

LARGO DUOMO N.10 2023

DIRETTORE RESPONSABILE: Alessandra Borghini

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

PROPRIETÀ: Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno

DIRETTORE EDITORIALE: Luca Barontini

CAPOREDATTORE: Giacomo Razzolini

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

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

DIREZIONE ARTISTICA: Barbara Guastini

RESPONSABILE COMUNICAZIONE: Dunia Demi

TRADUZIONI: Fabrizio Pollara

COPERTINE ED ELABORAZIONI GRAFICHE: Ray Oranges

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

ABBONAMENTI / SUBSCRIPTION

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

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

PDF-only subscription: € 10,00

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

© Copyright 2023

EDIZIONI ETS

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

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

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

Promozione

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

ISBN 978-884676932-9

ISSN 2974-7740

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

a cura di: Luca Barontini

LARGO DUOMO

RITUALI

MERIDIANI**L'ESPERIENZA DEL PIPER NELL'ATTIVITÀ UNIVERSITARIA
DI LEONARDO SAVIOLI**

Luca Barontini

.08**IL RITO DELL'ARCHITETTURA AUTOFORMANTE.
DANTE BINI IN CANTIERE**

Giulia Ricci

.30**GENESI E MORTE DELLA CLUB CULTURE**

Giacomo De Caro

.44**DA CAVE DISMESSE A TEATRI PER
I RITUALI DEL CLUBBING**

Stefano Passamonti

.58**ANASTILOSÌ EBBRA. IL POSTULATO DI LAVOISIER PER
L'ARCHITETTURA DEL RITO**

Laura Mucciolo

.78

PARALLELI**HANGAR CREATIVI.
SPAZI RIGENERATI PER ARTE, CULTURA, IMPRESA**

Silvia Viviani con contributo di KCity

.98**B018: BERNARD KHOURY E BEIRUT UNDEGROUND**

Mattia Baldini

.112**THE BALL THEATER – LA FÊTE N'EST PAS FINIE**

Giacomo Razzolini

.128**IL TEMPO DELLA FESTA.
LE ARCHITETTURE DI LOS ANGELES 1984**

Vincenzo Moschetti

.142

L'EVIDENZA DELLA FORMA. UN PADIGLIONE ROSSO A LOGROÑO, SPAGNA

Antonio Azzolini

.152**RITUALITÀ DI REMO BUTI**

Giovanni Bartolozzi

.166**INTERFERENZE****L'ARTE DI DANIELE SIGALOT
E LA COPPA PIZZERIA**

Cecilia Fontanelli

.176**RICERCA****IL PIPER E
LO "SPAZIO A COINVOLGIMENTO TOTALE"**

Anna Riciputo

.190**QUAI 080****40°42'20.2" N
17°20'09.3" E**

Fabio Semeraro

.202**DENTRO****AMAA**

Edoardo Fanteria

.218**CONCORSI****.230****LETTURE****.238**

I rituali, intesi come espressione spaziale e antropologica delle sottoculture, hanno modalità di esistenza eccezionali: abitano spazi straordinari, innescano tempi di limite, insinuandosi nella società disciplinata come anguille fino a costruire un'eredità¹. Nati spesso attraverso norme non scritte, i rituali garantiscono un equilibrio e una condivisione di intenti alternativi a quelli di una società "normale":

«Un'operazione di guerriglia che libera un'area (di tempo, di terra, di immaginazione) e poi si dissolve per riformarsi in un altro dove, in un altro tempo, prima che lo Stato la possa schiacciare [...] La TAZ può occupare queste aree clandestinamente e portare avanti il suo scopo festivo per un bel po' in pace»².

Peter Lamborn Wilson aka Hakim Bay individua alcune delle condizioni stanziali necessarie per definire un rituale: operazioni discontinue e incerte condotte da gruppi irregolari e modesti, per liberare spazi, tempi, immaginazioni attraverso l'occupazione rituale per dare vita a una pace alternativa e temporanea.

I riti, legati al loro tempo d'esistenza, organizzano spazi processionali, che «si disspongono in avanti», guardando alle architetture come piattaforme transitorie dove poter organizzare gli elementi del rito. Palchi, platee, piste, sale, *consolle*, tende e tetti, diventano espedienti del rituale per abitare nuovamente case, strade, città, foreste, campagne, cave abbandonate, casematte, fortini, sottosuolo.

Se per decenni il mondo e la discoteca del *clubbing* hanno rappresentato i luoghi indi-

EDITORIALE

La Redazione

Nel tempo del rituale

viduati per esprimere un rito, evadendo e sabotando temporaneamente i ritmi imposti dalla società, oggi gli spazi deputati ad assorbire tensioni straordinarie si sono trasformati in residuali vuoti urbani, architetture in attesa, contesti ambientali extra-ordinari e progetti a tempo.

Nel tempo del rituale, le architetture individuano almeno tre traiettorie da abitare, dove la durata del rito diventa cifra dello spazio. Rituale convenzionale di un palco da discoteca notturno e progettato, si affiancano all'allestimento dello spazio pubblico che fa da sfondo al rituale pubblicizzato, passando per rituali segreti come quello che nel tempo diurno si instaura tra l'architetto e la realizzazione dell'opera.

Sfocare il primo piano occupato dal rituale serve a far emergere l'architettura che lo accompagna attraverso strategie di «liberazione».

Note

¹ Nel marzo 2024 il Ministero della Cultura tedesco e la Commissione dell'Unesco hanno inserito la scena techno berlinese nell'elenco del patrimonio culturale immateriale del Paese (*Ich - Intangible cultural heritage*).

² Bey Hakim, T.A.Z. *Zone Temporaneamente Autonome*, Shake Edizioni, Milano 2007, p. 15.

L'ESPERIENZA DEL PIPER NELL'ATTIVITÀ UNIVERSITARIA DI LEONARDO SAVIOLI

LUCA BARONTINI

LARGO UOMO

L'esperienza del laboratorio di Leonardo Savioli focalizzato sul progetto del *Piper*, fu avviata da una profonda riflessione sulla concezione e l'uso dello spazio. Gli studenti degli anni Sessanta sentivano un divario crescente tra il loro ambiente obsoleto e le loro aspirazioni cambiate. Per loro, lo spazio tradizionale sembrava un'imposizione della società, incompatibile con le aspirazioni della generazione dei *Baby Boomers*. Questo spazio standardizzato con gesti stereotipati risultava autoritario e frustrante, non corrispondendo più alle loro esigenze. L'esperienza didattica del *Piper* divenne un'opportunità per sviluppare una nuova idea di spazio, adeguata a questa generazione emergente, rappresentando un'urgenza rivoluzionaria.

In particolare, il tipo *Piper* offriva la possibilità di immaginare spazi che potessero interagire a livello psicologico e fisico, permettendo l'incontro di giovani provenienti da diverse sfere sociali. Era anche un'occasione per esplorare come attribuire caratteristiche aggregative a uno spazio predefinito e la necessità di frammentare l'unità fisica in episodi focali psichicamente distinti.

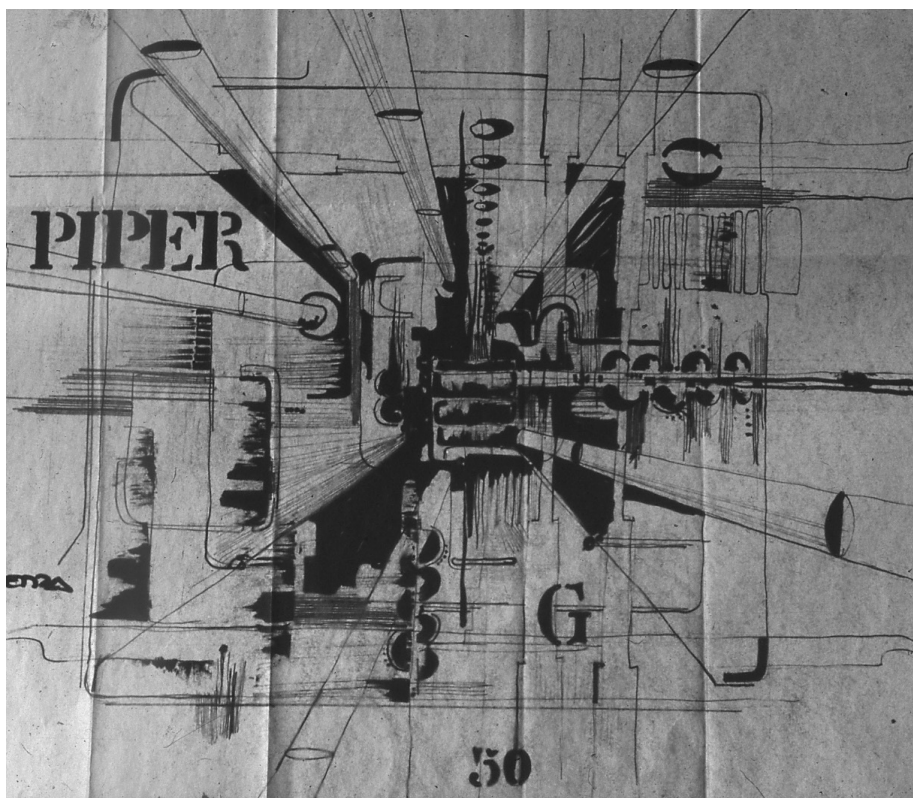
The experience of Leonardo Savioli's laboratory focused on the *Piper* project started with a profound reflection on the conception and use of space. Students of the 1960s felt a growing gap between their outdated environment and their changed aspirations. Traditional space seemed to them like a social imposition, incompatible with the aspirations of the Baby Boomer generation.

Such standardized space with stereotyped gestures was authoritarian and frustrating, no longer in line with their needs. The educational experience of *Piper* turned into an opportunity to develop a new idea of space, suitable for this emerging generation, by representing a revolutionary urgency.

In particular, the *Piper* type offered the possibility of devising spaces that could interact on a psychological and physical level, allowing young people from different social backgrounds to come together. It was also an opportunity to explore how to attribute aggregative features to a predefined space, as well as the need to fragment the physical unity into psychically distinct focal episodes.

KEYWORDS: Leonardo Savioli, Piper, Baby Boomers, juke-box, flipper

THE EXPERIENCE OF PIPER IN LEONARDO SAVIOLI'S ACADEMIC ACTIVITY



02 023 N.10

Finalità del Corso di Architettura degli interni 1 Anno Accademico 1966-67

«L'oggetto principale del Corso era costituito dallo studio di un *Piper* da ubicarsi a Firenze, in una zona sull'Arno, all'inizio delle Cascine. Tutti gli aspetti negativi, ambigui, alla moda, della vita del *Piper* attuale, furono preliminarmente presi in considerazione, discussi e poi eliminati; furono invece messe in evidenza quelle possibilità, quelle forme di attività e di comunicazione che, in un organismo di tal genere inizialmente sganciato dagli schemi tradizionali dei locali di ritrovo, possono ancora trovarsi più o meno manifestamente. Il *Piper*, perciò, costituì un'occasione, per così dire – una occasione però molto fertile nonostante le evidenti esteriori negatività – per una ricerca più sostanziale: quella cioè di uno spazio aperto, trasformabile, variabile, soggetto addirittura di modifiche da parte del fruitore stesso; una occasione per la ricerca di uno spazio senza classificazioni troppo fisse di funzioni, senza determinazioni troppo definite di dimensioni, senza conformazioni troppo fisse, anche se belle; una occasione, infine, per la ricerca di uno spazio che si avvale nel conformarsi volta volta di ulteriori e non usuali mezzi di comunicazione, come la luce, il colore, il suono.

