimenti non avrebbe avuto senso, hanno via via trasformato magicamente il brutto nel bello o comunque in qualcosa che catalizza la nostra attenzione. Il che dipende tanto dall'architettura materiale quanto dall'architettura immateriale. Perché la valorizzazione di una città dipende anche e soprattutto da quanto s'investe in ricerche capaci di assurgere a veri e propri grimaldelli interpretativi, pronti a scardinare i giudizi precostituiti e dare valore aggiunto a quanto abbiamo quotidianamente sotto i nostri occhi, ma che snobbiamo spesso e volentieri per superficialità.

È questo il caso di una bella tesi di laurea in Scienze della gestione del paesaggio, discussa recentemente da Benedetta Concetti nella Facoltà di Agraria dell'Università degli Studi di Perugia. Una tesi esemplare perché, nell'affrontare lo studio del sistema degli spazi aperti del quartiere perugino di via Dalmazio Birago, non ha cercato scorciatoie ovvero non ha omesso il passaggio, forse faticoso ma certo necessario, di un attento rilievo ambientale. Che ha preso le mosse da un'approfondita ricerca storica d'archivio, da cui è emerso che l'area in questione,

Perugia, area di via Birago, veduta aerea

serrata a monte dalle palazzine arcigne piantate da Annibale Vitellozzi lungo via della Pescara e lambita a valle dalle corti neovernacolari ordinate da Mario Coppa lungo via del Lavoro, è punteggiata da tre opere d'autore. Tre gioielli che, seppure sconosciuti ai più, ripercorrono idealmente le tappe salienti della storia dell'architettura italiana del Novecento: dall'enfasi retorica dell'edilizia popolare fascista degli anni trenta alla concretezza costruttiva della ricostruzione postbellica degli anni cinquanta fino alla propensione sperimentale alimentata dal boom economico degli anni sessanta. Nel primo caso mi riferisco al grande condominio IACP, caratterizzato compositivamente da una magniloquente forma a esedra e realizzato nel 1936 su progetto di Carlo Cuccia (1901-1971), autore sempre a Perugia del teatrino ricreatorio Bonucci di Ponte Felcino (1936) oltre che della cappella Salus Infirmorum dell'ex policlinico di Monteluca (1942). Nel secondo caso mi riferisco all'algida chiesa dei Santi Biagio e Savino, contrassegnata da un'impronta schiettamente tardorazionalista e realizzata nel 1959 su progetto di Dino Lilli (1898-1971), autore sempre a Perugia del palazzo Lilli (1927) oltre che del cinema-teatro Lilli (1942). Nel terzo caso mi riferisco alla scuola prefabbricata Giovanni Cena, qualificata dall'attenzione pionieristica per le problematiche dell'accessibilità e realizzata nel 1966 su progetto di Vittorio De Feo (1928-2002), autore sempre a Perugia di un comparto di case popolari a Ponte della Pietra (1982) oltre che dell'edicola votiva interna all'ex conservificio Drommi di San Martino in Campo (1998).

L'area di via Birago, frutto di interventi parziali e sequenziali al pari di molte altre parti semiperiferiche della città di Perugia, presenta un tessuto fortemente dislivellato, tanto frammentario dal punto di vista tipologico quanto disomogeneo dal punto di vista figurativo.

Per di più contraddetto puntualmente da edifici insulsi dal punto di vista dell'organizzazione planivolumetrica, perché capaci di negare la continuità dei percorsi pedonali provenienti dall'acropoli e delle visuali panoramiche verso il colle di Prepo.

Ciò nonostante, grazie al prezioso contributo di tre progettisti di rara qualità come Carlo Cuccia, Dino Lilli e Vittorio De Feo, l'area solcata da via Birago si presenta tuttora come un vero e proprio

“quartiere d'autore”. Che cioè ha un'identità autonoma e i cui problemi ambientali vanno affrontati ripartendo dalla storia. Così come ha fatto Paolo Lattaioli, recuperando alla pedonalità e alla socialità l'invaso di piazza Birago. E così come ha fatto Benedetta Concetti, prefigurando le possibili valenze relazionali consentite dall'adozione strategica di tecniche naturalistiche “a zero cubatura”.

Paolo Belardi, *Via Birago a Perugia, un quartiere d'autore con “esempi” dell'architettura italiana del Novecento*, in “Umbriasettegiorni”, 11 novembre 2011, p. 29.



La casa Lina di Mario Ridolfi a Terni

Giacomo Pagnotta

Casa Lina, che rappresenta il più importante dono dedicato da Mario Ridolfi alla moglie Adelina, può essere definita il “paradigma progettuale” dell’architetto, soprattutto se riferita alle opere del “ciclo delle Marmore”, una serie di progetti e realizzazioni per la committenza privata situate nei dintorni di Terni che incarnano, attraverso sapienti declinazioni nell’utilizzo della pietra sponga, la fase conclusiva di una attività progettuale e di ricerca architettonica che ha eletto il maestro romano a uno dei “padreterni dell’architettura” (come lui stesso si definisce sul retro di una foto che lo vede in posa con Adalberto Libera). Nato il 5 maggio 1904 da una famiglia artigiana impegnata nel settore dell’edilizia e laureatosi alla Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma, Ridolfi si dedica all’attività professionale partecipando dapprima a molti concorsi per il progetto della nuova Roma del regime fascista e poi alla realizzazione del *Manuale dell’architetto*. Nell’ambito di questa fiorente produzione si palesa la sua particolare metodologia di analisi del progetto e della costruzione, unita a un “fare scientifico” proprio del Movimento Moderno, ben lontano dall’ideologia di artigianato romantico e popolareesco che gli veniva attribuita. L’adesione nel dopoguerra alla corrente del Neorealismo lo porta a reinterpretare i principi del passato mediante tecniche, materiali e particolari costruttivi che tendono a ricreare uno spazio architettonico e abitativo ideale ispirato al tessuto urbano storicizzato. Casa Lina ne è l’esempio più significativo e diviene per Ridolfi una meta ideale dove trascorrere la vecchiaia, una sorta di tempio familiare dove recuperare gli affetti più cari: da qui la scelta di adottare una distribuzione a pianta centrale, anomala e inusuale per opere con scopi abitativi.

I numerosissimi disegni per casa Lina, che impegnano l’architetto

Terni, Casa Lina a Marmore (Mario Ridolfi, 1967)

dal 1963 al 1967 (segno di una incessante elaborazione di idee e di un superamento del disegno come puro e semplice strumento di rappresentazione), lasciano trasparire i principi di concepimento e sviluppo di un'opera caratterizzata da una moltitudine di varianti e da un'enorme attenzione per il dettaglio architettonico. È infatti la cura del particolare che esprime i diversi caratteri dell'architetto: l'inventore, l'artista, ma soprattutto l'uomo. Gli studi progettuali di Ridolfi si articolano in nove soluzioni iniziali e nel progetto esecutivo, caratterizzati da disegni a mano libera (realizzati a matita o a penna) che rappresentano planimetrie, schizzi prospettici e assonometrici, sezioni e studi di particolari. Ogni soluzione affronta nuovi e più minuziosi approfondimenti, fino a quella definitiva che adotta in modo risolutivo la stella a dieci punte e, oltre a planimetrie, prospetti, sezioni e dettagli di porte e finestre, prevede undici studi concernenti l'ampliamento della casa, in cui Ridolfi desiderava creare un ulteriore spazio da destinare a suo studio, mai realizzato. Fondamentali per comprendere l'attenzione con cui si è dedicato a questo progetto sono i disegni riguardanti i dettagli di finitura e gli arredi: i comignoli, la copertura, la scala a chiocciola, gli infissi con ringhiere, le pavimentazioni, le persiane e le zanzariere. I particolari architettonici e le realizzazioni in ferro battuto, utilizzate sia come elemento decorativo che come elemento funzionale, riportano il motivo del "nodo d'amore" e rivelano il connubio tra l'architettura di Ridolfi e l'artigianato.

Casa Lina ha uno schema planimetrico generato dalla rotazione di due pentagoni inscritti in un cerchio dal diametro di circa 7 metri e ispirato alla cultura architettonica rinascimentale e barocca. Il tema è enfatizzato dalla lanterna pentagonale posta sulla sommità del tetto a falde, che permette un'illuminazione studiata degli ambienti sottostanti con un'alternanza di luci e ombre che richiama la stella intarsiata al centro del parquet. La distribuzione interna manifesta l'idea iniziale di Ridolfi di realizzare un ambiente completamente aperto a eccezione della camera da letto, della cucina e della stanza da bagno; in tal senso la struttura viene realizzata con pilastri portanti posti in corrispondenza dei vertici di un ipotetico terzo pentagono

immaginato al centro della composizione architettonica. Purtroppo per necessità pratiche casa Lina viene successivamente suddivisa per realizzare nuovi ambienti dislocati attorno al fulcro centrale, che tuttavia in questo modo perde gran parte delle sue caratteristiche peculiari, diventando quasi uno “spazio di risulta”, come dichiarato dal figlio dello stesso Ridolfi.

La facciata è caratterizzata da una muratura a fasce orizzontali di pietra sponga alternata a liste di mattoni rossi, che conferiscono al prospetto un valore decorativo. La preziosità e la ricercatezza sono inoltre enfatizzate dall'uso, sia all'interno che all'esterno, del ferro battuto, impiegato per il parapetto e per le ringhiere con una serie di motivi ornamentali che manifestano il sentimento che lega l'architetto alla sua sposa. Casa Lina è l'ultima abitazione in cui Ridolfi ha vissuto, una costruzione che è il frutto della sua storia personale e dei suoi stati d'animo, dove l'attenzione nell'indagare ogni particolare della costruzione la rende perfetta nel soddisfare le esigenze abitative rimanendo pur sempre un “diamante” denso di sentimenti ed emozioni.



Le case popolari di Francesco Zannetti a Perugia

Marco Filippucci

Il complesso GESCAL delle case popolari di via Cimarosa, sito nel quartiere perugino di San Sisto, si pone come un caso paradigmatico di sperimentazione abitativa dove si esplicita lo stretto legame fra autore, progetto, luogo, storia e sviluppo dell'area.

Alla base del processo c'è l'avvincente figura dell'architetto Francesco Zannetti: nato a Perugia nel 1911 (luogo dove vive fino al 1990), i suoi genitori hanno un piccolo mobilificio, condizione che influisce sulla formazione del giovane, che viene così indirizzato allo studio della forma analizzata nel rapporto fra le tecniche del fare e il dettaglio costruttivo. Studia presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia (dove poi insegnerà discipline architettoniche); dopo il diploma si iscrive alla Facoltà di Ingegneria, ma durante la guerra si arruola come pilota, per poi tornare e prendere la laurea in Architettura a Firenze nel 1948. Quando è ancora studente, nel dicembre del 1932, "La Casa Bella" pubblica un articolo su mobili da lui progettati, primo successo legato al design che sarà un filo conduttore nello svolgersi della sua professione, in particolare con l'attiva partecipazione alla IX Triennale di Milano nel 1951 e, dieci anni dopo, alla grande expo torinese per il centenario dell'Unità d'Italia, insieme a protagonisti del calibro di Astengo e Campos Venuti.

C'è la sua firma in diverse architetture di qualità a Perugia: ad esempio realizza il collegio di Agraria, gli edifici residenziali di via Sicilia, l'Istituto Zooprofilattico e l'allestimento della sede centrale della Cassa di Risparmio di Perugia.

Il progetto delle case popolari di via Cimarosa redatto per la GESCAL si inserisce pertanto a metà della sua carriera, a cavallo di altri due grandi lavori in cui collabora, il primo piano regolatore generale di Perugia e il primo progetto dell'ospedale Silvestrini del 1967. I tre

Perugia, case popolari di via Domenico Cimarosa (Francesco Zannetti, 1967)

interventi segnano profondamente la storia del quartiere di San Sisto, tanto che Zannetti può essere ascritto tra i principali protagonisti delle sue trasformazioni. La sua azione ha inizio dalla lettura del luogo inserita nel PRG, dove è evidenziata la vocazione della Pievaiola quale asse di attrazione per gli spazi produttivi, condizione che innesta il processo di trasferimento della fabbrica della Perugina proprio in quest'area con conseguente pressione residenziale esercitata principalmente da famiglie a basso reddito cui la pianificazione cerca di tener testa con la realizzazione di alloggi sovvenzionati.

In tale contesto si innesta il progetto delle case popolari predisposte nella località agricola dei Calcinari, una delle 13 aree del territorio perugino che usufruiscono dei fondi stanziati con la legge 167 del 1964. Dei tre blocchi predisposti per 500 persone, Francesco Zannetti disegna le prime due stecche in qualità di responsabile della parte edilizia all'interno del gruppo coordinato dall'ingegner Antonelli, progettista di riferimento della Perugina, e composto anche dagli ingegneri Marcucci, Rasimelli e Serra che si occupano della parte tecnologica.

Il complesso, progettato nel 1967, è realizzato in due scaglioni, con una prima unità che viene conclusa nel 1970 e l'altra nel 1972. I bei disegni di Zannetti manifestano con chiarezza l'idea progettuale, presentando una corrispondenza fra l'accuratezza del progetto e la rappresentazione che, nella sua ricercatezza, non smentisce mai il principale intento funzionale della descrizione.

Il riferimento ai dettami del Movimento Moderno è manifesto: la contemporanea modularità della pianta e del prospetto, l'idea di tipologia analizzata come paradigma, il rigido ritmo compositivo loosianamente privo di ornamenti, il rapporto fra forma, struttura e materiali che sfocia nella standardizzazione, la configurazione spaziale impostata alla sua base sulla veridicità lecorbusieriana dei pilotis sono i temi più evidenti che derivano dalla cultura internazionale.

Le due stecche, uguali, sono il più canonico esempio di tipologia residenziale in linea. Ciascuna ospita 36 alloggi, a ogni livello sono presenti tre tipologie di abitazioni che differiscono solo per la dimensione di alcuni vani, tutte di ampia metratura in congruità alle

innovative caratteristiche prestazionali imposte dalla GESCAL. Il prospetto è peculiarmente caratterizzato da un'attenzione al particolare di stampo miesiano: una sperimentazione tecnologica di un singolo elemento modulare a tamponatura dei balconi, realizzato in calcestruzzo, colorato e prefabbricato in cantiere con piastre vibranti. La sua ripetizione seriale, tanto evocata dal rinnovamento moderno, contrassegna l'intero edificio che nel dettaglio trova il quid che ne attesta la qualità architettonica. La ritmica così astratta, marcata-mente referenziata a modelli eloquenti, si trova però contestata dalla variazione spontanea delle singole porzioni che oggi si può rilevare: mutazioni di chiusure e ornamenti volgono all'appropriazione e all'identificazione dello spazio privato, cambiando, nel bene e nel male, i connotati prefissati dell'intervento nel suo complesso.

Le case popolari di Francesco Zannetti non sono solo una tipologia innovativa autoreferenziale, ma anche l'embrione della crescita di un luogo la cui forza messa in campo si riversa nel contesto fino a definire una nuova immagine di città. Per merito dello studio e dell'impegno del progettista, che è protagonista invisibile di uno spazio caratterizzato dalla perentorietà del segno (evidente e intrinseca all'idealità stessa della ricerca tipologica dominante in quegli anni) e dalla qualità architettonica, che oggi riemergono nelle loro reali potenzialità.

Marco Filippucci, *Le case popolari di Francesco Zannetti a San Sisto caso paradigmatico di sperimentazione abitativa*, in "Umbriasettegiorni", 21 ottobre 2011, p. 30.



Il mattatoio pubblico di Claudio Longo a Perugia

Paolo Belardi

Troppo spesso, parlando della bellezza della città di Perugia e dibattendo sul suo futuro urbanistico, tendiamo a celebrare solo il patrimonio edilizio storico e non abbiamo coscienza dell'effettivo valore del patrimonio edilizio recente. Che talora è addirittura rilevante. È il caso dell'ex mattatoio di via Palermo: un complesso edilizio che non a caso, nel 2009, è stato catalogato dalla Regione Umbria nel novero dei siti industriali dimessi d'interesse insieme a campioni straordinari di archeologia industriale quali l'ex tabacchificio Giontella di Bastia Umbra, le ex fornaci Hoffmann di Foligno e l'ex polo chimico Polymer di Terni. Eppure il vecchio stabilimento per la mattanza del capoluogo umbro, pur presentando molte qualità evidenti, sia costruttive che figurative, è stato a lungo emarginato dai circuiti vitali cittadini e ridotto di fatto a mera rotatoria. Tanto da dare adito a ripetute tentazioni demolitrici, che oggi però sembrano fugate. Anche se l'eleganza compositiva del fronte principale (che da qualche mese a questa parte, dopo l'abbattimento delle folte alberature che ne hanno sempre impedito la vista, è sotto gli occhi di quanti entrano in città dallo svincolo di Prepo) non potrà non essere compromessa dall'intervento edilizio che è in via di cantierizzazione. Che fortunatamente non cancellerà né la scenografica dinamicità delle tettoie (ispirate da uno slancio pre-decostruttivista) né la sapiente fattura delle cortine murarie (in cui convivono il mattone di laterizio, il calcestruzzo faccia-vista e la pietra calcarea), ma altererà irreparabilmente, con l'introduzione di nuove facciate vetrate, il perfetto equilibrio pieni/vuoti composto nel lontano 1967 da Claudio Longo. Che peraltro è autore, nel capoluogo umbro, anche dell'imponente sede della Camera di Commercio nonché del relativo centro congressi (1976-1986). E Longo, così

Perugia, mattatoio pubblico (Claudio Longo, 1967)

come è noto agli addetti ai lavori, è uno dei principali esponenti della scuola romana di architettura del XX secolo. La sua biografia è a dir poco eloquente. Nato a Locri (Reggio Calabria) il 22 giugno 1912, si iscrive alla Facoltà di Architettura di Roma, dove nel 1934, a soli ventidue anni, consegue la laurea. Dopodiché intraprende una serrata attività didattica, scientifica e professionale. Già nel 1936, infatti, è assistente volontario e, nel 1942, consegue la libera docenza, assumendo insegnamenti di primo piano non solo nella Facoltà di Architettura di Valle Giulia, ma anche nella Facoltà di Ingegneria di San Pietro in Vincoli, dove afferisce all'Istituto di Architettura e Urbanistica guidato da Giuseppe Nicolosi e dove insegna sia come supplente di materie caratterizzanti il settore scientifico disciplinare della Composizione architettonica sia come affidatario di corsi liberi tra cui risalta quello dedicato agli edifici per l'abitazione popolare e per lo svago. Così come, tra il 1957 e il 1962, è docente incaricato del corso di Scenotecnica nell'Accademia di Belle Arti di Roma. Il contenuto di tali corsi è coerente con le ricerche condotte in collaborazione con Ciro Cicconcelli e concernenti l'analisi comparata dei tessuti urbani delle città moderne e dei centri storici, con particolare attenzione al raffronto tra le borgate della capitale e i centri minori della campagna ciociara. Non a caso, alla fine degli anni settanta, Longo è direttore di un'importante ricerca interdisciplinare, finanziata dal CNR e titolata "Formulazione e individuazione di metodologie e gestione degli interventi sul patrimonio edilizio esistente". Nondimeno, nonostante il notevole impegno accademico, partecipa in qualità di capogruppo a numerosi concorsi di architettura, sia nazionali che internazionali, tra i quali meritano una particolare menzione il concorso nazionale per l'ospedale di Ravenna (1936, primo premio), il concorso nazionale per le cliniche oculistiche dell'Università degli Studi di Firenze (1937, primo premio), il concorso nazionale per il policlinico dell'Università degli Studi di Padova (1938, primo premio), il concorso nazionale per la nuova stazione ferroviaria di Roma (1947, secondo premio), il concorso nazionale per la chiesa della Madonna delle Lacrime a Siracusa (1954), il concorso internazionale per il ponte sullo Stretto di Messina (1969) e il concorso internazionale

per la moschea di Roma (1969). Ma soprattutto è protagonista di un'intensa attività professionale, qualificata dalla collaborazione con personaggi di spicco della ricostruzione postbellica (da Vincenzo Monaco a Giuseppe Perugini, da Tullio Rossi a Saverio Muratori), quanto segnata sia dalla redazione di piani regolatori di primo piano (Cattolica, San Felice Circeo, Soriano nel Cimino) sia dalla realizzazione di numerose opere pubbliche e private: lo stabilimento glutinarie Buitoni a Sansepolcro (1939), la ristrutturazione del teatro dei Satiri a Roma (1952), gli uffici Tecnimont a Milano (1975) e il centro vacanze Kamarina a Ragusa (1977). Il tutto senza abdicare al proprio impegno istituzionale. Fino a poco prima di spegnersi, infatti, Longo è membro attivo delle principali associazioni culturali dell'epoca (dall'INU all'INARCH) e rappresenta l'Ordine degli Architetti Italiani in congressi di rilievo internazionale. Probabilmente è venuta l'ora di contestare l'insulso pregiudizio secondo cui, anche e soprattutto a Perugia, ciò che è recente è solo e soltanto speculazione edilizia. Per proporre provocatoriamente un modello opposto: quello di una città-capoluogo affrancata dai retaggi del passato e pienamente orgogliosa della propria contemporaneità.

Paolo Belardi, *Ex Mattatoio, un'opera d'autore da salvaguardare*, in "Il Giornale dell'Umbria", 9 gennaio 2014, p. 8.



Piazza Partigiani: l'acropoli moderna di Perugia

Paolo Belardi

Seppure sorta in età postunitaria sulle macerie della tenaglia Paolina come slargo per le esercitazioni militari, piazza Partigiani tradisce una matrice schiettamente moderna. Il che non è certo sorprendente, visto che l'ordine cartesiano che ne contrassegna l'organizzazione planimetrica incarna gli esiti di un concorso nazionale bandito nel 1946 per porre fine al lungo dibattito sulla destinazione di un'area nevralgica per la crescita della città, ma vanificato dall'incapacità della commissione giudicatrice di restituire una graduatoria. Il primo premio, infatti, viene assegnato ex aequo ai quattro progetti presentati: "B.S. 48" (Augusto Baccin, Maurizio Sacripanti), "C.M.P. 777" (Ezio Cerutti, Alberto Moroni, Aldo Puntelli), "Garibaldi 3" (Enzo Milani, Francesco Silvestri, Mario Zocca) e "Colle della Luna" (Giuseppe Gori, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli). Peraltro, in modo assolutamente anomalo, è la stessa commissione giudicatrice a suggerire all'Amministrazione Comunale di riunire tutti i partecipanti al concorso in un'équipe allargata, volta a redigere un piano particolareggiato ligio alle raccomandazioni espresse nella relazione allegata al giudizio finale, in cui viene enunciato un lungo elenco di principi progettuali propedeutici al raggiungimento di tre obiettivi: l'assicurazione della centralità pedonale, la massimizzazione dell'integrazione morfologica e la valorizzazione dei coni visivi. Più che un concept, un vero e proprio diktat cui si aggiunge in extremis la prescrizione di coperture a falde laterizie nell'intento di salvaguardare l'integrità della veduta panoramica dai giardini Carducci: non a caso il piano particolareggiato, seppure redatto a più mani nel breve volgere di pochi mesi (l'autorizzazione comunale è datata maggio 1947), è innegabilmente unitario. Laddove la nuova piazza, ponendosi come

Perugia, palazzo della Regione Umbria a piazza Partigiani (Annibale Vitellozzi, 1951), veduta d'epoca

cerniera fisica tra il centro storico e le nuove espansioni in corso di strutturazione lungo le strade di collegamento con la stazione ferroviaria, confina la strada di circonvallazione a ridosso del muro di sostegno di via Masi, concentra i nuovi volumi edificati in corrispondenza dei margini nord est e contrappone alla magniloquenza dell'impianto panottico del carcere l'essenzialità dell'impianto a "L" di un edificio destinato ad accogliere un mix funzionale di negozi e uffici. Ciò che ne scaturisce è una sorta di piazza-belvedere: aperta dal basso verso i propilei postunitari di piazza Italia e dall'alto verso la facciata policroma della chiesa di Santa Giuliana. Ma anche protetta dai flussi in transito lungo via Cacciatori delle Alpi mediante un sofisticato edificio realizzato nel 1951 sulla base di un progetto neostoricista firmato da Luigi Ciarlini, allievo di Giuseppe Samonà, che è destinato a sede INAIL e che riscuote i giudizi negativi di Augusto Baccin e Mario Zocca. Ma le critiche agli archi ribassati e alle colonnine libere rimangono disattese, così come, di lì a breve, rimangono disattese tanto le proposte di riconfigurazione naturalistica avanzate da Pietro Porcinai (di cui rimangono labili tracce nell'area verde di Santa Giuliana) quanto le previsioni del piano particolareggiato relativamente all'edificio-velario previsto di fronte al muro di cinta del carcere. Che è realizzato nel 1951 su progetto di Annibale Vitellozzi, all'epoca funzionario tecnico del Ministero dei Lavori Pubblici, ma che rinuncia sia alla complessità funzionale, ospitando la sede del Provveditorato Regionale alle Opere Pubbliche per l'Umbria e dell'Ufficio del Genio Civile di Perugia, sia alla complessità relazionale, ostentando un'autoreferenzialità monumentale che evoca gli stilemi profusi da Marcello Piacentini nell'Esposizione Universale di Roma. Eloquente, in proposito, l'eccezionalità compositiva dell'ingresso a doppia altezza (con il ballatoio di distribuzione al primo piano raccordato al piano terra da una scala a sbalzo), denunciata all'esterno dalla maggiore ampiezza delle tre bucatore del piano terra, che infrangono il ritmo altrimenti regolare della texture parietale. Mentre il sapiente arretramento delle falde di copertura rispetto alle facciate rivendica idealmente la modernità del palazzo, simulando l'effetto visivo di una copertura piana, smascherato dalla

sopraelevazione realizzata negli anni ottanta per aumentare lo spazio degli uffici regionali. Ma, oltre che alla complessità funzionale e alla complessità relazionale, l'edificio direzionale progettato da Vitellozzi rinuncia anche a sanare la discontinuità altimetrica sussistente tra via Masi e piazza Partigiani, omettendo di realizzare il cavalcavia previsto dal piano particolareggiato del 1947 e demandando ogni forma di ricucitura all'accordo, stipulato negli stessi anni tra l'impresa Alessandro Lilli & figli e l'Amministrazione Comunale di Perugia, che prevede la permuta di un lotto di proprietà della famiglia Lilli, posto nei pressi di piazza Morlacchi (dove in seguito viene realizzata la Scuola Media "Giovanni Pascoli"), con quello di proprietà comunale posto nel versante di piazza Partigiani a ridosso di via Masi. In quest'area Dino Lilli progetta un edificio per abitazioni (poi sede della Questura di Perugia e attuale sede della Procura della Repubblica presso il Tribunale di Perugia) e un albergo (Excelsior Hotel Lilli e attuale Sangallo Palace), raccordati sinergicamente da una terrazza panoramica sovrapposta agli spazi a uso commerciale poi ceduti all'azienda Poste e Telecomunicazioni. I lavori, che sono intrapresi nel 1957 e che si protraggono fino al 1967, si sviluppano in base a uno schema planimetrico che asseconda il tracciato della strada di circonvallazione, isolando gli edifici in una sorta di enclave. Così facendo, però, l'intervento di Lilli, per quanto coerente nella sua impostazione razionalista, accreditata dal carattere stereometrico dei corpi edilizi e dal ritmo seriale delle finestrature, suggella la condizione della piazza di centro direzionale atipico, organizzato per parti autonome e privo di attenzioni relazionali per l'intorno. Il che produce un'acropoli moderna, se non addirittura metafisica, che non a caso tradisce molte analogie con la piazza aldorossiana di Fontivegge.

Paolo Belardi, *Piazza Partigiani - L'acropoli moderna di Perugia*, in "QuotidianodellUmbria.it", 31 ottobre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 31 ottobre 2013).



Il santuario e la Casa del Pellegrino di Julio Lafuente a Todi

Sofia Menconero

Collevalenza, piccolo borgo medievale nei pressi di Todi, è il luogo in cui negli anni cinquanta la religiosa e mistica spagnola Madre Speranza di Gesù decise di fondare la congregazione delle Ancelle dell'Amore Misericordioso. Si tratta di un complesso dotato di moderne strutture ricettive inserite in una serie di costruzioni disposte sui versanti di una collina. La progettazione del santuario e della Casa del Pellegrino, alla fine degli anni sessanta, venne affidata all'architetto spagnolo Julio Lafuente.

Nato a Madrid nel 1921, ma emigrato con la famiglia in Francia poco dopo, Julio Lafuente intraprende gli studi di architettura alla École nationale supérieure des beaux-arts e nel dopoguerra decide di compiere il suo Grand Tour nella capitale italiana. Da breve soggiorno quale doveva essere, Lafuente si trattiene a Roma, affascinato dal suo fermento culturale e artistico, e comincia a lavorare presso lo studio Monaco Luccichenti, che diede forma ad alcune delle architetture più significative del secondo dopoguerra. Quella era la Roma di Zevi, Quaroni e Insolera, ma anche di Luigi Moretti, da cui Lafuente riprende l'attenzione verso il dettaglio, l'ornamento e il significato dello spazio, che rimane una costante in tutte le sue opere. La propensione dell'architetto alla commistione tra arte e architettura, che la corrente razionalista aveva contribuito a far dimenticare, raggiunge la sua massima forma durante la collaborazione con gli scultori Andrea e Pietro Cascella, con cui vince il primo premio per il monumento commemorativo alle vittime di Auschwitz. Tra le opere più importanti che realizza dagli anni sessanta, nella nuova condizione di autonomia professionale, ricordiamo il complesso delle tribune e dei servizi per l'ippodromo Tor di Valle (1959), l'ospedale San Giovanni Battista per il Sovrano Militare Ordine di Malta in zona

Todi, santuario e Casa del Pellegrino a Collevalenza (Julio Lafuente, 1968)

Magliana a Roma (1962), il Collegio Pio Latino Americano a Roma (1965), la clinica Pio XI a Roma (1970), gli uffici Esso sempre in zona Magliana (1980) e una serie di residenze private, moderne, materiche e di grande libertà espressiva, a Roma, Tivoli, Amalfi, all'Argentario e in Toscana. Posteriori sono l'intervento a Gedda in Arabia Saudita, dove realizza alcuni grandi landmark urbani (1981-1987), l'air terminal ferroviario all'Ostiense (1990) e il centro addestramento NOCS a Spinaceto (2003).

Del 1968 è il santuario umbro già citato, quello che Giorgio Muratore definisce “un vero e proprio ‘unicum’ architettonico dove, riprendendo taluni degli etimi più caratteristici della sua ormai quasi ventennale esperienza romana, ne esalta e ne esaspera, fino alla dimensione del ‘monumento’, alcuni caratteri espressivi di fondo. Materiali e moduli volumetrici assumono qui il valore di una simbologia astratta ove si incrociano le più remote memorie ‘gotiche’ di un lontano retaggio islamico ed ispanico, la dimensione allo stesso tempo gonfia e franta delle dilatazioni figurative barocche e le più avanzate frontiere di uno sperimentalismo spaziale e tecnologico di esplicita attualità”. Un simbolismo, evidentemente di natura religiosa, che permea tutto il progetto, dalla composizione spaziale alle forme, dai materiali alla scelta dei dettagli.

La pianta centrale si deforma e si estende lungo l'asse longitudinale in direzione della scalinata d'accesso prolungando lo spazio sacro secondo necessità, per ricordare che il santuario è meta di pellegrinaggio. La stessa pianta è un continuo alternarsi di concavità e convessità, una dialettica che si percepisce in alzato come rottura della distinzione tra spazio interno ed esterno ovvero ricerca della continuità spaziale, che era uno dei principali obiettivi dell'architettura organica. Secondo questo principio viene realizzata anche la chiesa inferiore, la cripta, dove risiedono le spoglie della religiosa fondatrice, che diventa un tutt'uno con l'aula che la sovrasta, in termini geometrici, acustici, ma soprattutto di illuminazione, in quanto prende luce dall'alto attraverso coni-lanterna perimetrali e attraverso il riverbero delle grandi vetrate colorate poste come lame di luce tra cilindri contigui. La luce regna sovrana in tutto il complesso. Penetra dalla

facciata composta da bicchieri cavi in cemento variamente orientati che hanno anche funzione di miglioramento acustico attraverso l'abbattimento del riverbero. Illumina l'altare dall'alto della cupola verso cui convergono due tagli a forma di croce in copertura. Piccole aperture quadrate tessono la trama dei cilindri absidali. Una grande attenzione è posta anche nella scelta dei materiali: acciaio, calcestruzzo, legno, vetro, rame, muratura di pietra e di laterizio, marmo e travertino per gli arredi sacri. Dunque nessun materiale di vero pregio, né oro, né argento, né pietre preziose.

L'architettura di Lafuente, semplice nei materiali, viene così arricchita da artifici spaziali e volumetrici, da giochi di ombre e di luci. E con questi stimoli visivi tornano presto alla mente le opere del grande maestro Louis Kahn di circa un decennio prima, di cui l'architetto spagnolo evoca la magnificenza delle forme attraverso una sapiente pratica progettuale e un attento studio di quell'arte antica che Roma offre da secoli a tanti architetti che la visitano.

Sofia Menconero, *Collevaenza: Santuario e Casa del Pellegrino progettati dall'architetto spagnolo Julio Lafuente*, in "Umbriasettegiorni", 16 novembre 2012, p. 29.



L'Istituto Tecnico per Geometri di Vittorio De Feo a Terni

Luca Martini

Alcune figure caratterizzanti la storia dell'architettura italiana recente meriterebbero una notorietà ancora maggiore di quella che hanno, spesso limitata agli ambienti degli addetti ai lavori. Una di queste è senz'altro Vittorio De Feo (Napoli 1928 - Roma 2002), che si laurea a Roma in Architettura nel 1955 e insegna Composizione architettonica dal 1956, prima allo IUAV di Venezia, quindi all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e infine alla Facoltà d'Ingegneria dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". La sua figura segna il dibattito architettonico della seconda metà del secolo scorso per gli esiti del tutto originali della sua attività di ricerca e professionale, tanto che la ricca attività accademica e progettuale è sintetizzata in diverse pubblicazioni e monografie. Tra le sue opere più note si ricordano il circolo aziendale e complesso sportivo Rai a Roma (1965) e gli alloggi del comparto Barra San Giovanni a Napoli (1983), insieme a tutta una serie di progetti, quali lo studio-concept per stazioni di rifornimento della compagnia petrolifera Esso (1970) o le residenze al Celio (1983) a Roma. Raramente come nel suo caso appare complesso fare una scelta delle opere più rappresentative, poiché la sua carriera è costituita da una evoluzione continua, e non appena pare approdare a un linguaggio compiuto e definitivo si rimette in gioco alla ricerca di nuove forme espressive e riferimenti culturali.