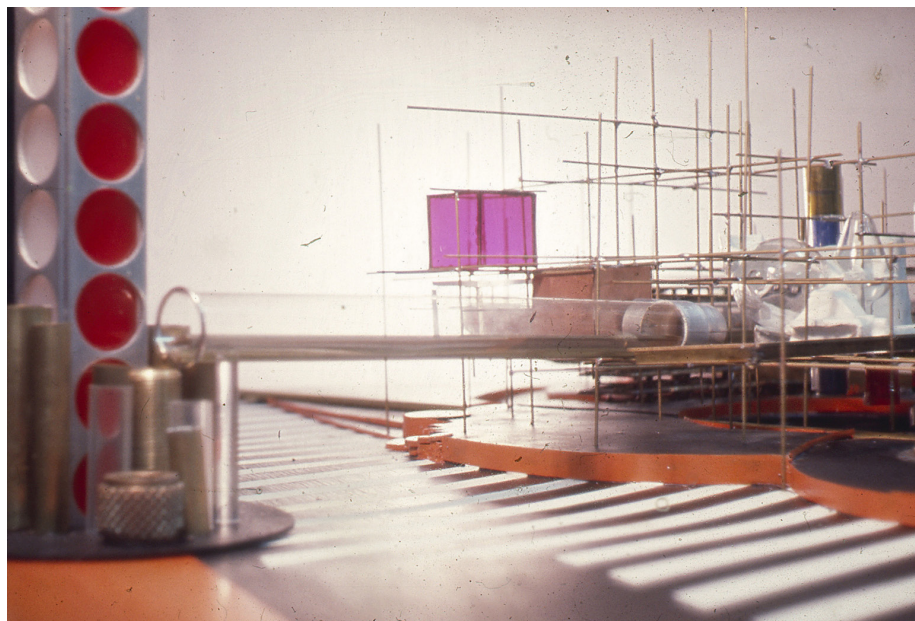
**Plastico di gruppo
realizzato dagli studenti
Bartolini, Bellini, Carletti,
Micheli, Montanari, Moraja,
Pinagli per il progetto di
un centro per ricreazione e
spettacolo Piper durante il
Corso di Architettura degli
Interni, diapositiva 5x5 cm,
1966-67, Firenze.
© Archivio di Stato di
Firenze, Fondo
Leonardo Savioli, materia-
le fotografico, diapositive,
scatola 2, 474**



Purpose of the Interior Architecture Course 1 Academic Year 1966-67

«The main purpose of the Course was the study of a *Piper* to be located in Florence, in an area over the Arno River, at the beginning of the Parco delle Cascine. All the negative, ambiguous, fashionable aspects of the current *Piper* life were preliminarily taken into account, discussed, and then discarded; instead, those possibilities were emphasized, those forms of activity and communication which, in an organism of this kind initially detached from the traditional patterns of meeting places, can still be found more or less clearly. Therefore, *Piper* constituted an opportunity, so to speak – a very fertile opportunity despite the evident external negativities – for more substantial research: that of an open, transformable, variable space, even subject to modifications by the user himself; a chance to search for a space without overly fixed classifications of functions, without overly defined dimensions, without overly fixed conformations, even if good; an opportunity, finally, to search for a space that makes use of further and unusual means of communication from time to time, such as light, color and sound.

**Plastico di gruppo
realizzato dagli studenti
Bartolini, Bellini, Carletti,
Micheli, Montanari, Moraja,
Pinagli per il progetto di
un centro per ricreazione e
spettacolo Piper durante il
Corso di Architettura degli
Interni, diapositiva 5x5 cm,
1966-67, Firenze.
© Archivio di Stato di
Firenze, Fondo
Leonardo Savioli, materia-
le fotografico, diapositive,
scatola 5, 1667**



Durante lo stesso svolgimento del Corso, il *Piper*, tema per così dire di partenza, si trasformò nei suoi fondamentali presupposti e divenne piuttosto un “centro di incontro per il tempo libero”.

Il tema del *Piper*, occasione, come si è detto, per una ricerca di spazio, di funzioni, di forme, svincolata da schemi fissi, era conseguentemente anche pretesto per una metodologia di progettazione altrettanto svincolata da schemi fissi:

- dove al posto della più tradizionale metodologia che normalmente svolge ogni programma progettuale nel senso troppo unilaterale “analisi-sintesi”, si sostituisce un processo alternato ed iterativo capace di rinnovare ed arricchire continuamente, l’una dell’altra, le due operazioni; quella cioè della ricerca e della progettazione.

- dove al posto della progettazione come preciso e definito punto di partenza, con i così detti dati del tema, si sostituisce, con una più aperta, attiva e sempre controllata partecipazione, la possibilità di un inizio qualsiasi; purché poi, volta per volta, si interessino tutte le componenti del tema.

- dove al posto della progettazione più consueta che tende in genere a dare una troppo immediata interpretazione personale dello spazio, che predispone a fare un “progetto” (il progetto di chi progetta), si sostituisce la ricerca di operazioni capaci di imprimere allo spazio una particolare caratterizzazione, ma anche capaci di lasciarsi imprimere da chi fruisce lo spazio stesso.

- dove al posto del disegno o della composizione architettonica che generalmente producono appunto un “disegno” o una “composizione architettonica”, si sostituisce piuttosto una serie di operazioni di assemblaggio e montaggio, operazioni che permettono di dare forma a qualsiasi oggetto non solo con mezzi propri e personali, ma con mezzi altrui, di uso comune, di produzione industriale e di serie.

- dove al posto del progetto progettato in scala o per ingrandimento successivo di scale, mediante una metodologia schematica, progetto che generalmente si conforma con i caratteri di una scala sola, si sostituisce un insieme di operazioni con più scale e capaci di assumere volta volta dimensioni diverse»¹.

Il tema del Piper, occasione, per una ricerca di spazio, di funzioni, di forme, svincolata da schemi fissi, era conseguentemente, anche pretesto per una metodologia di progettazione altrettanto svincolata da schemi fissi.

The theme of the Piper, an opportunity, as already mentioned, for a search for space, functions, and forms, free from fixed patterns, was consequently also a pretext for an equally free design methodology.

During the course itself, the starting theme of *Piper* altered its fundamental assumptions and became rather a “meeting center for free time”.

The theme of the *Piper*, an opportunity, as already mentioned, for a search for space, functions, and forms, free from fixed patterns, was consequently also a pretext for an equally free design methodology:

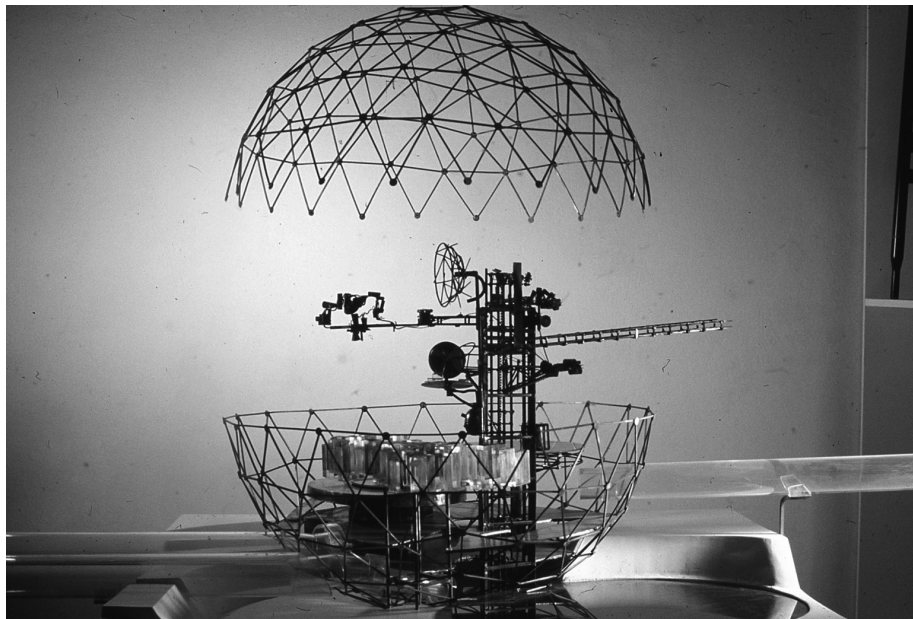
- where the more traditional methodology, which normally carries out every project program in the too unilateral analysis-synthesis sense, is replaced by an alternating and iterative process capable of continuously renewing and enriching both operations; that is, research and planning.

- where the design process, intended as a precise and defined starting point, with the so-called theme data, is replaced by the possibility of any beginning with a more open, active, and always controlled participation; as long as all components of the theme are involved from time to time.

- where the more usual planning, which generally tends to give a too immediate personal interpretation of space, and predisposes one to start a “project” (the project of the designer), is replaced by the search for operations capable of giving the space a particular characterization, but also capable of being impressed by those who use the space itself.

- where drawings or the architectural composition, which generally produce a “drawing” or an “architectural composition”, are replaced by a series of assembly operations, which give shape to any object, not only with our means but with other people’s too, of common use, of industrial and mass production.

- where the scale of a project or its successive enlargement of scales, by using a schematic methodology that makes the project comply with the characteristics of a single scale, is replaced by a set of operations with multiple scales and capable of taking on different dimensions»¹.

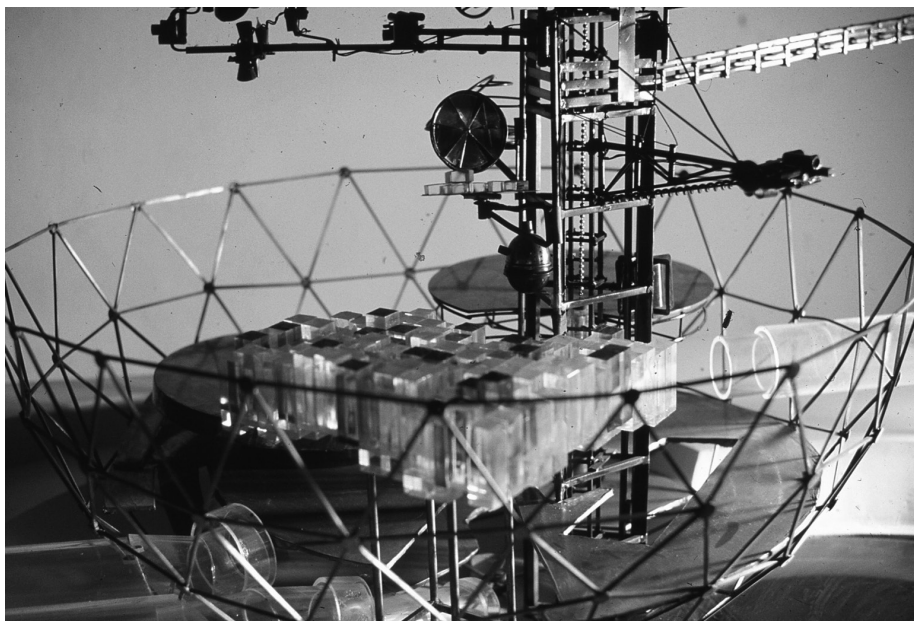


L'esperienza del Piper nell'attività universitaria di Leonardo Savioli

Il brano sopra riportato costituisce un frammento inedito del programma del laboratorio di Leonardo Savioli focalizzato sul progetto del Piper. Questi appunti, concepiti come un canovaccio per le lezioni e mai riscritti dal Savioli per poterne diventare un saggio, costituiscono un documento prezioso. Rappresentano una testimonianza significativa e scientifica che narra di come questa esperienza formativa sia nata da una profonda riflessione riguardante la concezione e l'occupazione dello spazio, insieme alla necessità di rivoluzionare i canoni tradizionali che, agli occhi degli studenti, alla fine degli anni Sessanta, apparivano imposizioni di una società che non rispecchiava più le loro aspirazioni.

«[...] lo spazio architettonico del passato, nell'intento di raggiungere nel modo più fedele la rappresentazione di un gesto conosciuto in tutti i suoi aspetti, ha, volta a volta, rappresentandolo, fermato quel gesto nei limiti di quella rappresentazione; ha proposto cioè una serie di oggetti, dimensioni, materiali, forme, rapporti esattamente rappresentativi di un solo insostituibile gesto di una sola non mo-

Plastico di gruppo
realizzato dagli studenti
Coggiola, De Albenis,
Donati, Garzarelli, Leggio,
Mascagnani per il pro-
getto di un centro per
ricreazione e spettacolo
Piper durante il Corso di
Architettura degli Interni,
diapositiva 5x5 cm,
1966-67, Firenze.
© Archivio di Stato di
Firenze, Fondo Leonardo
Savioli, materiale fotogra-
fico, diapositive,
scatola 5, 1657



**Plastico di gruppo realizzato dagli studenti Coggiola, De Albentis, Donati, Garzarelli, Leggio, Mascagnani per il progetto di un centro per ricreazione e spettacolo Piper durante il Corso di Architettura degli Interni, diapositiva 5x5 cm, 1966-67, Firenze.
© Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, diapositive, scatola 5, 1651**

The experience of Piper in Leonardo Savioli's academic activity

The above-mentioned excerpt is an unpublished fragment from the program of Leonardo Savioli's laboratory focused on the Piper project. These notes, conceived as an outline for his lessons and never rewritten by Savioli himself with the aim of turning them into an essay, constitute a precious document. They represent a significant and scientific testimony in telling how this formative experience was triggered by a profound reflection on the conception and occupation of space, along with the need to disrupt traditional canons which seemed to be impositions of a society that no longer reflected the aspirations of students at the end of the 1960s.

«[...] the architectural space of the past, to achieve the most accurate representation of a gesture known in all its aspects, has, time after time, stopped that gesture within the limits of that representation; that is, by proposing a series of objects, dimensions, materials, shapes, and relationships precisely representative of a single irreplaceable gesture, of a single unchangeable dimension. In a way, ancient space [...] comes preemptorily to us,

dificabile dimensione. Di modo che spesso lo spazio antico [...] si presenta a noi che stiamo forse per maturare un diverso comportamento rispetto agli oggetti che ci circondano, con un tono di parentorietà»².

Gli studenti del Savioli che avevano sperimentato una trasformazione nel proprio stile di vita e nelle proprie esigenze avvertivano una crescente incompatibilità tra l'ambiente spaziale circostante, ormai obsoleto nelle sue funzioni e requisiti, e il loro mutato modo di percepire il mondo. Si sentivano intrappolati in uno spazio che sembrava loro imposto dalla società, un luogo in cui gli schemi convenzionali non rispecchiavano più le aspirazioni di quella che poi fu definita la generazione dei *Baby Boomers*.

Lo spazio convenzionale, con le sue dimensioni standardizzate, normato da gesti stereotipati e mitologie enfatico-familiari (la camera da letto: insieme nido, salotto e alcova), sembrava avere un peso eccessivo: era una presenza autoritaria e frustrante, poiché anacronistica rispetto alle mutate circostanze.

Di conseguenza, il tema del *Piper* rappresentava un'opportunità per sviluppare una nuova «ipotesi di spazio»³ che si adattasse alle esigenze concrete di questa generazione emergente. Esso portava in sé un senso di urgenza rivoluzionaria, rappresentando una proposta spaziale perfettamente aderente e tangibile a questa nuova realtà.

Più nello specifico il tema del *Piper* offriva l'occasione di sperimentare un'articolazione di spazi capaci di interagire sia a livello psicologico che fisico, consentendo l'aggregazione e l'incontro di giovani provenienti da diverse sfere sociali. Inoltre, si trattava di un'occasione per esplorare le caratteristiche aggregative da attribuire a uno spazio precostituito e «la necessità di frantumare l'unità fisica in episodi focali psichicamente distinti»⁴.

Gli esiti del laboratorio del Savioli configurano spazi in cui il fruitore ha la possibilità di interagire direttamente sulle sue componenti. In altre parole, il fruitore può contribuire attivamente a modificare l'aspetto di tali spazi, lasciandovi la sua impronta rinnovabile. Questo approccio mira a liberare lo spazio dai vincoli tradizionali e statici, consentendo

Gli studenti del Savioli che avevano sperimentato una trasformazione nel proprio stile di vita e nelle proprie esigenze, avvertivano una crescente incompatibilità tra l'ambiente spaziale circostante, ormai obsoleto nelle sue funzioni e requisiti e il loro mutato modo di percepire il mondo.

The students of Leonardo Savioli had experienced a transformation in their lifestyle and needs caused by a sort of growing incompatibility between the surrounding spatial environment, now obsolete in its functions and requirements, and their evolved way of perceiving the world.

who are about to develop a different behavior concerning the objects surrounding us»².

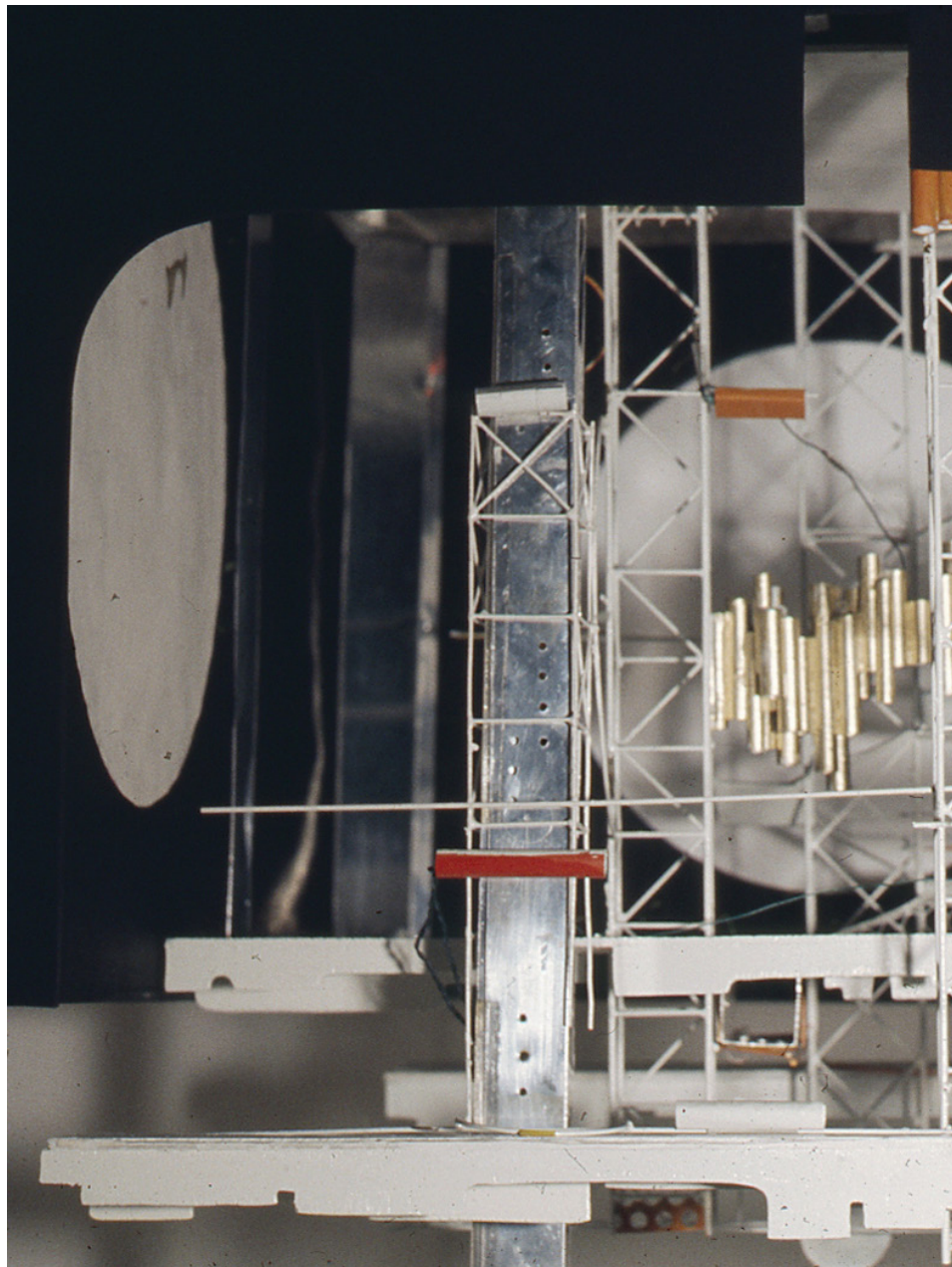
The students of Leonardo Savioli had experienced a transformation in their lifestyle and needs caused by a sort of growing incompatibility between the surrounding spatial environment, now obsolete in its functions and requirements, and their evolved way of perceiving the world. They felt trapped in a space made of conventional patterns, imposed by a society that no longer reflected the aspirations of the upcoming Baby Boomer generation.

The conventional space, with its standardized dimensions, regulated by stereotyped gestures and emphatic-familiar mythologies (such as the bedroom: nest, bed, and alcove), was weighed down by an authoritarian and frustrating presence, anachronistic if compared to the changed circumstances.

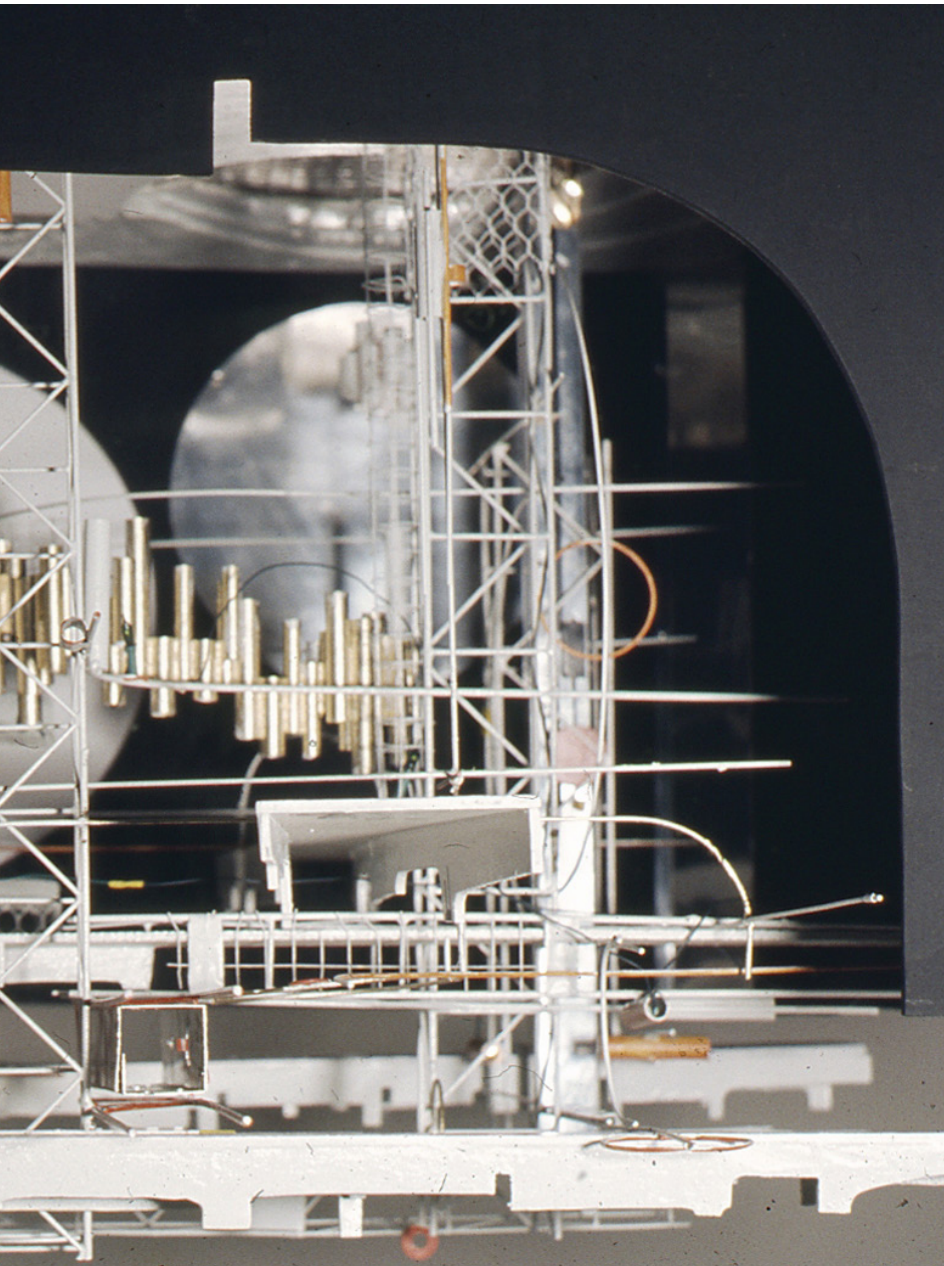
Consequently, the *Piper* theme was an opportunity to develop a new «hypothesis of space»³ that would adapt to the effective needs of this emerging generation. It was permeated by a sense of revolutionary urgency, representing a spatial tangible proposal perfectly adhering to this new reality.