Non tutti sanno che molte realizzazioni di Vittorio De Feo sono proprio in Umbria, come le abitazioni economico popolari a Ponte della Pietra a Perugia (1986) o l'edicola della Madonna della Ceramica all'interno dell'ex conservificio Drommi di San Martino in Campo (1998). Sempre in Umbria, per la precisione a Terni, è presente l'opera forse più paradigmatica della figura dell'architetto romano:

Terni, Istituto Tecnico per Geometri (Vittorio De Feo, 1969)

l'istituto Tecnico per Geometri in viale Trieste, progettato insieme a Errico Ascione alla fine degli anni sessanta. Francesco Dal Co lo descrive come “un irresolubile e irrisolto confronto tra compostezza geometrica e libertà linguistica”, delineando un profilo che lumeggia efficacemente la complessità polisemica delle realizzazioni dell'architettura di scuola romana. L'edificio appare come una sorta di zolla stereometrica di sezione trapezia che nasce dal terreno, caratterizzata da un taglio che la attraversa longitudinalmente e punteggiata da incisioni e lucernari sulla superficie inclinata, che è contemporaneamente facciata e copertura. Il blocco a forma di parallelepipedo contiene le aule didattiche su due piani, mentre il corpo prismatico accoglie i laboratori didattici in una maggiore libertà compositiva, che risolve occasionalmente la necessità di spazi di diversa ampiezza e altezza. Il percorso longitudinale distribuisce i due volumi. La testata a ovest è caratterizzata da un corpo a sezione curvilinea che ospita le comunicazioni verticali d'emergenza, mentre il volume si conclude a est scendendo ancora verso il terreno, dando vita a una sorta di tronco di piramide. L'ambiguità dell'insieme è ribadita dal vero e proprio bifrontismo dell'edificio, che a sud presenta una facciata disegnata attraverso una griglia continua in cemento armato interrotta da specchiature in vetrocemento (evidente omaggio al maestro ternano Mario Ridolfi), mentre a nord il piano inclinato che si raccorda con il terreno è in gran parte percorribile, e ospita le gradinate che affacciano sui campi sportivi adiacenti e un piccolo teatro all'aperto. Il calibrato rapporto tra superfici opache e trasparenti denota una propensione ante litteram per la sostenibilità ambientale, che in questo frangente non è altro che maestria compositiva. Nello stesso fronte nord è posizionato l'ingresso alla scuola, mentre le aule affacciano a sud verso un prato alberato, confermando la ricerca di un rapporto innovativo con il contesto. L'edificio esprime una forte configurazione geometrica, che grazie alla presenza misurata di incisioni e trattamenti superficiali differenziati dà vita allo stesso tempo a una insospettata plasticità. Le dimensioni, ma ancor più la forte carica espressiva, ne fanno un vero e proprio segno urbano che incide a una scala cittadina, sulla scorta delle esperienze del Gallaratese a

Milano, pressoché contemporaneo, di Corviale a Roma e dello Zen a Palermo. Proprio questa ricchezza linguistica ne fa l'opera di De Feo che ha avuto la fortuna editoriale maggiore. Tanto da essere riconosciuta tra quegli interventi che meglio rappresentavano lo stato della ricerca in architettura in Italia con la pubblicazione nel noto numero titolato *Italie 75* di "L'architecture d'aujourd'hui" (numero 181 del settembre-ottobre 1975), dedicato alle esperienze più significative del panorama nazionale del periodo.

Come il Giano bifronte raffigurato nella copertina della rivista, l'Istituto di De Feo è insieme artificiale e organico, rigoroso e plastico, introverso ed estroverso... Mai come in questo caso pare inutile tentare di darne una definizione univoca, o tanto meno collocarlo in una delle correnti effimere che scandiscono la storia dell'architettura, che lo stesso De Feo vedeva con il fumo negli occhi. Poiché forse proprio nella continua ricerca, supportata dalla curiosità intellettuale e dalla passione per l'architettura di qualità, sta quello che pare il lascito più prezioso del maestro romano. Sintetizzato mirabilmente nell'edificio ternano.

Luca Martini, *Rigore geometrico e libertà compositiva convivono nell'istituto tecnico per geometri di Vittorio De Feo a Terni*, in "Umbriasettegiorni", 24 febbraio 2012, p. 29.



Il convitto maschile dell'ONAOSI di Daniele Calabi, Enrico Cambi e Pietro Frenguelli a Perugia

Paolo Belardi

Probabilmente tutti conoscono l'ONAOSI (acronimo di Opera Nazionale Assistenza Orfani Sanitari Italiani): un ente senza scopo di lucro, fondato a cavallo del Novecento sulla scia di un'idea lanciata nel 1874 dal medico forlivese Luigi Casati in occasione del primo Congresso Nazionale dei Medici Condotti. Così come, probabilmente, molti conoscono la sede perugina del convitto maschile: un imponente complesso edilizio che sorge a valle del quartiere di Elce (segnatamente nei pressi della chiesa parrocchiale di San Donato) e che è qualificato da opere artistiche di pregio, eseguite da pittori del calibro di Gerardo Dottori e Manlio Bacosi. Altrettanto probabilmente, però, pochi conoscono l'intricata vicenda concorsuale e, con essa, i nomi dei professionisti (talora anche di chiara fama) che hanno contribuito a idearla e a costruirla. Tanto che, seppure sinteticamente, vale la pena ripercorrerne le tappe salienti.

Il 1 maggio del 1960 l'ONAOSI pubblica il bando di un concorso di architettura, aperto a livello nazionale e articolato in due fasi (la prima a livello preliminare e la seconda a livello definitivo), concernente la progettazione della nuova sede del convitto maschile di Perugia, corredandolo con un viatico metaprogettuale che prescrive un programma funzionale decisamente rigido, laddove prefigura un edificio capace di "ospitare circa 300 alunni in età tra gli 8 e i 20 anni, ai quali l'Opera deve assicurare tutti i comfort (...) in ambienti modernamente attrezzati" e dove, sulla scorta di una relazione redatta da una commissione di esperti in materia di pedagogia, psicologia e pediatria, è rigettato il modello "a camerate" ed è auspicata "una distribuzione in 'famiglie' di venti convittori ciascuna". Nondimeno, nel bando, non è misconosciuta la difficoltà insita nell'inserimento

Perugia, convitto maschile dell'ONAOSI (Daniele Calabi, Enrico Cambi e Pietro Frenguelli, 1970)

paesaggistico di una cubatura ingente e, per di più, in un'area complicata dal punto di vista ambientale, sia perché limitrofa al centro storico sia perché sensibilmente dislivellata. Infatti, "pur lasciando ai progettisti la più ampia libertà di concezione stilistica e distributiva nell'ideazione del complesso edilizio", il bando non omette di raccomandare soluzioni tipologiche e figurative capaci di armonizzarsi "alle caratteristiche estetiche e panoramiche dell'intorno".

La prima fase del concorso riscuote un grande successo e, dopo un attento esame, sono selezionati (e quindi ammessi alla seconda fase) solo cinque progetti: il progetto contrassegnato dal motto "L'ELCE 5" (capogruppo Frenguelli), il progetto contrassegnato dal motto "COMUNITÀ GIOVANILE" (capogruppo Calabi), il progetto contrassegnato dal motto "CASA E ULIVETO 1726" (capogruppo Sansonetti), il progetto contrassegnato dal motto "POGGIACORONA" (capogruppo Cambi) e il progetto contrassegnato dal motto "LE TERRAZZE" (capogruppo Mirri). Anche il livello degli approfondimenti definitivi è elevato e, di conseguenza, la scelta è imbarazzante. Tanto che, dopo un lungo dibattito, la giuria risolve l'impasse assegnando la vittoria ex aequo a tre progetti ("L'ELCE 5", "COMUNITÀ GIOVANILE" e "POGGIACORONA"), consegnando alla storia un verbale in cui è espressa chiaramente la volontà di premiare il riguardo nei confronti dell'integrazione paesaggistica e l'impegno all'adattamento morfologico. Dopodiché i lavori, affidati all'impresa Pierangeli & C. di Pesaro e diretti da Enrico Cambi (che però, nel breve volgere di pochi mesi, è soppiantato da Pietro Frenguelli per gli aspetti architettonici e dalla coppia Andrea Bolli-Sisto Mastrodicasa per gli aspetti strutturali), sono intrapresi nella primavera del 1964 e si protraggono per ben sei anni. Fino a quando, nell'estate del 1970, la nuova sede del convitto maschile è collaudata e inaugurata.

L'esito finale sotto i nostri occhi, seppure penalizzato dagli inevitabili compromessi imputabili alla decisione dell'ONAOI di conferire l'incarico del progetto esecutivo a un'équipe di professionisti di diversa formazione culturale quali i capigruppo dei tre progetti vincitori (il veneziano Daniele Calabi, il fiorentino Enrico Cambi e il perugino Pietro Frenguelli), è sostanzialmente mutuato dal progetto

“POGGIACORONA” (redatto da Enrico Cambi con la collaborazione di Alfonso Stocchetti e di Romeo Viviani) e restituisce un edificio che, pur rimanendo estraneo ai circuiti vitali cittadini, svolge un ruolo urbano di primo piano, ostentando una presenza figurativa che contamina l’articolazione razionalista dell’impianto (che tradisce un evidente debito verso la lezione funzionalista di Walter Gropius) con la vena organica degli alzati (che citano continuamente il migliore repertorio stilistico di Frank Lloyd Wright). Non a caso è proprio grazie all’insolita articolazione “a ziggurat” che l’attuale sede degli istituti maschili Elio Barboni, nonostante la sua mole imponente, riesce a dialogare con il paesaggio urbano circostante, squadernando una sequenza ordinata di speroni in laterizio e una cascata di gradoni fioriti che mitigano l’impatto visivo e assecondano l’acclività collinare. Né è da meno il sapiente inserimento naturalistico (fondato sulla rimodellazione del terreno vegetale in pendii boscosi sui quali s’inerpicano ameni vialetti e ripide scalinate) che, fedele alla lezione impartita nel capoluogo umbro da Pietro Porcinai, ha sempre rappresentato un trademark distintivo del convitto. E che, ancora oggi, marca uno scarto profondo con la mediocre edilizia residenziale privata circostante: mortificata da un uso del suolo intensivo e soffocata da una densità abitativa eccessiva.

Paolo Belardi, *Il Convitto maschile dell’ONAOI: un’opera imponente che dialoga con il paesaggio urbano circostante*, in “Umbriasettegiorni”, 20 gennaio 2012, p. 29.



Il Nuovo Villaggio Matteotti di Giancarlo De Carlo a Terni

Giacomo Pagnotta

Giancarlo De Carlo nasce a Genova il 12 dicembre 1919 e nel 1930 si trasferisce a Tunisi, dove frequenta la scuola media e superiore venendo a contatto con la cultura francese e con quella araba. Nel 1937 torna in Italia e, in una situazione sociale confusa (sta per scoppiare la seconda guerra mondiale), si iscrive alla Facoltà d'Ingegneria del Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1943. Finita la guerra si trasferisce a Venezia per frequentare la Facoltà di Architettura, terminando i propri studi nel 1949.

La sua attività professionale comincia all'inizio degli anni cinquanta. Tra il 1954 e il 1956 fa parte della redazione di "Casabella Continuità", nel 1956 organizza la Mostra dell'Urbanistica per la decima Triennale di Milano e nel 1959 partecipa al CIAM, durante il quale contribuisce a fondare il Team X. È in questo periodo che ottiene la cattedra di Urbanistica allo IUAV di Venezia venendo a contatto con personaggi del calibro di Franco Albini, Carlo Scarpa, Lodovico Belgiojoso, Giovanni Astengo, Mario De Luigi e Bruno Zevi. Durante gli anni sessanta partecipa a numerosi e importanti lavori di risanamento urbanistico; nel 1968, durante la rivolta studentesca, cerca un dialogo costruttivo con i propri studenti mettendo in discussione l'insegnamento tradizionale e pubblicando una serie di testi e saggi in cui teorizza una gestione dell'architettura più democratica e aperta.

Convinto che il modo tradizionale di fare architettura fosse autoritario e non tenesse conto dei reali bisogni dei fruitori, De Carlo s'impegna nell'intento di renderlo democratico, definendo strumenti concreti in modo tale che, ad esempio, l'abitazione diventi "sempre meno la rappresentazione di chi la progetta e sempre più la rappresentazione di chi la usa". Elabora quindi un metodo di "progettazione

Terni, Nuovo Villaggio Matteotti (Giancarlo De Carlo, 1970)

partecipata” basato su principi di collaborazione e condivisione del processo progettuale, dove tutti (dai progettisti agli utenti finali) condividono in egual misura il potere decisionale.

È in questo ambito che a partire dal 1970, insieme a Fausto Colombo, Valeria Fossati Bellani e, soprattutto, agli operai delle fonderie e acciaierie di Terni, Giancarlo De Carlo progetta le case per lavoratori del Nuovo Villaggio Matteotti, mettendo in atto per la prima volta in Italia i principi di architettura partecipata da lui stesso teorizzati.

La storia del villaggio inizia nel 1934, quando ancora veniva chiamato Villaggio Italo Balbo ed era il risultato di un programma assistenziale e di edilizia operaia nato durante il fascismo. Nel 1940 è rinominato Villaggio Matteotti, ma è solo dopo gli interventi operati al piano regolatore da Mario Ridolfi che, a causa del forte degrado e di una mancata integrazione con il tessuto cittadino, vengono messe le basi per un suo ridisegno radicale. L'incarico del progetto architettonico e urbanistico viene affidato a De Carlo, che promuove un intervento innovativo, secondo un iter progettuale di tipo partecipativo, che valorizza il ruolo dei futuri residenti e trasforma le loro richieste in vincoli operativi. Infatti, solo alla fine di un vivace dibattito in cui sono coinvolte circa tremila persone tra operai, tecnici e popolazione, è possibile definire i bisogni reali e si concordano i criteri di progettazione e i requisiti fondamentali per la ristrutturazione del quartiere basati sulle esigenze degli utenti.

Il Nuovo Villaggio Matteotti doveva contare 840 alloggi (ne sono stati realizzati solo 250) per un totale di 3.000 abitanti. L'insediamento si organizza in base a una trama parallela, in cui la viabilità pedonale principale è separata da quella carrabile e il costruito viene avvolto da un'ampia area verde pubblica. L'accesso alle residenze è costituito da un sistema di corpi scala e percorsi pedonali sopraelevati che distribuiscono i singoli alloggi secondo la tipologia abitativa in linea. A un piano superiore sono presenti i locali destinati alle attività comuni (scuola materna, spaccio cooperativo e centro sociale) e alle attività non residenziali (negozi o piccole attività artigianali) collegati attraverso opportuni snodi progettati in modo da essere fruibili anche agli abitanti dalle aree urbane circostanti. Allo studio

planimetrico su scala urbana si unisce una forte sperimentazione dal punto di vista tipologico, distributivo e aggregativo delle singole unità abitative.

Ogni complesso residenziale è infatti il risultato della concatenazione di cinque diverse cellule base collegate fra loro da un corpo scala. Le diverse tipologie s'inseriscono in una struttura costituita da una griglia spaziale in cui sono definiti i collegamenti verticali e che comprende, per ciascun piano, due alloggi fra loro uguali ma diversi da quelli degli altri due piani. Da ciò derivano 15 diverse configurazioni di abitazioni (a loro volta proposte in 3 varianti) ognuna delle quali è dotata di un orto-giardino di circa 20 metri quadrati adatto anche per alcune coltivazioni. L'aggregazione di queste tipologie edilizie all'interno di una serie di stecche parallele sortisce l'effetto di un'articolazione complessa dei volumi, che conferisce all'insediamento un effetto urbano caratterizzato, anche visivamente, da una massiccia presenza di verde.

A quasi quarant'anni dal processo di partecipazione che diede origine al progetto di De Carlo si possono riscontrare due posizioni critiche contrapposte nell'ambito delle valutazioni del villaggio: la prima valuta l'opera positivamente, essenzialmente per il processo che l'ha generata, la seconda la ritiene deludente, riconoscendone i valori architettonici ma attribuendoli solamente all'estro del progettista e non a decisioni prese dagli abitanti. Il vero interesse, però, non è tanto quello di determinare in che misura l'architettura del Nuovo Villaggio sia il risultato di una progettazione partecipata e a chi possano essere attribuiti i suoi valori intrinseci, quanto piuttosto quello di comprendere in che misura questa esperienza, comunque unica in Italia, abbia avuto dei risvolti positivi dal punto di vista sociale creando spazi significativi per coloro i quali li avrebbero abitati.

Giacomo Pagnotta, *Giancarlo De Carlo e il "Nuovo Villaggio Matteotti" a Terni. Primo esempio in Italia di Architettura partecipata*, in "Umbriasettegiorni", 13 luglio 2012, p. 29.



L'Accademia anatomico-chirurgica di Giuseppe Nicolosi a Perugia

Paolo Belardi

Progettata alla fine degli anni sessanta, ma inaugurata nel 1984, l'Accademia anatomico-chirurgica di Montelucente rappresenta l'ultimo prodotto in ordine temporale dell'intensa attività professionale svolta da Giuseppe Nicolosi (Roma 1901-1981) sotto l'egida del rettore Giuseppe Ermini e suggella quel complesso universitario medico di via del Giochetto che, a differenza delle precedenti iniziative (per lo più interne al centro storico), s'inserisce extra moenia. Addirittura all'esterno del recinto ospedaliero novecentesco.

D'altra parte, in contrapposizione agli esordi progettuali, che sono contrassegnati da un linguaggio schiettamente razionalista (a cominciare dall'attività svolta nell'ambito dell'ICP romano per l'urbanizzazione di Littoria e di Guidonia), è proprio in Umbria che Nicolosi giunge a confrontarsi con il sempre difficile tema del costruire nel costruito, rinunciando alla stereometria in nome della scomposizione, prima volumetrica e quindi materica. È questo un passaggio sofferto, che lo porta a riscoprire il messaggio dell'empirismo nordico (Aalto e Jacobsen in particolare), fino a non identificare ulteriormente il rinnovamento dell'architettura con l'opzione tipologica, verificando piuttosto la resistenza dei tipi tradizionali agli usi e ai linguaggi contemporanei. Avviene così che, a contatto con contesti pregni di storia (come Assisi, Spoleto e Perugia), riemerge la formazione crociana e le architetture di Nicolosi rinunciano alla nettezza dell'intonaco a vantaggio della texture. Laddove l'innovazione, a cui Nicolosi (che all'epoca è ordinario di Composizione architettonica nella Facoltà di Ingegneria di Roma, dove è anche direttore dell'Istituto di Architettura e Urbanistica) non intende minimamente abdicare, è denunciata dalla sapienza delle soluzioni costruttive, dal disegno sempre cangiante dei rivestimenti (siano essi lapidei o in

Perugia, Accademia anatomico-chirurgica (Giuseppe Nicolosi, 1971)

laterizio) e dalla ricercatezza dei dettagli. Non a caso, nelle lezioni tenute nelle aule di San Pietro in Vincoli, Nicolosi ammira Walter Gropius, per la concretezza, e Mies van der Rohe, per la vena poetica delle scelte tecnologiche, mentre non nasconde la propria diffidenza per l'opera di Frank Lloyd Wright e di Le Corbusier ("le cui idee, pur nella loro genialità e bellezza, tendono all'utopia"). Così gli edifici progettati da Nicolosi per i centri storici umbri si arricchiscono di soluzioni costruttive sempre più raffinate, che talora li qualificano di per sé. Basti pensare al ridisegno della piazza del duomo a Spoleto (in cui, così come a Pienza, la geometria dei ricorsi in travertino ordina i monumenti preesistenti) e del sagrato della basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (fondato su attenzioni percettive e certo non esente da echi monumentali piacentiniani). Ma, più ancora, basti pensare ai preziosismi esecutivi che cesellano molte delle architetture universitarie perugine (peraltro capaci, nell'arco di venti anni, di riorganizzare l'assetto logistico dell'ateneo): la sofisticata sistemazione della vecchia piazza del Prato, la vibrante tessitura muraria che incornicia *en abyme* la scalinata della Facoltà di Matematica, il coraggioso incorporamento dei mosaici romani di Sant'Elisabetta nell'atrio della Facoltà di Chimica, la paziente ricomposizione del portale dello Studium Generale di Valentino Martelli.

Ma è soprattutto con i progetti dell'Aula Magna di via Innamorati e dell'Accademia anatomico-chirurgica di Montelucente che Nicolosi suggella questo suo nuovo atteggiamento. Infatti, confessando di essere stato profondamente colpito dalla visita alla cattedrale di Gubbio (segnatamente dalla contrapposizione tra la purezza volumetrica esterna e l'articolazione strutturale interna) ripropone altrettanti corpi edilizi "semplici", ma contaminati da un elenco di citazioni stilistiche e di allusioni metaforiche. Che diventa lunghissimo nell'Accademia anatomico-chirurgica: un vero e proprio testamento poetico in cui Nicolosi, pur riutilizzando tecniche compositive ampiamente collaudate (il frammentarsi dei volumi, il prevalere del pieno sul vuoto, l'immagine di massa muraria compatta e forata con lievi irregolarità da bucatore di diverso taglio), tradisce un'insospettabile vena ironica e anticipa alcuni vezzi postmoderni, ostentando

una maliziosa ambiguità tra l'enfasi monumentale dell'impianto volumetrico (rimarcata dallo zoccolo basamentale) e il carattere ludico dell'immagine complessiva (che evoca una sorta di "arca della scienza"), tra il monotono rigore razionalista dei fronti laterali e gli scarti dinamici delle falde di copertura. Con una propensione per il decorativismo e per la discontinuità che, se a prima vista sembrano contraddire la proverbiale avversione del maestro romano per i manierismi in cui non sono riscontrabili rapporti di necessità tra forma e contenuto, affondano le proprie radici nell'inderogabile necessità della libertà espressiva. Che non a caso, al di là delle declinazioni contingenti, è rivendicata da Nicolosi in ogni sua espressione.

Paolo Belardi, *Le ambiguità compositive dell'Accademia anatomico-chirurgica di Giuseppe Nicolosi*, in "Umbriasettegiorni", 2 luglio 2010, p. 38.



La sala del Consiglio Regionale di Giulio Caravaggi a Perugia

Simona Graziotti

All'inizio degli anni settanta del secolo scorso palazzo Cesaroni viene individuato dal Consiglio Regionale come sede amministrativa, politica e direzionale; il valore dell'opera architettonica calderiniana e la sua posizione centrale nella città di Perugia gli consentono di ospitare al suo interno anche le attività più prestigiose dell'assemblea regionale. Il palazzo viene quindi sottoposto a una campagna di restauro mirata ad adattare le strutture esistenti alle nuove destinazioni d'uso, ripristinando gli spazi necessari e recuperando tutte le ricchezze del patrimonio artistico-culturale che ospita.

Il contributo di Giulio Caravaggi, architetto perugino, viene richiesto, insieme a quello dell'ingegnere Giuseppe Tosti, per l'organizzazione funzionale e la distribuzione logistica dei vari uffici nonché per le particolari sistemazioni e attrezzature degli ambienti più rappresentativi: spazi dedicati a uffici, sale audiovisive di proprietà Rai, spazi collettivi. L'intervento più rilevante realizzato dall'architetto è quello della sala consiliare: l'antica corte del palazzo, che accoglieva servizi non idonei alle sue caratteristiche funzionali e distributive, viene pensata come un grande spazio accessibile e fruibile dall'esterno dove confrontarsi sugli aspetti politici quotidiani.

Il progetto ridisegna così l'aspetto dell'intero edificio dotandolo di una nuova funzione: la collocazione della sala del Consiglio Regionale trasmette al cittadino un carattere di centralità e di trasparenza. La corte interna consente infatti al pubblico presente una partecipazione diretta alla vita politica, grazie alla fruibilità degli spazi e alla sua struttura aperta, che simboleggiano la limpidezza delle decisioni prese durante l'assemblea.

L'impostazione planimetrica mostra come la razionalizzazione degli spazi contribuisca alla ricerca di permeabilità e accessibilità.

Perugia, sala del Consiglio Regionale (Bruno Caravaggi, 1972)

Lo spazio centrale della corte è dedicato alle assemblee consiliari, con sedute destinate ai consiglieri e parti riservate agli spettatori; la quota di calpestio è inferiore rispetto a quella di ingresso, così da sistemare le sedute dei partecipanti su livelli diversi, a imitazione di un anfiteatro. Il tavolo dei consiglieri è posizionato in linea d'asse con l'ingresso al palazzo, in modo da essere visibile da qualsiasi punto della sala e la differenza di quota presente, di circa un metro, trasmette un invito alla partecipazione. Il disegno semplice e funzionale dell'organizzazione planimetrica è arricchito dalla presenza dei vari livelli, che aiutano a distinguere le diverse funzioni che si svolgono all'interno della sala. I corridoi che collegano l'ingresso del palazzo con le entrate offrono la possibilità di assistere alle sedute grazie alle grandi aperture che vi si affacciano. Nel progetto originale, così come nella successiva realizzazione, queste aperture erano pensate come grandi vani di passaggio che mettevano a diretto contatto la comunità con la vita politica; non si prevedevano quindi gli infissi, che sono stati montati in un secondo momento, principalmente per aumentare l'isolamento acustico.

L'attenzione progettuale posta nella definizione planimetrica e nello studio dei dettagli architettonici si riscontra anche nella realizzazione degli scanni e nella disposizione delle strutture tubolari che arricchiscono le pareti intonacate, separando lo spazio destinato al pubblico da quello riservato ai consiglieri. Tutte gli elementi che compongono la sala sono stati studiati nel minimo dettaglio per restituire un ambiente dall'aspetto armonico e curato.

La complessità delle scelte progettuali ha coinvolto non solo l'aspetto architettonico del progetto, ma anche quello strutturale: infatti, la volontà di ridurre al minimo le superfici piene per massimizzare quelle vuote e la scelta di abbassare la quota del pavimento hanno comportato l'adeguamento strutturale delle murature esistenti e il consolidamento delle fondazioni.

Il grande spazio della sala è stato infine completato con la realizzazione di un ampio velario traslucido che, oltre a contenere tutti gli impianti necessari, funge da controsoffitto e contribuisce a definire il carattere elegante e raffinato che contraddistingue l'intero inter-

vento. Si delinea così un'architettura nell'architettura che, oltre a rapportarsi perfettamente con la preesistenza, la valorizza.

Simona Graziotti, *Un'architettura nell'architettura: la nuova Sala del Consiglio Regionale disegnata da Giulio Caravaggi*, in "Umbriasettegiorni", 5 ottobre 2012, p. 29.



Il quartiere dell'Oliveto di Giulio Caravaggi a Perugia

Simona Graziotti

Negli anni settanta del Novecento l'architetto Giulio Caravaggi riceve l'incarico dalla Cooperativa Edilizia Oliveto di progettare un complesso residenziale urbanizzando una delle colline che circondano l'acropoli storica perugina. Come in molti altri casi, la fase di progetto è preceduta da un'intensa attività di ricerca concernente gli insediamenti coordinati sviluppati in Italia nel secondo dopoguerra, che mette in luce come spesso la problematica principale da risolvere sia il dialogo tra il nuovo tessuto e gli agglomerati esistenti: da qui la volontà di restituire un carattere unitario al nuovo abitato servendosi del disegno e dello studio tipologico. Il progetto prende inizio dallo studio e dalla conoscenza approfondita del luogo, che si caratterizza per la natura fortemente acclive del versante, unitamente alla presenza di vegetazione di pregio: nasce così il disegno planimetrico dell'insediamento, basato su una griglia formata da linee radiali e linee tangenziali, che assumono come fulcro ideale la sommità del colle. La stessa composizione assume poi un valore funzionale: infatti, il centro della maglia è occupato dal centro sociale e accoglie un parco giochi, attrezzature sportive e alcune attività commerciali; le direzioni radiali e tangenziali sono invece delineate dalla disposizione degli edifici e dallo sviluppo della rete stradale interna al quartiere. In particolare la disposizione delle abitazioni lungo le linee guida si configura come una spirale che, abbracciando la base della collina, la avvolge fino a concludersi sulla sua sommità, adattandosi sul terreno e assecondando l'orografia del sito. Questa disposizione è particolarmente evidente dalla casa privata di Caravaggi, situata sulle pendici del colle di San Marco, da dove egli elabora il progetto, ricalcando dal vetro di una finestra l'andamento del terreno per poi ipotizzare lo sviluppo del complesso residenziale. I tre fronti della

Perugia, quartiere dell'Oliveto (Bruno Caravaggi, 1975), veduta d'epoca

collina sono caratterizzati da tipologie abitative differenti, posizionate per sfruttare al meglio le caratteristiche del sito e per valorizzare il rapporto con l'ambiente circostante. Nella parte bassa del versante è stata adottata una tipologia a schiera radiale, con residenze aggregate per sovrapposizione parziale, sfruttando così l'andamento del terreno senza intervenire con scavi e riporti, bensì formando terrazzamenti artificiali, dove il tetto di ogni abitazione diventa la terrazza dell'edificio sovrastante. Il collegamento tra i vari livelli avviene tramite brevi tratti di scale contornati da verde e fiori, che costituiscono un luogo ameno e piacevole da attraversare. Salendo di quota, gli alloggi diventano a schiera tangenziale e seguono l'andamento curvilineo della strada interna, garantendo così la privacy delle abitazioni. Ogni unità ha un affaccio sulla strada interna al quartiere e uno spazio verde privato nella parte retrostante che si estende per tutto il lotto. Il prospetto principale è caratterizzato da un disegno razionale, con vuoti che si alternano a pieni, dove elementi verticali scandiscono un ritmo regolare e individuano le diverse unità abitative. La struttura del complesso è in cemento armato rivestita con pannelli prefabbricati intonacati, dai quali emerge una particolare attenzione all'utilizzo del colore: in origine gli edifici prossimi alla sommità del colle dovevano presentare una colorazione molto chiara, che diventava più scura scendendo verso valle, ma oggi, purtroppo, questo effetto si è in parte perduto. Lo studio cromatico emerge anche nei prospetti principali, dove la ripetitività della configurazione geometrica adottata è interrotta dalle basculanti di accesso ai garage verniciate di giallo Siena. Nella parte più alta del complesso è adottata una tipologia in linea, caratterizzata da due ballatoi esterni che distribuiscono le diverse residenze su tre livelli. Anche qui appare evidente lo stile razionale che Caravaggi adotta per l'intero progetto: i volumi sono ben definiti e le forme si presentano come pure e essenziali. I percorsi pedonali, che permettono di accedere alle abitazioni e di superare il dislivello presente, sono disposti lungo linee radiali che raggiungono idealmente la cima della collina e sono composti da tratti di scale, discese e salite che intendono rievocare i vicoli suggestivi del centro storico. Percorrendo le strade interne dell'abitato è evidente

come l'essenzialità che caratterizza il progetto esalti la vernacularità del complesso, determinando una realtà riconoscibile ma allo stesso tempo radicata nel contesto urbano.

Simona Graziotti, *Il complesso residenziale dell'Oliveto realizzato su progetto dell'architetto Giulio Caravaggi*, in "Umbriasettegiorni", 13 gennaio 2012, p. 29.



Le scuole di Carlo Mosconi a Perugia

Marco Filippucci

Seppure la storiografia architettonica e urbanistica non abbia forse ancora dato giusto peso all'apporto degli uffici tecnici comunali nell'evoluzione della forma urbana contemporanea, analizzando le trasformazioni di Perugia negli ultimi due secoli se ne evince la straordinaria opera, a partire dalle trasformazioni progettate da Alessandro Arienti, fra i primi ingegnere capo nell'Italia postunitaria, che con la sua architettura (ad esempio il palazzo della Provincia) e la sua urbanistica (ad esempio la realizzazione di viale Indipendenza) ha modificato radicalmente il volto della città. Di pari passo, leggendo la storia dell'ultimo ingegnere capo della città, Carlo Mosconi, si può ritrovare un intreccio di opere, pensieri e studi non solo del singolo progettista, ma ancor più di un "Ufficio Tecnico pensante".

Nato a Perugia il 19 dicembre 1939, padre di quattro figlie, Carlo Mosconi si laurea con lode in Ingegneria a Roma nel 1964, con una tesi sulla risistemazione di piazza Vittorio relata dal professor Gino Valle con l'importante ausilio dell'architetto Elio Piroddi. Inizia a lavorare presso l'Amministrazione Comunale perugina come progettista nel 1965, dapprima per un quinquennio come "avventizio". Durante la sua carriera Mosconi progetta e realizza un numero impressionante di architetture di qualità, i cui meriti sono però da condividere in parte sia con il suo storico ingegnere capo Mario Belardi, che trasforma l'ufficio tecnico strutturandolo in forma moderna e poi coordinandolo con estrema efficacia, sia con gli altri progettisti, per l'importante lavoro di gruppo che porta a eludere i confini del merito personale. Dopo una lunga carriera operativa, nel 1993 si carica del ruolo direttivo succedendo allo stesso Belardi, un compito che manterrà fino al 1997, anno in cui si stabilisce politicamente la disgregazione dell'ufficio, decentralizzazione che porta alle

Perugia, polo formativo di via Cortonese (Carlo Mosconi, 1977), veduta d'epoca

dimissioni dell'ex dirigente, che seguirà solo alcuni puntuali casi strategici (minimetrò, San Francesco al Prato, Sopramuro) fino al suo pensionamento maturato nel 1999.

Carlo Mosconi, che con intelligente ironia parafrasando l'ambito medico si autodefinisce "ingegnere condotto", è la figura di un progettista a tutto tondo: con il suo ufficio si occupa di edilizia residenziale, sociale, cimiteriale, di recuperi, mobilità e verde urbano. Per sintesi, in questa sede si può concentrare l'attenzione sui suoi interventi nell'ambito dell'edilizia scolastica, tema che affronta con continuità dall'inizio della sua carriera. A metà degli anni sessanta si assiste infatti alla massima espansione della città, con lo spopolamento delle campagne che crea una grande pressione demografica nel capoluogo e una corrispettiva richiesta di luoghi per l'istruzione. La pronta risposta è garantita attraverso l'edificazione di prefabbricati leggeri (rimane come esempio la scuola materna di via Quieta), ma in seconda istanza, con i finanziamenti derivanti dalla legge 641 del 1967, si passa quasi immediatamente alla costruzione di complessi scolastici, con l'obiettivo di creare polarità concentrando nella medesima struttura tutte le scuole dell'obbligo, con una palestra che permane poi come attrattore sociale nel quartiere.

In tale settore, in questi anni di grande sviluppo sono affidati a Carlo Mosconi quasi tutti gli interventi comunali, una quarantina di architetture progettate ex novo o recuperate dalla valorizzazione di contenitori storici preesistenti, fra i quali si può soffermare l'attenzione su due casi studio: il polo formativo di via Cortonese e la scuola materna di Pila.

Il primo è un centro che raccoglie le scuole elementare, media, materna e la palestra. L'idea progettuale è sorretta da una chiara volontà urbanistica, con il complesso che funge da cerniera fra i lotti di abitazioni intensive che vi si affacciano. La ricerca architettonica è sostenuta da riferimenti kahniani, nella corrispondenza fra pianta e volumi, nella chiara composizione delle forme, nel rapporto organico fra struttura, moduli e tipologia edilizia, con l'uso materico del mattone a faccia a vista che s'interfaccia con un nudo basamento in cemento armato secondo gli indirizzi delle esperienze del Moderno.

La forma è tripartita con in alto il volume delle scuole elementari, nel livello centrale le medie e sotto la materna, con la palestra che invece si pone nell'angolo opposto rispetto alle entrate aprendosi al quartiere. L'idea dello spazio interno si basa sul senso della promenade lecorbusieriana, sia nel percorso che porta all'antistante piazza sia nel lungo camminamento interno ai due moduli, ciascuno che apre esternamente sulle aule e internamente a uno spazio gradonato che doveva servire da luogo d'incontro e di connessione con il livello sottostante, anche se successivamente, per esigenze normative, viene malamente chiuso con un parapetto in cemento armato che ne compromette l'accessibilità e riduce la luce interna.

Il secondo caso studio di Pila manifesta come la sperimentazione architettonica non si fermi ai riferimenti di alcune correnti stilistiche, ma cerchi di indagare in tutti i suoi aspetti le potenzialità della forma con un chiaro intento sociale dettato da un profondo umanesimo. Il progetto, che pare rompere completamente con le precedenti esperienze per legarsi a richiami più organicisti delle teorizzazioni wrightiane, è maturato dalla contestuale commistione con le forme dell'architettura tradizionale umbra rilette nella loro matericità e compattezza. La piccola scuola, infatti, è impostata sulla contrapposizione di due volumi a sezione triangolare totalmente rivestiti in pietra, con un simmetrico taglio centrale che determina una lunga finestratura interrotta da setti portanti e caratterizza piccoli cortili interni, uno per ogni aula, che sono anche spazi utilizzabili per le funzioni ricreative dei bambini. In alto, un ulteriore fenditura fra i due volumi contrapposti garantisce la luce nello spazio di collegamento e determina quella tensione figurativa che caratterizza la composizione architettonica.

Marco Filippucci, *Carlo Mosconi: un "ingegnere condotto" per gli interventi nell'edilizia scolastica di Perugia*, in "Umbriasettegiorni", 20 aprile 2012, p. 29.



Il modulo abitativo di Renzo Piano e Peter Rice a Corciano

Paolo Belardi

L'abbattimento dei supercondomini Le Vele di Franz Di Salvo a Napoli e della colonia marina Sip-Enel di Giancarlo De Carlo a Riccione. Ma anche il prossimo smantellamento del complesso scolastico Marchesi di Luigi Pellegrin a Pisa e di un'ala della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Luigi Cosenza a Roma. Il mondo dell'architettura, sensibilizzato dagli accorati appelli lanciati dall'associazione Docomomo Italia, è in subbuglio e Piero Ostilio Rossi, dalle pagine del "Corriere della Sera" dell'8 aprile 2009, ha proclamato lo stato di allerta: la disinvoltura con cui s'interviene sulla città contemporanea, modificando sensibilmente se non addirittura cancellando irreversibilmente esempi significativi della storia dell'architettura recente (soprattutto se gli stessi non hanno raggiunto la soglia dei fatidici cinquant'anni di vita e, quindi, non sono salvaguardati da alcun tipo di vincolo), ha superato il limite della tollerabilità. È vero che per millenni la demolizione è stata, insieme alla conservazione, un elemento fondamentale del disegno della città. Per convincersene basta scorrere anche distrattamente le nitide illustrazioni del libro *Il progetto della sottrazione* di Antonino Terranova (Palombi Editori, Roma 1997). Così come è vero che negli ultimi anni molti litorali, come nel caso del Paseo Marítimo di Barcellona, sono stati ricomposti grazie al diradamento controllato degli ecomostri che ne martoriavano le vedute paesaggistiche. Ma è altrettanto vero che le cose non stanno sempre e solo così. Soprattutto nel nostro paese, dove le iniziative demolitorie, a ben guardare, non vogliono più creare una nuova identità e comunque non sono quasi mai mosse dalla voglia di risarcire le precedenti devastazioni, ma sono in genere ridotte a grimaldello di nuove occasioni fondiari ovvero a volano della rendita immobiliare.

Bastia Umbra, modulo abitativo sociale per il Centro d'Igiene Mentale (Renzo Piano e Peter Rice, 1979)

E l'Umbria, purtroppo, non fa eccezione. Perché, anche nella nostra regione, non mancano esempi negativi. A cominciare dal sostanziale disinteresse per le preesistenze architettoniche (ancorché firmate da architetti illustri quali Pietro Porcinai e Gian Carlo Leoncilli Massi) ostentato dal progetto di ristrutturazione dell'area di pertinenza dell'ex tabacchificio Giontella di Bastia Umbra. Disinteresse emblemizzato (e in qualche modo suggellato) dal paventato abbattimento del Centro d'Igiene Mentale: un piccolo complesso edilizio, tanto appartato quanto fatiscente, che però vanta la paternità illustre di due maestri dell'architettura di fine Novecento quali Renzo Piano (Genova 1937) e Peter Rice (Dundalk 1935-1992). La storia parte da lontano, sia storicamente che geograficamente, in quanto chiama in causa i drammatici eventi sismici che, nel maggio del 1976, colpiscono il Friuli Venezia Giulia. Infatti, fu in occasione di un concorso bandito nel 1978 e volto a selezionare un progetto per la ricostruzione dei moduli abitativi destinati agli sfollati friulani, che lo studio associato di Piano e Rice (attivo dal 1977 al 1981) presentò un prototipo abitativo d'emergenza fondato su principi evolutivi e concepito in collaborazione con l'ufficio tecnico di una ditta umbra, quale la Vibrocemento Perugia, che all'epoca era leader nel campo della prefabbricazione edilizia. L'idea (che puntava a un prodotto a basso costo, di facile montaggio e di grande flessibilità) era tanto semplice quanto innovativa. Ma, soprattutto, era in linea con i principi "do-it-yourself" cari a Renzo Piano fin dai tempi del Centre Pompidou di Parigi. Il sistema infatti, seppure rigorosamente antisismico, era fondato su tecniche di assemblaggio a dir poco elementari. L'unità base era in calcestruzzo armato ed era costituita da una struttura tridimensionale a "C" che, una volta sovrapposta a un'altra unità, definiva un modulo spaziale quadrato (6 metri per 6 metri) ripetibile, che era al tempo stesso pavimento, soffitto e parete laterale. E che, sui due fronti principali, era tamponato da due grandi finestrate scorrevoli su binari disposti longitudinalmente. Mentre la scala interna, al pari dei pannelli che costituivano il solaio intermedio e le partizioni interne, era di legno ed era portata da una struttura leggera in carpenteria metallica. Ma non era finita qui. L'apparente banalità

tecnologica, infatti, era riscattata dalla propensione utopica che contrassegnava (e qualificava) l'idea progettuale. Perché, secondo Piano e Rice, ciascun utente aveva diritto a una casa-base, ampliabile fino a un massimo di 120 metri quadrati o riducibile fino a un minimo di 50 metri quadrati in base alle esigenze familiari contingenti. In che modo? Semplice: prelevando i pezzi mancanti o depositando i pezzi in esubero in un laboratorio di quartiere gestito collettivamente. Sep-pure scartato dalla giuria concorsuale, il prototipo ideato dall'Atelier Piano & Rice piacque ai partner industriali ed entrò comunque in produzione. Ma, prima di essere utilizzato (e, purtroppo, banalizzato) a Corciano nell'ambito della realizzazione del quartiere residenziale Il Rigo, venne ripensato nella primavera del 1979 come modulo abitativo sociale per il Centro d'Igiene Mentale di Bastia Umbra. Laddove, per garantire l'atmosfera di "casa-famiglia", fu arricchito con uno spazio all'aperto progettato da Piano e Rice in ogni dettaglio: dalla scelta delle essenze arboree (un boschetto di betulle) al posizionamento del camino (previsto al centro del patio) fino all'organizzazione del giardino (destinato a orto). Questo perché, in linea con i principi ispiratori della legge Basaglia, che chiudeva per sempre le porte dei manicomi e metteva fine alla pratica delle terapie invasive, l'idea di Piano e Rice era volta a sperimentare una forma inedita di struttura ospedaliera psichiatrica. Anche per questo varrebbe la pena non arrendersi di fronte alle pressioni edificatorie e demolitorie. Non a caso Carlo Rossi, studente in Ingegneria per l'ambiente e il territorio nell'Università degli Studi di Perugia, ha setacciato l'archivio del Renzo Piano Building Workshop di Genova e sta dedicando la propria tesi di laurea al rilievo (e quindi alla conoscenza profonda) di una componente importante del patrimonio edilizio regionale. Non solo dal punto di vista della storia dell'architettura.

Paolo Belardi, *Piano e Rice non bastano. Si rischia la demolizione*, in "Vivere d'Umbria", allegato al "Corriere dell'Umbria", 8 ottobre 2009, p. XV.



Il Monte dei Paschi di Siena di Bruno Signorini a Perugia

Fabrizio Fiorini

Nella città in cui si vive ci sono delle presenze che sembrano appartenerci più di altre, in quanto si insinuano profondamente nell'evoluzione della trama urbana laddove risultano, allo stesso tempo, assolutamente rappresentative del pensiero contemporaneo che le ha prodotte e saldamente legate all'immagine della città stessa. Questo le rende architetture. Da quando è stata realizzata nel 1979, ogni volta che percorro via XX settembre non posso non volgere lo sguardo interessato alla sede del Monte dei Paschi di Siena. E per questo ho pensato sempre di scrivere in proposito: per esternare alcune considerazioni sui temi dell'architettura e sulle difficoltà che incontrano per trovare risoluzione, e che in questo caso specifico appaiono inconfutabilmente affrontati. Avevo pensato allo scopo a un incontro con il progettista, l'architetto Bruno Signorini (ne avevo già parlato con la figlia Giovanna), affinché apportasse un contributo relativamente a tutto ciò che non appare allo sguardo sull'edificio perugino, ma che di certo non è meno importante per capire la storia di un progetto: sono arrivato tardi. In questo senso, voglio comunque interpretare positivamente questa occasione come possibilità di ricordare l'architetto (anche se può apparire superfluo ricordare chi non sarà dimenticato per le opere che ha lasciato) e come pretesto per leggere un'architettura soltanto per ciò che oggettivamente rappresenta nella complessa sovrapposizione delle vicende urbane. Mentre scrivo ho di fronte la locandina che ricorda la conferenza (o forse meglio l'incontro) di Signorini con gli studenti della Facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Perugia. Era il 26 marzo 2010, in un'aula tra le più grandi della Facoltà, gremita. Cosa che capita raramente. In qualità di moderatore tracciai i punti salienti del suo curriculum menzionando velocemente i progetti più significativi. Mi soffermai,

Perugia, sede del Monte dei Paschi di Siena (Bruno Signorini, 1979)

invece, su un progetto specifico e, rivolgendomi a lui (e naturalmente a tutti i presenti), asserii come annoverassi l'edificio del Monte dei Paschi di Siena di Perugia tra le architetture contemporanee più interessanti. Per i tanti significati che porta in sé. Anche se può bastare estrapolarne due per constatarne la rilevanza: la citazione del "muro" come limite, come facciata, come riproposizione di un segno tra i più significativi della struttura architettonico-urbana di Perugia e il confronto con la componente morfologica che caratterizza e condiziona qualunque intervento progettuale di questa città collinare. Dal muro di contenimento del terreno adiacente, a destra del prospetto, realizzato con il sistema della "pietra affogata", scabro, ruvido e inclinato a mo' di fortilizio, si stacca una porzione netta, verticale, con due aperture asimmetriche a memoria delle antiche torri, che, parte del complesso, costituisce la cerniera per l'architettura che si sviluppa oltre. E tale sviluppo avviene rafforzando il significato di margine nell'essenzialità formale e materica. Un progetto sui generis tra quelli dell'architetto perugino, che appaiono comunque difficilmente omologabili a uno stile determinato e che traggono la loro identità da una visione più ampia dell'architettura e da una sensibilità non comune. Un metodo che evoca un'attinenza tra Bruno Signorini e Giovanni Michelucci: per entrambi le architetture non si riconoscono attraverso caratterizzazioni costanti, ma vivono realtà autonome che le legano indissolubilmente al luogo per il quale sono state pensate. Per la sede del Monte dei Paschi l'intento è stato colmare un vuoto, ripristinare una facciata, usare l'architettura per ricostituire l'andamento morfologico del sito, tanto che i volumi pieni, almeno dal prospetto principale, sono difficilmente percepibili, quasi a voler privilegiare l'immagine bidimensionale dei setti su piani sfalsati. Il vuoto a piano terra, con la sua zona d'ombra, sospende il costruito soprastante evidenziandone le complanarità, gli oggetti e soprattutto l'orizzontalità, che varia nella differenziazione delle altezze e si rafforza nei tagli delle aperture, uniche artefici all'esterno della continuità dei pieni e all'interno dell'inquadramento di viste scelte. Catturare la luce ha rappresentato un argomento progettuale prioritario vista la contenuta superficie delle facciate rispetto all'entità dei volumi. Grandi vetrate

diventano il connettivo di spazi geometrici e consentono l'illuminamento zenitale dei locali sottostanti, rivelandone, seppur in parte, l'organizzazione distributiva e, nell'adeguarsi alla complessità altimetrica del sito, riproponendone visivamente la morfologia originaria. Un gruppo di alberi retrostanti, incorniciato dalla parete inclinata trasparente (che costituisce la copertura parziale del corpo di sinistra), sembra voler contenere l'altezza dell'edificio, quasi a esprimere il rapporto tra architettura e natura che non è visto, in questo caso, soltanto come contributo alla definizione estetica, ma come volontà di conservare quanto può rimanere della naturalità del luogo, nel più incisivo asserimento della contestualizzazione. A sostegno di ciò si aggiunge, nel prospetto del volume opposto, la fascia rivestita in rame, che conferma il concetto di contenimento della verticalità e media l'inerenza cromatica al contesto, che appare volutamente spezzata dalle pareti bianche. Pareti che riassumono la perfetta reciproca attinenza degli elementi compositivi essenziali. E, come sostiene Archita, "l'armonia conduce la geometria verso l'architettura".



Lo showroom Abati di Cini Boeri a Perugia

Paolo Belardi

Percorrendo anche distrattamente le strade delle nostre periferie, non è insolito imbattersi in showroom d'autore che, con le proprie valenze costruttive e figurative, si contrappongono allo squallore dei rispettivi intorni periferici e tentano di riscattarne l'anomia: è il caso dello showroom Centro Infissi, realizzato da Mauro Zucchetti nell'area industriale ovest a Bastia Umbra, così come è il caso dello showroom Unitekno, realizzato da Giancarlo Pertenzi nell'area industriale la Paciana a Foligno, e dello showroom Romeoauto, realizzato dallo studio Menichetti+Caldarelli nell'area industriale nord di Riosecco a Città di Castello. Ma è anche e soprattutto il caso dello showroom Abati, realizzato ai margini dell'area industriale di Sant'Andrea delle Fratte a Perugia quando San Sisto era ancora un piccolo paese addensato lungo la strada Pievaiola e al servizio della Perugia: un grande padiglione prefabbricato in calcestruzzo armato, edificato alla fine degli anni settanta (sulla base di un progetto firmato da Francesco e Pietro Zannetti) e qualificato, nei primi anni ottanta, dal plusvalore scenografico garantito da due grandi protagonisti della seconda generazione del design italiano quali Pier Luigi Cerri e Cini Boeri. E, se il sistema comunicativo curato da Pierluigi Cerri (anima grafica dello studio Gregotti Associati e, dal 1998, contitolare dello studio Cerri e Associati) cattura da più di trent'anni l'attenzione di chiunque si trova a transitare lungo via Gerardo Dottori, l'allestimento espositivo ideato da Cini Boeri (al secolo Maria Cristina Mariani Dameno) appare tuttora straordinariamente attuale. Né potrebbe essere diversamente, visto che, oltre a ricevere premi prestigiosi come il Compasso d'Oro nel 1979 e il *Lifetime Achievement Award* nel 2008, Cini Boeri ha firmato non solo oggetti di design di grande successo (dalla poltrona da riposo

Perugia, showroom Abati (Cini Boeri, 1982)

Borgogna per Arflex al lampadario Feltro per Venini), ma anche case turistiche esemplari dal punto di vista dell'inserimento paesaggistico (nonostante il confronto con contesti spinosi come l'isola La Maddalena o il lago Maggiore) e di allestimenti museali attraenti seppure tutt'altro che convenzionali (dalla casa-museo di Antonio Gramsci a Ghilarza di Oristano al museo del Tesoro del Duomo a Monza). Non a caso lo showroom Abati è al contempo una casa e un museo, contrassegnato com'è da un oggetto virale ospitato all'interno di un involucro ospitante. Un oggetto virale che peraltro, grazie all'altezza libera propria dei manufatti industriali (circa sette metri), è articolato su due livelli: di cui l'inferiore, organizzato in una sequenza ordinata di recinti dedicati alle diverse tipologie commerciali (tappezzerie murarie, corpi illuminanti ecc.), scandisce ritmicamente la dimensione longitudinale, mentre il livello superiore, aperto e privo di separazioni fisiche, si affaccia quasi senza soluzione di continuità sul livello terreno cui è collegato mediante due scale a sviluppo lineare disposte simmetricamente. Peraltro senza rinunciare alle magie del mestiere, grazie alle quali il rigore stereometrico del padiglione prefabbricato e l'algido minimalismo del pavimento in cemento sono stemperati dall'affabilità dei cromatismi parietali (grigio, salmone, beige) e dalle nodosità della pedana in legno di ulivo dell'ingresso. Ciò che ne scaturisce è uno spazio apparentemente molto innovativo, ma in realtà profondamente tradizionale laddove evoca precedenti illustri. A cominciare da quelli che punteggiano le città ombre: dalla piccola chiesa francescana della Porziuncola incorporata da Galeazzo Alessi nel cuore della basilica di Santa Maria degli Angeli al sofisticato Meccano teatrale calato da Franco Antonelli nella navata dell'ex chiesa domenicana di Foligno. Fino al percorso sospeso di via dell'Acquedotto a Perugia: vero e proprio inno all'occasionalità relazionale e all'imprevedibilità visuale. D'altronde il fatto che Cini Boeri, posta di fronte a due strategie compositive alternative (trasformare l'edificio preesistente camuffandone l'immagine industriale o assumerlo come pretesto enfatizzandone l'immagine di container), abbia optato per la seconda, restituendo un'affascinante "casa nella casa", conferma la sua attenzione per la

componente etica del fare architettura. Perché, anche nel design degli interni, così come ci ricorda il titolo di una sua apprezzatissima lezione magistrale tenuta nel museo MAXXI di Roma (*Progettare è una gioia, ma anche un impegno*), l'estetica non deve mai sopraffare l'etica.

Paolo Belardi, *Lo showroom Abati di Cini Boeri a Perugia. Progettare è una gioia, ma anche un impegno*, in "QuotidianodellUmbria.it", 6 settembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 6 settembre 2013).



Le case popolari di Vittorio De Feo a Perugia

Paolo Belardi

Il complesso residenziale di Ponte della Pietra è stato progettato da Vittorio De Feo nei primi anni ottanta ovvero nell'era pre-Merloni. Quando cioè le credenziali qualitative prevalevano ancora sulle credenziali quantitative. Oggi, infatti, la rocambolesca vicenda che portò al conferimento dell'incarico sarebbe purtroppo irripetibile. Il complesso è costituito da tre edifici: due in linea e uno a blocco centrale. Ma il rigido rigore cartesiano dell'organizzazione planimetrica non è imputabile alla mano di De Feo: il che è evidente se si considerano le obliquità che contrassegnano tutte le sue architetture. Infatti, lo schema era assegnato e derivava da un piano particolareggiato organizzato in una sequenza ordinata di vuoti perimetrati da un'alternanza ritmica di stecche e di torri. La maggior parte degli edifici fu progettata dall'ufficio tecnico dello IACP e produsse un quartiere che, da subito, risultò tristemente anonimo. Da qui le ragioni per cui, avviando il comparto di propria competenza, l'Amministrazione Comunale di Perugia decise di promuovere una serie d'interventi esemplari. Vennero così selezionati tre progettisti: uno perugino (Roberto Vergoni, che progettò un edificio misuratamente tardorazionalista), uno ternano (Valter Tocchi, che progettò un edificio schiettamente postmoderno) e uno italiano. Per quest'ultimo furono fatti nomi eccellenti: da quello di Carlo Aymonino, che fu scartato in quanto già coinvolto da un'amministrazione pubblica locale, a quello di Adolfo Natalini, che risultò irraggiungibile perché impegnato all'estero, fino a quello di Renzo Piano, che snobbò la proposta a causa del budget limitato. Di conseguenza si verificò una sorta d'impasse, che tuttavia, così come nella migliore tradizione nostrana, fu risolta in un'occasione conviviale. Infatti, durante un pranzo di lavoro, organizzato in un ristorante ternano in occasione

Perugia, case popolari a Ponte della Pietra (Vittorio De Feo, 1983)

dell'inaugurazione del nuovo Istituto Tecnico Commerciale (a cui era presente anche una delegazione del Comune di Perugia), Giovanni Biancalana, che all'epoca ricopriva il ruolo d'ingegnere capo della Provincia di Terni, avanzò la candidatura di De Feo, elogiandone le capacità riscontrate sin dai tempi del celeberrimo Istituto Tecnico per Geometri di viale Trieste. La sponsorizzazione di Biancalana fu decisiva: tanto che, pochi giorni dopo, De Feo ottenne l'incarico. Il che lo gratificò moltissimo, per almeno due ragioni. Prima di tutto perché De Feo amava il tema residenziale e detestava la sua resa alle logiche del mercato. Ma, più ancora, perché voleva rispondere indirettamente alle critiche ricevute sia per la realizzazione del complesso residenziale di Barra San Giovanni a Napoli sia per il progetto del complesso residenziale del Celio a Roma. Tanto che, seppure anche a Ponte della Pietra De Feo cercò di attribuire valenze architettoniche ai vincoli occasionali, il debito delle case popolari di Perugia nei confronti delle case popolari di Napoli e di Roma è evidente. De Feo disegnò per primi i due edifici in linea, caratterizzandoli con l'inusitata presenza in quota del piano delle cantine e organizzandoli con una ricchezza tipologica volta a restituire in prospettiva un'alternanza di aggetti, di logge e di terrazze. Ciò nonostante, i due edifici non dovevano catalizzare l'attenzione, ma dovevano limitarsi a svolgere il ruolo di quinte prospettiche dell'edificio a blocco centrale. Che, tuttavia, rischiava di apparire un po' tozzo, laddove il fronte, così come derivato dall'applicazione delle norme tecniche del piano particolareggiato, risultava pressoché quadrato. Pertanto De Feo, per indurre la suggestione di una maggiore altezza, frantumò la compattezza, articolando il volume in quattro torri minori (corrispondenti ai singoli alloggi), e amplificò la simmetria, enfatizzando la verticalità delle logge vetrate. Gli elaborati di progetto furono consegnati ai primi dell'autunno del 1983, ma i lavori iniziarono solo tre anni più tardi. Peraltro, seppure compiaciuto per la grande perizia (e la qualità umana) dei tre direttori dei lavori (Fabio Bussani, Luciano Fruganti e Francesco Pagliacci), De Feo, per garantirsi una forma di controllo, assunse il ruolo di direttore artistico e, prima della fine dei lavori, disegnò anche la sistemazione della piazza, prevedendola

a prato, alberata con un filare di tigli e arredata con una vasca d'acqua circolare. Ormai, però, le risorse economiche erano al lumicino. Così, invece del filare di tigli, fu piantumata una macchia di pini mediterranei e la vasca d'acqua non solo divenne una fontana (con tanto di zampilli e di pesciolini rossi), ma addirittura, invece che circolare, fu realizzata di forma quadrata. Interpellato in proposito, il capomastro del cantiere comunale, artefice della sorprendente metamorfosi geometrica, spiegò candidamente che l'aveva fatto per velocizzare i tempi. Un'iniziativa anarchica, che avrebbe fatto inquietare chiunque. Ma non De Feo, che era molto tollerante e che, nello stupore generale, non si lamentò, ma aggiornò i grafici ridisegnando la vasca d'acqua così come realizzata dal capomastro. Da allora sono passati quasi vent'anni e oggi "le case popolari di Perugia" (come De Feo le chiamava affettuosamente) trasmettono un'impressione malinconica, perché appaiono tanto desolate quanto abbandonate a se stesse. Il che, in ogni caso, è sempre meglio della smania ingegneristica, ostentata a più riprese, di migliorarle dal punto di vista energetico variandone l'assetto tipologico o, addirittura, equipaggiandole con pannelli fotovoltaici e pale microeoliche. Casamai, invece di pensare di avere riguardo per il funzionamento energetico degli edifici, si potrebbe pensare di avere riguardo per il funzionamento psicologico degli abitanti, restaurando le facciate e riconfigurando la piazza ricostruendo il progetto originale di De Feo. Certo, antepoendo le ragioni della bellezza alle ragioni dell'efficienza, gli abitanti non risparmieranno energia. Ma magari, rientrando a casa al termine della giornata lavorativa, correranno meno rischi di sentirsi depressi. In fondo, le parcelle dello psicanalista sono più "salate" delle bollette Enelgas.

Paolo Belardi, *Le Case Popolari progettate da Vittorio De Feo (quando le credenziali qualitative prevalevano)*, in "Umbriasettegiorni", 3 dicembre 2010, p. 30.



La piazza Nuova di Aldo Rossi a Perugia

Paolo Belardi

In Italia l'epopea dell'architettura postmoderna si apre e si chiude a Perugia. Segnatamente a Fontivegge, dove nel maggio del 1970 l'Amministrazione Comunale locale bandisce un concorso internazionale per la progettazione di un centro direzionale che, interessando un'area di quasi 150000 metri quadrati, taglia l'area industriale dove è insediata da più di cinquant'anni la Perugina e scavalca i binari della linea ferroviaria Terontola-Foligno, estendendosi dalle pendici del quartiere di Case Bruciate, in direzione nord, ai margini del quartiere di Madonna Alta, in direzione sud. Il concorso, patrocinato dall'Union Internationale des Architectes e qualificato dalla partecipazione di 95 progetti firmati da più di 500 architetti (tra cui molti italiani: Gae Aulenti, Carlo Aymonino, Pierluigi Cerri, Costantino Dardi, Mario Fiorentino, Dario Passi, Antonino Terranova), si conclude con un podio internazionale. Il secondo premio, infatti, è assegnato al progetto redatto dall'équipe statunitense coordinata da Warren Schwartz (Francis McGuire, James Wick), che propone una sofisticata concatenazione seriale di nuclei autonomi destinati alle diverse attività previste dal bando, mentre il primo premio è assegnato al progetto redatto dall'équipe giapponese coordinata da Tsuto Kimura (Yoshiro Ikehara, Yoshinori Mori), che concentra la volumetria in un magniloquente edificio a spina centrale, concepito in forma di autoporto urbano e ancorato alla città vecchia mediante una lunga risalita meccanica. Un'ipotesi avveniristica, che raccoglie l'eredità delle utopie radicali italiane degli anni sessanta, ma che è soffocata dalla crisi economica conseguente all'embargo petrolifero del 1973. Infatti, nonostante l'eco pubblicistica alimentata da Bruno Zevi, ideologo dell'iniziativa concorsuale, il progetto viene archiviato perché ritenuto sovradimensionato e soprattutto dispendioso dalla committenza

Perugia, palazzo della Regione Umbria a piazza Nuova (Aldo Rossi, 1986)

ovvero dalla IBP-Perugina, proprietaria di gran parte dell'area. Ciò nonostante, l'Amministrazione Comunale di Perugia non rinuncia all'idea di realizzare un centro direzionale capace di assurgere a landmark identitario della città recente: in modo che anche il Bacio Perugia, al pari dell'Oscar Mondadori e della Lettera 22 Olivetti, possa essere celebrato con un'architettura d'autore. Così nel 1983, annullata la previsione di un'autostrada urbana volta ad alleggerire i carichi dei flussi veicolari e ridimensionate drasticamente le volumetrie consentite da 1000000 di metri cubi a 750000 metri cubi, solleva dall'incarico Vittorio Bega e affida d'imperio il coordinamento della progettazione ad Aldo Rossi. Che è già un maestro di fama internazionale, ma che soprattutto è reduce da importanti esperienze professionali a Berlino nell'ambito dell'Internationale Bauausstellung, dove ha testato concretamente, sotto la direzione di Josef Paul Kleihues e di Robert Krier, le ricadute positive del piano-progetto. E Rossi non delude le aspettative, costruendo una "Perugia analoga" che, nonostante l'adozione di soluzioni architettoniche estranee al contesto ambientale (mutuate dal fronte del condominio residenziale di Kochstrasse a Berlino e dalla torre di scena del teatro Carlo Felice a Genova), è fatta da una lunga piazza pedonale che, così come è proprio dei centri storici umbri, segue la pendenza naturale del terreno ed è misurata da una fontana pubblica piantata nel mezzo di due diverse quinte scenografiche. Laddove il lato orientale della piazza è occupato da un imponente edificio residenziale in linea, ribattezzato "steccone" e contrassegnato da portici e negozi al piano terreno, ma soprattutto ritmato dalle lesene corrispondenti ai corpi scala e suggellato da una gigantesca colonna d'angolo che inquadra la veduta dalla stazione ferroviaria; mentre il lato occidentale della piazza è occupato da un edificio direzionale altrettanto imponente, ribattezzato "broletto" e contrassegnato da un fronte templare che evoca le figure archetipe profuse da Giotto sulle pareti della basilica superiore di San Francesco ad Assisi oltre che da una piazza galleggiante che sovrappassa la strada Cortonese con la stessa imponenza con cui la piazza pensile di Gubbio sovrasta via Baldassini. Ma non è tutto. Verso nord, infatti, il profilo dell'acropoli è seminascondito da una torre conica che,

contrapponendosi alla stazione degli autobus progettata da Vittorio Bega, sancisce l'ingresso al teatro/centro di quartiere (l'edificio più piccolo dal punto di vista dimensionale, eppure fulcro prospettico dell'intera composizione) e affianca una vecchia ciminiera industriale che, in modo del tutto insolito per il repertorio aldorossiano, non è ricostruita ad arte, ma è preservata ed è posta a presidio di una passerella pedonale che, pur adducendo al viale alberato di villa Buitoni, è poco frequentata, così come è poco frequentata la piazza in genere. Né potrebbe essere diversamente, visto che la piazza Nuova di Aldo Rossi, al pari delle Piazze d'Italia di Giorgio De Chirico, non si può non immaginare deserta ovvero popolata solo da quelle luminosità radenti e da quelle ombre sfumate che la drammatizzano all'alba e al tramonto. Perché, così come è scritto nella relazione illustrativa che correda il piano particolareggiato, "lo spazio non è solo misura topografica, delimitazione di pieni e di vuoti, traduzione nel costruito di metri cubi pianificati, di percorsi e di viabilità, ma è spazio di cose costruite ed è spazio urbano". Ovvero lo spazio è anche una grande piazza inclinata con torri, fontane e portici.

Paolo Belardi, *Perugia, Fontivegge. Una piazza metafisica.*, in "Wall Street International", 31 ottobre 2013 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).



Il restauro della rocca Albornoziana di Costantino Dardi a Spoleto

Laura Nardi

“La straordinaria bellezza ed il profondissimo silenzio di quella stretta valle, attraversata come corda tesa dall’immateriale foglio di pietra dell’acquedotto, con i suoi dieci archi sottili e solenni, e conclusa verso il cielo dalla grande macchina architettonica della Rocca – compatto volume, tre coppie di torri e due luminosi cortili – costituiscono fondale necessario a qualsiasi discorso sulla Rocca di Spoleto, ruolo passato e destino futuro” (Costantino Dardi).

All’esterno una macchina architettonica di impianto rettangolare e punteggiata da sei torri, che dall’alto sovrasta senza incombere sulla città di Spoleto; all’interno bipartita funzionalmente e tipologicamente in residenza, circonscritta intorno a una corte di rappresentanza, e in recinto a scopo difensivo. La rocca di Spoleto primeggia tra le opere realizzate dall’eugubino Matteo di Giovannello detto Gattapone sorte per contrassegnare il territorio appartenente allo Stato della Chiesa e riorganizzarne il potere in vista del ritorno della corte papale da Avignone. Si riconosce a Gattapone una particolare sensibilità pre-rinascimentale dovuta agli accorgimenti visuali ricercati che rendono onore all’irregolarità solo apparente dell’impianto.

Resa carcere dal 1817 al 1983, nel tempo è stata ampliata con l’aggiunta di numerose superfetazioni che in parte hanno negato le ricercate proporzioni. Solo al 1929 risale la prima proposta di restauro a opera di Ugo Tarchi, il cui intento è di restituire all’edificio l’immagine originaria di fortezza a partire da un rilievo dichiaratamente finalizzato al progetto, da un attento studio iconografico e sfruttando l’analogia con altre rocche, albornoziane e non.

Costantino Dardi compare sulla scena solo nel 1987, quando viene nominato responsabile del progetto di restauro per la società Bonifica del gruppo IRI-Italstat, che stipula una convenzione con

Spoleto, restauro della rocca Albornoziana (Costantino Dardi, 1987)

il Ministero dei Beni Culturali. Quella di Dardi è un'architettura prima di tutto concettuale, dove l'idea di progetto è la costante alla quale ogni elemento si ricongiunge, anche a costo di rimanere solo sulla carta. La geometria, usata con estremo rigore, è lo strumento con cui viene definita la struttura formale e tipologica del progetto e con cui vengono controllate le relazioni che si stabiliscono con il contesto naturale e artificiale. Qualitativamente la configurazione formale è classificata da Dardi "semplice, lineare e complessa" perché è dai caratteri, dalla dimensione e dalla complessità dell'elemento di base che dipende l'articolazione compositiva della struttura architettonica.

Dardi accoglie con grande entusiasmo la difficile sfida della rocca spoletina ed è costantemente affiancato dagli architetti Stefano Cacciapaglia, Bruno Gori e Giuliano Macchia, nonché dallo storico Bruno Toscano e dal restauratore Bernardino Sperandio, oltre a essere sostenuto dalla preziosa presenza dell'artista e moglie Elisa Montessori. Egli immagina la rocca come un rudere, sul quale si appoggia una geometria leggera, quasi effimera, costituita da elementi semplici e lineari ben riconoscibili dalla preesistenza: un complesso di geometria, luce e vento (Dardi apprezza e recupera l'immagine delle bandiere mosse dal vento dai disegni di Tarchi). La complessità deriva dalla composizione di questi elementi secondo moduli ricercati per raccordarsi in maniera estremamente rigorosa con l'irregolarità della struttura esistente. Con questa logica egli progetta i camminamenti, i corpi scale e ascensori, i coronamenti delle torri e l'allestimento del museo del Ducato (che verrà poi appaltato alla PROREST). Il principale intento è di evitare il "falso storico", evidenziando sempre i nuovi interventi attraverso l'uso dei materiali (ferro e legno) e della geometria, rispettando parallelamente le stratificazioni, sia quelle realizzate che quelle anche solamente pensate: emblematica è la soluzione ideata da Dardi per il soffitto del salone d'onore che era stato ideato da Gattapone con copertura a volte in muratura mai realizzate ma solo impostate, come denunciato dalla presenza dei peducci rinvenuti in fase di restauro. Dardi progetta un elemento reticolare la cui forma è ottenuta dalla sovrapposizione della capriata realizzata con le

centinature ideate. Profondo rispetto della preesistenza è dimostrato nella soluzione degli infissi, resi separati dalla muratura medievale per mezzo di scatole arretrate costituite da profondi telai metallici che evidenziano il pieno-vuoto, il chiaro-scuro delle bucatore. Inoltre Dardi rimuove le superfetazioni che impediscono le vedute prospettiche studiate da Gattapone, in particolare nei cortili, e realizza in quello detto “delle armi” un teatro.

Il sogno di Dardi deve però affrontare il deciso conservatorismo degli organismi di controllo e della cittadinanza, che insieme ai problemi economici, strutturali, di sicurezza e accessibilità dovuti alla presenza di percorsi aerei, strutture reticolari e strutture sopraelevate determinano molte scelte di compromesso. Così il salone d'onore viene realizzato con capriate, i corpi scala non vengono realizzati affatto e nei coronamenti delle torri, dove il nuovo segno geometrico si sarebbe perfettamente integrato con i segni della storia, Dardi deve accettare che le edicole siano coperte con tegole in laterizio, assumendo così un aspetto mimetico che contrasta decisamente con il carattere immaginifico da lui pensato. Il sogno viene bruscamente interrotto dalla precoce morte, che non gli permette neppure di vedere le torri concluse. Resta, fortunatamente, l'intervento che Dardi stesso ritiene più riuscito, i locali dell'ex infermeria, adibiti a due sale conferenza accessibili direttamente da un camminamento, dove il sistema infissi-portelloni realizza un taglio disegnato tra copertura e merlatura e, nel sovrapporsi, crea una trama percepibile anche dall'interno. Triste sapere che proprio agli spazi dove più si percepisce l'impronta di Dardi non sia possibile accedere; ma questa è un'altra storia...

Laura Nardi, *Il Sogno interrotto. Il restauro della Rocca Albornoziana di Costantino Dardi a Spoleto*, in “QuotidianodellUmbria.it”, 11 ottobre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 12 ottobre 2013).



Il centro commerciale Le Fonti di Aldo Rossi a Città di Castello

Alessandro Petrani

“Poche e profonde cose, il resto è vanità!”. Con queste parole Aldo Rossi soleva esortare i suoi studenti a cogliere il senso vero dell’architettura fatta di elementi semplici ed essenziali, pezzi e parti selezionati da un compendio geometrico e poi raccolti in nuove unità, secondo una tecnica di combinazione che Ezio Bonfanti definì “procedimento additivo”. Non però come semplice somma di addendi bensì come inatteso sistema di rapporti che si intessono nella rilettura della storia dell’architettura e della città, fondo scenografico imprescindibile del processo compositivo.

Nato a Milano nel 1931, Aldo Rossi si laurea presso il Politecnico milanese nel 1959 e cresce come assistente negli studi di Ignazio Gardella e Marco Zanuso; nel 1963 comincia a insegnare prima con Ludovico Quaroni e successivamente con Carlo Aymonino. Nel 1990, primo fra gli italiani, vince il premio Pritzker, massima onorificenza per l’architettura. È l’inizio di un periodo di grandi riconoscimenti che puntellano una carriera trentennale in cui l’architetto milanese ha scritto e disegnato le regole per un nuovo modo del fare architettura divenendo certamente uno dei personaggi fondamentali del Novecento italiano e mondiale.