More specifically, the *Piper* offered the opportunity to experiment with an articulation of spaces capable of interacting on both a psychological and physical level, allowing young people from different social backgrounds to come together. Furthermore, it was also an opportunity to explore how to attribute aggregative features to a predefined space as well as «the need to fragment the physical unity into psychically distinct focal episodes»⁴.

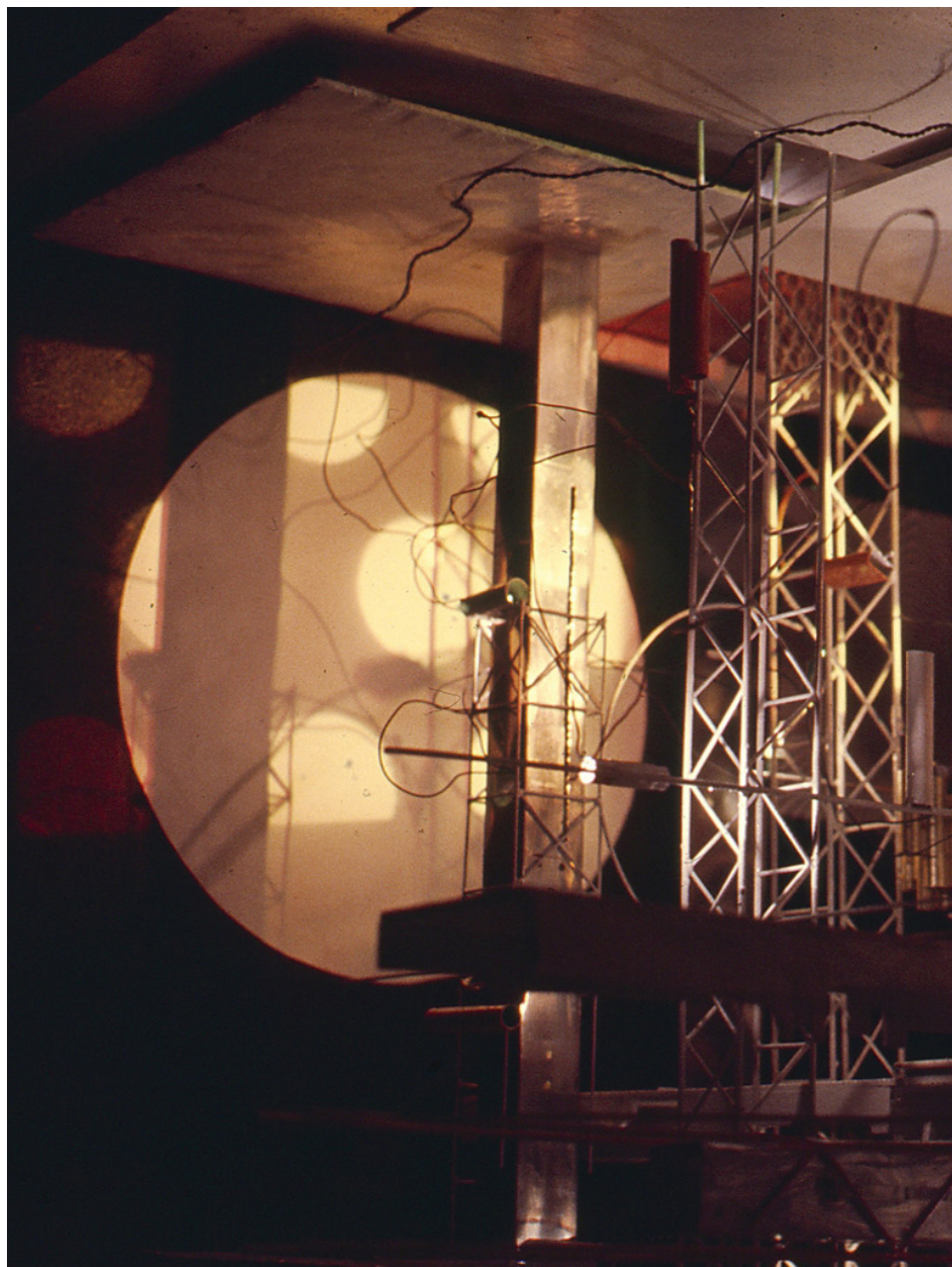
The design laboratory carried out by Savioli produces spaces where the user can directly interact with its components. In other words, the user can actively contribute to changing the appearance of these spaces, by giving them his renewable imprint. This approach is aimed at freeing space from traditional and static constraints, providing it with the capability to reflect daily life ac-



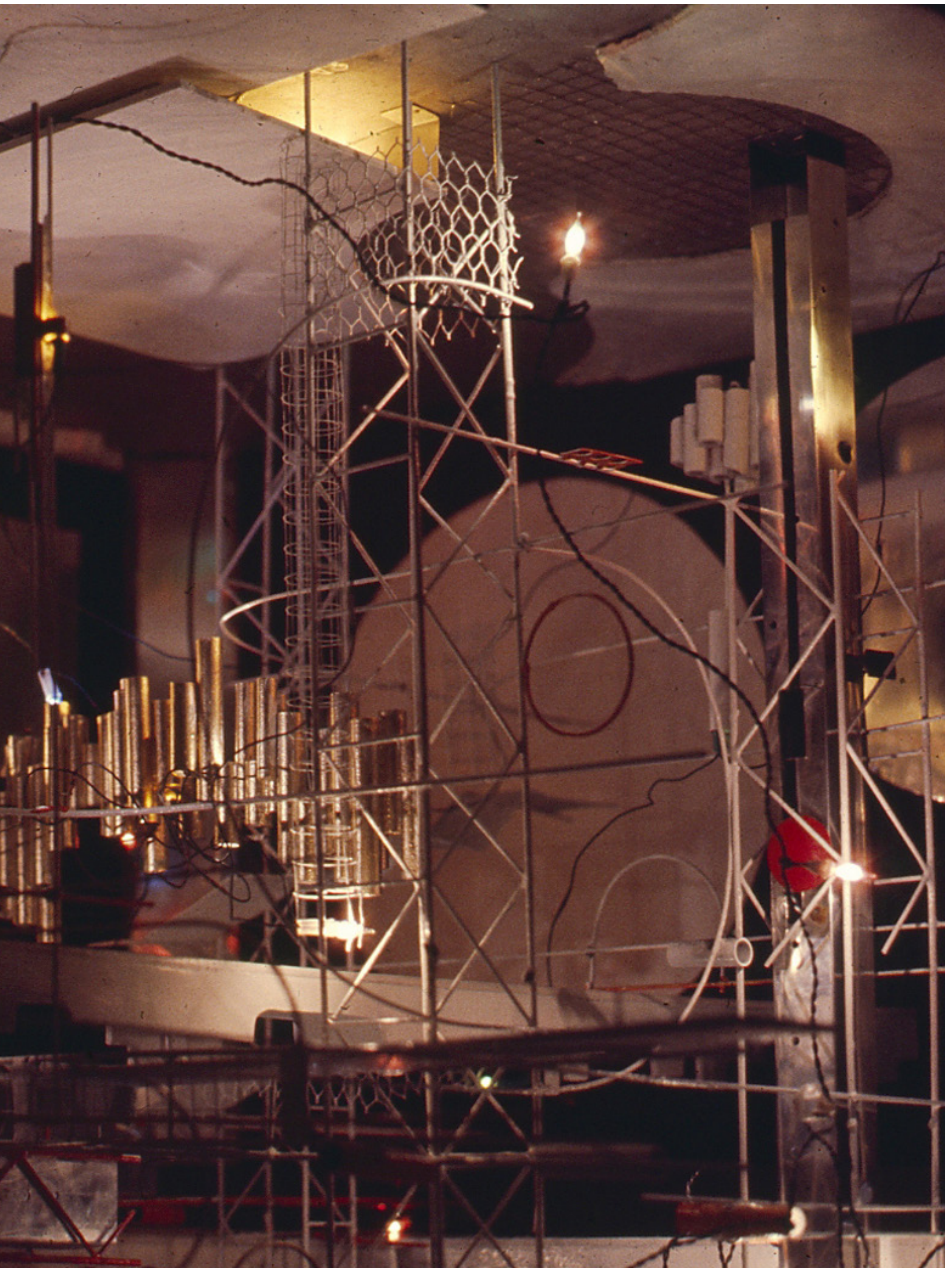
Plastico di gruppo realizzato dagli studenti Barbieri, Bolaffio, Castellani, Frau, Giobbi, Mazzoni per il progetto di un centro per ricreazione e spettacolo Piper durante il Corso di Architettura degli Interni, diapositiva 5x5 cm, 1966-67, Firenze. © Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, diapositive, scatola 5, 1656



02 023 N.10



Plastico di gruppo realizzato dagli studenti Barbieri, Bolaffio, Castellani, Frau, Giobbi, Mazzoni per il progetto di un centro per ricreazione e spettacolo Piper durante il Corso di Architettura degli Interni, diapositiva 5x5 cm, 1966-67, Firenze. © Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, diapositive, scatola 5, 1660



02 023 N.10

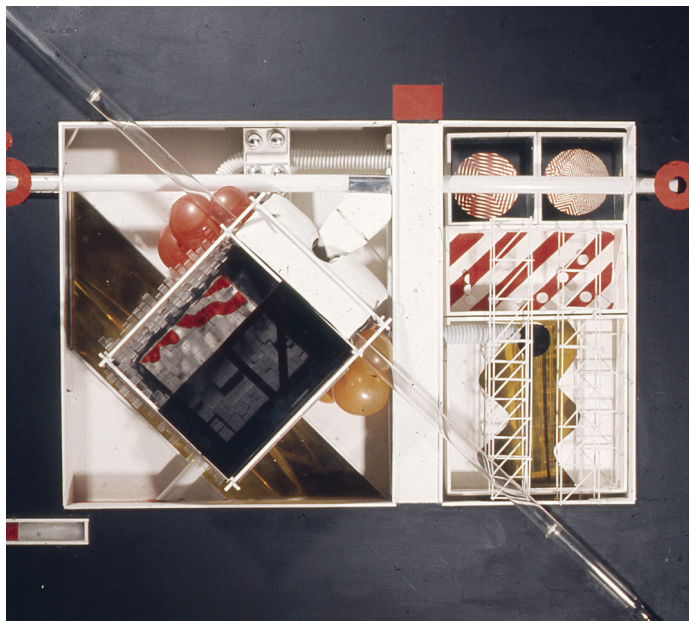
di attribuirgli la capacità di riflettere in modo mutevole le azioni della vita quotidiana, creando così una testimonianza variabile della stessa.

Lo spazio non assume così una forma definitiva e simbolica, né si conforma a tipologie fisse, ma piuttosto si trasforma in un'immagine allusiva, evocativa, pretestuale. Questa immagine può essere fruita dall'utente su diversi livelli: a volte in modo immediato, tangibile e diretto e altre volte in un'adesione più lontana ed evocativa. In questo modo, l'immagine spaziale si offre all'utente come una tela aperta a una varietà di interpretazioni possibili: ha così il controllo del proprio spazio e può agire come protagonista al suo interno.