Proprio nel 1990 Aldo Rossi presenta a Città di Castello il suo progetto per l’area ex SoGeMa; un vero esempio di “architettura della città”, un piano particolare che determinava il ridisegno di un ambito vasto prossimo al centro storico, snodo nevralgico nelle dinamiche di espansione urbana, articolato in tre macroelementi: il palazzo comunale, il centro direzionale commerciale, le case con il parco. “Precisi progetti d’architettura”, come li ha definiti il suo ideatore, che nascono dalla storia della città studiata per carpirne i segreti e comprenderne le necessità. Ecco dunque le case attorno al giardino,

Città di Castello, centro commerciale Le Fonti (Aldo Rossi, 1990)

che è luogo di incontro e confronto, la piazza porticata del municipio e il nuovo mercato del centro commerciale.

Ma come spesso è accaduto per situazioni che troppo incidono nelle dinamiche economiche e politiche delle città la realtà molto si è scostata da quello che era il pensiero originale. Non più le case e non più il municipio e solo una scadente approssimazione del parco urbano. È rimasto il nuovo mercato, tuttavia non senza l'accettazione di significativi compromessi che molto hanno inciso sulla poetica del progetto.

Il centro commerciale Le Fonti (questo è il toponimo assegnato all'edificio) si inserisce nello spazio che gli era stato destinato, ma, privo delle possibilità di dialogo con l'intorno, perde buona parte della sua potenzialità espressiva, somigliando più a una cattedrale nel deserto che all'architettura esemplare auspicata da Rossi. Molto più complicata è infatti la comprensione della profonda ricerca progettuale, che non può confrontarsi con oggetti simili in prossimità, ma va ricercata nelle convinzioni dell'autore e nelle relazioni tipologiche, volumetriche e cromatiche della tradizione locale.

Nel dettaglio dell'edificio che analizziamo restano sostanzialmente immutate le forme primarie, ma si perdono certi dettagli che hanno contraddistinto tante realizzazioni dell'architetto. Scompaiono le "quadrotte", tipiche finestre rossiane con suddivisione a croce, che dovevano ritmare il prospetto del corpo uffici affacciato sulla piazza al primo livello, copertura del supermercato posto al piano terra. E stravolto è anche il disegno della fontana decorativa posta al centro dello scalone a doppia salita su via Scipione Lapi, della quale si è perso il corpo triangolare da cui doveva sgorgare l'acqua, già simbolo della piazza di Segrate.

Probabilmente le origini industriali del sito hanno spinto Aldo Rossi a ideare volumi con coperture voltate che avrebbero dovuto caratterizzare i prospetti laterali, come quello su via Giacomo Leopardi. La facciata in mattoni, suddivisa inizialmente in otto strisce verticali concluse con il profilo della copertura a volta ribassata e definite ulteriormente dagli oblò sommitali e dai discendenti pluviali, viene ridisegnata prevedendo sette spazi intonacati, rimarcati dalle finestre

rettangolari con il classico infisso in alluminio verde e dalle lesene in tufo sormontate da una sfera in pietra serena. Ma, mentre queste variazioni sembrano essere in tono con gli stilemi compositivi aldo-rossiani, ben diversa è la situazione del prospetto frontale sulla corte interna per l'accesso ai negozi. I disegni propongono una elegante pensilina in acciaio e vetro organizzata in cinque campi, voltato quello centrale e a doppio spiovente quelli laterali. A sormontare la struttura metallica due torri ascensore rivestite in laterizio per dare forma a una facciata tripartita dove i telai a croce delle finestre e delle vetrate scandiscono la ritmica compositiva. Ben più povera di qualità è la proposta finale, che sostituisce le due torri ascensore con tre canne fumarie e ridisegna la struttura metallica che, pur dignitosa, perde ogni legame progettuale con quella originaria ascrivendo l'allontanamento più significativo dal copione scritto da Aldo Rossi per Città di Castello. "L'architettura è un teatro, l'architetto un regista: poi vi è l'occasione, la fortuna, l'ora che passa".

Alessandro Petrani, *L'Architettura è un Teatro - Il centro "le Fonti" di Città di Castello realizzato su progetto di Aldo Rossi*, in "Umbriasettegiorni", 30 marzo 2012, p. 37.



Gli ex Seccatoi del Tabacco di Alberto Burri a Città di Castello

Marco Palazzeschi

Gli ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello, quale seconda sede espositiva della Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri che custodisce l'opera dell'artista tifernate, sono stati inaugurati nel luglio del 1990 e ospitano 128 opere realizzate dal 1970 al 1993, comprendenti cicli pittorici e sculture monumentali, collocate anche sul prato all'esterno. La riconversione, pur conservando memoria del passato industriale, è riuscita, con pochissimi interventi, a dare vita a uno spazio totalmente nuovo (museo e opera d'arte allo stesso tempo) che lo stesso Alberto Burri ha intuito come potenzialità latente nell'edificio esistente. Il volume esterno, privato dei camini e dipinto in nero, acquista una solida massa e un profilo deciso che lo staccano per differenza dal profilo della città inserendolo in un paesaggio più vasto; l'interno, dotato di una semplice pannellatura continua in cartongesso bianco che si dipana lungo le grandi navate, accoglie e allo stesso tempo ispira le opere che espone.

Una storia assai densa, quella degli ex Seccatoi, che conferma una volta di più come un edificio ben concepito possa andare oltre la propria funzione originaria: dopo essere stati fortemente voluti nel 1958 per rilanciare la coltivazione del tabacco, già nel 1966 vengono impiegati per asciugare i materiali cartacei rovinati dall'alluvione di Firenze e poi dismessi all'inizio degli anni settanta, fino alla riscoperta da parte di Burri. È l'inizio del 1976 quando l'artista, che cominciava a concepire cicli di opere di grandi dimensioni, chiede alla dirigenza della Fattoria Autonoma Tabacchi l'uso di uno degli undici capannoni che formano il complesso per farne il proprio studio.

Il critico d'arte Erich Steingraber ci racconta il disvelamento a nuova vita di questi spazi in occasione dell'inaugurazione del primo ciclo che Burri volle mostrare alla città negli ex Seccatoi prima di esporlo

Città di Castello, ex Seccatoi del Tabacco (Alberto Burri, 1990)

in Europa e Stati Uniti, *Il viaggio*: “È stato un avvenimento indimenticabile il momento in cui, il 5 dicembre dell’anno scorso [il 1978], in un grande locale che generalmente serve per far seccare il tabacco, si è tenuto a battesimo il ciclo dei dieci quadri monumentali che Burri ha intitolato ‘Il viaggio’ (...). Sulla parete lunga che raggiunge quasi i quaranta metri, la gigantesca successione dei quadri – fortemente illuminata da riflettori – si dispiegava magnificamente. L’ambiente circostante era immerso nella semioscurità, ma si percepivano perfettamente le sue proporzioni gigantesche”.

Le dimensioni erano dovute alle particolari necessità d’essiccazione del tabacco tropicale: la costruzione dei primi tre capannoni del 1958 (saranno undici in totale nel 1965) fu affidata all’ingegner Luigi Castori che già in città aveva realizzato alcuni edifici scolastici e la sede del Consorzio Agrario con un linguaggio maturo ascrivibile al miglior razionalismo italiano. In questa occasione egli utilizza per le strutture portanti verticali tralicci prefabbricati in cemento armato e per le coperture leggere capriate in acciaio: ne risultano spazi di proporzioni slanciate che ricordano, per dimensioni, modularità e semplicità, le navate delle aule ecclesiastiche degli ordini mendicanti. Burri entra a contatto con questi spazi proprio dopo aver terminato una personale al Sacro Convento di Assisi, dove ha modo di confrontarsi direttamente con Giotto, Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti, ma anche con gli spazi dell’architettura francescana.

È chiaro che a questo punto della carriera l’artista vuole ribadire con forza la continuità di una tradizione che inizia con Giotto stesso e Piero della Francesca. Nemo Sarteanesi, amico di sempre, pittore e primo direttore della Fondazione, descrive questo momento nella nascita del *Grande Cretto* per Capodimonte “Fra i pochi amici presenti ebbi modo di assistere al complicato ‘assemblaggio’. Il grande muro nero (5x15 m) trovò posto in questo vano e per la prima volta credo che Burri si sia trovato davanti al fascino che emana da questo vuoto, proprio nel rapporto spaziale che si andava chiarendo mano a mano che il lavoro andava assumendo le sue reali dimensioni. (...) Nelle ore trascorse ad osservare l’evolversi delle azioni che hanno portato il lavoro a termine, nella vigile attenzione con cui Burri seguiva la mes-

sa in opera, sembrava di rivivere lo stesso impegno e la stessa perizia che, in altri tempi, i grandi maestri avevano messo nella preparazione dei grandi supporti, come Cimabue nel seguire la preparazione del grande crocifisso fiorentino”.

L'artista vede negli ex Seccatoi non solo la sede perfetta per i suoi cicli, ma anche la possibilità di realizzare l'“opera totale” in cui l'arte (ormai difficilmente individuabile e scindibile come pittura, scultura e architettura) non sia semplicemente esposta ma prenda vita dal luogo stesso.

Marco Palazzeschi, *Storia di una trasfigurazione: gli Ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello da fabbrica a opera d'arte*, in “QuotidianodellUmbria.it”, 15 novembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 15 novembre 2013).



Le case popolari di Vittorio De Feo a Terni

Paolo Belardi

Troppo spesso gli edifici residenziali, pur costituendo la parte quantitativamente prevalente della città, sono sottovalutati dalla critica ufficiale perché considerati minori, quasi che la costruzione dell'immagine urbana possa essere demandata solo e soltanto agli edifici pubblici o comunque agli edifici speciali. Ma si tratta di un'idea infondata, tanto dal punto di vista imprenditoriale quanto dal punto di vista culturale.

Così come dimostrato da Vittorio De Feo con l'intervento realizzato nei primi anni novanta a Terni all'interno del quartiere Clai: un edificio prettamente residenziale (ma non solo residenziale), che insiste su un'area semicentrale limitrofa all'alveo del fiume Nera e che, saturando il vuoto urbano prodotto dalla demolizione di un corpo di fabbrica preesistente, è articolato in due corpi distinti. Di questi il primo, d'impianto curvilineo e prospiciente piazza Castello, è destinato parte a negozi e parte ad abitazioni, mentre il secondo, avvitato intorno a un corpo scala di forma ottagonale e separato rispetto al primo dall'interposizione di un vicolo pedonale, è destinato a uffici. L'intento, conformemente con l'idea di città compatta pianificata da Mario Ridolfi, è di riaffermare l'esigenza di un rapporto puntuale tra sistema urbano e forma architettonica, riammagliando un tessuto edilizio lacerato dai bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale mediante l'incorporazione, all'interno di una composizione unitaria, di più edifici, anche se molto diversi. Non a caso, verso largo Pietro Manni, la quinta urbana di De Feo è prolungata da un ulteriore intervento a carattere residenziale (firmato da Paolo Leonelli e Mario Struzzi) che, proprio in quanto uniforme dal punto di vista volumetrico ma difforme dal punto di vista linguistico, contribuisce ad amplificare la ricchezza formale dell'isolato. Così come nei progetti

Terni, case popolari del quartiere Clai (Vittorio De Feo, 1992)

di Aldo Rossi per il quartiere Schützenstrasse a Berlino e di Adolfo Natalini per l'IJsselkade a Doesburg. Ma nell'edificio ternano di De Feo c'è dell'altro, perché il blocco residenziale diventa un vero e proprio cardine urbano: quasi un pezzo compiuto e riconoscibile di città in cui sono integrate la tradizione e l'invenzione, la lingua e il vernacolo, l'ottemperanza e la trasgressione. Il tutto ribaltando in pretesti espressivi anche i vincoli più penalizzanti, sia nel caso dei vincoli normativi (dalla copertura a falde alla sopraelevazione con altane fino alla riduzione dimensionale delle finestrature) sia nel caso dei vincoli tecnici. Tanto che lo stesso giunto strutturale (notoriamente invisibile ai progettisti architettonici) è eletto al rango insolito di elemento progettuale capace di conferire una sottile ambiguità all'intera composizione. L'edificio è unico, sezionato in due parti, oppure è doppio ovvero è prodotto dall'accostamento di due corpi simmetrici? E ancora: l'immagine del palazzetto urbano, quindi l'enfasi espressiva tradita dal raddoppio strutturale, riesce realmente a prevalere sull'impostazione tipologica razionalista della casa in linea a corpi scala successivi, quindi sulle ingerenze burocratiche cui De Feo è costretto a fornire una risposta professionale a causa dei precisi requisiti dimensionali richiesti? Forse sono vere entrambe le cose. Quello che è certo è che De Feo approfitta dell'occasione per contestare ironicamente la rigidità di una normativa, quale quella relativa agli interventi di edilizia residenziale economico-popolare, che, proprio in quanto desunta da modelli schematici, costringe ad artifici e funambolismi formali chiunque sia interessato non tanto a ripetere pedissequamente il modello stesso, quanto piuttosto a espletare concretamente i compiti disciplinari. Senza cioè confondere mezzo e fine. Ma è soprattutto nell'uso sapiente dei materiali di finitura della facciata (laddove la semplicità dell'intonaco è impreziosita dagli inserti del basamento e delle cornici in pietra da taglio) oltre che nell'accurata partitura geometrica della quinta prospettica su piazza Castello (una grande parete convessa, ritmata da un sistema gerarchico di bucatore e coronata da un loggiato continuo) che si riconosce la mano del grande maestro. Così come la si riconosce nella soluzione virtuosistica dell'angolo svuotato: un accorgimento

ottico ampiamente praticato da De Feo in altri progetti precedenti (segnatamente in quelli per le case popolari del Celio a Roma e per l'ampliamento del palazzo comunale di Botticino), che amplia illusoriamente il prospetto principale, garantendo l'accesso carrabile alle rampe dell'autorimessa interrata.

A ben guardare l'insegnamento impartito da De Feo con questa opera, apparentemente semplice, ma in realtà straordinariamente complessa, non va ricercato soltanto nella bontà delle soluzioni adottate, ma anche e forse soprattutto nel richiamo implicito alle responsabilità morali connesse con il mestiere di progettista architettonico. Che forse deve tornare ad essere meno eroico e più tecnico, meno discorsivo e più operativo. Che comunque, guardando al futuro senza dimenticare il passato, appare l'unica scelta utile per continuare a svolgere un ruolo positivo nella crescita della città. Ciò che, citando lo slogan di uno storico numero monografico de "L'architecture d'aujourd'hui" del 1975 (in cui era presentata anche la figura di Vittorio De Feo), potremmo ragionevolmente definire *changement dans la continuité*: l'antichità del nuovo o forse, meglio ancora, la novità dell'antico.

Paolo Belardi, *L'antichità del nuovo, la novità dell'antico: Vittorio De Feo a Terni*, in "QuotidianodellUmbria.it", 22 novembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 22 novembre 2013).



L'ex conservificio Drommi di Paolo Belardi e Vittorio De Feo a Perugia

Luca Martini

“Non si può pensare all’architettura (...) se non come una continua evocazione” (Arduino Cantàfora, 1999).

Le parole scritte da Arduino Cantàfora nel 1999 come commento all’opera di Aldo Rossi descrivono efficacemente il rapporto tra memoria e contemporaneità che caratterizza il centro artigianale esito del recupero dell’ex conservificio Drommi a San Martino in Campo a Perugia (1998). Laddove l’intervento progettato da Paolo Belardi e Vittorio De Feo dimostra che il recupero dell’edilizia recente, anche se degradata, non deve passare necessariamente per mere operazioni di demolizione-ricostruzione, ma può essere perseguito anche con iniziative di “ridisegno conservativo”.

Il conservificio Drommi di San Martino in Campo è un complesso industriale novecentesco che si affaccia lungo la strada Tiberina nel tratto compreso tra Madonna del Piano e Pontenuovo, a pochi metri di distanza dalla E45 (strada statale 3 bis Tiberina); tale complesso è cresciuto per addizioni successive intorno a un nucleo originario degli anni trenta e poi dismesso, per cessazione dell’attività produttiva, nei primi anni settanta.

Anche nel suo stato d’abbandono, l’ex conservificio tradiva elementi architettonici forse non eccellenti, ma certo pregevoli, quali la ciminiera, le due raffinate palazzine padronali e le schiere degli essenziali capannoni annessi, che costituiscono un prezioso reperto delle tecniche costruttive moderne. D’altra parte, a eccezione della monumentale ciminiera in laterizio, il complesso non era sottoposto ad alcuna forma di vincolo. Inoltre la committenza (costituita dai fratelli Adalberto e Siro Carboni) non solo respinse l’ipotesi di demolire al fine di ricostruire ex novo (magari “in stile”), ma confermò

Perugia, cappella della Madonna della Ceramica dell’ex conservificio Drommi a San Martino in Campo (Paolo Belardi e Vittorio De Feo, 1998)

la destinazione d'uso produttiva e accettò la proposta di articolare il complesso in un piccolo "strapaese", dove oggi svolgono la propria attività alcuni artigiani, tra cui un orafo, un ebanista, un fabbro e uno stilista.

Il progetto, infatti, dando credito all'invito di Aldo Rossi d'intervenire sull'esistente con "poche e profonde cose", ha minimizzato le demolizioni, confinando le innovazioni nei margini interstiziali. Ma senza rinunciare alla contemporaneità. Conseguentemente il complesso è stato sì restaurato negli elementi architettonici di pregio e ristrutturato nelle componenti ordinarie, ma, soprattutto, è stato riorganizzato intorno a una piazza interna inedita, compiuta sullo sfondo dalle folte alberature che descrivono l'ansa del vicino fiume Tevere e punteggiata da elementi vernacolari che tendono a evocare la climax pittoresca dei borghi artigiani: il vicolo, il viale alberato, il portale, l'orologio pubblico, il giardino segreto. Mentre la giacitura dell'unico corpo di fabbrica aggiunto contesta l'ortogonalità dell'impianto originario.

Tale configurazione è ribadita dal piccolo oratorio mariano di Vittorio De Feo che conclude prospetticamente un viale di cipressi appositamente impiantato. L'oratorio, ubicato nel baricentro percettivo della piazza, è dedicato alla Madonna della Ceramica ed è stato concepito non come architettura, ma come installazione artistica. Visto dal viale alberato, l'oratorio, che si presenta come un tempio bramantesco, sembra simmetrico, ma non lo è, perché in realtà presenta una pianta triangolare sghemba. Un artificio illusionistico "radicato nel baricentro percettivo dell'invaso spaziale" che chiama in causa la galleria prospettica di palazzo Spada a Roma di Francesco Borromini. Così come, in deroga a qualsiasi regola funzionalista, per accedervi, invece di transitare da un portale, bisogna aggirare la stele anteposta; stele che peraltro ostenta volute apicali che, così come ama fare Robert Venturi, alludono alle fattezze di Mickey Mouse. Per di più l'icona sacra non è stata dipinta completamente, ma è stata lasciata incompiuta alla maniera dei *Do It Yourself* di Andy Warhol. Con straordinaria disinvoltura quindi, così come solo i grandi artisti sanno fare, De Feo ha contaminato ludicamente Bramante, Borromini,

Venturi, Walt Disney e Warhol ovvero rinascenza, barocco, postmodern, cartoni animati e pop art. E l'intervento artistico, oltre a valorizzare l'architettura, ha inciso anche da un punto di vista sociale, promuovendo l'attivazione di un rito popolare per cui, in occasione del Ferragosto, gli artigiani insediati nel complesso, dopo avere percorso in processione il viale, offrono alla Madonna della Ceramica i prodotti più rappresentativi del proprio lavoro.

L'intervento, oltre ad avere un'ampia eco pubblicistica nelle riviste, del settore e non, ha ottenuto anche riconoscimenti prestigiosi, quali il premio speciale della giuria al Premio Nazionale Dedalo Minosse alla Committenza di Architettura nel 1999 e la selezione al Premio Nazionale di Architettura Luigi Cosenza nel 1998. Peraltro, a suggellare la sua tendenza evocatrice, Davide Germini ambienta un fumetto nel conservificio, così come recuperato. Valorizzando il ruolo svolto dal "Progettista-Tempo". Perché, a ben guardare, la forza di una città non sta solo nella sua capacità di preservare gli edifici nobili, quanto piuttosto nella sua capacità di adattarsi a ogni nuova esigenza funzionale. Anche a costo di mettersi in discussione e, quindi, di doversi reinventare continuamente.

Luca Martini, *Da Bramante a Walt Disney. Il centro artigianale nell'ex Conservificio Drommi a San Martino in Campo (PG)*, in "Wall Street International", 18 novembre 2013 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).



Il complesso scolastico di Mario Botta a Città della Pieve

Simone Bori

Nelle immediate vicinanze nord del centro storico di Città della Pieve, allo sbocco di via Vannucci su viale Marconi e in prossimità dell'antico complesso di Sant'Agostino, si erge una delle architetture umbre contemporanee più significative, peraltro atipicamente posizionata a ridosso delle mura urbane, che incarna i temi della sperimentazione tipologica, formale e figurativa nel rispetto delle caratteristiche paesaggistiche e materiche della tradizione.

L'edificio, progettato tra il 1993 e il 1997 da Mario Botta, architetto ticinese di fama internazionale, con la collaborazione dell'architetto comasco Giorgio Orsini, e realizzato tra il 1998 e il 2000, ospita il Liceo Scientifico e Linguistico cittadino e si distingue nel panorama regionale per la qualità dell'intervento, soprattutto in relazione al suo carattere collettivo e pubblico. L'intervento è completato dalla piazza Unità d'Italia, recentemente realizzata coerentemente con il disegno originario del progettista e dotata di un parcheggio interrato.

Dal punto di vista dell'impianto planimetrico generale, l'edificio presenta una conformazione a nuclei monolitici disposti a ventaglio o "stellati", come ha avuto modo di affermare lo stesso Botta, peraltro ispirato da un suo progetto del 1980 per una casa di cura ad Agra nel Canton Ticino, ed è caratterizzato da una diretta corrispondenza tra i corpi di fabbrica e l'organizzazione interna. Questo schema consente all'edificio di risultare allo stesso tempo funzionalmente unitario e percettivamente frammentato, risolvendo così il problema del rapporto con l'esistente, naturale e artificiale, e mitigando l'impatto della massa volumetrica.

Dal punto di vista urbanistico-ambientale, inoltre, Botta affronta i concetti compositivi del limite, del confine e della morfologia del terreno mediante l'arretramento dell'edificio rispetto al margine

Città della Pieve, complesso scolastico (Mario Botta, 2000)

stradale e l'ammorsamento sul declivio, conferendogli una forma ambivalente: verso monte, infatti, l'opera ricuce uno squarcio urbano manifestandosi, alla scala della città, nel rispetto volumetrico delle preesistenze; verso valle, l'edificio si apre sul lussureggiante panorama circostante manifestandosi, alla scala territoriale, nel pieno della sua austerità e assurgendo a contrafforte della città murata. E questa caratteristica progettuale è confermata anche in alzato, visto che sulla nuova piazza l'edificio si presenta con due soli dei cinque livelli complessivi, mentre a valle si stagliano per intero tutti i livelli che caratterizzano il volume. Una passerella pedonale, come una sorta di ponte levatoio, si stacca dalla piazza, affacciandosi lungo il suo sviluppo su uno spazio seminterrato che funge da cortile di pertinenza della scuola, per condurre verso l'ingresso principale dell'edificio, segnalato da un'ampia apertura in forma di portico sovrastata da una parete muraria misurata da una scansione regolare di sei piccoli oculi. Il carattere figurativo del prospetto verso valle, invece, è rappresentato da tre blocchi, evidenziati da fratture vetrate terra-cielo, e costituiti ciascuno da due torri a loro volta contraddistinte da frangisole orizzontali ripetuti serialmente nello sviluppo verticale, che proteggono le ampie vetrate delle aule e dei laboratori, e da un coronamento di chiusura che sottolinea la copertura con volta a botte impostata su arco ribassato. Anche la sezione trasversale delle torri, con un profilo che tende a rastremarsi partendo dal basamento e procedendo verso la sommità, contribuisce a rafforzare l'idea generale di edificio che presenta una massa incombente nell'impatto visivo da lontano, ma che si smaterializza gradualmente nel percorso di avvicinamento. Questa volta sono proprio le caratteristiche figurative delle facciate del liceo di Città della Pieve che ispirano altre architetture di Botta, in particolare in occasione della Cittadella delle Istituzioni realizzata a Treviso nell'area ex Appiani e inaugurata nel 2010. All'interno il piano principale, quello d'ingresso, coincide con il terzo livello e distribuisce due piani sottostanti e uno soprastante in cui sono dislocate tutte le funzioni scolastiche e di direzione. Il piano tipo è caratterizzato da un ampio corridoio interno che innerva le varie stanze (aule, laboratori e uffici) e i corpi di collegamento verticale.

Dal punto di vista materico, l'edificio è caratterizzato dall'impiego del mattone faccia a vista, elemento che per Botta è divenuta una cifra stilistica, un vero e proprio marchio di fabbrica che lo ha reso famoso alla scala internazionale, teso ad amplificare, nel rispetto della tradizione locale, le potenzialità di integrazione paesaggistica. Il colore caldo del laterizio e l'apparecchiatura di facciata segnata da piattabande in corrispondenza delle bucatore e ricorsi bassofondati in corrispondenza degli allineamenti dei frangisole stemperano la solennità delle murature dell'edificio, rendendolo particolarmente armonioso nel rapporto con il contesto e contribuendo a integrarlo nell'ambiente in cui si inserisce.

Il complesso scolastico di Mario Botta a Città della Pieve rappresenta quindi, con tutte le sue qualità compositive e figurative, un'opera davvero esemplare poiché incarna l'emblema di come sia possibile realizzare architetture legate alla tradizione e sapientemente inserite nel territorio senza rinunciare alla riconoscibilità della forma espressiva schiettamente contemporanea.

Simone Bori, *Il complesso scolastico di Mario Botta a Città della Pieve*, in "QuotidianodellUmbria.it", 11 dicembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 11 dicembre 2013).



La chiesa di San Giovanni Apostolo di Paolo Zermani a Perugia

Marco Palazzeschi

Ogni volta che Paolo Zermani illustra un proprio progetto inizia con una suggestione proveniente da campi artistici vicini all'architettura, ma non del tutto riducibili a essa: un affresco di Piero della Francesca, una fotografia di Luigi Ghirri, un fotogramma di Bernardo Bertolucci, un brano di Elias Canetti. Questo incipit, immutabilmente ripetuto in pubblicazioni, riviste e monografie, sembra alludere alla presenza di una segreta chiave di lettura, di qualcosa che vada oltre la realizzazione materiale e permetta all'idea di permanere anche dopo le deformazioni della sua messa in opera.

Nel caso del progetto della chiesa di Ponte d'Oddi, egli ci parla di *Francesco d'Assisi* di Herman Hesse e del passo in cui emerge il rapporto particolare che legava il santo alla Porziuncola: è in questa umile cappella, da lui stesso restaurata, che Francesco racconta di aver sentito più fortemente il richiamo divino.

Zermani si forma in quella corrente della scuola fiorentina a cui Michelucci aveva trasmesso, fra le altre cose, l'importanza del "progettare in sezione". Già a 22 anni elabora con Aurelio Cortesi (uno dei maestri della generazione precedente, originario di quell'Emilia a entrambi così cara) un progetto di lettura e risignificazione del paesaggio dell'appennino parmense noto con il nome di Pallavicinia. Le ricerche scientifiche su Ignazio Gardella e Gabetti&Isola si affiancano alle prime esperienze progettuali nei luoghi nati. Sono piccoli teatri e padiglioni che vanno a costituire frammenti di un mondo di "cose sperate" che Paolo Portoghesi già nel 1988 (quando Zermani aveva solo 30 anni) ebbe l'intuito e l'ironia di definire Zermania.

In effetti le sue riflessioni progettuali si rivolgono alla ricerca dell'identità del paesaggio italiano aggredito dall'urbanizzazione e dalle reti infrastrutturali che ne rendono sempre meno evidente la misura,

Perugia, chiesa di San Giovanni Apostolo (Paolo Zermani, 2003)

sempre meno leggibili, cioè, le reali distanze culturali e i legami fra le parti. Restituire al paesaggio, con ogni atto progettuale e costruttivo, più di quello che si toglie, in modo da ridare forza a quella misura in esso contenuta, può essere senz'altro considerata la cifra significativa del suo lavoro.

Se la parola religione deriva dal latino *re-ligare*, trovare di nuovo ciò che lega le cose, si capisce perché Zermani abbia negli edifici sacri uno dei temi più congeniali, nei quali può estremizzare la ricerca di un'architettura fatta di legami invisibili piuttosto che di sfacciate dichiarazioni. La sua è una modernità diversa, come lo è quella dell'architettura italiana di Gardella, di Albini, di Gabetti&Isola e anche, fuori dal nostro paese, di Louis Kahn. Nella chiesa di Perugia questa diversità (o differenza, per dirla con l'autore) è abilmente celata nelle pieghe del progetto e proprio la premessa colta ci aiuta a capirlo. Mi spiego meglio: la chiesa si dispone sulla naturale pendenza del terreno ricostituendo, per analogia con la dinamica insediativa dell'acropoli perugina, una piazza alta e una bassa, mentre la stessa quota viene recuperata sia dalla copertura dell'aula sacra che dall'edificio della canonica. In questo modo l'intero complesso sembra emergere dal terreno e al contempo si manifesta, scendendo la strada principale di fondovalle, come una sorta di basamento della collina sovrastante aggredita dalla speculazione. Zermani ci dice poi che l'aula liturgica, la sagrestia e la cappella feriale sono disposte lungo l'asse longitudinale come stazioni di un percorso. A questo punto ci aspetteremmo, per un principio di razionalità, che l'accesso alla piccola cappella feriale si trovi in corrispondenza della piazza alta, sia per comodità dei fedeli, sia per far in modo che le proporzioni in altezza possano essere recuperate. Invece no. Dall'alto si scende con lunghe scalinate interne per recuperare la quota inferiore. Questa forzatura funzionale appare però in tutt'altra luce osservando la sezione longitudinale dell'edificio: cos'altro vuol rappresentare quel volume cubico incastonato all'interno della chiesa, che riceve luce dall'alto della copertura dell'edificio che la racchiude, se non la Porziuncola incastonata all'interno dell'alessiana basilica di Santa Maria degli Angeli?

Ecco che l'architettura, superando il programma funzionale e liturgico, si anima di presenze invisibili, va oltre il carattere figurativo della cultura cattolica e la porta a confluire con la capacità di astrazione di questa diversa ma pur sempre convinta modernità; in questo dissidio si nasconde, crediamo, uno dei problemi principali (e la conseguente mediocrità dei risultati), del progetto del sacro dal XX secolo in poi. Forse anche riflettendo su questo, il modello di chiesa approntato da Zermani, nel distendersi in fondo alla vallata di Ponte d'Oddi, apre alla vista dall'alto il grande taglio cruciforme della copertura e si fa essa stessa, come dicono le scritture, "il corpo di Cristo abitato dalla comunità". Il segno della croce si ritrova in entrambe le facciate, ma è in quella a valle che esso assume anche il significato di inquadrare un frammento intatto di paesaggio, svelandolo alla nostra vista come se non fosse mai esistito, sovrastato com'era da una città che non rispetta più quella misura a cui accennavo sopra.

Anche nell'interno Zermani riesce a comporre lo spazio più con l'assenza che con la presenza: la grande sala monomaterica, scandita da 12 colonne e illuminata dall'alto solo dal grande taglio del lucernario, recupera grazie a esso anche la sensazione di casa, di riparo, di grande tetto che protegge la comunità solo per come l'ombra definisce in maniera molto netta lo spazio sopra l'altare, trasmutando il moderno volume parallelepipedo in un romanico tetto a capanna.



La chiesa di Santa Maria della Pace di Paolo Portoghesi a Terni

Giacomo Pagnotta

Nell'immediata periferia di Terni, nel quartiere di Valenza, quasi nascosta tra la città e il paesaggio, si trova la chiesa di Santa Maria della Pace progettata da Paolo Portoghesi. Un'architettura in cui trova espressione l'incontro tra arte e fede, dove il simbolico diventa costruito, dove la grande capacità del progettista risponde con pochi, ma forti segni alla volontà, insita nei luoghi di culto, di guidare verso l'alto e di rimandare al divino.

È lo stesso Portoghesi che in un'intervista dichiara: "Ho pensato come la Chiesa, un tempo, chiedeva agli architetti di tener conto della dedica e il fatto che questa di Terni fosse dedicata alla Vergine ha avuto un peso decisivo per l'individuazione delle forme. L'ha avuto attraverso la semplicità, attraverso l'ineffabile, ma anche attraverso il messaggio che i simboli continuano a esercitare nel mondo dei credenti che, attraverso la liturgia, sono continuamente in contatto con i simboli. E vivono pertanto, in profondità, la ricchezza del simbolismo che è un aggiungere qualche cosa che vediamo, qualche altra cosa che non vediamo. La dimensione invisibile al visibile".

Da queste considerazioni appare evidente come la scelta di un'architettura a pianta stellare sia legata alla volontà dell'architetto di conferire un significato alla forma, trasponendo l'immagine della Madonna in quella della stella, come spesso avviene nella cultura cristiana. Ma attraverso un'attenta analisi della configurazione planimetrica e spaziale si comprende come tutte le scelte progettuali abbiano un legame fortissimo con la spiritualità e la religione. Nella stella a sei punte si possono percepire la figura del triangolo come rimando alla Trinità e quelle della foglia di vite e della spiga come rimando all'Eucarestia. Infatti, se da una parte la pianta centrale a forma di stella esprime l'unità della celebrazione liturgica e della Comunione,

Terni, chiesa di Santa Maria della Pace (Paolo Portoghesi, 2003)

dall'altra parte il tema della foglia, evidente nelle nervature della copertura e nell'asse di simmetria, esprime metaforicamente il percorso mirato verso il mistero della salvezza. Una navata centrale predominante rispetto alle altre direttrici coronata dalla parete absidale, l'unica curvilinea in tutta la composizione, in cui campeggia il tritico raffigurante la Madonna col Bambino di Stefano Di Stasio. Ma Portoghesi non si limita all'individuazione della geometria dell'impianto spaziale, spingendosi alla ricerca delle migliori soluzioni capaci di incarnare i concetti diocesani di chiesa aperta e accogliente, che anteponga la semplicità all'abbondanza, la povertà alla ricchezza. Le pareti perimetrali interne, uniformemente bianche "(...) come il candore della Vergine" e dai contorni mistilinei, appaiono come un organismo proteso all'esterno e che al contempo si contrae verso il centro identificando immediatamente lo spazio principale. Uno spazio schietto e puro, protetto da una copertura in legno che, nella sua asciutta nudità strutturale, manifesta la sapienza artigianale e la similitudine con l'architettura più povera, sinonimo della ricercata umiltà evangelica.

Dal punto di vista compositivo e percettivo è proprio la copertura l'elemento architettonico più articolato e complesso. Realizzata in legno d'abete, presenta estremità a coda di rondine che si adattano, in maniera tutt'altro che scontata, alla giacitura planimetrica e si estende quasi protettivamente al di là dei fronti con un generoso sporto di gronda. All'interno, rivolgendo lo sguardo verso l'alto, si perde quasi interamente di vista lo scopo funzionale della copertura stessa; piuttosto l'intreccio costruttivo delle nervature lignee e la luce che penetra dai varchi dovuti alla distribuzione non complanare delle falde generano un sistema composito e slanciato che materializza un fascio luminoso, enfatizzando ancor più la centralità dello spazio e la sua propensione ascensionale.

All'esterno Santa Maria della Pace si rivela perfettamente integrata nel contesto anticipando cronologicamente le idee di architettura "umanistica" e la formulazione dei criteri di geoarchitettura che Portoghesi teorizza negli anni più recenti della sua attività. Attività progettuale, accademica e di critico d'architettura che, iniziata nel 1962

con l'incarico di professore presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma, dove si era laureato nel 1957, diviene ben presto molto ricca e fiorente. Come progettista è infatti autore di opere di grande importanza come le moschee di Roma (1974) e Strasburgo (2000), l'Accademia di Belle Arti a L'Aquila (1982) e il palazzo dei Reali ad Amman in Giordania (1973). Da accademico è stato preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano dal 1968 al 1976, docente in diversi corsi e tuttora professore ordinario nella Facoltà di Architettura di Roma "La Sapienza". Accademico di San Luca dal 1966, accademico dei Lincei dal 2000, membro onorario dell'American Institute of Architects è stato autore di numerose opere pubblicistiche e direttore del Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica (1968) e di riviste di architettura quali "Controspazio" (dal 1969 al 1983), "Eupalino" (dal 1985 al 1990), "Materia" (dal 1990) e "Abitare la Terra" (dal 2001).

Percorrendo la strada che scende dalle vicine colline si apprezzano le intenzioni progettuali di Portoghesi e il rispetto con cui la chiesa tutela e valorizza gli equilibri naturali imparando dalla storia e confrontandosi con il luogo, in una relazione dialettica tra tradizione e contemporaneità. Da lontano la simmetria planimetrica viene confermata dalla posizione del campanile che svetta lateralmente rispetto alla distribuzione stellare, confrontandosi con l'esistente come un elemento architettonico contemporaneamente orientato e orientante, che restituisce una sensazione di spazialità che la ancora profondamente al paesaggio. È una chiesa che appartiene fortemente al luogo e al territorio, è una chiesa umbra. Lo è nella scelta dei materiali (il legno, la pietra sponga e la pietra rosa del monte Subasio), ma lo è ancor più nel richiamo alle architetture a pianta centrale del maestro Mario Ridolfi, riferimento costante per ogni architettura ternana, che la radica indissolubilmente alla tradizione e alla cultura locale.

Giacomo Pagnotta, *La Chiesa di Santa Maria della Pace di Paolo Portoghesi a Terni*, in "QuotidianodellUmbria.it", 17 gennaio 2014 (www.quotidianodellumbria.it, 12 maggio 2014).



La mediateca di Italo Rota a Perugia

Luca Martini

“Il mondo naturale non contiene alcuna linea dritta”: Italo Rota descrive la mediateca perugina, che progetta e realizza tra il 2002 e il 2004, attraverso questa considerazione tratta da una nota lezione del matematico polacco Benoît Mandelbrot. Non è un caso che l'architetto milanese utilizzi tale riferimento provocatorio per descrivere un edificio che, a prima vista, colpisce per il suo aspetto ultratecnologico e per i colori accesi immersi nella periferia industriale suburbana a sud ovest del capoluogo umbro. In questo senso appare evidente la volontà ambigua del progettista, che sottintende con disinvoltura binomi apparentemente inconciliabili quali naturalità tecnologica, periferia colorata e biblioteca vivace. Che, a ben guardare, esprimono una contemporaneità che caratterizza la quotidianità di molte città *smart* del secondo millennio, ma che in Italia, e purtroppo particolarmente in Umbria, caratterizzano puntualmente solo alcuni interventi urbani particolarmente riusciti.

La Biblioteca Comunale “Sandro Penna” si presenta come un grande disco volante di vetro rosa shocking, atterrato in città e appoggiato su un fazzoletto di verde tra i palazzi del quartiere di San Sisto a Perugia. L'ingresso all'edificio avviene dal piano seminterrato, attraverso un varco ricavato nel terrapieno sfruttando il declivio naturale del terreno, e la grafica che accoglie il visitatore riecheggia le pagine di testo di un libro aperto, enfatizzando l'attrattività della biblioteca stessa. Tale spazio ipogeo è destinato alla raccolta e alla fruizione dei materiali audiovisivi conservati nella mediateca oltre che all'accoglienza, agli uffici e all'area dei periodici. Morfologicamente il livello superiore costituisce il podio cilindrico trasparente che innalza il corpo vetrato curvilineo soprastante, ma in realtà ospita nell'area più interna la grande scaffalatura circolare che accoglie la maggior parte

Perugia, mediateca a San Sisto (Italo Rota, 2004)

dei volumi attorno a cui sono distribuite le postazioni adibite alla consultazione. Queste rifuggono lo schema cartesiano che ordina le biblioteche tradizionali, laddove sono costituite da tavoli di forma sinuosa modulabili in modo da facilitare l'aggregazione e configurabili in base alle esigenze degli utenti. In tale contesto alcuni divani della serie Victoria and Albert di Ron Arad ribadiscono la complessità semantica degli spazi interni grazie al loro disegno esuberante.

Il volume traslucido che costituisce il terzo livello risulta esternamente un solido di rotazione stereometrico mentre internamente è composto liberamente come uno spazio specifico per bambini: le librerie sono leggere e trasparenti, le sedie di piccole dimensioni e i contenitori dei giochi di utilizzo immediato e di facile accesso. Peraltro l'illuminazione sfrutta il più possibile la luce naturale, filtrata attraverso i lucernari e le vetrate colorate, che conferiscono all'ambiente una tonalità che rilassa e favorisce la concentrazione.

Tutto lo spazio è concepito all'insegna della flessibilità e della libertà d'utilizzo e, in tal senso, il patrimonio librario è organizzato "a scaffale", ovvero in modo che sia possibile scegliere autonomamente il testo da consultare e, una volta individuato, sfogiarlo liberamente in ogni spazio della biblioteca. L'attenzione alla distribuzione interna appare evidente se si tiene conto che l'area per i bambini è allestita al centro della sala e risulta facilmente controllabile dai genitori, ma allo stesso tempo sono allestibili anche spazi di lettura e per lo studio di gruppo che consentono una maggiore privacy. E in quest'ottica di inclusività anche il patrimonio librario è arricchito nel tempo tenendo conto della presenza di fruitori molto diversificati sia per età che per estrazione sociale e, ad esempio, la presenza di una cospicua comunità di cittadini stranieri ha suggerito una strategia mirata di acquisizione di materiale consultabile nelle lingue più diffuse tra i residenti nel bacino d'utenza della mediateca.

È innegabile che l'involucro tecnologico definisca in modo univoco un "esterno" e un "interno", tanto che lo spazio verde che lo circonda appare un vuoto urbano lungo viale San Sisto, ma l'edificio è concepito come un "contenitore" piuttosto che come un "isolatore", laddove le vetrate traslucide di giorno riflettono i visitatori della

biblioteca e di notte si trasformano in un segnale urbano contemporaneo attraverso la luce che si diffonde dalle sale lettura. E tale significato è stato riconosciuto anche dagli abitanti del quartiere, che l'hanno eletta a icona rappresentativa utilizzandone l'immagine al fine di pubblicizzare alcune manifestazioni a carattere locale fin dai primi anni successivi alla cerimonia pubblica di inaugurazione svoltasi nella primavera del 2004.

Infatti ciò che colpisce maggiormente il visitatore della mediateca high tech di Rota è che la ricercatezza compositiva non enfatizza l'autoreferenzialità dell'edificio, come avviene per quella parte dell'architettura contemporanea nota per il carattere algido e minimalista, bensì riecheggia l'eteroreferenzialità di uno spazio pubblico accettato e vissuto dalla comunità, senza per questo rinunciare a un linguaggio internazionale schiettamente contemporaneo. Risultato che, specialmente nella provincia italiana permeata di tradizionalismo e di localismo, non è di poco conto.

Luca Martini, *La mediateca di Italo Rota a Perugia. L'eteroreferenzialità di uno spazio pubblico*, in "Wall Street International", 20 febbraio 2014 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).



La nuova piazza San Giovanni di Gae Aulenti a Gubbio

Francesca Rogari

Tra le personalità dell'architettura internazionale che approdano nel secondo millennio quella di Gaetana "Gae" Aulenti (Palazzolo della Stella, Udine, 1927), laureata al Politecnico di Milano nel 1954, si afferma contestualmente alla mutazione del Movimento Moderno in Modernismo. L'architetto, basandosi su una forza creativa che si contrappone alla fissità di regole stereotipate, dà vita a un linguaggio nuovo frutto della dialettica tra i segni del passato e l'energia della contemporaneità. In questa frattura con i maestri razionalisti si scorre l'insegnamento di Ernesto Nathan Rogers, ritenuto da Aulenti un padre spirituale al fianco del quale intraprende l'attività accademica presso la cattedra di Elementi di composizione architettonica dell'Istituto Universitario di Architettura a Venezia negli anni 1964-1969 e quella di art director, per un decennio (1955-1965), della rivista "Casabella Continuità", di cui Rogers stesso è direttore. Queste esperienze contribuiscono a formare una progettista volitiva che esplora differenti aree creative come il disegno industriale, il disegno d'interni, la scenografia e l'urbanistica; mantenendo, rispetto a ogni ambito, la volontà di imprimere il concetto di polis declinandolo alle varie scale degli elementi che lo compongono.

Nel selezionare alcune tra le numerose opere dell'architetto, non si possono tralasciare la trasformazione dell'omonima stazione nel Musée d'Orsay a Parigi (1986), il restauro di palazzo Grassi a Venezia (1985) e il progetto dell'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo (2005) e, tra i molti interventi a carattere urbano, il ridisegno di piazzale Cadorna a Milano (2000). Tra la molteplicità di anime che abitano la produzione della progettista friulana vi è anche quella di ideatrice di effimere scenografie teatrali, alla creazione delle quali, realizzate principalmente per il teatro alla Scala di Milano, si avvicina grazie

Gubbio, nuova piazza San Giovanni (Gae Aulenti, 2006)

all'incontro con il regista Luca Ronconi. Il suo eclettismo nomade trova espressione anche in Umbria, terra di adozione, a partire dal 1971 con la proposta per il concorso internazionale per il nuovo centro direzionale a Fontivegge a Perugia e prosegue con l'intervento realizzato per l'aeroporto di Perugia, inaugurato nel 2010, e con quello donato a Gubbio concernente la riqualificazione di piazza San Giovanni i cui lavori terminano nel 2006. Quest'ultima opera, premiata nella terza sezione di arredo urbano del *Marble Architectural Awards Italy* del 2007, è emblema della tensione apertamente dichiarata a perseguire tre capacità estetiche fondamentali: quella analitica, quella sintetica e infine quella profetica, mai raggiungibile per definizione. Nel ridisegnare la piazza, svuotata nel tempo di tale funzione e delimitata sui quattro lati dall'omonima chiesa, dal torrente Camignano, dal rimaneggiato palazzo del Turismo e dal vicolo Stretta del Fondaccio, la capacità di analisi si manifesta nel rispetto del credo che "il luogo sia un fatto concettuale, cioè un fatto culturale". Infatti, il *genius loci* di questo vuoto urbano, verso cui convergono nella tipica struttura a pettine i vicoli che provengono dalle vie principali della Repubblica e Piccardi, emerge attraverso pochi segni tracciati dalle giaciture della pietra arenaria locale ordinanti le direzioni dei percorsi e gli scorci visivi regalati dai vicoli dei Battilana e delle Conce che corrono a quota inferiore, parallelamente al corso d'acqua. Il piano inclinato della piazza viene così riammagliato con il tessuto preesistente, confermando l'ormai storicizzata trasformazione da due livelli a uno unico, avvenuta con la demolizione del mulino di San Giovanni nel 1867. In direzione longitudinale, l'asse principale che collega idealmente il sagrato della chiesa marcato dalle bordature della pavimentazione e le logge dei Tiratori, verso cui si affaccia la piazza, viene rafforzato dalla presenza di tre file di pali per l'illuminazione, disegnati dalla stessa progettista, e da tre alberi di ulivo i quali con la loro scansione modulare enfatizzano le relazioni prospettiche di uno spazio aperto ma confinato. Gli elementi storici, grazie alla capacità sintetica, vengono mutuati da un linguaggio essenziale che si concretizza nella fontana-seduta, simbolo della presenza del "bottaccio" un tempo a servizio del molino e della lavorazione della lana, la quale,

posta di fronte alla chiesa, lascia sgorgare una lamina d'acqua accompagnandola sotto il livello di calpestio in una vasca creata con tagli nella pavimentazione. La capacità profetica legata all'operare con arte, ritenuta come già detto pura aspirazione, trova in questo caso progettuale una sfida intrapresa con fermezza, e risiede nel tentativo di far incontrare nel tempo presente, in un luogo colmo di passato, gli oggetti e i tracciati di ciò che vive nella contemporaneità o che da questa è prodotto. Proprio nell'incontro di uomini e luoghi, nel dialogo con questi, si identifica tutta l'attività di Gae Aulenti che, anche in piazza San Giovanni, luogo di scambi e vicende filtrati nei secoli dai loro significati, crea un ponte tra questi e i valori materici, tecnologici e semantici di oggi, aggiungendo un nuovo insolito strato alle pietre apparentemente solo mute protagoniste.

Francesca Rogari, *Gae Aulenti intreccia le trame del tessuto medioevale con i fili della contemporaneità. L'intervento "regolato" col progetto per la riqualificazione della Piazza San Giovanni a Gubbio*, in "Umbriasettegiorni", 14 settembre 2012, p. 29.



L'ampliamento del cimitero a Orvieto e la chiesa di San Paolo a Foligno di Massimiliano Fuksas

Fabio Bianconi

Solo recentemente si sta allargando il minimo spazio lasciato all'architettura contemporanea in Umbria e Massimiliano Fuksas si è inserito in questo contesto con due interessanti progetti: l'ampliamento del cimitero di Orvieto e il complesso parrocchiale di San Paolo a Foligno.

Due progetti diversi, distanti spazialmente e temporalmente (almeno venti anni), due temi differenti che comunque si concentrano intorno al più vasto tema del sacro. La sacralità dello spazio liturgico e quella della dimora eterna.

E nella terra di san Francesco non c'è niente di meglio che confrontarsi con il tema religioso, anche perché nella progettazione dei nuovi segni da lasciare nel paesaggio storicizzato è bene provare ad acquisire un nuovo sguardo che ci permetta di interpretare la complessità delle relazioni fra forma, funzione e luogo senza cadere nell'avvilente finto antico (tanto auspicato da chi governa il territorio) né rinunciare al linguaggio contemporaneo.

La contemporaneità, infatti, apre orizzonti nuovi alla relazione fra la forma e la sostanza, fra il contenuto e il contenitore e in tal senso i due progetti di Fuksas sono esemplari.

Nel primo progetto (l'ampliamento del cimitero di Orvieto) l'architetto amplifica le straordinarie valenze paesaggistiche inserendo nuovi segni perfettamente integrati nell'ambiente costruito. Nel secondo caso, la chiesa di San Paolo va a disegnare un nuovo paesaggio nella periferia urbana di Foligno, tuttora impostata su più matrici evolutive e non ancora connotata da un'identità univoca. In un caso, pertanto, l'artificio progettuale amplifica la vocazione del contesto, mentre nell'altro definisce una possibile declinazione dello stesso. L'ampliamento del cimitero di Orvieto (1984-1991), in parte

Foligno, chiesa di San Paolo (Massimiliano Fuksas, 2009)

realizzato, enuclea con chiarezza la perfetta relazione fra architettura e contesto. Il complesso si adagia su una collina di fronte alla rupe di Orvieto e guarda l'inconfondibile skyline della città segnato dal duomo. Alle spalle il vecchio cimitero monumentale ottocentesco, la chiesa e il convento.

L'opera è una vera e propria sistemazione urbanistica dell'intera area, che comprende il restauro della "Selciata" (antica strada lastricata in pietra), il collegamento con il vecchio cimitero e un intervento edilizio capace di contenere grossi impatti sull'ambiente.

Da una strada alberata che racchiude una parte integra e coltivata di campagna e lambisce la nuova edificazione, è possibile intraprendere il percorso segnato da un muro e da passerelle aeree che, attraverso le variazioni altimetriche del terreno, guidano alle sepolture.

L'ipotesi progettuale mira alla costruzione di una piccola città lineare, con piazze ed edifici, che si snoda lungo la strada esistente contenuta da muri in tufo con all'interno giardini e spazi dedicati alle sepolture. L'elemento che caratterizza l'intero progetto è comunque il grande ossario a forma di calotta rovesciata, in bilico sulla circonferenza del grande percorso. Al centro della calotta un vuoto e in basso la sua impronta, quasi ad anticipare l'effetto di una virtuale caduta. Sulla stessa impronta della sfera è ricavata una chiesa costruita sulla metà di una circonferenza.

La storia dell'architettura generalmente presenta la chiesa attraverso la visione di un esterno bidimensionale (la facciata) e una planimetria che definisce uno spazio interno tridimensionale e luminoso. Un'impostazione ben chiara per chiunque si accinga a studiare edifici di culto collocati all'interno di tessuti urbani consolidati. Tale chiarezza, comunque, viene meno se si tenta di analizzare le chiese contemporanee, che si manifestano prevalentemente con forti immagini di esterni collocati in spazi aperti e semiperiferici, tanto da lasciare spesso in secondo piano i caratteri distributivi e lo spazio interno. Con il progetto della chiesa di San Paolo a Foligno (2001-2009), Fuksas risolve brillantemente questa distonia attraverso l'idea del doppio involucro, l'anima e il corpo, la dimensione intima e quella comunicativa. Tanto da riscrivere un luogo confrontando il

volume esterno con il contesto e, al tempo stesso, non rinunciando allo studio degli spazi celebrativi e alla dimensione umana, con il più piccolo volume interno.

Tale opera è il risultato di un concorso nazionale bandito dalla Conferenza Episcopale Italiana per la progettazione di nuovi complessi parrocchiali ed è costituito da tre elementi che si identificano anche con le funzioni del centro religioso. Il primo elemento, la chiesa, è un monolite di geometria pura, quasi cubico. Il secondo elemento, un parallelepipedo basso e allungato, ospita la sagrestia, i locali del ministero pastorale e la canonica. Un terzo corpo traslucido con la cappella feriale unisce e distingue i due volumi principali.

Tensione alla spiritualità e raccoglimento si fondono, attraverso fasci di luce naturale che tagliano trasversalmente e verticalmente il volume, indirizzandosi verso gli elementi principali, l'altare, l'ambone e il fonte battesimale. L'imponente volume della chiesa è raggiungibile percorrendo il sagrato, una lunga passerella che conduce all'ingresso, un taglio netto orizzontale nella assoluta compattezza che segna tutto il prospetto anteriore, un pezzo di periferia e un possibile attrattore di segni e di forme.

Se, pertanto, con il progetto di Orvieto Fuksas amplifica magistralmente la valenza del contesto paesaggistico, con il progetto di Foligno il contesto viene contestato, proponendone altresì una chiara e avvincente declinazione.

Fabio Bianconi, *L'ampliamento del cimitero di Orvieto e la Parrocchia di San Paolo a Foligno. Progetti in Umbria di Massimiliano Fuksas esemplari per la relazione tra forma e sostanza*, in "Umbriasettegiorni", 18 maggio 2012, p. 29.



L'Antiquarium di Roberto de Rubertis a Foligno

Paolo Belardi

Dal CIAC al MAC: a Foligno si respira aria di contemporaneità. Tanto che la città e il suo territorio non sembrano usciti dall'emergenza postsismica "come prima" (il che, nel nostro paese, rappresenterebbe già un successo di per sé), ma addirittura "meglio di prima". E le due nuove strutture espositive, pubblicizzate con acronimi accattivanti (rispettivamente per Centro Italiano di Arte Contemporanea e per Museo Archeologico di Colfiorito) nonché firmate da architetti di comprovato valore (rispettivamente Giancarlo Pardenzi e Roberto de Rubertis), suggellano idealmente il circuito virtuoso attivato in modo lungimirante, all'indomani degli eventi sismici del 1997, dall'Amministrazione Comunale folignate. Che non si è fatta travolgere dalla drammaticità dell'emergenza, laddove non si è limitata a mettere "solo" in sicurezza le case e a salvare il salvabile, ma ha recuperato a tutto tondo il patrimonio storico-artistico ovvero si è dotata di un'armatura diffusa di spazi pedonali riconfigurati e di attrezzature pubbliche costruite nel costruito che, di fatto, hanno trasformato Foligno in una delle città più vivibili dell'Umbria. Il che è appalesato dalla maturità con cui la comunità locale ha abbracciato la scelta tecnico-politica di rinnovarsi in chiave contemporanea. Non a caso, a seguito dell'inaugurazione del CIAC, sono insorte polemiche sulla paternità dell'opera, ma non sull'inserimento in pieno centro storico (per di più a ridosso dell'abside della chiesa di San Francesco) di un monolite di calcestruzzo armato, interamente carterato con una texture di pannelli di acciaio cor-ten, che in altri contesti avrebbe sollevato critiche feroci. Così come va rimarcata la civiltà della comunità di Colfiorito che, in occasione della recente inaugurazione del MAC, ha anteposto l'orgoglio per il nuovo landmark alle perplessità per i caratteri figurativi di un edificio che non

Foligno, Museo Archeologico di Colfiorito (Roberto de Rubertis, 2009)

concede nulla al mimetismo e, tantomeno, al carattere pseudovernacolare dell'intorno.

Perché il nuovo Antiquarium disegnato da Roberto de Rubertis (con la collaborazione di Matteo Clemente e di Tommaso Empler) ostenta senza timori reverenziali la propria dinamicità spaziale e s'incunea nel vuoto residuale compreso tra due piccoli casolari preesistenti, collegandoli funzionalmente in guisa di ponte pedonale affacciato sullo struggente paesaggio appenninico. Senza peraltro rinunciare a un linguaggio schiettamente contemporaneo. La copertura metallica, infatti, ricalcando la forma triangolare del lotto assegnato, esibisce una dislocazione spaziale che raccorda in un unico segno il dislivello esistente tra la parte a monte e quella a valle (quasi otto metri) e si risolve in una punta, realizzata con un grande elemento a sbalzo, che, incarnando la metafora di una freccia scoccata dalla storia, trafigge il crocevia viario antistante, segnalando inequivocabilmente la presenza del nuovo museo. Non da meno la facciata d'ingresso: una grande vetrata inclinata che, infrangendosi in corrispondenza della copertura, ingloba, e in qualche modo protegge, i due casolari preesistenti, producendo un forte contrasto semantico tra il vecchio e il nuovo.

Ma non bisogna farsi illusioni. Infatti, non è improbabile che, prima o poi, anche queste due opere possano suscitare la disapprovazione dei tanti profeti mediatici che certo, transitando occasionalmente dalle nostre parti, non perderanno l'occasione per condannare la voglia di contemporaneità che trasuda dalle opacità rugginose del CIAC e dalle trasparenze lucide del MAC. E torneranno a ricordarci l'opportunità "di stare al nostro posto" ovvero di svolgere "senza grilli per la testa" il ruolo di vestali del passato assegnatoci in età postunitaria. Ma non è detto che critiche di tal genere rappresentino necessariamente una penalizzazione di per sé. Tutt'altro. Così come non è detto che rappresenti necessariamente una penalizzazione il fatto che, nel caso del MAC di Colfiorito, il contenitore sia stato inaugurato in assenza del contenuto. Quest'assenza, infatti, ha consentito (e consentirà fino a quando non sarà realizzato l'allestimento espositivo dedicato ai reperti della civiltà dei Plestini) di apprezzarne

le caratteristiche compositive e spaziali. D'altra parte, quando il progetto è di qualità, le architetture valgono anche per quello che sono, non solo per quello che contengono. Nel presente come nel passato. E, certo, anche nel futuro.

Paolo Belardi, *Una freccia dalla storia: il nuovo antiquarium di Colfiorito. Quando il progetto è di qualità le architetture valgono per quello che sono*, in "Corriere dell'Umbria", 29 marzo 2010, p. 23.



Il “Carapace” di Arnaldo Pomodoro a Bevagna

Luca Martini

L'industria del vino è legata a doppio filo a figure emblematiche, che hanno saputo veicolare luoghi e prodotti d'eccezione al fine di promuovere le eccellenze che oggi trovano posto sulle tavole e nelle riviste patinate più prestigiose di tutto il mondo. In Italia, tra gli altri, Angelo Gaja per il Barbaresco, Franco Biondi Santi per il Brunello e Arnaldo Caprai per il Sagrantino hanno contribuito in modo decisivo non solo alla crescita qualitativa di alcuni dei più celebri “rossi” della penisola, ma in modo particolare alla creazione della consapevolezza che la diffusione di un'immagine specifica che caratterizzi il vino prodotto in un determinato territorio sia determinante a livello internazionale per imporsi in un mercato sempre più agguerrito. Un'immagine fatta di tradizione centenaria, di lavoro continuo in vigna e in cantina, ma anche, e soprattutto, di luoghi profondamente vocati alla coltivazione della vite. In tal senso l'ultima frontiera del wine marketing consiste nella costruzione di cantine d'autore che veicolano la qualità del vino che viene prodotto al loro interno attraverso la carica iconica che le caratterizza. I grandi produttori incaricano i nomi più affermati dell'architettura internazionale, da Renzo Piano a Santiago Calatrava, passando per Massimiliano Fuksas e Marco Casamonti, di progettare cantine, “cattedrali del vino” che testimoniano come anche la promozione del territorio si giovi del cosiddetto effetto Guggenheim, grazie al quale la città spagnola di Bilbao ha visto moltiplicare la sua attrattività turistica a seguito della realizzazione del celebre museo di Frank Gehry.

In questo contesto culturale la famiglia Lunelli, proprietaria delle Cantine Ferrari di Trento, ha affidato la realizzazione della nuova cantina della Tenuta Castelbuono a Bevagna (in uno dei cinque comuni del comprensorio del Montefalco Sagrantino DOCG, di loro

Bevagna, Carapace (Arnaldo Pomodoro, 2012)

proprietà dal 2001) al celebre artista Arnaldo Pomodoro, che l'ha portata a termine, insieme all'architetto Giorgio Pedrotti, nel 2012. Tale operazione di promozione del territorio rappresenta uno dei casi più all'avanguardia nel panorama vitivinicolo umbro. In questo senso, come in ogni opera di architettura, il progettista che idea una cantina deve coniugare le esigenze peculiari delle operazioni che avvengono al suo interno con la propria sensibilità formale. Nel caso specifico l'esigenza di una temperatura pressoché costante degli ambienti trova una perfetta corrispondenza con la poetica dell'"incisione" dello scultore romagnolo. Infatti, in tutta la sua produzione artistica emerge evidente la volontà indagatrice della materia che si esprime negli sguardi dai bordi irregolari che caratterizzano le superfici esterne lisce di una gran parte delle sue opere (dalla *Sfera con sfera* del 1963 al *Disco* del 2011, passando per il progetto per il nuovo cimitero di Urbino del 1973), e che disvelano un'anima interna scabra e tormentata.

In tale ambito l'edificio di Bevagna può essere considerato per certi versi come un vero e proprio esempio di landform architecture. A scala territoriale, laddove i movimenti del terreno (ideati dal paesaggista Ermanno Casasco) enfatizzano il ruolo iconico dell'edificio cantina e allo stesso tempo celano alcuni ambienti di servizio anch'essi in parte interrati (le rimesse agricole, i magazzini e un parcheggio), e a scala locale, laddove la produzione del vino (in particolare gli ambienti per la vinificazione, l'invecchiamento e lo stoccaggio) è organizzata in un spazio scavato in corrispondenza della cupola. In questo senso emerge fin da subito il carattere contestualista dell'opera di Pomodoro, che si esprime attraverso la similitudine organica tra l'esoscheletro di una tartaruga e la copertura che protegge il foyer d'ingresso a pianta ellittica, a sua volta misurato dalla scala disegnata dallo stesso Pomodoro che, come un'architettura nell'architettura, definisce anche il desk di accoglienza per i visitatori.

Allo stesso tempo l'intradosso della cupola-carapace è fortemente scultoreo, ed è caratterizzato da uno scheletro in legno e rete metallica ricoperto con un intonaco rinforzato con fibre di vetroresina e rasato con intonachino di rame. Il "Carapace" è sorretto da un

telaio di legno lamellare composto da un arco principale longitudinale e da una serie di archi secondari trasversali: la spina centrale è ricoperta esternamente con pannelli in vetroresina a cui è applicato un intonaco grigio piombo. Mentre la superficie dell'estradosso della cupola è rivestita in pannelli di rame la cui ricorsività è negata dalle profonde fratture che caratterizzano tutte le opere di Pomodoro. Tale copertura è raccordata con il terreno attraverso un ordine di bucatore tamponate con vetri curvi inclinati. Esternamente l'edificio è segnalato paesaggisticamente da un totem alto 18 metri che si conficca nel terreno come un dardo di colore rosso.

Appare evidente la complessità polisemica dell'opera di Pomodoro, che ricompone la trama ondulata delle colline umbre laddove l'intervento dell'artista architetto è caratterizzato da un contestualismo iconico. In questo senso la spina dorsale lacera la copertura allo stesso modo in cui i filari delle viti disegnano il paesaggio collinare circostante, in quanto l'edificio scultura segnala la sua presenza non per contrasto con il contesto, ma attraverso i tagli incisi nella sua forma organica che riecheggiano l'attività operosa di chi lavora al suo interno.

Luca Martini, *Il Carapace di Arnaldo Pomodoro. Un esempio iconico di landform architecture*, in "Wall Street International", 4 settembre 2013 (wsimag.com/it, 28 maggio 2014).

I TEMI



L'Umbria e la sindrome da Mulino Bianco

Paolo Belardi

Michele De Lucchi, Wolf D. Prix, Enzo Mari, Adolfo Natalini, Massimiliano Fuksas, Alessandro Anselmi, Francesco Cellini, Richard England, Franco Purini, Riccardo Blumer, Herman Herzberger. Nonostante la curiosa coincidenza numerica, non si tratta della formazione di una rappresentativa degli architetti europei allestita in vista di una partita di calcio a sfondo benefico, magari contro la nazionale cantanti. Né la consequenzialità delle citazioni allude in qualche modo a uno schema 4-4-2 piuttosto che a uno schema 4-3-3. Si tratta infatti dell'elenco, stilato in ordine rigorosamente cronologico, degli architetti e dei designer di chiara fama che, in questa bizzarra primavera, hanno calcato o stanno per calcare non già (per l'appunto) i prati dei nostri stadi, ma le aule delle nostre università, i palcoscenici dei nostri teatri, i saloni dei nostri palazzi e (perché no?) gli auditorium delle nostre aziende. Il che potrebbe far pensare a un improvviso quanto insperato risveglio d'interesse della nostra regione per l'architettura contemporanea. Ma purtroppo non è così. O quantomeno non è proprio così, visto che si continua a fare confusione tra ciò che è architettura e ciò che rimane edilizia. Basta percorrere anche distrattamente la superstrada tra Perugia e Foligno per accorgersi del fatto che gli esempi schiettamente contemporanei si contano sulle dita di una mano: un padiglione espositivo di Giuseppe Latini e Nguyen Nguyen Hoang, uno showroom di Mauro Zucchetti, un edificio industriale di Mario Solinas, una palazzina residenziale di Alfio Barabani, una casa-atelier di Paolo Schicchi. Per il resto, ciò che rimane della pianura umbra è mortificato, e in qualche caso ridicolizzato, dai tanti rigurgiti del repertorio vernacolare (coppi anticati, zampini in legno, cancelli in ferro battuto) che ancora oggi guarniscono gran parte delle nuove costruzioni, camuffandole

Deruta, casa unifamiliare (Alessandro Bulletti, 2004)

in forma di casolari rurali sistematicamente pittati di giallo zabaione o di rosa confetto; la cui improbabilità è tradita dalle ugnature dei cassettoni che rivestono le travi in cemento armato o dalle griglie di aerazione degl'immane impianti di climatizzazione artificiale. Eppure, dalle nostre parti, i progettisti che praticano con successo un linguaggio schiettamente contemporaneo non mancano: da Bruno Signorini a Paolo Luccioni o, venendo ai più giovani, da Andrea Dragoni ad Alessandro Bulletti, da Marco Tortoioli Ricci a Marco Fagioli. Così come non mancano né l'attenzione critica (penso alle appassionante recensioni di uno storico del calibro di Mario Pisani) né le occasioni pubblicistiche (penso al prestigioso allegato di "Casabella" edito nel decennale del sisma del 1997). Ciò nonostante manca la fiducia nell'utilità del progettista architettonico, al di là del suo effettivo titolo di studio (in fondo i maestri della modernità non erano neppure laureati...). Tanto che, spesso e volentieri, la presenza di tale professionalità è vista più come un handicap imposto da un'esigenza normativa seccante che non come un sostegno consigliato da un'esigenza culturale sincera. Non a caso, alle sempre più frequenti iniziative culturali dedicate ai protagonisti dell'architettura contemporanea, partecipa il solito manipolo di *aficionados*: moltissimi studenti, molti professionisti, pochi imprenditori e pochissimi politici (peraltro in proporzioni rovesciate se l'evento è suggellato da una cornice mondana). Chi risulta sempre e comunque assente è la gente comune. Ovvero la maggioranza dei committenti. E i committenti, in Umbria, non rappresentano solo la prima componente del processo costruttivo, ma rappresentano anche la componente che, più di ogni altra, andrebbe educata alla contemporaneità. Nel senso che andrebbe affrancata dai retaggi culturali di una modernizzazione avvenuta senza modernità, le cui conseguenze sono sotto gli occhi di tutti. Dalla paventata demolizione dei moduli abitativi di Renzo Piano e Peter Rice a Bastia Umbra (abbandonati alla mercé delle pressioni edificatorie) al malinconico degrado del "Pallone" ideato da Carlo Aymonino e Paolo Portoghesi all'indomani del tragico rogo di Todi (rottamato nella rimessa di una ditta di autotrasporti): due reperti preziosi della storia dell'architettura recente che, probabilmente, avrebbero meritato un

destino diverso. Così come lo avrebbe meritato il superbo velario disegnato dall'indimenticato Gian Carlo Leoncilli Massi per il portico del duomo di Spoleto (rimasto sulla carta patinata delle riviste specialistiche). Ma fortunatamente ci sono anche segnali incoraggianti. A cominciare dalla sfida al futuro lanciata dalle scintillanti stazioni del minimetrò di Jean Nouvel a Perugia (dove si respira un'atmosfera europea) e dalla rivoluzionaria chiesa di Massimiliano Fuksas a Foligno (dove atrio, navata e presbiterio diventano un tutt'uno). Fino all'epifania di un indizio apparentemente marginale, ma in realtà centrale, quale la locandina dell'ultima edizione della Rassegna delle Sagre di San Sisto. In essa, infatti, l'identità del popoloso quartiere-satellite del capoluogo umbro è stata affidata all'eccezionalità figurativa dell'astronave-mediateca di Italo Rota. Il che, per una regione afflitta cronicamente dalla "sindrome da Mulino Bianco", non è cosa da poco.