In altre parole, non deve subire passivamente l'ambiente, ma piuttosto deve essere in grado di crearlo attivamente.

Il juke-box⁵, uno dei simboli tecnologici della generazione dei *Baby Boomers*, funge da metafora di questa idea, trasformando lo spazio in una «opera aperta»⁶. Questo concetto ridefinisce anche il ruolo dell'architetto: non è più semplicemente un progettista che presenta una realtà definita una volta per tutte, ma piuttosto un promotore di opportunità e possibilità di fruizione che l'utente può realizzare e personalizzare in base alle proprie esigenze. Questa concezione si riflette in un'analoga messa alla prova della teoria del caos, associata in questo caso a un altro simbolo della società dei consumi: il flipper⁷.

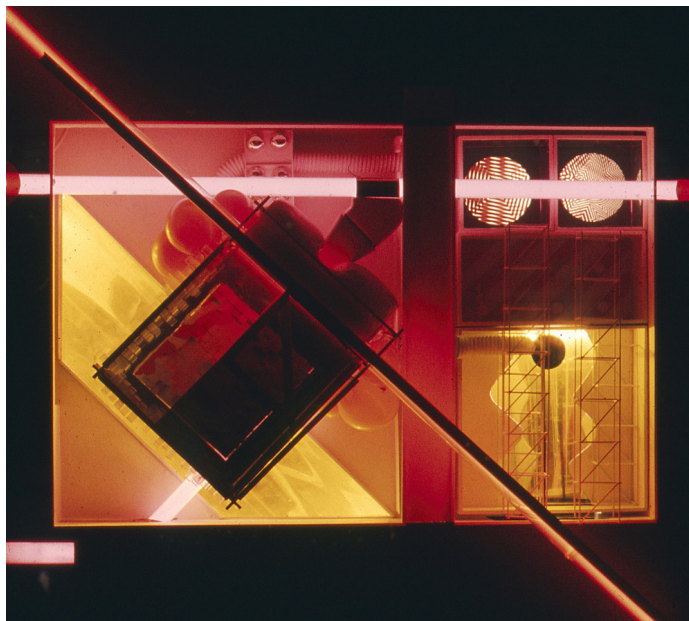
Plastico di gruppo realizzato dagli studenti Breschi, Cecchini, Cini, Cruciani, Fiorenzuoli per il progetto di un centro per ricreazione e spettacolo Piper durante il Corso di Architettura degli Interni, diapositiva 5x5 cm, 1966-67, Firenze. © Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, diapositive, scatola 6, 1912



tions in an ever-changing way, thus generating variable evidence of it.

Space thus does not take on a definitive and symbolic form, nor does it conform to fixed typologies but is rather transformed into an allusive, evocative, and pre-textual image. This image can be enjoyed by the user on different levels: in an immediate, tangible, and direct way at times, and other times in a more distant and evocative way. Therefore, the spatial image serves as a canvas open to different possible interpretations: it controls its own space and acts as a protagonist within it.

In other words, it must not suffer the environment passively but rather must be able to actively create it. The jukebox⁵, one of the technological symbols of the Baby Boomer generation, serves as a metaphor for this idea, transforming the space into an «open work»⁶. This concept also outlines the role of the architect: he is no longer just a designer who presents a reality defined once and for all, but rather a promoter of opportunities and possibilities of use that the final user can set up and customize according to his own needs. This conception is reflected in a similar testing of chaos theory, associated in this case with another symbol of consumer society: the pinball machine⁷.



Plastico di gruppo realizzato dagli studenti Breschi, Cecchini, Cini, Cruciani, Fiorenzuoli per il progetto di un centro per ricreazione e spettacolo Piper durante il Corso di Architettura degli Interni, diapositiva 5x5 cm, 1966-67, Firenze.

© Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, diapositive, scatola 6, 1915

Ancora una volta, la selezione del *Piper* come tema progettuale per la conclusione dell'anno accademico sembra essere stata una scelta del tutto naturale. Questo tipo di ambiente si presta in modo eccezionale a esperimenti di manipolazione dello spazio. All'interno di strutture che emulano la sensibilità tecnologica e l'estetica industriale attraverso l'uso di piani spezzati, la disposizione flessibile delle luci, dei punti d'incontro e la ricerca di oggetti in grado di riflettere il senso di una nuova libertà è già presente il nucleo della ricerca che Savioli svilupperà nella sua lunga carriera professionale: la rottura degli schemi tradizionali per ricrearli su misura umana.

Formalmente quelli prodotti dagli studenti sono, come ebbe a descriverli la Masini, «[...] oggetti lunari, trasparenti e scintillanti come navi spaziali di un futuro virtuale, luminosi e inquietanti, con piani-terrazzo, piastre lenticolari trasparenti o di lucido acciaio, calotte emisferiche di copertura trasparenti, missili lucenti, ponti di lancio»⁸.

Questi oggetti lunari sono il frutto di azioni come lo spaesamento, la trasposizione di scala, l'assemblaggio, il montaggio, la ripetizione e la contaminazione di materiali altri, al fine di individuare un nuovo comportamento nei confronti dell'ambiente umano e della progettazione architettonica, prendendo coscienza della totalità dei fenomeni e della possibile identità dei processi.

Più nel dettaglio ci spiega infine Adolfo Natalini, in quegli anni giovane allievo di Savioli: «Attraverso lo "spaesamento", l'oggetto tolto dal suo contesto e riproposto in un altro assumeva una nuova serie di relazioni, come attraverso la mediazione della macchina. Con l'"assemblaggio", i pezzi prodotti e recuperati venivano uniti tra loro instaurando nuove relazioni e stimolando nuove associazioni mentali; la logica macchinistica alla base del "montaggio" rivelava insieme i pezzi e il processo formativo. La "scomposizione" metteva in luce la tensione drammatica del "non finito" e l'aspetto lucido della ricerca di un ipotetico oggetto originario, mentre la "contaminazione" rendeva evidenti le tecniche del "fare" e le tensioni del pluriscala e del pluristile»⁹.

«[...] oggetti lunari, trasparenti e scintillanti come navi spaziali di un futuro virtuale, luminosi e inquietanti, con piani-terrazzo, piastre lenticolari trasparenti o di lucido acciaio, calotte emisferiche di copertura trasparenti, missili lucenti, ponti di lancio»⁸.

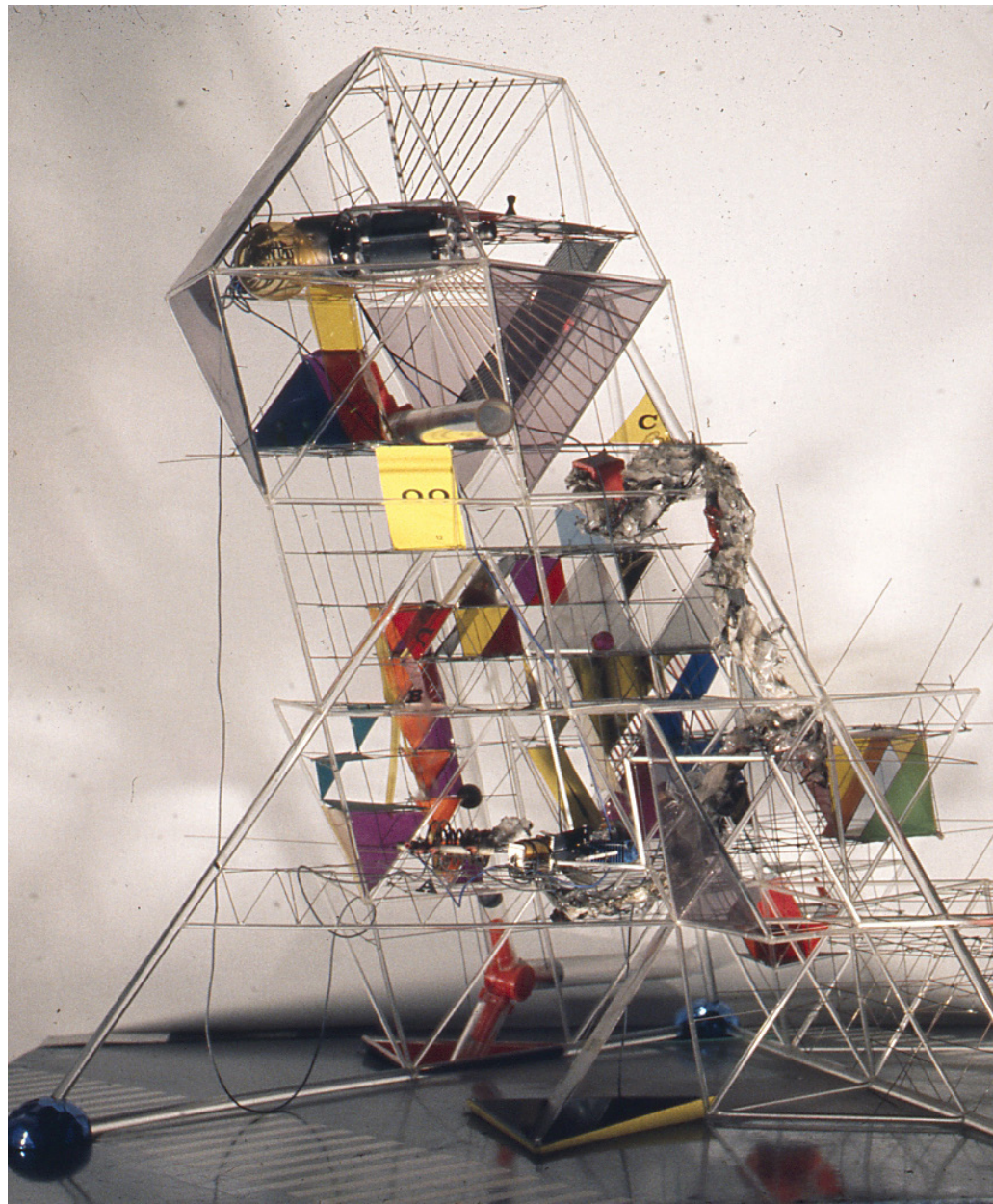
« [...] lunar objects, transparent and sparkling like spaceships of a virtual future, luminous and disturbing, with terraced floors, transparent or shiny steel lenticular plates, translucent hemispherical coverings, shiny missiles, launch stations»⁸.

Once again, as the project theme for the conclusion of the academic year, the *Piper* seems a completely natural choice. This type of environment lends itself exceptionally to space manipulation experiments. Structures made up of broken planes that emulate technological sensitivity and industrial aesthetics, flexible arrangements of lights, meeting points, broken planes, and the exploration of objects capable of providing a new sense of freedom constitute the core of the research that Savioli would have developed during his long professional career: the breaking of traditional patterns and their rearrangement on a human scale.

As Masini stated, in terms of form students delivered «[...] lunar objects, transparent and sparkling like spaceships of a virtual future, luminous and disturbing, with terraced floors, transparent or shiny steel lenticular plates, translucent hemispherical coverings, shiny missiles, launch stations»⁸.

These lunar objects are the result of actions such as disorientation, transposition of scale, assembly, repetition, and contamination of other materials, to identify a new behavior towards the human environment and architectural design, understanding the totality of phenomena and of the possible identity of processes.

More specifically, Adolfo Natalini, a young student of Savioli back then, explains: «Through “disorientation”, an object, removed from its context and re-proposed into another, took on a new series of relationships, as if through the mediation of the machine. Through “assembly”, the pieces produced and recovered were joined together, establishing new relationships and stimulating new mental associations; the machinic logic underlying the “assembly” revealed both the pieces and the formative process. The “disassembly” highlighted the dramatic tension of the “unfinished” as well as the evidence of the search for a hypotheticalal original object, while the “contamination” made clear the techniques in the “making” and the multi-scale and multi-style tensions»⁹.



Plastico di gruppo realizzato dagli studenti Cannito, Davalli, Di Pietro, Ferretti per il progetto di un centro per ricreazione e spettacolo Piper durante il Corso di Architettura degli Interni, diapositiva 5x5 cm, 1966-67, Firenze. © Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, diapositive, scatola 6, 1918



02 023 N.10

Plastico di gruppo realizzato dagli studenti Cannito, Davalli, Di Pietro, Ferretti per il progetto di un centro per ricreazione e spettacolo Piper durante il Corso di Architettura degli Interni, diapositiva 5x5 cm, 1966-67, Firenze. © Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, diapositive, scatola 6, 1913 e 1922

Note

¹ L. Savioli, Archivio di Stato di Firenze, *Attività universitaria*, (Scatola 2), 120, Corso di Architettura degli Interni I, a.a. 1966-67. Programma del corso e obiettivi di ricerca, 1996.

² L. Savioli, *Per un nuovo rapporto tra l'utente e lo spazio*, in id., *Ipotesi spazio*, G&G, Firenze 1972, p. 8.

³ L. Savioli, *Ipotesi spazio*, G&G, Firenze 1972.

⁴ L. Savioli, Archivio di Stato di Firenze, *Attività universitaria*, (Scatola 3), 162, Corso di Architettura degli Interni I, a.a. 1966-67. Contributo di un gruppo di progettisti sul tema del Piper, 1967.

⁵ «Il juke-box rappresenta per il fruitore un invito comportamentistico, in quanto è spinto ad un evento che si compone di tre fasi:

1) fase di adattamento: il fruitore deve adattare il proprio 'IO' ad un oggetto fino a questo momento sconosciuto; oggetto che è organizzato secondo una programmazione automatica propria; per cui è necessario un percorso di 'adattamento' che si svincola nel buio; altra conseguenza è il fatto che la cassa non deve precedere questa prima fase, ma seguirla.

2) fase di scelta: alla fine del percorso di adattamento il fruitore opera la scelta tra le possibilità offerte dall'oggetto (nel nostro caso le audizioni dei dischi).

3) fase di imposizione: il fruitore impone al suo intorno di persone il vettore comunicazione musicale e quindi come tale diviene attore».

Leonardo Savioli, Archivio di Stato di Firenze, *Attività universitaria*, (Scatola 2), 124, Corso di Architettura degli Interni I, a.a. 1966-67. Relazione sul significato del Piper, 1996-67.

⁶ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

⁷ «Flipper: Il fruitore ha una partecipazione all'oggetto limitata al fatto di dare l'avvio al movimento della sferetta che da questo momento in poi ha un percorso determinato essenzialmente dalla casualità, e dalla intensità del primo gesto del fruitore. Elemento caratteristico è l'intervento in extremis del giocatore che tende a far continuare il percorso della pallina. Egli ha la sensazione di qualcosa di cui non sa controllare la fine, e pertanto cerca di allontanarla il più possibile.»

L. Savioli, Archivio di Stato di Firenze, *Attività universitaria*, (Scatola 2), 124, Corso di Architettura degli Interni I, a.a. 1966-67. Relazione sul significato del Piper, 1996-67.

⁸ L.V. Masini, *Leonardo Savioli: Il segno generatore di forma-spazio*, in M. Tolu, L.V. Masini, Poli (a cura di), *Leonardo Savioli: Il segno generatore di forma-spazio*, Edimond, Firenze 1995, p. 15.

⁹ A. Natalini, *Arti visive e spazio di coinvolgimento*, in L. Savioli, A. Natalini, *Spazio di coinvolgimento*, in «Casabella», 326, 1968, p. 34.

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

Notes

¹ L. Savioli, Archivio di Stato di Firenze, *Attività universitaria*, (Scatola 2), 120, Corso di Architettura degli Interni I, a.a. 1966-67. Programma del corso e obiettivi di ricerca, 1996.

² L. Savioli, *Per un nuovo rapporto tra l'utente e lo spazio*, in id., *Ipotesi spazio*, G&G, Firenze 1972, p. 8.

³ L. Savioli, *Ipotesi spazio*, G&G, Firenze 1972.

⁴ L. Savioli, Archivio di Stato di Firenze, *Attività universitaria*, (Scatola 3), 162, Corso di Architettura degli Interni I, a.a. 1966-67. Contributo di un gruppo di progettisti sul tema del Piper, 1967.

⁵ «The jukebox works as a behavioral invitation for the user, as he is driven to a three-phase event:

1) adaptation phase: the user must adapt himself to an unknown object; this object is organized according to its automatic programming; an 'adaptation' path that breaks free from the darkness is necessary; as a consequence, the box must not precede this first phase, but follow it.

2) choice phase: at the end of the adaptation process, the user chooses among the possibilities offered by the object (in our case the records listening).

3) imposition phase: the user imposes the musical communication vector on people around him, thus turning into an actor».

Leonardo Savioli, Archivio di Stato di Firenze, *Attività universitaria*, (Scatola 2), 124, Corso di Architettura degli Interni I, a.a. 1966-67. Relazione sul significato del Piper, 1996-67.

⁶ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

⁷ «Flipper: The user participates in the object functioning as long as he just launches the tiny sphere which has essentially a path randomly determined by the intensity of his first gesture. A characteristic element is the player's last-minute intervention which tends to make the sphere go on its path. He gets the feeling of something he cannot control and thus tries to push away this sensation as much as possible».

L. Savioli, Archivio di Stato di Firenze, *Attività universitaria*, (Scatola 2), 124, Corso di Architettura degli Interni I, a.a. 1966-67. Relazione sul significato del Piper, 1996-67.

⁸ L.V. Masini, *Leonardo Savioli: Il segno generatore di forma-spazio*, in M. Tolu, L.V. Masini, Poli (a cura di), *Leonardo Savioli: Il segno generatore di forma-spazio*, Edimond, Firenze 1995, p. 15.

⁹ A. Natalini, *Arti visive e spazio di coinvolgimento*, in L. Savioli, A. Natalini, *Spazio di coinvolgimento*, in «Casabella», 326, 1968, p. 34.

IL RITO DELL'ARCHITETTURA AUTOFORMANTE

Dante Bini in cantiere

GIULIA RICCI

LARGO DUOMO

Nel panorama dinamico dell'architettura italiana degli anni Sessanta, i rituali collettivi hanno giocato un ruolo fondamentale, soprattutto fra i radicali. In quegli anni, la Facoltà di Architettura di Firenze è stato un crogiolo di innovazione e ha dato vita a forme eterodosse di pratica dell'architettura. Il saggio prende in esame il corso "Progettazione di un locale di svago e spettacolo" tenuto da Leonardo Savioli nel 1966-67, in cui veniva esplorata l'intersezione tra architettura, arte, tecnologia e coinvolgimento degli utenti. Tra i partecipanti al corso vi era anche Dante Bini, sulle cui sperimentazioni costruttive il saggio si concentra. In particolare, si approfondisce Binishell, brevetto emblematico dell'approccio di Bini, che permette di realizzare strutture transtipologiche a pianta circolare, di cemento armato e a guscio sottile partendo da una cassaforma pneumatica, a costi bassi e in tempi estremamente rapidi. I risultati di Bini sono cristallizzati in più di 1.600 realizzazioni in oltre 20 Paesi.

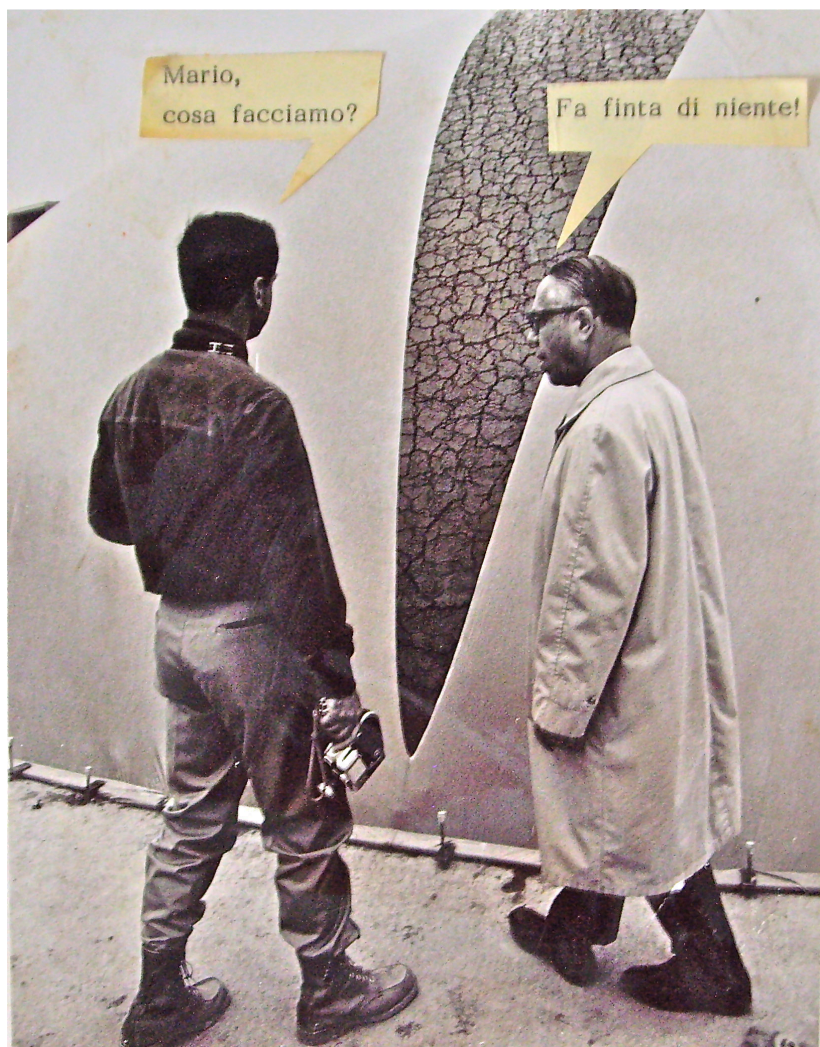
In the dynamic scenario of Italian architecture of the 1960s, collective rituals have played a fundamental role, especially among radicals. During those years, the Faculty of Architecture of Florence was a melting pot of innovation and gave rise to heterodox forms of practice. The essay examines the "Design of a Leisure and Entertainment Venue" course held by Leonardo Savioli in 1966-67, which explored the intersection among architecture, art, technology, and user involvement. Among the course students there was also Dante Bini, whose constructive experimentations are investigated in this essay. Specifically, it focuses on the Binishell, emblematic patent of Bini's approach, which allows the creation of trans-typological, circular, and thin-shell structures in reinforced concrete starting from a pneumatic formwork, at low costs and in a very short time. Bini's results are crystallized in more than 1.600 creations in over 20 countries.