Paolo Belardi, *Contro la sindrome da Mulino Bianco*, in "Corriere dell'Umbria", 25 maggio 2009, p. 6



L'architettura del Ventennio c'è. Anche in Umbria

Paolo Belardi

L'ultimo libro dello scrittore Antonio Pennacchi (*Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*, Laterza, 2009) è compendiato in appendice da un elenco dei borghi rurali e delle città fondate un po' in tutt'Italia durante il Ventennio fascista. Ma l'elenco, pur comprendendo ben 137 nuovi abitati, presenta almeno una lacuna. Che peraltro riguarda proprio l'Umbria e, in particolare, un piccolo villaggio operaio (completo di scuola, chiesa, piscina e teatro) situato nei pressi dello stabilimento elettrochimico di Nera Montoro e realizzato nel breve volgere di nove mesi, tra l'autunno del 1930 e l'estate del 1931, su progetto dello studio Fossati e Ginatta di Genova. D'altra parte il luogo comune secondo cui, in Umbria, l'architettura fascista è assente non solo è infondato, ma è anche insensato. È infondato perché, seppure privo di capolavori assoluti, il patrimonio edilizio ereditato dal fascismo annovera comunque una serie di opere qualificate da un atteggiamento concreto e da un linguaggio discreto, sulla cui valutazione il giudizio politico ha troppo spesso condizionato il giudizio critico (e che, proprio per questo, è ancora poco conosciuto e comunque poco indagato). Ma è anche insensato, perché sminuisce il ruolo non secondario svolto all'epoca dall'Umbria, sia in campo culturale sia in campo politico. Soprattutto dalla città di Perugia. Nel Politeama Turreno infatti, l'8 febbraio del 1914, va in scena una memorabile serata futurista organizzata da Gerardo Dottori e suggellata dalla partecipazione di Paolo Buzzi e di Filippo Tommaso Marinetti. Così come dall'albergo Brufani, nella notte tra il 27 e il 28 ottobre 1922, prende le mosse la marcia su Roma. Ciò che invece manca completamente nell'architettura umbra del Ventennio è una qualche forma di scuola. E il fatto paradossale è che le ragioni di tale mancanza vanno cercate nelle radici stesse della nostra

Terni, Grattacielo (Guido Castelli, 1935), veduta d'epoca

identità regionale. Che sono a dir poco artificiose e che chiamano in causa il programma ideologico perseguito dal regime fascista. Perché l'Umbria, come rimarcato da Loreto Di Nucci (*Fascismo e spazio urbano. Le città storiche dell'Umbria*, Bologna, Il Mulino, 1992), è una regione inventata, sia come unità fisica sia come unità culturale, in virtù di un processo politico-amministrativo avviato in età risorgimentale, consolidato in età postunitaria e perfezionato in età fascista. È il fascismo, infatti, a imporre una gerarchia di funzioni ai cui vertici figurano tre città-simbolo: Assisi, consacrata come "Bethlemme d'Italia" e assunta come simbolo religioso; Perugia, celebrata come "Oxford d'Italia" e assunta come simbolo culturale; Terni, propagandata come "Manchester d'Italia" e assunta come simbolo economico. Non senza evidenti limiti di sommarietà (di cui la nostra regione patisce ancora oggi le conseguenze), la costruzione fascista dell'identità regionale è quindi fondata su una trilaterazione geografica che, però, è fortemente scalena, in quanto i pesi attribuiti ai vertici sono diversi. Tanto che, se si considera la costruzione del paesaggio urbano, la trilaterazione si riduce a un segmento i cui estremi sono occupati da un lato da Perugia e Assisi (dove per lo più si realizzano costruzioni in stile neomedievale) e dall'altro da Terni (dove per lo più si realizzano costruzioni in stile razionalista). In tutte le altre città, ci si limita a ricalcare caso per caso uno dei due cliché. Conseguentemente, in Umbria, la storia dell'architettura fascista non è fatta né di tendenze né di relazioni, ma è fatta di episodi e di individualità. Oltre che di contraddizioni. A ben guardare, infatti, la rappresentazione bifronte promossa dal fascismo produce una vera e propria babele linguistica. Sia a Terni, dove il raffronto tra l'opulenza decorativa del palazzo del Governo (attuale sede della Provincia) e l'essenzialità figurativa del "Grattacielo" e del "Palazzo Rosa" è stridente; sia a Perugia, dove Giuseppe Marrani, quando ha l'occasione di disegnare due villini in capo a via Elce di Sotto, pur essendo reduce dal successo riportato nel concorso per il palazzo comunale di Corridonia, mette da parte lo stile littorio e rispolvera lo stile liberty. Non a caso, i progettisti che praticano un linguaggio d'avanguardia sono pochissimi e comunque non riescono a "fare

sistema”: da Caterino Trampetti a Foligno ad Antonino Bindelli a Perugia fino a Francesco Nucci a Marsciano. Così come rimangono senza seguito opere d'autore quali la Scuola “Costanzo Ciano” di Ernesto Cardarelli a Gubbio, la Casa della Gioventù Italiana del Littorio di Agnoldomenico Pica a Narni e la Caserma per Avieri di Roberto Marino a Orvieto. Eppure le cose sarebbero potute andare diversamente. Soprattutto se non fosse venuta meno la sapiente mediazione culturale, fra tradizione e innovazione, compiuta dall'Accademia di Belle Arti di Perugia negli anni trenta, dapprima con la direzione di Pietro Angelini e, quindi, con la direzione di Manfredi Franco. Che peraltro, forte delle importanti esperienze professionali vissute a Napoli, è protagonista di una vera e propria svolta moderna, testimoniata dalla ricorrenza d'indizi inequivocabili, nei numerosi disegni eseguiti dai suoi studenti, in cui le spigolosità dei volumi puri soppiantano le rotondità dei fronti porticati mentre la concretezza delle prospettive cede il passo all'astrazione delle assonometrie. Ma purtroppo, in Umbria, la primavera del moderno è improvvisa quanto fugace e le sperimentazioni d'avanguardia sono soppiantate dai rigurgiti storicistici. Già nel 1939, infatti, la ventata innovatrice alimentata da Franco è frenata da una disposizione ministeriale che, trasferendo le competenze didattiche alle università e ai politecnici, soffoca sul nascere la creatività di un'intera generazione. Per recuperare lo scarto, occorre attendere la ricostruzione postbellica e, con essa, le opere di Giuseppe Nicolosi a Perugia, di Mario Ridolfi a Terni e di Franco Antonelli a Foligno. Ma questa è un'altra storia.

Paolo Belardi, *L'architettura del ventennio c'è. Anche in Umbria*, in “Corriere dell'Umbria”, 21 giugno 2009, p. 12.



Veri falsi finti. Da Ugo Tarchi a Lanfranco Radi

Paolo Belardi

Una brillante tesi di dottorato di ricerca in Ingegneria Civile (*Architettura 'fatta ad arte'. Rilievo delle opere di Ugo Tarchi in Umbria*), discussa a gennaio da Simone Bori nell'Università degli Studi di Perugia, e una bella mostra di disegni (*Le città umbre di Ugo Tarchi: visite e rivisitazioni di un architetto*), curata da Paola Monacchia e allestita ad aprile nell'Archivio di Stato di Perugia, hanno riportato alla ribalta la figura di Ugo Tarchi (Firenze 1887 - Roma 1978); riannimando l'interesse per un periodo della storia dell'architettura umbra, quale l'eclettico, che è stato a lungo misconosciuto e che spesso continua ad essere liquidato sbrigativamente come sterile rigurgito accademico. Ma le cose non stanno così ed è tempo di restituire la dovuta dignità a una componente significativa della storia artistica regionale, perché rilevante sia dal punto di vista quantitativo sia dal punto di vista qualitativo. D'altra parte è noto che, salvo sporadiche eccezioni riferibili alle pionieristiche iniziative residenziali promosse dalla Società Terni, nelle città umbre d'inizio Novecento si preferisce restaurare l'esistente e, al più, si tende a costruire in forma di revival, adottando tanto occasionalmente quanto arbitrariamente stilemi neoromanici piuttosto che neogotici o neorinascimentali. Basti pensare alle lesene e alle serliane profuse da Osvaldo Armanni nel palazzo Postelegrafico di Perugia e da Cesare Bazzani nella controfacciata della basilica di Santa Maria degli Angeli. Nondimeno è proprio in quest'appartata nicchia culturale, tanto erudita quanto pluralistica, che il giovane architetto fiorentino Ugo Tarchi trova un fertile campo di applicazione per le proprie sperimentazioni antiquarie. Soprattutto a Perugia, dove nel 1911 assume la cattedra di Architettura e Prospettiva dell'Accademia di Belle Arti, dimostrando un animo sensibile alle interrelazioni fra pratica e teoria. Che predica ai suoi studenti, ma

Perugia, fontana di via Maestà delle Volte (Pietro Angelini, 1927)

che professa anche in prima persona. Tutta l'attività umbra di Tarchi è infatti contrassegnata da un'inedita sinergia tra l'attività di ricerca, incentrata sulla documentazione sistematica del patrimonio edilizio storico regionale (spesso integrata da ipotesi ricostruttive in cui i confini tra rilievo e progetto appaiono labili), e l'attività professionale, incarnata da una nutrita teoria di architetture venate da un'inguaribile passione per la probità artigianale, sia nel caso d'interventi sul patrimonio edilizio esistente sia nel caso di progetti realizzati ex novo. Infatti, alla copiosa produzione pubblicistica, nel cui ambito Tarchi teorizza la legittimità del ridisegno conforme alle fonti storiche, corrispondono opere indifferenti alle istanze moderne, ma pregne di un mestiere che affonda le proprie radici nella conoscenza profonda della storia dell'architettura oltre che nell'assimilazione viscerale della tradizione costruttiva umbra più consolidata. Ciò che ne deriva è un lungo elenco di opere segnate dalla discontinuità stilistica, in cui il riduzionismo delle chiese parrocchiali di Mercatello e di Tordimonte convive sia con il decorativismo dell'asilo infantile di Cerqueto e del palazzetto Villanis di Perugia sia con il monumentalismo della piazza PIANCIANI di Spoleto e della villa Guardabassi di Pila. Anche se, a ben guardare, il crocevia poetico di Tarchi passa per Assisi e chiama in causa il rinnovamento della cripta di San Francesco: intervento che, ben lungi dall'essere un "atto di estrema umiltà", come frainteso all'epoca da Ottorino Gurrieri, costituisce un vero e proprio manifesto ideologico del ripristino scenografico. Tarchi infatti, nonostante l'arduo confronto con la complessità stratificata della basilica assiate, non esita a rimuovere le decorazioni in stucco di gesso sovrapposte nell'Ottocento da Pasquale Belli all'ossatura muraria primitiva, restituendo una forma ben più austera al tabernacolo, adottando come materiale di finitura la ruvida pietra cavata dal monte Subasio e introducendo alcuni elementi di arredo che producono una suggestiva climax crepuscolare, resa ancor più suadente dalla consulenza illuminotecnica di Tommaso Agudio, direttore artistico del teatro alla Scala di Milano. L'intervento scatena una ridda di polemiche, che animano il dibattito locale fino a quando l'autorevole avallo di Gustavo Giovannoni solleva Tarchi da ogni critica, incoraggiandolo

a fondare una vera e propria scuola che, oltre a vantare una nutrita schiera di ottimi allievi (Pietro Frenguelli, Dino Lilli, Giovanni Battista Massini), assurge in breve a stile regionale ufficiale, disseminando nei centri storici umbri una miriade di “veri falsi finti”: dal palazzo delle Poste e della Prefettura di Ruggero Antonelli ad Assisi al palazzo delle Canoniche di Giorgio Sorbi e Nicola Brunelli a Foligno. Fino ai sottili inganni perpetrati da Pietro Angelini e da Antonino Bindelli a Perugia. Perché sia la suggestiva piazzetta che si apre lungo via Maestà delle Volte sia il pittoresco cortile interno a palazzo dei Priori, pur ammaliando i turisti di passaggio, non sono autentici, ma sono architetture fatte ad arte, oltre che con arte, la cui sapienza compositiva marca uno scarto insanabile rispetto ai goffi tentativi di mimesi storica attuati ai nostri giorni. Soprattutto rispetto ai finti casolari rurali e ai finti borghi vernacolari i cui limiti, costruttivi e figurativi, mostrano la corda di una preparazione, tecnica e culturale, evidentemente inadeguata. Il che, tuttavia, più che dal titolo accademico conseguito, dipende dall’amore per la propria terra e dal rispetto per il proprio mestiere. Non a caso Lanfranco Radi (Foligno 1932-2006), che in qualche modo è stato l’ultimo esponente della scuola eclettica umbra, non era laureato. Eppure, al pari di Tarchi, ha qualificato i suoi progetti con la conoscenza profonda della storia oltre che con la divulgazione pubblicistica del “dialetto architettonico umbro”, decifrato grazie al rilievo diretto dei particolari costruttivi e ornamentali che caratterizzano le nostre città murate e le nostre campagne (cancellate, fumaioli, portoni ecc.). E forse, per non dilapidare il nostro prezioso patrimonio architettonico (che è vasto, ma non infinito), è venuto il momento di tornare a studiare con umiltà quanto resta passato prima di provare a replicarlo insulsamente. Magari misurandolo attentamente e ridisegnandolo pazientemente. Così come ci hanno insegnato a fare Ugo Tarchi e Lanfranco Radi.

Paolo Belardi, *Veri falsi finti. Da Tarchi a Radi*, in “Corriere dell’Umbria”, 16 luglio 2009, p. 6.



Monteluce: un patrimonio da conservare

Paolo Belardi

La demolizione dell'ex ospedale di Monteluce, che è stata intrapresa con grande risalto pubblicistico ai primi di maggio e che, stando alle fonti ufficiali, si protrarrà per più di un anno, è un'operazione complessa sia dal punto di vista ingegneristico sia dal punto di vista ambientale. Così come è stato complesso l'iter che ha portato all'adozione del masterplan redatto dallo studio tedesco Bolles+Wilson, vincitore nel 2006 di un concorso a inviti che ha impegnato équipes internazionali di chiara fama (dallo studio italiano Italo Rota & partners allo studio spagnolo Abalos & Herreros, dallo studio francese Lacaton & Vassal allo studio olandese MVRDV) e prescelto da una giuria d'eccezione, presieduta dal critico Axel Sowa, all'epoca direttore della rivista "L'Architecture d'aujourd'hui", e qualificata dalla partecipazione di un designer affermato come Andrea Branzi oltre che di uno storico dell'architettura del calibro di Luca Molinari. Sulla validità dell'operazione in sé, quindi, e sulla sua strategicità per il futuro del capoluogo umbro, nulla da eccepire (nonostante il mancato coinvolgimento di giovani architetti emergenti, limitatamente alla progettazione dell'housing, a suo tempo ventilato). Quello che lascia interdetti, casomai, è l'assoluta indifferenza della città per la perdita di una testimonianza moderna di grande valore. Perché, a ben guardare, la ricchezza del patrimonio edilizio dell'ex ospedale va (o forse sarebbe più giusto dire andava) ben al di là sia delle parti vincolate da sempre (la chiesa di Santa Maria di Monteluce e l'ex complesso monastico benedettino) sia delle parti vincolate in extremis (la cappella Salus Infirmorum e l'ex padiglione della Clinica Medica). E certo, prima di raderlo al suolo, sarebbe stato opportuno documentarlo mediante uno studio scientifico dedicato,

Perugia, cappella Salus Infirmorum dell'ospedale Santa Maria della Misericordia (Carlo Cuccia, 1936), veduta d'epoca

tanto suffragato da una miscellanea di ricerche specialistiche quanto compendiato da un approfondito rilievo architettonico. Così come avviene correntemente nelle altre realtà europee. Perché il rilievo del rilievo, così come vuole la nostra migliore tradizione trattatistica (da Leon Battista Alberti ad Andrea Palladio fino a Francesco Milizia), è incommensurabile. Anche se, come nello specifico, è volto a finalità prettamente culturali invece che operative. D'altra parte, ripercorrendo idealmente la storia di Perugia, è evidente che, senza gli eidotipi eseguiti da Aristotile da Sangallo prima che l'ira pontificia si abbattesse sul colle Landone, non sarebbe stato possibile decifrare l'intricata morfologia dell'acropoli medievale. Ed è altresì evidente che l'algida icona postmoderna trapiantata da Aldo Rossi a Fontivegge, pur campeggiando sulle riviste d'architettura di mezzo mondo, non è stata sdoganata da un'adeguata campagna di rilievo dell'ex polo produttivo della Perugina: tanto che, ad eccezione di alcune sbiadite riprese fotografiche amatoriali, delle capriate Polonceau, che sostenevano le coperture industriali, e delle decorazioni liberty, che ingentilivano le palazzine a uffici, non rimane traccia. Così come, nel caso di Montelucente, rischia di non rimanere traccia sia dei padiglioni puristi introdotti in occasione del concorso del 1906 da Riccardo Haupt (protagonista della stagione eclettica ligure e cofirmatario, tra l'altro, del celebre Ponte Monumentale di Genova) sia dei padiglioni razionalisti aggiunti in occasione del concorso del 1934 da Carlo Cuccia (autore, a Perugia, d'importanti interventi edilizi, come ad esempio i grandi condomini popolari di via Birago). Ma fortunatamente la ricerca c'è. Esistono, infatti, due tesi di laurea triennale in Ingegneria Civile, discusse da Alessandro Marcantoni e da Gianluca Rosati nell'Università di Perugia, che hanno eseguito il rilievo architettonico dell'ex ospedale novecentesco restituendone sia i documenti grafici canonici (piante, prospetti e sezioni) sia il modello elettronico tridimensionale. Il che ha consentito di appalesare non solo le qualità compositive e costruttive dei singoli edifici, ma anche le qualità bioclimatiche dell'impianto planimetrico "a pettine" inaugurato da Haupt e ultimato da Cuccia: chiuso verso i freddi venti appenninici e aperto verso il raggianti panorama

vallivo. Purtroppo però, dalle nostre parti, il culto della memoria recente non paga. Non a caso l'ora delle demolizioni, suggellata metaforicamente dall'abbattimento del muro di cinta dell'ex ospedale, è stata salutata da un coro di consensi entusiastici. Che purtroppo però, seppure comprensibili e condivisibili vista l'elevata qualità architettonica della nuova Monteluce, hanno involontariamente rianimato i fan delle ruspe (mai sopiti e sempre in agguato), che non hanno esitato a sentenziare lapidariamente la condanna a morte di un altro prezioso reperto della modernità, quale il Mercato Coperto di piazza della Rupe, che peraltro, oltre alle firme dello stesso Carlo Cuccia e dell'ingegnere capo comunale Giuseppe Grossi, vanta anche quella di Arturo Danusso: luminare del Politecnico di Milano e coprogettista della torre Velasca e del grattacielo Pirelli. Il tutto non senza risvolti inquietanti. Infatti, la smania di "far risplendere la facciata posteriore del palazzo del Capitano del Popolo", nel momento stesso in cui presuppone arbitrariamente l'esistenza di "un vero più vero", evoca i fantasmi di quella stessa propensione gerarchica che a Roma, durante il ventennio fascista, ha sdoganato l'azzeramento dei Borghi Vaticani (e, a Perugia, lo smantellamento della casa natale di Francesco Morlacchi a piazza Grimana). Mentre la cultura architettonica ha intrapreso da tempo la strada opposta, eleggendo la stratificazione (e con essa l'ibridazione semantica) a valore primario. Tanto da indurre i progettisti a mettere da parte la gomma e a riprendere in mano la matita. Anche e soprattutto nella trasformazione dell'esistente. Laddove, sia che si tratti di aggiungere sia che si tratti di sottrarre, il rilievo architettonico è, e rimane, un atto irrinunciabile.

Paolo Belardi, *Monteluce patrimonio da conservare*, in "Corriere dell'Umbria", 26 agosto 2009, p. 15.



Da Ravello a Perugia.

L'insofferenza per l'architettura contemporanea

Paolo Belardi

Sono passati dieci anni da quando, nel suo studio situato al numero 3940 dell'avenida Atlantica di Rio de Janeiro, l'ormai ultracentenario maestro dell'architettura moderna, Oscar Niemeyer consegnò al sociologo Domenico De Masi, presidente della Fondazione Ravello e promotore dell'iniziativa, un aligdo modellino plastico in gesso che incarnava il concept di un auditorium tanto spettacolare quanto insolito, perché immaginato sospeso tra mare e cielo nell'irripetibile cornice paesaggistica della costiera amalfitana. Dieci anni di polemiche giornalistiche feroci e di ricorsi legali accidiosi: una vera e propria odissea o, più propriamente, una vera e propria telenovela (in omaggio ai natali brasiliani dell'autore), che tuttavia, venerdì scorso, si è conclusa con l'agognato taglio del nastro da parte del presidente della Regione Campania Antonio Bassolino. Agognato perché atteso con trepidazione non soltanto da Regione, Comune, Comunità Montana e Legambiente, ma anche da una folta schiera di cittadini, studiosi e intellettuali che, ancor prima del provvedimento favorevole del Tar, sono insorti a difesa dei valori estetici dell'ultimo capolavoro di Niemeyer: dal giornalista Oliviero Beha alla scrittrice Miriam Mafai, dal filosofo Massimo Cacciari al musicista Salvatore Sciarrino, dall'imprenditore Andrea Illy al fotografo Oliviero Toscani (che ha dichiarato laconicamente: "questo è un paese in cui, quando si hanno delle idee, si hanno dei nemici."). In fondo, il nodo problematico è proprio questo: ha l'architettura (non certo l'edilizia corrente) la forza per superare i limiti imposti dalle prescrizioni urbanistiche? Io credo di sì. Perché l'urbanistica è di per sé una disciplina dinamica che, per governare un organismo in perenne evoluzione come la città, non può non mettere continuamente in discussione le proprie previsioni. D'altra parte è l'urbanistica a

Coop Himmelb(l)au, *Energy Roof Perugia*, 2009, fotoinserimento

essere fatta per l'uomo e non viceversa. So bene che questo non è un discorso condivisibile dal punto di vista strettamente giuridico e so perfettamente che, nel nostro paese, è invalso il vizio d'interpretare maliziosamente lo strumento della variante come un'occasione pretestuosa per favorire un qualche interesse privato, ma so anche che (fortunatamente) non è quasi mai così. E comunque so che quegli stessi monumenti e quelle stesse piazze delle nostre città storiche che tanto ci emozionano, rendendoci orgogliosi delle nostre radici di pietra, non sono stati fatti né dalla carta bollata né dagli avvocati: sono stati fatti dai disegni e dalle fatiche creative di chi ha dedicato la propria mente e il proprio cuore all'architettura, andando spesso e volentieri ben al di là del mero rispetto dello status quo. Anche di fronte alle preesistenze più inibenti e anche a costo di scontrarsi con il carattere apparentemente concluso (ma in realtà sempre irrisolto) della città ereditata dal passato. Che è un bene straordinario proprio perché, come un palinsesto, ha accumulato, e amalgamato, un mosaico di valori stratificati diacronicamente.

Se non fosse così (venendo a Perugia), dovremmo prendere a picconate la teca muraria sovrapposta in età eclettica all'ipogeo dei Volumi ricoprendolo con il terreno vegetale e dovremmo smantellare la loggetta tardorinascimentale che ingentilisce l'arco etrusco ripristinando la massività primitiva. Il che chiama direttamente in causa il dibattito innescatosi a seguito della recente presentazione degli esiti finali della ricerca *Camminare nella storia. Nuovi spazi pedonali per la Perugia del terzo millennio*, suggellata dal progetto di una galleria pedonale (parte archeologica ipogea al di sotto della piazza del Sopramuro e parte energetica vetrata al di sopra di via Mazzini) impiantata nel cuore storico del capoluogo umbro. La ricerca, che è stata promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia e che è stata svolta dalla mia équipe universitaria (integrata, per la parte progettuale, da Wolf D. Prix per lo studio Coop Himmelb(l)au di Vienna e da Alessandro Melis per lo studio Heliopolis 21 di Pisa), è stata valutata positivamente sia dai quotidiani che dai periodici nazionali ("L'Espresso", "Il Sole 24 Ore", "Liberal" ecc.) e i siti internet specializzati del pianeta hanno aperto un confronto dialettico che ha

riportato alla ribalta internazionale la nostra città (www.dezeen.com, www.plusmood.com, www.greendiary.com ecc.). Mentre, sulle pagine dei quotidiani locali, è stato scritto di tutto e di più. Così come è avvenuto a Ravello (ma anche così come è avvenuto a Milano con la ristrutturazione del teatro alla Scala di Mario Botta e a Roma con la sede del museo MAXXI di Zaha Hadid). Infatti, se l'auditorium campano è stato definito sarcasticamente "un uovo sodo", il tetto energetico umbro è stato paragonato a "una grattugia"; e, così come Niemeyer (Pritzker Price ovvero premio Nobel dell'architettura nel 1988) è stato accusato di "demenza senile", Prix (attualmente tra i più accreditati candidati al prestigioso riconoscimento assegnato annualmente dalla Hyatt Foundation di Chicago) è stato liquidato come "apprendista stregone". Intendiamoci: il confronto delle idee è prezioso quanto sacrosanto e, fino a quando non deborda nell'insulto, rimane la prima garanzia della convivenza civile. Tuttavia vale la pena rimarcare che, giorno dopo giorno, si sono persi per strada alcuni elementi imprescindibili. Mi spiego elencandone tre. Si è omesso di scrivere, ad esempio, che la ricerca ha impegnato più di cinquanta studiosi, di diverse nazionalità e di più atenei (Università di Perugia, Università di Roma "La Sapienza", Università di Roma "Tor Vergata" e Università delle Arti Applicate di Vienna). Si è poi omesso di divulgare le grandi novità scientifiche conseguite dallo studio preliminare (che vanno dalla scoperta di un inedito disegno di progetto eseguito ai primi del Novecento da Osvaldo Armanni per l'apertura di via Fani alla ricostruzione dell'esatto tracciato planoaltimetrico del muro etrusco nel tratto via Oberdan-via Alessi fino alla ricostruzione elettronica tridimensionale dell'area compresa tra via della Rupe e corso Vannucci). Ma soprattutto si è omesso di considerare che la galleria energetica vetrata, pur costituendo evidentemente "l'acuto" del progetto, non va giudicata a sé, laddove costituisce un tutt'uno inscindibile, sia funzionalmente che compositivamente, con la galleria archeologica ipogea.

Peraltro, al di là della sterilità delle polemiche occasionali (che rifuggo a priori in quanto credo fermamente nei valori della partecipazione democratica), mi chiedo perché non ci si accanisca con la

stessa fermezza contro i progetti che, nel silenzio generale, deturpano manifestamente il nostro territorio: penso allo scempio paesaggistico prodotto dalle villette neovernacolari che, declinando una gamma di varianti cromatiche improbabili, accecano la vista di chi transita lungo il raccordo Perugia-Bettolle, così come penso alla goffaggine caricaturale dei capannoni industriali che si susseguono senza soluzione di continuità lungo il percorso della strada statale 75 Centrale Umbra. E mi chiedo le ragioni per cui nessuno si è mai battuto per cancellare dallo skyline del centro storico di Perugia l'obbrobriosa antenna per le trasmissioni dell'ex Comando Militare di Zona, visto che, dopo la dismissione della caserma San Bernardo di piazza Ferri, non sussisterebbero opposizioni alla rimozione: forse perché non garantirebbe la ribalta mediatica e risulterebbe utile solo alla bellezza della città? Ma mi chiedo anche che cosa avrebbero detto i cittadini di Spoleto (e che cosa avrebbe fatto un'ipotetica "associazione volta alla tutela del patrimonio storico, artistico e naturale" dell'epoca) se fossero stati interpellati preventivamente alla costruzione del ponte delle Torri (che giganteggia, con le proprie arcate, su uno degli squarci panoramici più struggenti dell'area preappenninica) o che cosa avrebbero detto quelli di Assisi se fossero stati coinvolti in un giudizio critico sul progetto della basilica di San Francesco (che domina la valle umbra compromettendo indelebilmente le pendici del monte Subasio). Avrebbero approvato, perché consapevoli del plusvalore paesaggistico introdotto dalle due imprese albornoziane? O avrebbero taciuto, perché rassicurati dal talento di Gattapone? O magari se ne sarebbero disinteressati, perché distratti da problematiche vitali ben più gravose? Probabilmente tutto questo insieme. Ma, in ogni caso, è certo che, fino all'avvento della modernità, c'è stata sempre piena fiducia nella capacità dell'architettura (e dei suoi artefici) di migliorare l'habitat a vantaggio dell'uomo, senza la diffidenza odierna di chi, confondendo il mezzo con il fine, identifica tout court nuova architettura e speculazione edilizia. D'altronde, poiché non spetta alla gente comune farsi carico d'inventare il futuro delle nostre città, i giudizi negativi di chi non ha il compito, né professionale né istituzionale, d'inventare il futuro non sono certo sorprendenti. Riporto

di seguito alcuni pareri di alcuni commercianti del centro storico: “io dico che non hanno fatto un buon lavoro”; “è senza dubbio un’opera faraonica”; “sono convinto che da questa iniziativa le attività commerciali del centro storico non trarranno benefici rilevanti”. Attenzione però: seppure del tutto analoghi a quelli pubblicati negli ultimi giorni sui quotidiani locali, essi non si riferiscono alla galleria energetica vetrata di via Mazzini, ma sono tratti dal quotidiano “La Nazione” del 21 maggio 1983 (p. 11) e riguardano l’allora imminente apertura delle scale mobili della rocca Paolina (inaugurate il 20 giugno dello stesso anno). Ovvero riguardano quella stessa risalita meccanica che, oggi, è sbandierata da tutti come esempio virtuoso, ma che il giorno dell’inaugurazione dovette patire l’onta di un cartello che sbeffeggiava ironicamente gli amministratori e i tecnici comunali: “Quod non fecerunt barbari, fecerunt Perusini”.

Da sempre accettare il nuovo è difficile, perché ogni modificazione, laddove incrina le certezze consolidate e sovverte i caposaldi culturali, induce di per sé un senso di smarrimento. Ma accettare il nuovo è necessario per sopravvivere, così come dimostrano le teorie evoluzionistiche. Anche a costo di rinunciare a ciò che s’intende comunemente per “patria”. Non a caso August Endell, di fronte alla crisi d’identità prodotta dall’irruzione della modernità nel campo delle arti applicate, ha sentenziato senz’appello che “la città contemporanea è uno spazio da cui chiunque si ostini a sognare sotto il nome di patria cassette di campagna con la finestra illuminata sul far della sera resta necessariamente escluso”. A Perugia come a Ravello.



Quando le case popolari erano bianche (e belle)

Paolo Belardi

Almeno fino ai primi anni ottanta, la componente sperimentale ha fatto parte integrante del DNA dell'edilizia economico-popolare italiana. Mentre oggi le case popolari di qualità (o quantomeno quelle pubblicate sulle riviste specializzate) sono delle eccezioni, perché nel nostro paese il tema residenziale non solo è sempre più marginale, ma soprattutto è sempre più appannaggio dei costruttori, che tendono ad avocare a sé l'intero processo edilizio, svolgendo direttamente il ruolo di committenti, progettisti e imprenditori. Il che è appalesato dagli opuscoli pubblicitari distribuiti dalle agenzie immobiliari: affollati (ma soprattutto sviliti) dai render d'improbabili palazzine neovernaculari o al più neopalladiane propagandate come ambiziosi sogni abitativi (mentre andrebbero segnalate come pericolosi incubi figurativi). D'altra parte è innegabile che i progettisti italiani più affermati sono sempre meno presenti nel dibattito sull'architettura della casa sia per una naturale contrazione delle occasioni professionali pubbliche (gli uffici tecnici progettano in modo autonomo o, nel migliore dei casi, bandiscono concorsi velleitari) sia per uno spostamento d'interesse verso altri temi (dalle attrezzature pubbliche ai sistemi infrastrutturali). Conseguentemente la nostra cultura architettonica ha ormai rinunciato a quella ricerca sulla casa che invece, nel dopoguerra, ha contribuito in modo decisivo alla ricostruzione, sostenendola con opere di edilizia residenziale economico-popolare di grande qualità architettonica (basti pensare all'epopea neorealista del quartiere Tiburtino a Roma di Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi), e che, nei primi anni settanta, ha portato alla ribalta mondiale la scuola italiana. Tuttavia non voglio nascondermi dietro a un dito: so bene che la sfiducia della gente per l'architettura sperimentale è dipesa anche e

Perugia, case popolari di via Campo di Marte (Mario Coppa, 1960), veduta d'epoca

soprattutto dal malinconico fallimento di una serie di grandi interventi pubblici assurti sistematicamente a campioni di degrado. Penso ai supercondomini di Rozzol Melara a Trieste di Carlo Celli così come penso alle Vele di Scampia a Napoli di Franz Di Salvo. Ma penso anche e soprattutto al fallimento di tre opere che hanno segnato la storia dell'architettura del XX secolo, ma che certo non sono tra le più amate del grande pubblico, quali il Gallarate di Carlo Aymonino e Aldo Rossi a Milano, il Corviale di Mario Fiorentino a Roma e lo Zen di Vittorio Gregotti a Palermo.

So bene che la cattiva fama di queste opere ha avvalorato nell'immaginario collettivo l'equazione sperimentazione=casermone (se non addirittura l'equazione architettura=bizzarria), spingendo gli amministratori pubblici a rinunciare al coinvolgimento dei progettisti più impegnati e, quindi, a rinunciare alla ricerca espressiva. Ma so altrettanto bene che sperimentare non significa necessariamente passare sopra la testa della gente. Quantomeno non ha sempre significato questo. E, per convincersene, basta aprire gli occhi e accorgersi delle tante "case popolari belle" che punteggiano anche le nostre città umbre. Certamente tutti conoscono il mitico quartiere Matteotti, realizzato a Terni da Giancarlo De Carlo eleggendo i percorsi pedonali a fondamento compositivo oltre che distributivo. Così come, probabilmente, molti conoscono i quartieri realizzati a Perugia, a monte di via Campo di Marte, da Mario Coppà (con la collaborazione di Gabriele Belardelli, Oreste Noto, Marinella Ottolenghi e Francesco Zannetti) e, a valle di via dei Filosofi, da Giovanni Astengo (con la collaborazione di Giuseppe Abbate, Gino Becker, Mario Oreglia e Augusto Romano): se non altro perché incarnano altrettanti capisaldi della ricostruzione postbellica. Ma credo che quasi nessuno conosca le straordinarie case popolari realizzate da Ezio Caizzi a Gubbio, da Annibale Vitellozzi a Foligno, da Giuseppe Nicolosi ad Assisi, da Dino Lilli a Città di Castello, da Giovanni Battista Massini a Deruta e da Valter Tocchi a Campomicciolo. Così come credo che quasi nessuno conosca il nome dell'autore delle raffinatissime case popolari realizzate a Perugia, lungo via Piaggia dei Filosofi, in forma di emiciclo, che è Venturino Ventura.

Anche in tal senso, sarebbe fondamentale rilanciare il ruolo strategico dell'edilizia residenziale pubblica: non solo per calmierare i costi imposti da un mercato altrimenti autoreferenziale, ma anche e soprattutto per smascherare la mediocrità figurativa dell'edilizia residenziale privata. Per fare questo, però, bisogna riportare la questione dell'housing al centro del dibattito, politico e architettonico. Ovvero bisogna rilanciare quella cultura del progetto che, da troppo tempo, appare latitante. Soprattutto in Umbria.

Paolo Belardi, *Quando le case popolari erano belle*, in "www.UmbriaLeft.it", 4, 2011, p. 5.

salute e bellezza



XXS. Tre microarchitetture per una grande Perugia

Paolo Belardi

Piccolo, sì, ma funzionale come se fosse grande. È questo il principio ispiratore della *micro architecture*: una tendenza apparentemente recente, ma in realtà ormai più che storicizzata. Tra i suoi pionieri, infatti, ci sono Euine Fay Jones (discepolo prediletto di Frank Lloyd Wright) e Cedric Price (alfiere del movimento hippie), mentre tra i suoi profeti risaltano Tom Chudleigh (ideatore di una bizzarra casa-sfera sospesa tra gli alberi delle foreste della British Columbia) e Richard Horden (professore nella Technische Universität München, dove ha fondato il primo istituto di microarchitettura). Così come è impossibile non evocare la curiosa Rucksack House (uno spazio parassita di nove metri quadrati che è stato ancorato da Stefan Eberstadt al fianco di svariati edifici in Germania) o il mitico Hotel Everland di Sabina Lang e Daniel Baumann: un mini-hotel (una sola camera!) decollato dalle sponde del lago svizzero di Neuchâtel e atterrato a Parigi sul tetto del Palais de Tokyo. D'altra parte la tendenza della *micro architecture* è ormai dirompente. Soprattutto negli USA, dove è andata ben oltre la provvisorietà modaiola, affermandosi anche da un punto di vista tipologico come la risposta più efficace per ovviare ai drammatici problemi prodotti dalle catastrofi naturali (uragani, incendi, terremoti). Ma non è solo una questione legata all'emergenza abitativa: è anche e soprattutto una questione legata all'emergenza ambientale. Perché, a fronte di spazi edificabili sempre meno disponibili e di materiali costruttivi sempre più costosi, le microarchitetture vanno profilandosi come una scelta imprenditoriale strategica. Non a caso grandi aziende come la Lowe, concessionaria del Katrina Cottage, hanno veicolato il concetto a livello industriale, coinvolgendo anche piccole aziende come la Rocio Romero, a sua volta esclusivista della Fish Camp.