KEYWORDS: *Dante Bini, Binishell, dome, construction site*

A fianco. Dante Bini e Mario Salvadori durante il sollevamento della cupola presso il campus della Columbia University il 17 maggio 1967. © Archivio Dante Bini

THE RITUAL OF SELF-FORMING ARCHITECTURE

Dante Bini on the construction site



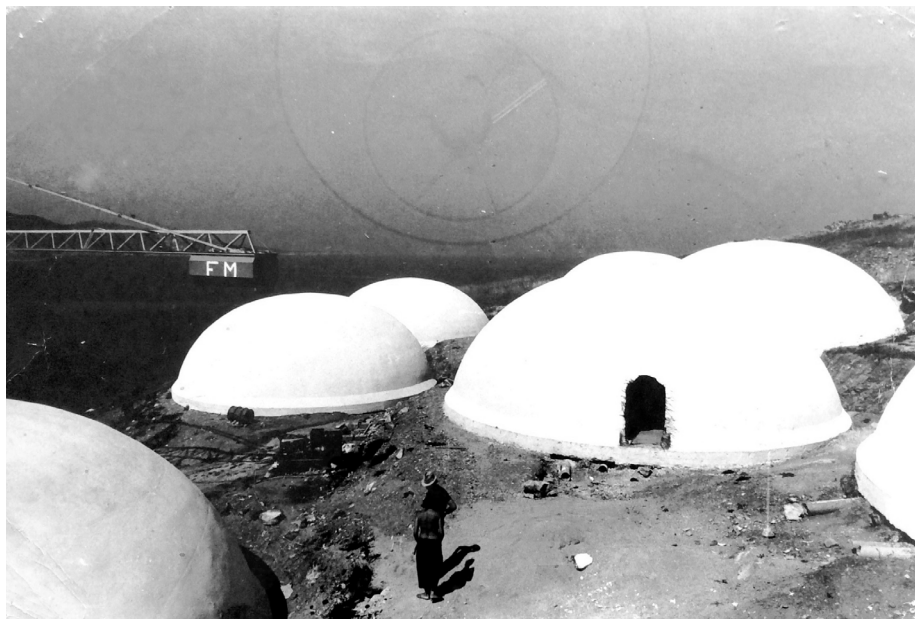
Sotto e a fianco. Fotografie di cantiere delle Binishell realizzate a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta all'isola dei Cappuccini, nel parco nazionale dell'Arcipelago di La Maddalena, in Sardegna. Il villaggio di cupole doveva essere completato da una struttura di Frei Otto. © Archivio Dante Bini



LARGO DUOMO

Nella storia dell'architettura, i rituali che s'incontrano più spesso sono collettivi, specie se si considerano gli anni Sessanta in Italia. Erano tribù che si riunivano di notte, talvolta per disegnare la notte attraverso le discoteche. Questo è il caso, per esempio, del Gruppo 9999 (di Giorgio Birelli, Carlo Calдини, Fabrizio Fiumi), degli UFO (di Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi e Titti Maschietto) di Superstudio (Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia, poi Roberto Magris, Alessandro Magris, Gian Piero Frassinelli e Alessandro Poli) e di Archizoom Associati (di Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi, poi Dario

In the History of Architecture, the rituals that are most often encountered are collective, especially if we consider the 1960s in Italy. They were tribes gathering at night, or drawing the night through discos. For example, this is the case of Gruppo 9999 (by Giorgio Birelli, Carlo Caldini, and Fabrizio Fiumi), of UFO (by Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, and Titti Maschietto) of Superstudio (Adolfo Natalini and Cristiano Toraldo di Francia, then Roberto Magris, Alessandro Magris, Gian Piero Frassinelli, and Alessandro Poli) and of Archizoom Associati (by Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello and Massimo Morozzi, then



e Lucia Bartolini). Elencare questa lunga lista (probabilmente non esaustiva) di protagonisti, intrecciata al nome dei loro studi, non è un caso, ma è uno sforzo richiesto a chi legge per permettere di rilevare la dimensione delle costellazioni di intellettuali e progettisti che smuovevano Firenze negli anni dei movimenti studenteschi.

Non è nemmeno un caso che si prendano prettamente esempi fiorentini. In quegli anni, la Facoltà di Architettura del capoluogo toscano è stato, infatti, un punto nevralgico all'interno del panorama nazionale. È la scuola di Giovanni Michelucci e di Leonardo Ricci, ma anche di Leonardo Savioli, Edoardo Detti e Giuseppe Giorgio Gori.

Dario, and Lucia Bartolini). Listing this long string (probably not exhaustive) of protagonists, intertwined with the names of their studios, is not a coincidence, but is an effort required of the reader to detect the dimension of those constellations of intellectuals and designers who moved Florence in the years of student movements.

It is not even a coincidence that purely Florentine examples are taken into account. In fact, in those years, the Faculty of Architecture of the Tuscan capital is a focal point. It is the school of Giovanni Michelucci and Leonardo Ricci, of Leonardo Savioli, Edoardo Detti, and Giuseppe Giorgio Gori as well. Here Architecture is

Il rito dell'architettura di Bini non sta nella forma collettiva della pratica progettuale, a differenza dei suoi compagni di corso, ma in un modo di realizzare architettura attraverso l'invenzione da attuarsi nel cantiere.

È qui che l'architettura viene rinnovata legandola a un nuovo rapporto con l'utente e con le arti visive, ai movimenti dell'arte programmata (o cinetica), la Op e la Pop Art. Questo è il contesto in cui si tiene il corso in "Progettazione di un locale di svago e spettacolo" dell'anno accademico 1966-1967 di Leonardo Savioli, i cui esiti vengono presentati in una mostra e raccontati nell'articolo "Spazio di coinvolgimento", nelle pagine di "Casabella"¹. Le parole sono di Savioli stesso e di Adolfo Natalini. Il secondo scrive che, oltre al rapporto con le arti e le immagini, nel corso veniva esplorato il rapporto con la tecnologia.

«Parallelamente, l'aggiornamento sulle tecniche più avanzate nel campo delle costru-

renewed, linked to a new relationship with the user and with visual arts, and to the movements of programmed (or kinetic) art, Op, and Pop Art. In this context, during the academic year 1966-1967, the "Design of a leisure and entertainment venue" course by Leonardo Savioli takes place. The results are presented in an exhibition and described within the article "Space of Engagement" in the pages of "Casabella"¹. Words are by Savioli himself and by Adolfo Natalini. The second writes that, in addition to the relationship with arts and images, the relationship with technology was explored too.

«At the same time, the update on the most advanced techniques in the field of temporary constructions (metallic, plastic, inflatable) revived the interest in technology: not intended as the exaltation of its production capacity nor as a framing of its products in a traditional aesthetic, but as the identification of a new aesthetic based on different times of use and consumption. Therefore, the myths of technology could be resized and its products used positively. (...) From pop and technological processes, "invention" emerges (or is rediscovered) in design».

The words extracted from Natalini's writing seem to consider those themes that one of the designers who have collaborated² on the course was already working on, including the Roman Maurizio Sacripanti and the Turinese Pietro De Rossi. Dante Bini (Castelfranco Emilia, 1932) graduated in Florence in March 1962 and it was precisely in the wake of architecture's re-

zioni temporanee (metalliche, plastiche, gonfiabili) riproponeva l'interesse per la tecnologia: non esaltazione della sua capacità produttiva, non inquadramento dei suoi prodotti in una estetica tradizionale, ma individuazione di una nuova estetica basata su tempi diversi di fruizione e consumo. Così si potevano ridimensionare i miti della tecnica e utilizzarne positivamente i prodotti. (...) Dal processo pop e dai processi tecnologici si delinea (o si riscopre) nella progettazione "l'invenzione".

Le parole estratte dallo scritto di Natalini sembrano ragionare sui temi su cui stava già lavorando uno dei progettisti che risulta abbiano collaborato² al corso, fra cui figuravano anche il romano Maurizio Sacripanti e il torinese Pietro De Rossi. Dante Bini (Castelfranco Emilia, 1932) si era laureato proprio a Firenze nel marzo 1962 ed è proprio nel solco del rapporto dell'architettura con la tecnica e la tecnologia che il progettista di Castelfranco Emilia opera, dapprima dall'Italia, poi dall'Australia e dagli Stati Uniti. Non opera "in", ma "da", perché parte rilevante del suo lavoro, che elabora in forma di brevetti l'uso del metallo, delle plastiche e dei gonfiabili (come scrive Natalini), si realizza non solo nei posti in cui vive, ma soprattutto nei luoghi più disparati in cui i suoi sistemi vengono utilizzati, con o senza la sua effettiva presenza sul tavolo da disegno o in cantiere. Il rito dell'architettura di Bini non sta nella forma collettiva della pratica progettuale, a differenza dei suoi compagni di corso, ma in un modo di realizzare architettura attraverso l'invenzione da attuarsi nel cantiere.

Bini's architectural ritual does not lie in the collective form of design practice, unlike his classmates, but in a way of making architecture through inventions to be implemented in the construction site itself.

relationship with technique and technology that Bini operated, from Italy initially, then from Australia and the United States. He does not operate "in" but "from", since a significant part of his work, which processes the use of metal, plastic, and inflatables in the form of patents (as Natalini writes), is carried out not only in those places he lives in but in the most disparate places where its systems are used above all, with or without his actual presence over the drawing board or in the construction site. Bini's architectural ritual does not lie in the collective form of design practice, unlike his classmates, but in a way of making architecture through inventions to be implemented in the construction site itself.

Infatti, il più conosciuto fra i 127 brevetti di disegno industriale depositati fra il 1960 e il 1990 verrà battezzato Binishell, ed è emblematico di un approccio che guarda a una particolarissima forma di costruzione come rito che non può non vedere nel cantiere il suo luogo d'elezione. Il Binishell permette di realizzare strutture a guscio sottile, a pianta circolare e di cemento armato, in pochissimo tempo e senza l'ausilio di impalcature, grazie a una cassaforma pneumatica di neoprene. In poche parole, un gonfiabile pensato per essere riutilizzato.

Altri si erano avventurati nell'utilizzo di gonfiabili nell'ambito della costruzione, come l'architetto Edwin Wallace Neff (1895-1982), che in California disegnò residenze in diversi *revival* stilistici per alcuni fra i più facoltosi cittadini dello Stato americano e per celebrità come Charlie Chaplin, Groucho Marx e Judy Garland. Già negli anni Trenta, però, Neff iniziò a lavorare sul tema delle abitazioni a basso costo, che tornò utile come risposta alla crisi abitativa del Dopoguerra. Neff racconta con un aneddoto la genesi di quell'idea. Mentre si radeva al lavandino del bagno: «Una bolla di sapone è apparsa e si è mantenuta salda contro il mio dito. Mi è venuto così in mente di costruire con l'aria». Il suo Airform – fusione delle parole “*air*” e “*framework*”, ovvero “aria” e “cassaforma” – prevede lo spruzzo di un particolare tipo di calcestruzzo, la gunite, su una cassaforma pneumatica gonfiata e avvolta da rete metallica. Dato il processo, il sistema

One of the 127 best-known industrial design patents, filed between 1960 and 1990, will be named Binishell, epitomizing an approach that looks at a very particular form of construction as a ritual that cannot fail to see the construction site as its election place. The Binishell allows you to create thin-shell, circular structures in reinforced concrete in a very short time and without the use of scaffolding, thanks to a pneumatic neoprene formwork. In other words, an inflatable designed to be reused.

Others had ventured into the use of inflatables in construction, such as the architect Edwin Wallace Neff (1895-1982), who designed Californian residences in various stylistic revivals for some of the wealthiest American citizens and celebrities like Charlie Chaplin, Groucho Marx, and Judy Garland. Back in the 1930s, however, Neff began working on low-cost housing, which came in handy as a response to the post-war housing crisis. Neff explains the genesis of that idea with an anecdote. While shaving in the bathroom sink: «A soap bubble appeared and landed firmly against my finger. So, it came to my mind to build with air». His Airform – a fusion of the words “air” and “framework” – involves the spraying of a particular type of concrete, called gunite, on a pneumatic formwork inflated and wrapped in wire mesh. Given the process, the system still required the installation of scaffolding that would allow workers to



02 023 N.10

Fotografie di cantiere delle otto Binishell realizzate a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta all'isola dei Cappuccini, nel parco nazionale dell'Arcipelago di La Maddalena, in Sardegna. Il villaggio di cupole doveva essere completato da una struttura di Frei Otto. © Archivio Dante Bini

Sotto e a fianco. Fotografie di cantiere delle Binishell realizzate a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta all'isola dei Cappuccini, nel parco nazionale dell'Arcipelago di La Maddalena, in Sardegna. Il villaggio di cupole doveva essere completato da una struttura di Frei Otto. © Archivio Dante Bini

LARGO DUOMO



rendeva comunque necessaria l'installazione di impalcature che permettessero agli operai di spruzzare uniformemente la gunita sulla forma.

Il Binishell, sul cui principio Dante Bini iniziò a ragionare fin dalla sua tesi di laurea, vede l'ingresso sulla scena del cantiere di una "pneumoforma" (di nuovo, una fusione di due parole, questa volta fra "pneumatico" in forma aggettivale e "cassaforma") che viene utilizzata dinamicamente. Ed è questa la novità del sistema costruttivo da cui discendono una serie di sostanziali differenze rispetto al brevetto di Neff. Il processo prevede di realizzare una fondazione circolare entro il cui perimetro ven-

spray the gunita onto the mold evenly.