Perugia, parafarmacia a Strozzacapponi (Menichetti+Caldarelli, 2011)

La notizia buona è che nonostante tutto, ovvero nonostante la crisi imperante (dei prodotti e delle idee), l'Italia è al passo dei tempi e, notizia ancor più buona, lo è anche la città di Perugia. Cominciamo dalla scala nazionale, ricordando che già dieci anni fa Renzo Piano è stato protagonista di un'audace autocommittenza concernente l'ideazione di un existenzminimum di soli due metri per due metri: uno spazio appena sufficiente per ospitare un letto, una sedia e un tavolino. Nello studio-laboratorio di Genova sono stati così realizzati diversi prototipi (prima in compensato, poi in cemento e infine in legno) cui hanno fatto seguito gli elaborati grafici canonici (piante, prospetti, sezioni) di una casa in legno con tetto a due falde, superficie interna pari a circa due metri e mezzo per due metri e mezzo, linea di colmo a circa tre metri e mezzo di altezza e pesante poco più di una tonnellata. Dopodiché è spuntato anche il committente, incarnato da Rolf Fehlbaum, chairman di Vitra, e recentemente, nel bel mezzo di un prato verde del Vitra Campus di Weil am Rhein, è stato presentato un prototipo eloquentemente ribattezzato Diogene: non un riparo di emergenza, ma un rifugio scelto deliberatamente o meglio un sistema autonomo che funziona indipendentemente dalle condizioni climatiche e dalle infrastrutture esistenti, perché, oltre all'ingombro che è ridotto al minimo, l'acqua viene raccolta dalla copertura e la corrente è generata autonomamente.

E fortunatamente la consapevolezza che lo spazio è il più grande lusso del nostro tempo ha fatto irruzione anche a Perugia: dall'esuberante parafarmacia di Strozzacapponi, firmata dal giovane team eugubino Menichetti+Caldarelli, al divertente distributore di acqua potabile addossato dall'Ufficio Tecnico del Comune di Perugia al viadotto del minimetrò. Fino alla sorprendente edicola mariana che, a San Martino in Campo, suggella il baricentro compositivo del centro artigianale ricavato dal recupero dell'ex conservificio Drommi. Una microarchitettura unica nel suo genere, perché disegnata da Vittorio De Feo in forma di romitorio spirituale riparato dai rumori prodotti dagli automezzi pesanti in transito lungo la vicina E45. Il che non rappresenta certo una scelta bizzarra: doveva pensarla così anche George Bernard Shaw quando si fece costruire in giardino una

minuscola cabina dotata di un meccanismo volto a farla ruotare per seguire il corso del sole. E forse non è un caso che è proprio in questo girasole artificiale che il grande drammaturgo irlandese ha trovato l'ispirazione per i suoi capolavori. In fondo l'istinto del nido è da sempre radicato nella psiche umana. E lo sarà ancora di più nell'era dei media elettronici.



Paesaggi della memoria.

L'architettura cimiteriale contemporanea in Umbria

Simone Bori

L'architettura cimiteriale degli ultimi decenni, in Umbria, escludendo ovviamente i singoli casi destinati alla realizzazione di edicole o cappelle funerarie private, si è concretizzata prevalentemente attraverso l'ampliamento di insediamenti storici preesistenti. Tra questi, eccetto gli esempi, peraltro limitati, di ampliamenti intrusivi, le addizioni si configurano come veri e propri impianti cimiteriali fondati ex novo: opere che arricchiscono il panorama dell'architettura contemporanea diffusa nel territorio regionale.

A partire dall'intervento di Massimiliano Fuksas per l'ampliamento del cimitero di Orvieto (1984-1991) che realizza un percorso alberato che racchiude al suo interno sia le sepolture sia il muro di cinta realizzato attraverso una complessa apparecchiatura muraria in tufo. Nello stesso periodo l'équipe di Giuseppe Strappa realizza l'ampliamento del cimitero civico di Terni (1990-1997) in cui una cortina muraria in laterizio e pietra, memore della tradizione, separa il paesaggio rurale esterno dalle sistemazioni verdi interne e la città del presente da quella del ricordo. Le coperture metalliche in ghisa e lamiera grecata omaggiano l'identità della città industriale umbra per eccellenza.

Ancora nel territorio ternano, due episodi si distinguono per eleganza e stile: gli ampliamenti dei cimiteri di Baschi e di Civitella del Lago, entrambi progettati da un gruppo coordinato da Francesco Cellini. Nel caso di Baschi (1995-1999) l'ampliamento è in forma di collina artificiale, che si dichiara verso valle mediante un muro in lastre di peperino e fasce di travertino e che si insinua verso monte originando spazi aperti, ma intimi e raccolti. La copertura inerbata ristabilisce il legame con il lussureggiante paesaggio circostante. Nel caso di Civitella del Lago (1995-2000) l'ampliamento, in forma di recinto,

Gubbio, ampliamento del cimitero (Andrea Dragoni, 2010)

ingloba il vecchio cimitero perimetrandolo e i volumi delle cappelle misurano il percorso distributivo e si alternano agli spazi aperti da cui è possibile godere di insolite visuali sul panorama circostante.

Risalendo il territorio verso il capoluogo regionale, è dello studio Signorini Associati il progetto di ampliamento, ultimato nel 2008, dell'ottocentesco cimitero di Todi. Gli stereometrici volumi a due livelli si affiancano alla preesistenza generando una nuova quinta muraria e proponendo inedite relazioni percettive con il paesaggio circostante grazie agli affacci che concludono i percorsi di distribuzione. Di particolare interesse è l'impiego dei materiali (cemento faccia a vista, ardesia, acciaio cor-ten e pietra calcarea) che dialogano per contrasto figurativo con il mattone e la pietra del vecchio cimitero e per sintonia cromatica con gli elementi naturali circostanti. Allo stesso studio si deve, inoltre, l'ampliamento del cimitero di Valtopina, ultimato nel 2010: un progetto caratterizzato da una successione di cubi distribuiti planimetricamente secondo giaciture alterne che compongono piazzette accoglienti e riservate.

A Perugia vale la pena porre l'attenzione su architetture funerarie diffuse nel territorio comunale riguardanti alcune località dell'ambito periurbano e rurale. È il caso del cimitero in località La Bruna (1974), un cimitero "in miniatura" in stile brutalista edificato ex novo su progetto degli uffici tecnici comunali, ma anche di quello di Pretola (1980) ampliato su progetto di Controstudio. Opera dello studio HOF sono, invece, gli ampliamenti dei cimiteri di San Marco (1988-1989) e di Pila (1988-2001). Nel primo caso, il nuovo nucleo, che nasce da una primigenia idea condivisa con Arnaldo Pomodoro, è plasmato in forma di solco all'interno del perimetro del cimitero esistente ed è contrassegnato da ordine e rigore compositivo, espressi attraverso la compattezza planimetrica e la stereometricità dei volumi. Nel secondo caso, l'ampliamento è un vero e proprio nuovo cimitero, adiacente al preesistente, che raccoglie in sé i simboli e le dotazioni dei cimiteri della tradizione sperimentandone le possibilità di innovazione tipologica; la planimetria evidenzia l'equilibrata e articolata composizione delle forme, generate per progressiva sottrazione di vuoti da un unico pieno che originano una sorprendente successione di spazi imprevisi.

Un progetto intrusivo, in cui la solennità del muro-recinto esterno si confronta con la mutevolezza del paesaggio agricolo circostante, celando al proprio interno i cromatismi e l'atmosfera di una cittadella composta da vicoli e slarghi. Ormai facente parte dell'ambito urbano, infine, è l'ampliamento del cimitero di Ponte della Pietra (1986-1995). Il progetto, su disegno di Alberto Donti, immagina il luogo come elemento di ricucitura di un paesaggio da riqualificare e concepisce l'intervento in similitudine con la città, come evidenziato dal carattere urbanistico dell'impianto planimetrico.

Il più recente esempio di architettura cimiteriale umbra è rappresentato dall'ampliamento del cimitero di Gubbio (2004-2010). Realizzato su progetto di Andrea Dragoni, si contraddistingue per i sobri caratteri formali e per l'inserimento delle installazioni artistiche site-specific di Sauro Cardinali e Nicola Renzi. Un impianto generale che, regolato compositivamente dalle direttrici del cimitero esistente, recupera il rapporto con l'incombente contesto naturale circostante realizzando volumi solcati da percorsi e scavati da vuoti in cui si concretizzano le "piazze del silenzio", luoghi di meditazione che invitano a confrontarsi con il cielo.

Dal panorama sull'architettura cimiteriale contemporanea in Umbria emerge dunque un quadro decisamente positivo, caratterizzato e qualificato dall'operato di progettisti, per lo più locali, che, con tenacia e impegno, persegue equilibrio formale e sperimentazione tipologica. L'unico rischio rappresentabile, peraltro già frequentemente messo in atto, è che queste architetture, nel tempo, subiscano trasformazioni (ad esempio di carattere tipologico o tecnologico-impiantistico) che ne ridimensionino o ne sviscino il valore, faticosamente conquistato, di esemplarità.

Simone Bori, *Paesaggi della memoria. L'architettura cimiteriale contemporanea in Umbria un quadro qualificato dall'operato di progettisti per lo più locali*, in "Umbriasettegiorni", 9 marzo 2012, p. 29.



Sopra-sotto-lungo il minimetrò

Paolo Belardi

Che l'identità di Perugia sia ormai anche quella di una città-laboratorio, vocata a sperimentare nuove forme di mobilità urbana, è un dato ormai acquisito. Ma anche consolidato, visto che è di lunga data: avviato nel 1971 con la pedonalizzazione dell'area centrale di corso Vannucci, alimentato nel 1983 con l'introduzione delle scale mobili nei meandri ipogei della rocca Paolina e amplificato nel 2009 con l'inaugurazione di un sistema *people mover* volto a collegare direttamente la parte bassa e la parte alta della città. Tuttavia, mentre la pedonalizzazione di corso Vannucci non ha catalizzato particolari attenzioni mediatiche, la risalita meccanica della rocca Paolina ha catapultato il capoluogo umbro ai vertici della ribalta internazionale, assurgendo in breve a modello esemplare, capace di promuovere la proliferazione quantitativa di un lungo elenco d'iniziative succedanee, ma incapace di promuovere la diffusione qualitativa mediante il superamento della dimensione trasportistica a vantaggio di quella paesaggistica. A distanza di più di trent'anni dall'inaugurazione, infatti, risulta evidente che il progressivo oblio pubblicitario dell'infrastruttura perugina è imputabile a due peculiarità, che all'inizio hanno garantito il consenso unanime, ma che con il tempo si sono rivelate dei limiti penalizzanti: l'*eccezionalità ambientale* e l'*invisibilità figurativa*. Laddove la struggente contaminazione tra la ruvida opacità delle coperture laterizie e l'algida luminosità delle scale mobili ha indotto il falso convincimento che la ricerca di valenze espressive autonome potesse essere omessa, mentre la minimizzazione percettiva imposta dai vincoli ambientali ha indotto l'altrettanto falso convincimento che la rinuncia alla presenza visiva potesse diventare un presupposto dello statuto tipologico. Il che ha sdoganato una lunga teoria di realizzazioni nostrane (da Belluno a Potenza), che hanno

Perugia, galleria del minimetrò (Jean Nouvel, 2008)

fatto scuola dal punto di vista tipologico, ma che si sono rivelate fallimentari dal punto di vista compositivo. Tanto che, a livello pubblicitario, le risalite meccaniche italiane sono sistematicamente disattese e la stessa risalita meccanica della rocca Paolina è stata via via offuscata dall'arditezza degli ascensori sprofondati nelle viscere di un'altura di Bellinzona da Aurelio Galfetti e dall'esuberanza delle scale mobili conficcate nel fianco di una collina di Toledo da José Antonio Martínez-Lapeña ed Elias Torres Tur.

E forse, nell'incubazione metaprogettuale del minimetrò, è stata proprio la coscienza di questi due limiti a scongiurare il ripetersi dell'errore, orientando i promotori a concentrare gli sforzi ideativi sugli aspetti architettonici oltre che su quelli ingegneristici. Così come è avvenuto nella Perugia del XIII secolo, allorquando, volendo celebrare degnamente il compimento di un'opera pubblica vitale come l'acquedotto di monte Pacciano, il progetto idraulico predisposto ad opera di Boninsegna da Venezia fu suggellato dalle rotondità solenni di Fra Bevignate e dalle preziosità ornamentali dei fratelli Pisano. In modo del tutto analogo, dopo più di settecento anni, è riaffiorata l'idea che la bellezza sia una componente necessaria anche nel campo infrastrutturale e si è avuta la lungimiranza di potenziare la già qualificata équipe tecnica impegnata nella progettazione del minimetrò con l'affidamento dell'art direction a un'archistar del calibro di Jean Nouvel. Che certo non ha tradito le attese, forgiando viadotti e pensiline che si librano nell'azzurro del cielo e plasmando gallerie che evocano climax oniriche (dal tunnel delle streghe di Eurodisney alla canna di pistola che prelude ai film di James Bond). Ma che soprattutto ha conferito a Perugia il crisma della contemporaneità. Perché, a dispetto di quanto recitano i dépliant tecnici, la velocità massima delle navette non è di sette metri al secondo, così come la lunghezza complessiva del percorso non è di tre chilometri. La vera velocità delle navette, infatti, sta nella rapidità con cui l'impalcato/filo srotolato da Nouvel/Teseo tra i condomini/minotauri per orientare i passeggeri nella periferia/labirinto di Perugia ha smascherato l'obsolescenza estetica della città recente. Così come la vera lunghezza del percorso è quella che collega in senso transculturale il capoluogo umbro al resto

del mondo, perché, non appena si varcano i tornelli delle stazioni e ci s'immerge nel microcosmo rosso ritagliato da Nouvel tra il verde delle essenze vegetali e il grigio delle strutture metalliche, si respira un'atmosfera profondamente europea. Peraltro pienamente convalidata dalla ricercatezza delle soluzioni illuminotecniche e dall'eleganza delle soluzioni grafiche.

Ma non è tutto. Perché il minimetrò è e rimane prima di tutto un fatto urbano. E come tale, in un futuro più o meno prossimo, si evolverà necessariamente come struttura dialettica, governando le modificazioni che inevitabilmente il minimetrò indurrà sull'intorno e le modificazioni che, altrettanto inevitabilmente, l'intorno indurrà sul minimetrò. Anche per questo varrebbe la pena prendere in considerazione sin d'ora uno spettro più ampio, valutando non solo l'ipotesi di ottimizzare l'efficacia del sistema, ramificando la linea verso altre direzionalità strategiche, ma anche di affinare l'integrazione paesaggistica, sperimentando l'inserimento di architetture parassite sopra, sotto e lungo il minimetrò. Forse anche intervenendo oltre il minimetrò e, magari, cominciando a prendere in considerazione l'ipotesi di prolungarlo a valle con la piazza telematica con cui Cherubino Gambardella ha prefigurato di amplificare la presenza visiva del terminal di Pian di Massiano e di prolungarlo a monte con la galleria energetica vetrata con cui Wolf D. Prix ha prefigurato di coprire via Mazzini. D'altra parte è indubbio che la contraddizione latente tra l'obiettivo di migliorare l'accessibilità e il rischio di lasciarsi alle spalle luoghi emarginati dai circuiti vitali cittadini rappresenta un problema cruciale per la Perugia del terzo millennio, che un'operazione progettuale di tale portata non può esimersi dall'affrontare. E risolvere.



Infrastrutture e paesaggio nell'Umbria del ventesimo secolo

Fabio Bianconi

L'insieme di eventi politici e sociali che aprirono il Novecento incisero profondamente sul territorio umbro, trasformandolo in un vero e proprio polo industriale e manifatturiero. Inoltre lo sviluppo dei nuovi inurbamenti fu chiaramente accompagnato da una profonda evoluzione delle grandi infrastrutture viarie e delle opere civili che introdussero nell'antico territorio nuovi segni e altrettanti significati.

Pertanto in pochi anni vennero meno i presupposti che fino ad allora avevano connotato l'ambiente storico umbro e, attraverso l'introduzione di nuovi materiali e nuove forme nacque la nuova immagine di un territorio che fino alla modernità era stato il controcampo inespresso della città murata, e ora con l'introduzione di segni a grande scala come la ferrovia, le nuove strade e i canali di bonifica, si scoprirono ambiti prima mai indagati o relegati nel bianco non disegnato delle mappe.

Il nuovo stato italiano operò con determinazione per la costruzione di un nuovo paesaggio attraverso la modifica sostanziale del territorio. La sua incisività fu dovuta anche alla capacità di aver anteposto l'atto costruttivo a quello normativo o almeno di non aver censurato il proprio operato con atti di tutela esasperata dell'esistente. Tale circostanza garantì infatti l'edificazione di infrastrutture nazionali, di nuovi inurbamenti, di risanamenti d'interi quartieri e reinterpretazioni urbane e architettoniche di brani di città.

Poi, la profonda crisi economica generata dalle guerre mondiali fissò una situazione ancora instabile impedendo di fatto, in epoca successiva, l'evoluzione di quei processi necessari alla maturazione del territorio.

L'Umbria, infatti, identificandosi tuttora con un paesaggio creato

Perugia, tratto della linea ferroviaria Firenze-Roma (1905), veduta d'epoca

meno di cent'anni fa attraverso un processo di modernizzazione rimasto incompiuto, è emblematica nella messa in atto di una profonda contraddizione: da un lato ritiene di aver ereditato un antichissimo territorio immutabile da millenni (costituito da edifici medievali, case coloniche, fienili e antichi manieri) e, dall'altro, intende dare risposte alla contemporaneità senza però intervenire nel paesaggio e senza accettare che è solo parte di un disegno, seppur interrotto, in continua evoluzione. Tale contraddizione dimentica che l'attuale configurazione paesaggistica sia un prodotto della modernità: moderna è l'idea di Medioevo, moderni sono i punti di vista e le immagini che hanno fatto riscoprire i centri storici, moderna è la visione notturna dei centri abitati, moderni sono i seminativi arborati, quindi moderna è la "Verde Umbria" di Giosuè Carducci.

Prendendo come paradigma il capoluogo regionale, si palesa come il territorio umbro sia stato fortemente caratterizzato dal disegno necessario delle infrastrutture della modernità: oltre il centro storico emergono nuovi segni che paiono quasi imitare la forma della città murata etrusca e poi medievale, e fra questi assume un ruolo primario la linea della ferrovia, costruita dopo l'unità d'Italia fra il 1865 e il 1866, per collegare Firenze a Roma attraverso la stazione di scambio di Foligno, nuovo "centro del mondo" fra le due capitali del Regno d'Italia e dello Stato della Chiesa.

Jonathan Raban nel suo *Bad Land*, raccontando della costruzione della ferrovia (1906) che da Chicago arriva a Seattle scrive che "l'unico limite all'immaginazione nel disegno della ferrovia e nella costruzione delle nuove città era la pendenza del terreno", lo stesso vincolo che permise di disegnare a Perugia quella forma a doppia "S" che segnerà poi la periferia cittadina. Il tracciato ferroviario lambisce infatti il territorio a meridione del centro storico di Perugia nel lato verso cui poi la città tenderà a svilupparsi. Tale infrastruttura ne condiziona lo sviluppo per il suo implicito limite, introducendo anche nuovi significati capaci di influenzare perfino la toponomastica, come la denominazione del quartiere di Ferro di Cavallo che prenderà il nome dal tornante ad "U" dell'infrastruttura stradale e poi ferroviaria. Di fatto i limiti impensati della nuova forma urbis

furono creati con la sola intenzionalità funzionale di guadagnare la quota della stazione di Fontivegge e il tracciato seguì l'andamento sinuoso dei rilevati spartendo la terra e facendo sorgere necessari sottopassi che divennero le “nuove porte”. Laddove la città periferica si attestò fra i meandri della linea ferrata, come nel caso del quartiere di San Sisto, o del terminale di Santa Lucia o del già citato Ferro di Cavallo.

Fabio Bianconi, *Infrastrutture e paesaggio nell'Umbria del XX Secolo*, in “QuotidianodellUmbria.it”, 13 settembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 13 settembre 2013).



Le architetture industriali di Dino Lilli in Umbria

Valeria Menchetelli

Il tema dell'architettura industriale in Umbria è quanto mai attuale: la recente approvazione da parte del Consiglio Regionale della "proposta di legge per la valorizzazione del patrimonio di archeologia industriale presente sul territorio regionale" s'inserisce in un percorso già consolidato di promozione della qualità architettonica, il cui obiettivo prioritario è la presa di coscienza dell'effettivo valore del patrimonio edilizio esistente nell'ottica di una sua trasformazione virtuosa. A maggior ragione perché spesso, anche se inconsapevolmente, si tratta di autentiche opere d'autore, firmate da progettisti illustri che meritano di essere finalmente riscoperti e debitamente valorizzati.

È il caso di Dino Lilli (1898-1971), la cui caratura professionale è già acclarata per le sue opere nel capoluogo umbro, ma che, a ben guardare, potrebbe essere legittimamente definito "architetto degli opifici" della nostra regione. Nell'arco della propria carriera professionale, infatti, Lilli si confronta frequentemente con temi di progettazione di aree e stabilimenti industriali, peraltro in maniera diffusa nel territorio umbro, che si popola così di una serie di architetture di elevata valenza iconica, che contribuiscono a delineare e consolidare nel tempo il volto operoso della regione. La prima di tali occasioni è rappresentata dal molino-pastificio Cappelletti a Ponte Rio di Todi: negli anni venti del Novecento, rilevato il preesistente impianto a palmenti, l'imprenditore Colombo Cappelletti amplia gradualmente il complesso industriale, dapprima ammodernando la tecnologia di molitura e in un secondo momento decidendo di affiancare alla lavorazione della materia prima la sua trasformazione in prodotto finito. Da qui la necessità di costruire un nuovo pastificio, del cui progetto viene incaricato Lilli. L'edificio, linguisticamente informato

Bastia Umbra, stabilimento Spigadoro Petrini (Dino Lilli, 1963)

a un austero razionalismo stemperato dall'uso del laterizio a vista nel rivestimento di facciata, viene realizzato speditamente e inaugurato nel 1934; raso al suolo durante il secondo conflitto mondiale (14-15 giugno 1944), viene successivamente ricostruito, non conservando però traccia dell'immagine in origine conferitagli dall'architetto.

A breve distanza, sia geografica sia temporale, Lilli è impegnato nel progetto e nell'edificazione della palazzina per uffici delle Fornaci Briziarelli a Marsciano. Ultimato nel 1936, l'edificio era pensato inizialmente collegato tramite un sovrappasso al giardino dell'adiacente abitazione dei proprietari, mai realizzato ma di cui rimane testimonianza nei disegni di progetto conservati presso l'archivio privato della famiglia Briziarelli. La palazzina, che mantiene tuttora forme e funzioni originarie, s'inserisce a pieno titolo nella produzione moderna del progettista, sia per la rigorosa articolazione dei volumi sia per il sapiente impiego dei materiali locali.

Incaricato nel 1955, nell'arco di una decina di anni Lilli affronta la progettazione di una serie di interventi nello stabilimento Spigadoro Petrini a Bastia Umbra. L'opera del progettista si articola in una lunga sequenza di ampliamenti: nel 1955 quello del pastificio lungo via dell'Isola Romana, destinato ad avviare la produzione di prodotti zootecnici (Supermangimi Petrini), nel 1960 quello dell'esistente mangimificio, ulteriormente esteso tre anni più tardi; nel 1962 quello dei silos, incrementati di tre file. Nonostante i ripetuti interventi, nel 1963 la crescente attività del mangimificio esige una nuova sede, che Lilli caratterizza mediante una grande piastra parallelepipedica e una bassa stecca destinate alle attività produttive cui giustappone una svettante torre dei silos, landmark dell'intero complesso, che ancor oggi conserva immutata la propria valenza simbolica. Sul finire degli anni novanta, la dismissione del pastificio ha aperto il dibattito e alimentato le ipotesi sulle sorti dell'area, in attesa di essere definite anche mediante gli strumenti pianificatori in corso di elaborazione. Nel 1960, l'architetto è chiamato a riconfigurare il molino-pastificio Ponte a Ponte San Giovanni. Insediatasi nell'area negli anni settanta dell'Ottocento, l'attività si trasforma progressivamente in una realtà industriale di proporzioni ragguardevoli e di importanza nazionale;

la sua storia è sfortunatamente segnata da una serie di episodi disastrosi quali incendi e bombardamenti, che determinano continue modificazioni dell'impianto. L'intervento di Lilli completa la fase di ricostruzione postbellica e riguarda prevalentemente l'edificio dei silos del grano, il più rappresentativo dell'intero complesso: gli elaborati progettuali mostrano un volume massiccio scanalato, alleggerito su un lato mediante una scansione verticale di aperture quadrate e sormontato da un torrino. La successiva realizzazione, completata nel 1962, si discosta sensibilmente dai disegni, soprattutto in relazione alla finestratura, suggerendo una significativa variante apportata al progetto a ridosso della costruzione. L'edificio, che ha identificato in maniera profonda il quartiere di Ponte San Giovanni e i suoi abitanti, tanto da ispirare espressioni artistiche contemporanee (tra cui il progetto *St. John's Bridge* di Mario Consiglio) è stato gradualmente dismesso dopo l'ultimo rovinoso incendio del 1989, fino ad essere completamente demolito nel 2009.

I diversi destini incontrati dalle architetture industriali umbre di Dino Lilli incarnano un ampio ventaglio di possibili modificazioni, talvolta irrimediabilmente distruttive, degli stabilimenti dismessi, il cui ruolo cardine di memoria storica della vocazione produttiva della nostra regione può e deve tuttavia suggerirne riusi innovativi anche nel segno della sperimentazione tipologica, interpretandoli non più come ferite nel territorio, ma come occasioni preziose per rilanciarne il valore culturale.

Valeria Menchetelli, *Le architetture industriali di Dino Lilli in Umbria*, in "QuotidianodellUmbria.it", 6 dicembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 7 dicembre 2013).



La cultura del restauro nel Novecento in Umbria

Maria Elena Lascaro

L'Umbria è stata fin dall'Ottocento un luogo privilegiato per la sperimentazione di teorie e orientamenti nazionali e internazionali sul restauro architettonico. La stagione del restauro del primo Novecento, in continuità con quella di fine Ottocento, è dominata da figure di restauratori che trovano nei monumenti del Medioevo umbro un terreno d'eccezione per l'esercizio del restauro stilistico, teorizzato da Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e messo in pratica nel contesto umbro dai maggiori professionisti attivi al momento tra cui Alessandro Arienti (1833-1896) e Giuseppe Sacconi (1854-1905), impegnati rispettivamente nel palazzo dei Priori a Perugia (1864-1973) e nel palazzo dei Consoli a Gubbio (1898). Ugo Tarchi (1887-1978) propone il ripristino inventivo in stile neomedievale dei principali edifici storici umbri e cura il progetto della tomba di san Francesco nella basilica inferiore ad Assisi (1925).

Dante Viviani (1861-1917) succede a Sacconi alla guida di quella che, dal 1909, diventa la Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria e indirizza il corso del restauro nella regione verso le istanze filologiche di Camillo Boito (1836-1914). Un diverso orientamento affiora nella complessa vicenda della realizzazione della nuova facciata della basilica di Santa Maria degli Angeli ad opera di Cesare Bazzani (1873-1939). Il nuovo prospetto, di gusto storicistico, piuttosto che richiamarsi filologicamente a quello alessiano, tende a riproporre generici stilemi neocinquecenteschi.

L'attenzione di Gustavo Giovannoni (1873-1947), teorico del cosiddetto "restauro scientifico", nei confronti dell'Umbria tocca diversi temi (il restauro del palazzo Ducale di Gubbio condotto dalla Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria, il ripristino della facciata

Cesare Bazzani, progetto della nuova facciata della basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi, 1925, prospettiva

della chiesa di San Francesco al Prato a Perugia di Pietro Angelini, il consolidamento del duomo di Spoleto) fino all'intervento da lui stesso diretto sulla chiesa di Sant'Andrea a Orvieto (1926-1930) dove l'applicazione dei principi del restauro filologico lo porta, sulla base di documenti materiali, iconografici e per analogia con edifici coevi, a ingenti operazioni di demolizione e ricostruzione.

Dopo la seconda guerra mondiale emerge la necessità di una revisione delle teorie del restauro: al superamento della posizione filologica, che intende il monumento come documento, in favore di una posizione più "critica", aperta anche al valore estetico dell'opera d'arte, secondo le teorie di Cesare Brandi (1906-1988), si affianca una maggiore attenzione verso l'ambiente urbano storicizzato e il "restauro urbanistico". In tale ambito l'Umbria assume il ruolo di centro propulsore dell'istanza di tutela dei centri storici con la Carta di Gubbio, siglata nel 1960.

Nello stesso periodo si sviluppa un diverso tipo di approccio allo studio dell'edilizia storica fondato sulla diagnosi dei dissesti statici e sull'elaborazione di metodologie di intervento basate sui nuovi materiali: è la nascita della teoria scientifica del consolidamento, ascrivibile alla figura dell'ingegnere perugino Sisto Mastrodicasa (1887-1983). Con suoi scritti, in particolare il libro *Dissesti statici delle strutture edilizie* (1943), e con i numerosi progetti in tutta Italia, Mastrodicasa ha contribuito alla nascita di una disciplina complementare al restauro, il consolidamento degli edifici storici, diventata materia di insegnamento universitario (egli stesso ne è stato il primo docente a Firenze nel 1957-1958). Tra i tanti edifici su cui si è trovato a intervenire ricordiamo: il palazzo del Lloyd Triestino, il campanile della cattedrale di Avellino, la cattedrale di Ruvo di Puglia, i palazzi della Provincia, dei Priori, Cesaroni e le chiese di San Pietro e San Domenico a Perugia.

Il restauro architettonico negli ultimi vent'anni si muove secondo alcuni filoni principali: l'applicazione della tutela e della conservazione non solo al tessuto urbano costruito, ma all'intero paesaggio; lo sviluppo di una cultura della manutenzione basata sul recupero delle tecniche tradizionali; l'utilizzo delle nuove tecnologie per la

diagnostica e il rilievo unite all'impiego dei nuovi materiali. Il recupero delle tecniche tradizionali ha informato l'intero iter di restauro della fontana Maggiore di Perugia (1996-1999), guidato da Paolo Marconi e Antonio Pugliano. La fontana, che aveva subito un'accelerazione nel degrado in seguito agli interventi del 1947-1948, è stata in un primo tempo liberata dalle sovrapposizioni recenti, quindi si è proceduto allo smontaggio dei singoli elementi, documentato da un rilievo dettagliato che ha permesso di comprendere e ricostruire correttamente la tecnica d'incastro dei tasselli che compongono la fonte. Durante il rimontaggio è stato ripristinato il sistema statico e idraulico duecentesco.

A seguito del sisma del 1997 l'Umbria è diventata un grande cantiere di restauro, consentendo la sperimentazione di nuove tecniche e materiali nonché la formazione di restauratori specializzati, come nel restauro della basilica di San Francesco ad Assisi. L'eccezionalità dell'opera e la scadenza del Giubileo del 2000 per il completamento dei lavori hanno permesso di convogliare in questo cantiere (detto "cantiere dell'Utopia") grandi energie, e di recuperare e in parte riassemblare circa 50.000 frammenti di affreschi provenienti dalle vele crollate. L'intervento strutturale, progettato da Paolo Rocchi e Giorgio Croci sulla scorta di simulazioni digitalizzate del comportamento strutturale della basilica e di ausili tecnologici per la diagnostica (laser scanner, georadar, indagini endoscopiche), ha portato al ripristino delle volte perdute e al consolidamento di quelle ancora in opera. Le mirate contestazioni levate dal professor Giuseppe Rocchi, autore di una dettagliata campagna di rilievo della basilica, nei confronti di tale imponente intervento testimoniano come il restauro architettonico, ancorché basato su indagini scientifiche e su supporti sempre più tecnologici, rimanga comunque un'attività profondamente soggettiva e legata alla sensibilità culturale del restauratore.

Maria Elena Lascaro, *La cultura del restauro nel Novecento in Umbria*, in "QuotidianodellUmbria.it", 13 dicembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 13 dicembre 2013).



I piani regolatori del Ventennio a Perugia e a Terni

Monica Busti

A partire dalla fine degli anni venti del Novecento e per tutto il decennio successivo, le città grandi e medie d'Italia si dotarono di piani regolatori generali affidandosi per gran parte a concorsi nazionali. L'Umbria partecipò a questo clima di grande fermento urbanistico con i concorsi per i piani di Perugia e di Terni, il primo del 1931 e il secondo del 1932. Piani si studiarono tra gli anni venti e trenta altresì per Assisi e Santa Maria degli Angeli, Spoleto, Orvieto e Città di Castello.

Quasi tutti questi progetti scaturivano da ipotesi già messe in campo nel periodo antecedente alla prima guerra mondiale e richiamavano il tema della crescita della popolazione come dominante. Se per Terni l'elevato incremento demografico (da 36490 residenti nel 1921 a 84403 nel 1951), dovuto in parte alla promozione nel 1927 a seconda provincia dell'Umbria e a un accorpamento di comuni, e in parte alla sua vocazione industriale, giustificava una tanto sollecitata esigenza di riorganizzazione della città, per Perugia parametri di crescita comunale più stabili (+31% circa dei residenti tra il 1921 e il 1951), anche più bassi rispetto all'andamento generale della penisola, e comprovati da un'economia ancora legata per larga parte a settori tradizionali, proponevano motivazioni diverse alla base del concorso e del piano conseguente. Accanto a urgenze dettate dal coevo dibattito urbanistico-architettonico europeo, all'esigenza di un controllo e indirizzo della crescita urbana, o a quella di una zonizzazione più spinta, i piani del Ventennio per le città umbre rivelano tutti la forte impronta del regime fascista, che utilizzò l'immagine urbana e il dibattito su di essa a fini propagandistici e fece del binomio modernità-tradizione, esemplificato dai due capoluoghi regionali, la chiave di volta per occupare l'immaginario collettivo.

Alfio Susini, piano regolatore della città di Perugia, 1933, planimetria

I due piani regolatori generali che scaturirono dai concorsi umbri furono i primi per le due città capoluogo. Nel caso di Perugia l'ufficio tecnico comunale aveva già compilato nel 1923 il *Piano di ampliamento della città di Perugia in località detta "Campo della Fiera"* e nel 1926 il *Piano regolatore della città di Perugia, zona sud*: piani parziali che si limitavano ad assecondare con opere di aggiustamento e lotizzazione l'ampliamento in atto verso Monteluca e Fontivegge. Per Terni il Piano Passavanti del 1927 e il Piano Ramaccioni del 1931, sempre a opera dell'ufficio tecnico comunale, volti a risolvere il problema abitativo che attanagliava il centro industriale, costituirono la premessa al concorso per il piano generale.

Entrambe le competizioni poterono vantare nelle commissioni giudicatrici nomi importanti nel panorama nazionale, da Ugo Ojetto a Roberto Papini per Perugia, da Gustavo Giovannoni a Luigi Piccinato per Terni. Fondamentale fu la presenza sia a Perugia che a Terni del soprintendente Achille Bertini Calosso, che fu tra le personalità più accorte nel vigilare perché le ipotesi progettuali non si sbilanciasero troppo verso quegli eccessi ben noti nel panorama italiano dei piani regolatori del Ventennio. Vennero comunque accolte e premiate nei due concorsi anche ipotesi inquietanti di "piccone risanatore" che andavano dall'abbattimento di tratti delle mura urbane (soprattutto per Terni) a sventramenti del tessuto minore per la costruzione delle vie d'attraversamento, parallele e alternative alle vie storiche. Per Perugia, ad esempio, il piano definitivo conteneva l'ipotesi di una galleria, poi non realizzata, tra via Cesare Battisti e piazza Garibaldi, da far passare, con relativi "diradamenti", sotto la cattedrale; per Terni, tra le prescrizioni di piano che, anche per le distruzioni che il secondo conflitto mondiale arrecò alla città, vennero effettivamente attuate, c'era la costruzione dell'asse di scorrimento trasversale da palazzo Carrara a San Francesco, con annessi diradamenti edilizi.

I progetti premiati nel concorso perugino vennero rielaborati nel piano affidato dall'Amministrazione Comunale all'architetto Alfio Susini e approvato nel 1933, piano mai ratificato dal Ministero con la motivazione ufficiale della necessità di aspettare la promulgazione della legge urbanistica e quella sottaciuta, ma evidente, della non

sostenibilità economica del progetto. Nel Piano Susini si dava largo spazio ai problemi della viabilità interna, della messa in risalto dei principali monumenti cittadini, del risanamento dei rioni in condizioni più degradate. Palese era l'attenzione per quei segni che potevano magnificare la storia locale e osannare quindi il regime che se ne proclamava erede. Il ruolo della tradizione, già evidente nei criteri imposti dalla commissione giudicatrice del concorso, era centrale, contrapponendosi alle linee che emergono nel piano ternano, in gran parte costruito su un'idea di città da modernizzare.

La stesura del piano finale per Terni fu affidata all'architetto Enrico Lattes. Il Piano Lattes entrò in funzione nel 1937, anche se la sua attuazione fu interrotta dal sopraggiungere del conflitto mondiale. Nel secondo dopoguerra il piano di ricostruzione a firma di Mario Riboldi ne riprese molte delle soluzioni, producendo così, anche a causa delle tante distruzioni subite dalla città, un'emarginazione evidente delle zone storiche cittadine. Centrale nel Piano Lattes era ancora la questione delle abitazioni e nello specifico dell'edilizia operaia.

In entrambi i concorsi umbri, la parte relativa all'ampliamento cittadino fu scorporata e costituì una porzione consistente e strategica del piano generale, caratterizzata per l'attenzione alla rete infrastrutturale e dei servizi, con un'accentuata impronta razionalista e funzionalista nel caso di Terni.

La sorte dei piani delle due città fu segnata dalla guerra e dalla fine del regime fascista, ma ipotesi e protagonisti di questi anni riemersero a più riprese a influenzare le vicende urbanistiche successive.

Monica Busti, *I piani regolatori del Ventennio a Perugia e Terni*, in "QuotidianodellUmbria.it", 24 dicembre 2013 (www.quotidianodellumbria.it, 27 dicembre 2013).



Perugia: se non andate a Las Vegas, venite qui

Paolo Belardi

Secondo James Graham Ballard, “senza continui processi di aggressione virale, le città non potrebbero vivere”. Il che non è solo innegabile, ma è anche inevitabile. Perché tutte le parti che costituiscono una città, fin dall’atto del loro concepimento, sono sottoposte nel tempo a continue modificazioni, che le trasformano, più o meno sensibilmente e più o meno metamorficamente, dal punto di vista figurativo. Avviene così che, come teorizzato da Aldo Rossi, la città cresce su se stessa confermando solo la permanenza geografica: un tempio diventa una basilica (Siracusa), un bastione diventa un teatro (Urbino), un anfiteatro diventa un quartiere (Arles), un quartiere diventa un palazzo (Spalato). E sono proprio i processi ispirati dall’istinto di sopravvivenza degli edifici (l’eliminazione di alcune parti, l’aggiunta di altre parti, l’involucrazione di vecchie parti, la sostruzione di nuove parti) a certificare la vitalità di una vicenda urbana che è al contempo costruttiva e distruttiva. Senza soluzione di continuità. Anche in tal senso, il centro storico di Perugia (ma probabilmente le considerazioni potrebbero essere estese all’intera città) non sfugge a questa regola. Non a caso la sua acropoli, introiettato lo schema ippodameo ereditato dal nucleo etrusco-romano e rigettata l’arcigna fortezza imposta dal Monmaggiore, non presenta un disegno urbano predominante, ma tradisce una pluralità compositiva, talora contraddittoria se non addirittura conflittuale dal punto di vista geometrico. Tanto che, all’interno del magma edilizio compreso (e compreso) dalla cinta muraria di forma palmare elogiata da Leon Battista Alberti, non risaltano capolavori mozzafiato, ma risaltano sempre e comunque fatti urbani costruiti pezzo dopo pezzo nel tempo e qualificati da un codice genetico schiettamente parassitario: una loggia rinascimentale sovrapposta al bastione di un’antica porta

Perugia, pista da sci artificiale di monte Pulito (1971), veduta d’epoca

etrusca, un acquedotto medievale eletto a percorso pedonale pensile, una via sinuosa su cui galleggia uno sciame di arcate sghembe e un palazzo governativo montato sui pilastri di una caserma incompiuta. D'altra parte è solo a Perugia che le case dei Baglioni potevano sopravvivere una volta infettate dall'ira di Paolo III e costrette all'isolamento per contumacia sotto la campana protettiva in laterizio escogitata dal Sangallo. Così come rimarcato nel 1971 dai *Messaggi Perugini/Messages from Perugia/Messages de Perouse*: una pubblicazione atipica dal punto di vista editoriale, ma formidabile dal punto di vista culturale, stampata in occasione del concorso internazionale per il centro direzionale di Fontivegge e curata da Stefano Ray insieme a Carlo Severati con la consulenza grafica di Bruno Munari, in cui Bruno Zevi, prendendo le mosse dall'esperienza maturata sul campo come coordinatore del raggruppamento di professionisti che nel 1956 aveva redatto il primo vero piano regolatore della città (Mario Coppa, Giuseppe Grossi, Francesco Zannetti e per l'appunto Bruno Zevi), restituisce un'immagine sovrastorica del capoluogo umbro che va ben al di là dell'immagine pittoresca alimentata dai commissari postunitari, saldando in un tutt'uno antichità e contemporaneità. Il che elegge a buon diritto le schede promosse dalle Industrie Buitoni Perugina nel novero delle migliori architetture umbre del Novecento, visto che i libri incidono sul nostro modo di percepire il senso delle modificazioni paesaggistiche molto più dei cantieri.

A sostegno della mia tesi, cito l'introduzione firmata da Zevi, intitolata *Viatico urbatettonico*, che rimane tuttora un insuperato capolavoro di critica storica. "L'arcana volontà d'arte di Perugia si alimenta nei secoli di una duplice negazione: non corrode e smangia ai bordi il tracciato ortogonale, lo dissolve: non proietta il superego in una torre di Arnolfo o nella cupola brunelleschiana di una cattedrale, anzi reagisce al sopruso di Antonio da Sangallo e costringe perfino Galeazzo Alessi ad emigrare. Sembra che la «gens perusina inimica suis», specie nel Cinquecento, sia condannata a rituali suicidi, a decapitare settanta torri e abbattere palazzi, mura, chiese, volte, campanili e conventi. Invece, subendo la violenza, ridimensiona le emergenze per non dequalificare il tessuto urbano che le sottende e

in esso autoidentificarsi: per sfuggire al destino di simbolo pubblicitario del potere e non cadere nel puro servizio o comunicazione di massa. Irta sui crinali, Perugia è un'acropoli, ma non isolata e gelosa della propria forma; si snoda con flessibilità estrema, scende e risale, contorce itinerari. Ammette soste, non scenografici approdi. Il tempo vi travolge ogni spazio inerte e ogni volume statico, incanalandoli nel moto lento, accelerato o vorticoso di una narrazione continua. Privatasi di episodi rifulgenti, di piazze spettacolari come quella senese del Campo, di edifici geniali come quelli fiorentini, di moduli avvolgenti quali li troviamo nella maggioranza dei piccoli e medi nuclei coevi, respinto ogni a priori monofocale, la morfologia perugina celebra il territorio: senza pretesa di incoronarlo come Mont Saint Michel né di lasciarlo come Lucignano o Montagnano. Qui sta l'unicum del suo volto senza figura, diramantesi verso Cortona, Chiusi, Gubbio, Bolsena ed Arezzo, generosamente estroverso. (...) Perugia rifiuta sia il codice tradizionale che gli strappi irruenti e le clamorose eresie; è guelfa eppur fierissima della propria libertà. Demistifica ogni tema sovrastrutturale troncandone lo svolgimento, dall'ammanto policromo di San Lorenzo alla porta di San Pietro", e squaderna installazioni effimere praticando i limiti del kitsch, dalla pista da sci in plastica spalmata nei primi anni settanta sulle pendici di monte Pulito alla ruota panoramica piantata nel periodo natalizio sul belvedere dei giardini Carducci fino al pup-castelletto neogotico calato sulla copertura della stazione di servizio che fronteggia l'hotel Plaza. Anche per questo, "per gioire della poetica dell'interrotto – e dell'effimero-kitsch –, se non andate a Las Vegas, venite qui".

Paolo Belardi, *Se non andate a Las Vegas, venite qui*, in "QuotidianodellUmbria.it", 20 marzo 2014 (www.quotidianodellumbria.it, 21 marzo 2014).

Bibliografia essenziale sull'architettura umbra del Novecento

a cura di Luca Martini

Architettura contemporanea in Umbria. Nuove tendenze, a cura di Adriana Soletti e Paolo Belardi, Università degli Studi di Perugia, Perugia 1996.

Paolo Belardi, *L'Architettura 1923-1945*, in *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento 1923-1945*, a cura di Antonio Carlo Ponti e Fedora Boco, EFFE Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2003, pp. 39-46.

Paolo Belardi, *L'Architettura 1946-1959*, in *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento 1946-1959*, a cura di Antonio Carlo Ponti e Fedora Boco, Edimond, Città di Castello 2004, pp. 49-54.

Paolo Belardi, *L'architettura 1960-1970*, in *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento 1960-1968*, a cura di Antonio Carlo Ponti e Fedora Boco, EFFE Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2005, pp. 43-49.

Paolo Belardi, *L'architettura 1969-1980*, in *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento 1969-1980*, a cura di Antonio Carlo Ponti et alii, EFFE Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2006, pp. 69-75.

Dalla ricostruzione al futuro. Architetture e infrastrutture in Umbria, a cura di Livio Salvadori e Paolo Luccioni, in allegato a "Casabella", 758, 2007.

Mario Pisani, *Architettura, l'Umbria non è terra di conquista*, in "Il Giornale dell'Umbria", 18 settembre 2007, p. 41.

Mario Pisani, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea. Umbria 1981-2000*, in *Terra di Maestri. Artisti umbri del Novecento 1981-2000*, a cura di Antonio Carlo Ponti et alii, EFFE Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2007, pp. 70-89.

Paolo Belardi, *Laboratorio Umbria*, in "Fuaié Revue", 44, 2008, pp. 16-27.

Viaggio nelle regioni. Minimetrò e Monteluca, l'innovazione si apre un varco in Umbria, a cura di Francesca Oddo, in "Edilizia e Territorio. Settimanale di mercati & progetti, norme, appalti", 17-22 marzo 2008, pp. 6-7.

Viaggio in Italia - 6. Umbria, a cura di Elisa Montalti, in "Ottagono", 228, 2010, pp. 131-166.

Paolo Belardi, «*Povera architettura nostra!*» *La ventata razionalista dell'Accademia del Disegno di Perugia*, in "Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione", 2010, pp. 119-128.

Ferruccio Canali, *L'architettura del novecento*, in *Percorsi d'architettura in Umbria*, a cura di Raffaele Avellino, Editrice Centro Italia, Foligno 2010, pp. 531-607.

Gioia Biscottini, *L'architettura contemporanea in Umbria attraverso le riviste (1945-2009)*, tesi di laurea in Architettura, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2010-2011 (relatore prof. Ferruccio Canali).

Semplice semplice ma italiano italiano. Architettura Moderna in Umbria, a cura di Paolo Belardi, Atti del Convegno di Studi (Foligno, 16 maggio 2009), Edizioni Orfini Numeister, Foligno 2011.

Da case popolari a case sperimentali. Un secolo di architettura nell'edilizia residenziale pubblica della provincia di Perugia, a cura di Paolo Belardi e Valeria Menchetelli, EFFE-Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2012.

UAC. Umbria arte contemporanea, a cura di Massimo Duranti, Antonio Carlo Ponti, Andrea Baffoni, Giovanna Breni e Francesca Duranti, *Percorsi & luoghi*, Edizioni Big Project, Perugia [2012].

1861-1939. L'architettura della Perugia postunitaria, a cura di Paolo Belardi e Simone Bori, EFFE-Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 2013.

Stefano Barcaccia, *Temi di città. Perugia/Architetture 1950-2014*, Comune di Perugia, Perugia 2014.

Archivi di riferimento sull'architettura umbra del Novecento

a cura di Luca Martini

Fondo Franco Antonelli
Soprintendenza archivistica per l'Umbria
consultabile su richiesta
via Martiri dei Lager, 65 - 06128 Perugia
per informazioni
075.5052198 - sa-umb@beniculturali.it - www.sa-umbria.beniculturali.it

Archivio architetto Renzo Pardi
Centro italiano di studi sull'alto medioevo
consultabile su richiesta
piazza della Libertà, 12 - 06049 Spoleto (Pg)
per informazioni
0743.225630 - cisam@cisam.org - www.cisam.org

Fondo Osvaldo Armanni
Archivio di Stato di Perugia
aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Fondo Giovanni Astengo
Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia
consultabile su richiesta
Cotonificio veneziano / Dorsoduro 2196 - 30123 Venezia
per informazioni
041.710025, 041.2571012 - archivioprogetti@iuav.it - www.iuav.it/archivioprogetti

Archivio ATER Umbria
ATER Umbria
consultabile su richiesta
via Pietro Tuzi, 7 - 06128 Perugia
per informazioni
dott.ssa Antonietta Dionigi - 0744.4821 - antonietta.dionigi@ater.umbria.it
www.ater.umbria.it

Fondo Gae Aulenti
Soprintendenza archivistica per la Lombardia
consultabile su richiesta
corso Magenta, 24 - 20123 Milano
per informazioni
02.86984548 - sa-lom@beniculturali.it - www.sa-lom.archivi.beniculturali.it

Fondo Carlo Aymonino
Accademia Nazionale di San Luca
consultabile su richiesta
piazza dell'Accademia di San Luca, 77 - 00187 Roma
per informazioni
06.6798850 - archiviomodernoecontemporaneo@accademiasanluca.it
www.accademiasanluca.eu

Fondo Cesare Bazzani
Archivio di Stato di Terni
aperto al pubblico
via Camillo Cavour, 28 - 05100 Terni
per informazioni
0744.59016 - as-tr@beniculturali.it
www.cfr.beniculturali.it/asterni/bazzani/index_bazzani.htm

Archivio Melchiorre Bega
privato

Archivio Antonino Bindelli
privato

Fondo Brigata perugina degli Amici dell'Arte
Archivio di Stato di Perugia
aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Archivio Tomaso Buzzi
privato

Archivio Ezio Caizzi
privato

Archivio Luigi Castori
privato

Archivio Comune di Orvieto
Sezione di Orvieto dell'Archivio di Stato di Terni
aperto al pubblico
piazza del Duomo - 05018 Orvieto (Tr)
per informazioni
0763.343415 - as-tr.orvieto@beniculturali.it - www.asterni.beniculturali.it

Archivio Comune di Perugia
Comune di Perugia
consultabile su richiesta
via Bruno Simonucci, 14/b - 06135 Perugia
per informazioni
posizione organizzativa Servizio Archivio del Comune di Perugia
via Domenico Scarlatti, 6 - 06121 Perugia - www.comune.perugia.it

Archivio Comune di Terni
Archivio di Stato di Terni
aperto al pubblico
via Camillo Cavour, 28 - 05100 Terni
per informazioni
0744.59016 - as-tr@beniculturali.it - www.asterni.beniculturali.it

Fondo Mario Coppa
Ufficio Promozione Cultura e Spettacolo del Servizio Promozione Economica
Turistica e Culturale del Territorio dell'Area Risorse Finanziarie e Sviluppo
Economico e Culturale della Provincia di Perugia
consultabile su richiesta
piazza Italia, 11 - 06121 Perugia
per informazioni
075.3681218 - marina.matteucci@provincia.perugia.it - www.provincia.perugia.it

Fondo Costantino Dardi
Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia
consultabile su richiesta
Cotonificio veneziano / Dorsoduro 2196 - 30123 Venezia
per informazioni
041.710025, 041.2571012 - archivioprogetti@iuav.it - oberon.iuav.it/dardi/dardi00.html
www.iuav.it/archivioprogetti

Fondo Giancarlo De Carlo
Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia
consultabile su richiesta
Cotonificio veneziano / Dorsoduro 2196 - 30123 Venezia
per informazioni
041.710025, 041.2571012 - archivioprogetti@iuav.it - www.iuav.it/archivioprogetti

Archivio Vittorio De Feo
MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, MAXXI Architettura,
Collezioni XX secolo
consultabile su richiesta
via Guido Reni, 4a - 00196 Roma
per informazioni
06.3225178 - centro.archivi@fondazionemaxxi.it - www.fondazionemaxxi.it

Archivio Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale
Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale, Università degli Studi di Perugia
consultabile su richiesta
via Goffredo Duranti, 93 - 06125 Perugia
per informazioni
telefono 075.5853783 - www.dica.unipg.it

Archivio Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri
Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri
consultabile su richiesta
via Albizzini, 1 - 06012 Città di Castello (Pg)
per informazioni
075.8559848, 075.8554649 - info@fondazioneburri.org - www.fondazioneburri.org

Archivio Fondazione Renzo Piano
Fondazione Renzo Piano
consultabile su richiesta
via Rubens, 30A - 16158 Genova
per informazioni
010.691378 - contact@fondazionerenzopiano.org - www.fondazionerenzopiano.org

Archivio Fondazione Aldo Rossi
Fondazione Aldo Rossi
consultabile su richiesta
via Ungheria, 24 - 20138 Milano
per informazioni
338.6040177 - info@fondazionealdorossi.org - www.fondazionealdorossi.org

Archivio fotografico Biblioteca Comunale di Terni
Biblioteca Comunale di Terni
aperto al pubblico
piazza della Repubblica, 1 - 05100 Terni
per informazioni
0744.549061, 0744.549064 - bct@comune.terni.it - www.bct.comune.terni.it
bctdigitale.comune.terni.it

Archivio Pietro Frenguelli
privato

Fondo Gustavo Giovannoni
Centro di Studi per la Storia dell'Architettura Casa dei Crescenzi
consultabile su richiesta
via Luigi Petroselli, 54 - 00186 Roma
per informazioni
direttivo@cssar-casadeicrescenzi.it - www.cssar-casadeicrescenzi.it

Archivio Giuseppe Grossi
privato

Fondo Ottorino Gurrieri
Archivio di Stato di Perugia
aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Archivio Industrie Buitoni Perugina spa - IBP di Perugia
Museo Storico Perugina
consultabile su richiesta
viale San Sisto, 207/C - 06132 San Sisto (Pg)
per informazioni
075.5276796 - museo.perugina@it.nestle.com - www.perugina.it

Fondo Julio Lafuente
Soprintendenza archivistica per il Lazio
consultabile su richiesta
corso Vittorio Emanuele II, 209 - 00189 Roma
per informazioni
06.6868397, 06.6896244, 06.6869862 - sa-laz@beniculturali.it
www.sa-lazio.beniculturali.it

Archivio Gian Carlo Leoncilli Massi
privato

Archivio Dino Lilli
privato

Archivio Claudio Longo
Archivio Centrale dello Stato
aperto al pubblico
piazzale degli Archivi, 27 - 00144 Roma
per informazioni
06.545481 - acs.urp@beniculturali.it - www.acs.beniculturali.it

Archivio Giuseppe Marrani
privato

Archivio Giovanni Battista Massini
privato

Fondo Sisto Mastrodicasa
Ordine degli Ingegneri della Provincia di Perugia
consultabile su richiesta
via Campo di Marte, 9 - 06124 Perugia
per informazioni
075.5001200 - segreteria@ordineingegneriperugia.it - www.ordineingegneriperugia.it

Archivio Ministero dell'Aeronautica
Archivio Centrale dello Stato
aperto al pubblico
piazzale degli Archivi, 27 - 00144 Roma
per informazioni
06.545481 - acs.urp@beniculturali.it - www.acs.beniculturali.it

Archivio Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità
e Belle Arti
Archivio Centrale dello Stato
aperto al pubblico
piazzale degli Archivi, 27 - 00144 Roma
per informazioni
06.545481 - acs.urp@beniculturali.it - www.acs.beniculturali.it

Archivio Nestlé italiana spa. Divisione dolciaria di Perugia
Museo Storico Perugina
consultabile su richiesta
viale San Sisto, 207/C - 06132 San Sisto (Pg)
per informazioni
075.5276796 - museo.perugina@it.nestle.com - www.perugina.it

Archivio Ospedale Santa Maria della Misericordia (Congregazione di Carità)
Archivio di Stato di Perugia
aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Archivio Agnoldomenico Pica
Laboratorio Archivi di Design e Architettura del Dipartimento di Design
del Politecnico di Milano
consultabile su richiesta
via Durando, 38/A - 20158 Milano
per informazioni
02.23995873 - info.lada@polimi.it - www.polimi.it

Archivio Pietro Porcinai
consultabile su richiesta
via Bandini, 15 - 50016 San Domenico di Fiesole (Fi)
per informazioni
pporcinai@gmail.com - pietroporcinai.it

Archivio Domenico Pucci
privato

Archivio Lanfranco Radi
privato

Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci
Accademia Nazionale di San Luca
consultabile su richiesta
piazza dell'Accademia di San Luca, 77 - 00187 Roma
per informazioni
06.6798850 - archiviomodernoecontemporaneo@accademiasanluca.it
www.fondoridolfi.org

Archivio Aldo Rossi
MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, MAXXI Architettura,
Collezioni XX secolo
consultabile su richiesta
via Guido Reni, 4a - 00196 Roma
per informazioni
06.3225178 - centro.archivi@fondazionemaxxi.it - www.fondazionemaxxi.it

Archivio Felice Sabatini
Sezione di Foligno dell'Archivio di Stato di Perugia
aperto al pubblico
piazza del Grano, 2 - 06034 Foligno
per informazioni
0742.354421 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Archivio Carlo Scarpa
Centro Carlo Scarpa dell'Archivio di Stato di Treviso
aperto al pubblico
via Pietro di Dante, 11 - 31100 Treviso
per informazioni
0422.540902 - info@carloscarpa.it - www.carloscarpa.it

Archivio Carlo Scarpa
MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, MAXXI Architettura,
Collezioni XX secolo
consultabile su richiesta
via Guido Reni, 4a - 00196 Roma
per informazioni
06.3225178 - centro.archivi@fondazionemaxxi.it - www.fondazionemaxxi.it

Archivio Bruno Signorini
privato

Archivio Società Terni
Archivio di Stato di Terni
aperto al pubblico
via Camillo Cavour, 28 - 05100 Terni
per informazioni
0744.59016 - as-tr@beniculturali.it - www.asterni.beniculturali.it

Archivio Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici
e Storici dell'Umbria
Archivio di Stato di Perugia
aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Perugia
aperto al pubblico
piazza San Francesco al Prato, 5 - 06123 Perugia
per informazioni
0755730631 - biblioteca@abaperugia.org - www.abaperugia.org

Archivio Storico Comune di Perugia
Archivio di Stato di Perugia
aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Fondo Studio di ingegneria Cucchia di Perugia
Archivio di Stato di Perugia

aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Fondo Ugo Tarchi
Archivio di Stato di Perugia

aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Fondo Ugo Tarchi
Archivio storico della Fondazione Accademia di Belle Arti
"Pietro Vannucci" Perugia

aperto al pubblico
piazza San Francesco al Prato, 5 - 06123 Perugia
per informazioni
0755730631 - biblioteca@abaperugia.org - www.abaperugia.org

Archivio tecnico stabilimento Nestlè-Perugina di San Sisto a Perugia
privato

Archivio Caterino Trampetti
privato

Archivio Unione fascista professionisti ed artisti della provincia di Perugia
Archivio di Stato di Perugia

aperto al pubblico
piazza Giordano Bruno, 10 - 06121 Perugia
per informazioni
075.5731549, 075.5724403 - aspg.urp@gmail.com - www.archiviodistatoperugia.it

Archivio Annibale Vitellozzi
privato

Fondo Dante Viviani
Archivio di Stato di Arezzo

aperto al pubblico
piazza del Commissario, 1 - 52100 Arezzo
per informazioni
0575.20803, 0575.354007 - as-ar@beniculturali.it - www.archiviostato.arezzo.it

Archivio Francesco Zannetti
privato

Fondo Marco Zanuso
Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera Italiana
consultabile su richiesta
via Lavizzari, 2 - 6850 Mendrisio
per informazioni
+41.58.6665500 - archivio.arc@usi.ch - www.arc.usi.ch/archivio

Referenze delle immagini

Accademia Nazionale di San Luca (p. 56)
Archivio ATER Umbria (p. 302)
Archivio Luigi Castori (p. 60)
Archivio Centrale dello Stato (p. 102)
Archivio Giuseppe Grossi (p. 32)
Archivio Gian Carlo Leoncilli Massi (p. 80)
Archivio Giovanni Battista Massini (p. 36)
Archivio Pietro Porcinai (p. 134)
Archivio privato Marco Trinei (p. 318)
Archivio Progetti Università IUAV di Venezia (p. 138)
Archivio Lanfranco Radi (p. 76)
Archivio Bruno Signorini (p. 64)
Archivio di Stato di Perugia (p. 20)
Archivio di Stato di Terni (p. 284)
Archivio storico Basilica patriarcale Santa Maria degli Angeli Assisi (p. 326)
Archivio studio CIEMME 1 (p. 198)
Archivio tecnico stabilimento Nestlè-Perugina di San Sisto a Perugia (p. 146)
Archivio Caterino Trampetti (p. 24)
Paolo Belardi (pp. 114, 130, 150, 166, 182, 222)
Alex Bellucci e Lorenzo De Matteis (p. 206)
Alessandro Bulletti (p. 280)
Antonio Cibelli e Bernardo Corsetti (p. 194)
Laris Conti (p. 238)
© Coop Himmelb(l)au (p. 296)
Giacomo Della Rocca (p. 254)
Dario Diarena (p. 214)
Gustavo Caprioli (p. 158)
Paolo Ficola (p. 218)
Marco Filippucci (p. 162)
© Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello
- by SIAE 2014 (p. 234)
Simona Graziotti e Giacomo Pagnotta (p. 122)
Maria Elena Lascaro (p. 118)
Moreno Maggi (p. 266)
Luca Martini (pp. 16, 48, 52, 258)

Valeria Menchetelli (p. 190)
Sofia Menconero (p. 174)
Menichetti+Caldarelli (p. 306)
Gabriele Milelli (p. 86, 334)
Carlo Mosconi (p. 202)
mtstudio (p. 270)
Antonia Mulas (p. 274)
Pino Musi (p. 246)
Laura Nardi (p. 226)
orsenigo_chemollo (p. 310)
Matteo Pacini e Mirco Bovini Casciola (p. 322)
Alessandro Petrani (p. 230)
Giovanna Ramaccini (p. 126)
Cecilia Scaletti (p. 178)
George Tatge (p. 210)
Paolo Tramontana (p. 242)

Indice

Prefazione	
Un viaggio nell'Umbria contemporanea	5
<i>Antonello Alici</i>	

Premessa	
L'amnesia del passato recente	9
<i>Paolo Belardi</i>	

Le figure

Giuseppe Marrani (1885-1954)	17
<i>Alessia Bonci</i>	

Ugo Tarchi (1887-1978)	21
<i>Simone Bori</i>	

Caterino Trampetti (1888-1973)	25
<i>Marco Filippucci</i>	

Pietro Angelini (1892-1985)	29
<i>Maria Elena Lascaro</i>	

Giuseppe Grossi (1894-1969)	33
<i>Francesca Rogari</i>	

Giovanni Battista Massini (1897-1967)	37
<i>Fabio Bianconi</i>	

Dino Lilli (1898-1971)	41
<i>Bianca Blasi</i>	

Antonino Bindelli (1899-1985)	45
<i>Marco Armeni</i>	

Carlo Cucchia (1901-1971)	49
<i>Luca Martini</i>	

Domenico Pucci (1903-1980) <i>Luca Martini</i>	53
Mario Ridolfi (1904-1984) <i>Valeria Menchetelli</i>	57
Luigi Castori (1904-1988) <i>Marco Palazzeschi</i>	61
Bruno Signorini (1924-2013) <i>Paolo Belardi</i>	65
Renzo Pardi (1926-2005) <i>Barbara Venanti</i>	69
Franco Antonelli (1929-1994) <i>Valeria Menchetelli</i>	73
Lanfranco Radi (1932-2006) <i>Luca Martini</i>	77
Gian Carlo Leoncilli Massi (1938-2007) <i>Paolo Belardi</i>	81

Le opere

Il taglio di via Fani di Osvaldo Armanni a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	87
La cripta di San Francesco di Ugo Tarchi ad Assisi <i>Paolo Belardi</i>	91
Il borgo operaio dello studio Fossati e Ginatta a Narni <i>Paolo Belardi</i>	95
La cappella Luisa Spagnoli di Melchiorre Bega a Perugia <i>Luca Martini</i>	99
L'aeroporto di Sant'Egidio: da base militare a scalo internazionale <i>Giuseppe Antonelli</i>	103
La Casa del Fascio di Francesco Nucci a Marsciano <i>Andrea Perri</i>	107

La Casa della GIL di Agnoldomenico Pica a Narni <i>Simone Bori</i>	111
Il mausoleo dei 40 Martiri di Pietro Frenguelli e Pietro Porcinai a Gubbio <i>Paolo Belardi</i>	115
Le case popolari di Venturino Ventura a Perugia <i>Maria Elena Lascaro</i>	119
Le case popolari di Annibale Vitellozzi a Foligno <i>Giacomo Pagnotta</i>	123
L'hotel dei Duchi di Giuseppe Nicolosi a Spoleto <i>Giovanna Ramaccini</i>	127
Buzzinda. La città ideale di Tommaso Buzzi a Montegabbione <i>Paolo Belardi</i>	131
Il giardino con piscina dell'isola Polvese di Pietro Porcinai a Castiglione del Lago <i>Paolo Belardi</i>	135
La Scuola Materna Comunale "Dr. Senatore Borletti" di Marco Zanuso a Gubbio <i>Paolo Belardi</i>	139
La biblioteca Augusta di Daniele Calabi a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	143
L'asilo nido Perugina di Carlo Rusconi Clerici a Perugia <i>Giacomo Pagnotta</i>	147
L'edificio ex INAM di Marcello De Rossi a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	151
Via Birago a Perugia: un quartiere d'autore <i>Paolo Belardi</i>	155
La casa Lina di Mario Ridolfi a Terni <i>Giacomo Pagnotta</i>	159
Le case popolari di Francesco Zannetti a Perugia <i>Marco Filippucci</i>	163

Il mattatoio pubblico di Claudio Longo a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	167
Piazza Partigiani: l'acropoli moderna di Perugia <i>Paolo Belardi</i>	171
Il santuario e la Casa del Pellegrino di Julio Lafuente a Todi <i>Sofia Menconero</i>	175
L'Istituto Tecnico per Geometri di Vittorio De Feo a Terni <i>Luca Martini</i>	179
Il convitto maschile dell'ONAOISI di Daniele Calabi, Enrico Cambi e Pietro Frenguelli a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	183
Il Nuovo Villaggio Matteotti di Giancarlo De Carlo a Terni <i>Giacomo Pagnotta</i>	187
L'Accademia anatomico-chirurgica di Giuseppe Nicolosi a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	191
La sala del Consiglio Regionale di Giulio Caravaggi a Perugia <i>Simona Graziotti</i>	195
Il quartiere dell'Oliveto di Giulio Caravaggi a Perugia <i>Simona Graziotti</i>	199
Le scuole di Carlo Mosconi a Perugia <i>Marco Filippucci</i>	203
Il modulo abitativo di Renzo Piano e Peter Rice a Corciano <i>Paolo Belardi</i>	207
Il Monte dei Paschi di Siena di Bruno Signorini a Perugia <i>Fabrizio Fiorini</i>	211
Lo showroom Abati di Cini Boeri a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	215
Le case popolari di Vittorio De Feo a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	219
La piazza Nuova di Aldo Rossi a Perugia <i>Paolo Belardi</i>	223

Il restauro della rocca Albornoziana di Costantino Dardi a Spoleto <i>Laura Nardi</i>	227
Il centro commerciale Le Fonti di Aldo Rossi a Città di Castello <i>Alessandro Petrani</i>	231
Gli ex Seccatoi del Tabacco di Alberto Burri a Città di Castello <i>Marco Palazzeschi</i>	235
Le case popolari di Vittorio De Feo a Terni <i>Paolo Belardi</i>	239
L'ex conservificio Drommi di Paolo Belardi e Vittorio De Feo a Perugia <i>Luca Martini</i>	243
Il complesso scolastico di Mario Botta a Città della Pieve <i>Simone Bori</i>	247
La chiesa di San Giovanni Apostolo di Paolo Zermani a Perugia <i>Marco Palazzeschi</i>	251
La chiesa di Santa Maria della Pace di Paolo Portoghesi a Terni <i>Giacomo Pagnotta</i>	255
La mediateca di Italo Rota a Perugia <i>Luca Martini</i>	259
La nuova piazza San Giovanni di Gae Aulenti a Gubbio <i>Francesca Rogari</i>	263
L'ampliamento del cimitero a Orvieto e la chiesa di San Paolo a Foligno di Massimiliano Fuksas <i>Fabio Bianconi</i>	267
L'Antiquarium di Roberto de Rubertis a Foligno <i>Paolo Belardi</i>	271
Il "Carapace" di Arnaldo Pomodoro a Bevagna <i>Luca Martini</i>	275

I temi

L'Umbria e la sindrome da Mulino Bianco <i>Paolo Belardi</i>	281
L'architettura del Ventennio c'è. Anche in Umbria <i>Paolo Belardi</i>	285
Veri falsi finti. Da Ugo Tarchi a Lanfranco Radi <i>Paolo Belardi</i>	289
Monteluce: un patrimonio da conservare <i>Paolo Belardi</i>	293
Da Ravello a Perugia. L'insofferenza per l'architettura contemporanea <i>Paolo Belardi</i>	297
Quando le case popolari erano bianche (e belle) <i>Paolo Belardi</i>	303
XXS. Tre microarchitetture per una grande Perugia <i>Paolo Belardi</i>	307
Paesaggi della memoria. L'architettura cimiteriale contemporanea in Umbria <i>Simone Bori</i>	311
Sopra-sotto-lungo il minimetrò <i>Paolo Belardi</i>	315
Infrastrutture e paesaggio nell'Umbria del ventesimo secolo <i>Fabio Bianconi</i>	319
Le architetture industriali di Dino Lilli in Umbria <i>Valeria Menchetelli</i>	323
La cultura del restauro nel Novecento in Umbria <i>Maria Elena Lascaro</i>	327
I piani regolatori del Ventennio a Perugia e a Terni <i>Monica Busti</i>	331
Perugia: se non andate a Las Vegas, venite qui <i>Paolo Belardi</i>	335

Bibliografia essenziale sull'architettura umbra del Novecento <i>a cura di Luca Martini</i>	339
Archivi di riferimento sull'architettura umbra del Novecento <i>a cura di Luca Martini</i>	341
Referenze delle immagini	351

Finito di stampare nel mese di giugno 2014
presso la Digital Print Service Srl di Segrate (MI)

Storia e territorio

NAU Novecento Architettura Umbria, a cura di P. Belardi, 2014

Un uomo della terra umbra. Scritti in memoria di Maurizio Cavicchi, a cura di A. Cavicchi, 2014

E. Storelli, *Gli affreschi della "Maestà" di Acciano. Opera di maestro della scuola camerinese*. Appendice sull'attività nocerina di Matteo da Gualdo, coedizione con L'Arengo, 2014

E. Cecconelli, *Gli affreschi della chiesa castellana di Sant'Eraclio. Una testimonianza poco nota della pittura folignate del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento*. Appendice su Cristoforo di Jacopo e Bernardino Mezzastris, 2013

P. Gazzara, *Gattamelata. Storia di Erasmo da Narni e dei più valorosi Capitani di Ventura*, 2013

A. Bartolomei, *Domenico Roncalli Benedetti*, a cura di F. Bettoni, coedizione con L'Officina della memoria, 2013

A. Aramini, *La Valnerina com'era. I paesi e la gente, un viaggio tra i frammenti della storia*, 2013

A. Serafini, *La vecchiaia sull'albero e altri racconti*, 2013

Nocera Umbra e il suo territorio in cento cartoline illustrate, coedizione con L'Arengo, 2012

A. Mencarelli, *150 anni di elezioni comunali a Bastia. Personaggi, politica, vicende (1860-2009)*, 2012

L. Baldi, *Idee disegnate. Architectural Drawings*, 2012

F. Quinterio, F. Canali, *Percorsi di architettura in Umbria*, a cura di R. Avellino, coedizione con Edicit, 2010

L. Vagni, *Sotto la cattedrale. Scoperte e riflessioni a seguito dei lavori di consolidamento della Cattedrale di Perugia*, coedizione con Edicit, 2009