Since his graduation thesis, Dante Bini began to think about the principle of his Binishell: it sees the entry onto the scene of the construction site of a "pneumoform" (again, a fusion of two words, this time between "pneumatic" as adjective and "formwork") which is used dynamically. If compared to Neff's patent, a series of substantial differences derive from such novelty of the construction system. The process involves the creation of a circular foundation within whose perimeter the pneumoform, the steel rods "spring-loaded" structure – all pre-determined – and a further sheet to contain the casting are



gono posti la pneumoforma, la struttura di tondini di acciaio “a molla” – tutti precalcolati – e un ulteriore telo di contenimento del getto. Il calcestruzzo, mescolato a un ritardante, viene distribuito sopra questi elementi. A questo punto, non si fa altro che premere un bottone che attiva il flusso d’aria che lentamente s’immette nella pneumoforma, che si gonfia fino a raggiungere la sua dimensione finale, accompagnata dal distendersi progressivo delle “molle” di cui è composta la struttura. Quindi, vengono passati dei carrelli vibranti sul telo esterno per ricompattare il calcestruzzo e si attende il tempo d’indurimento del materiale. Successivamente vengono rimossi il telo

placed. Concrete, mixed with a retardant, is spread over these elements. At this point, by pressing a button, the flow of air slowly enters the pneumoform, which inflates until reaching its final size, together with the progressive lessening of those “springs” the structure is made of. Then, over the external sheet, vibrating rollers recompact the concrete, waiting for the material to harden. Afterward, the casting containment sheet and the pneumoform are removed. Finally, to define openings, the concrete shell is broken, and the steel rods are cut where necessary. This unprecedented process exploits the inflatable in dynamic form. This will pave the way for

di contenimento del getto e la pneumoforma. Infine, si procede alla definizione delle aperture, per cui si rompe il guscio di calcestruzzo e vengono tagliati i tondini in acciaio dove necessario. Questo processo sfrutta, in maniera inedita, il gonfiabile in forma dinamica. Diverrà questo il seme dell'architettura "autoformante", poiché la forma è derivata dal precalcolo degli elementi che vengono poi collocati in cantiere e portati in posizione finale grazie alla sola e minima pressione generata dall'aria. Fatalità o volontaria costruzione di una mitologia, anche nel caso di Bini, come in quello di Neff, l'origine dell'idea viene raccontata attraverso un aneddoto. Se per Neff era una bolla di sapone, per Bini è una pressostruttura che venne coperta di neve da una perturbazione eccezionale, mentre all'interno lui e un amico, ignari di quanto stesse accadendo fuori, giocavano a tennis. Il 6 novembre 2023, nella *lectio magistralis* tenutasi durante la cerimonia di conferimento del dottorato di ricerca *honoris causa* in Architettura e Costruzione da parte dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dante Bini ha ricordato i primi passi del brevetto Binishell.

«(...) più di mezzo secolo fa, illustri fisici, ingegneri e professori universitari interpellati, quando proposi loro l'aria per il sollevamento pneumatico di tutto il materiale costruttivo necessario per erigere cupole in cemento armato, mi fecero una sonora risata in faccia! Tuttavia, anche se allora l'idea fu dichiarata una totale assurdità, nel luglio del 1964 azzardai testardamente di realizzare (in poche ore, di sera e senza

Fatalità o volontaria costruzione di una mitologia, anche nel caso di Bini, come in quello di Neff, l'origine dell'idea viene raccontata attraverso un aneddoto.

a "self-forming" architecture since shape comes from the pre-calculation of the elements which are then placed on the construction site and brought to their final position thanks to the pressure generated by the air only. Fatality or voluntary construction of a mythology, according to Bini, the origin of the idea is told through an anecdote, as it happened for Neff. If for Neff it was a soap bubble, for Bini it is an air-supported structure that was covered in snow by an exceptional perturbation while, unaware of what was happening outside, he was playing tennis with a friend of him inside.

On November 6th, 2023, during the *lectio magistralis* held during the award ceremony

Fate or deliberate construction of a mythology, even in the case of Bini, as in that of Neff, the origin of the idea is re- counted through an anecdote.

aver chiesto alcun permesso al Comune del paese dove la mia famiglia aveva un terreno) la mia prima cupola Binishell di 12 m di diametro e 6 m di altezza».

Fra i primi a interessarsi scientificamente al sistema costruttivo di Bini fu il romano Mario Salvadori (1907-1977), ingegnere e allora docente di Ingegneria Civile e Architettura alla Columbia University di New York. Anche qui, l'aneddotica ci supporta: Bini racconta che Salvadori apprese delle sperimentazioni che stava conducendo grazie a un articolo apparso su una rivista locale incentrata sulla produzione di aceto balsamico. Così, Salvadori contattò Bini e gli chiese una dimostrazione del sistema costruttivo, che venne eseguita con succes-

of the honorary research doctorate in Architecture and Construction by the University of Rome "La Sapienza", Dante Bini recalled the first steps of the Binishell patent. «(...) more than half a century ago, when I proposed to illustrious physicists, engineers, and university professors the air for the pneumatic lifting of all the construction material necessary to erect reinforced concrete domes, they laughed out loud at me! However, even though the idea was declared a total absurdity at the time, in July 1964 I stubbornly dared to create (in a few hours, in the evening and without any permission from the Municipality of the town where my family had land) my first Binishell dome 12 m in diameter and 6 m tall».

Among the first to be scientifically interested in Bini's construction system was the Roman Mario Salvadori (1907-1977), engineer and professor of Civil Engineering and Architecture at Columbia University in New York back then. Anecdotal evidence supports us here too: Bini says that Salvadori learned of the experiments he was conducting thanks to an article that appeared in a local magazine focused on the production of balsamic vinegar. Thus, Salvadori contacted Bini and asked him for a demonstration of the construction system, which was successfully carried out on the same land that belonged to his family and which today is called "*fungaia*" which means "mushroom field". Salvadori invited Bini to build a dome on the Columbia University campus³ in 1967 and supported him in formulating the patent for the

so in quello stesso terreno appartenuto alla famiglia e che oggi viene chiamato “fungaia” o “mushroom field”. Salvadori invitò Bini a realizzare una cupola al campus della Columbia University³ nel 1967 e lo affiancò nella formulazione del brevetto del metodo costruttivo⁴ e della struttura espandibile per cupole gonfiabili⁵ del 1969.

Bini di lì a poco lasciò l'Italia per il New South Wales, in Australia, dove andò per realizzare una serie di strutture scolastiche con il suo metodo. Ciò avvenne non prima di aver realizzato diverse opere nel suo Paese natale, compresa la casa per Michelangelo Antonioni e Monica Vitti a Costa Paradiso, in Sardegna. Il Binishell definisce, però, un'architettura transtipologica e, quindi, è stato utilizzato per accogliere le funzioni più disparate: dalle strutture residenziali a quelle commerciali – come lo Space City Shopping Centre (Queensland, Australia) –, e da quelle produttive – come i silos agricoli realizzati in Pakistan, a Karachi – a quelle sportive, scolastiche, militari e civiche, come testimoniano i *dépliant* commerciali della Binishell S.p.a. «Oggi, sono orgoglioso di confermarvi che sono state costruite più di 1.600 Binishell, in oltre 20 Paesi del mondo» ha dichiarato l'architetto emiliano a Roma, sempre in occasione del conferimento del suo dottorato. Le discoteche le hanno realizzate altri per lui, sfruttando il suo brevetto: agli anni Settanta risalgono, infatti, Le Cupole a Castel Bolognese (Ravenna) e il Pick Pack a Crespellano (Bologna), paese dove Bini aprì il suo primo ufficio, proprio in una Binishell.

construction method⁴ and expandable structure for inflatable domes⁵ in 1969. Shortly thereafter, Bini left Italy for New South Wales, Australia, where he moved to create a series of school structures using his method. This happened not until having worked on several designs in his native country, including the residence for Michelangelo Antonioni and Monica Vitti in Costa Paradiso, Sardinia. However, Binishell defines a trans-typological architecture that has been used to accommodate the most disparate functions: from residential to commercial structures - such as the Space City Shopping Center (Queensland, Australia) -, and from productive constructions - such as the agricultural silos built in Pakistan, in Karachi - to sports, school, military and civic ones, as evidenced by the commercial brochures of Binishell S.p.a. «Today, I am proud to confirm that more than 1600 Binishells have been built, in over 20 countries around the world» declared the Emilian architect in Rome, again when he was awarded the doctorate. Others have built discos taking advantage of his patent: in fact, Le Cupole in Castel Bolognese (Ravenna) dates back to the Seventies as well as Pick Pack in Crespellano (Bologna), the town where Bini opened his first studio, right in a Binishell.

Giulia Ricci è giornalista professionista, parte della redazione di Domus dal 2018. Dal 2022, è parte del CTS Cultura della Fondazione OAMi. È advisor del Premio Italiano di Architettura e del Mies van der Rohe Awards. Dal 2014 lavora su Dante Bini, ed è co-autrice del libro Dante Bini: Mechatronics (2016)

Note

¹ pp. 32-45, n. 326, 1968.

² <http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2016/04/Leonardo-Savioli-Adolfo-Natalini-Spazio-di-coinvolgimento-1968.pdf>

³ F. Whitehouse, *Architectural Happening at Columbia University: To Make a Bubble That Won't Burst, Make it of Concrete*, in «The New York Times», 17 maggio 1967.

⁴ <https://patents.google.com/patent/US3462521A>

⁵ <https://patents.google.com/patent/US3686818>

Notes

¹ pp. 32-45, n. 326, 1968.

² <http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2016/04/Leonardo-Savioli-Adolfo-Natalini-Spazio-di-coinvolgimento-1968.pdf>

³ F. Whitehouse, *Architectural Happening at Columbia University: To Make a Bubble That Won't Burst, Make it of Concrete*, in «The New York Times», 17 maggio 1967.

⁴ <https://patents.google.com/patent/US3462521A>

⁵ <https://patents.google.com/patent/US3686818>



La cupola realizzata per Michelangelo Antonioni e Monica Vitti a cavallo fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta a Costa Paradiso, in Sardegna. © Archivio Dante Bini

GENESI E MORTE DELLA CLUB CULTURE

GIACOMO DE CARO

LARGO DUOMO

La club culture viene circoscritta spazialmente nei paesi occidental-capitalisti, territori in cui è nata, si è sviluppata e si è scontrata per crearsi uno spazio autonomo e definito all'interno di nazioni da poco uscite da due conflitti mondiali. Il susseguirsi meteorico di eventi fisiologici per il mantenimento dello *status quo* capitalista ha invaso spazi di forma e dimensione differenti. Nel corso dei primi anni '60, nel 1973 e nel 1989, l'incontro tra gli eventi e lo spazio ha avuto risvolti il cui eco è impresso nella memoria di molte generazioni. Il sottofondo di questa storia ha una narrazione che tende inesorabilmente alla morte del fenomeno stesso, portando lo spazio e la musica ad intraprendere strade tra loro divergenti che sicuramente non si incontreranno più in uno spazio comune.

Club culture is spatially circumscribed in Western capitalist countries, those territories where it was born, developed, and collided to create an autonomous and defined space within nations that have recently emerged from world wars. The meteoric succession of physiological events for the maintenance of the capitalist *status quo* has invaded spaces of different shapes and sizes. During the early 1960s, in 1973, and 1989, the encounter between events and space had implications whose echoes are imprinted in the memory of many generations. The background of this story results in a narration that inexorably tends towards the death of the phenomenon itself, leading space and music to undertake divergent paths that will certainly no longer meet in a common space.

KEYWORDS: *body, space, event, image, accessibility*

GENESIS AND DEATH OF CLUB CULTURE

Ludico:

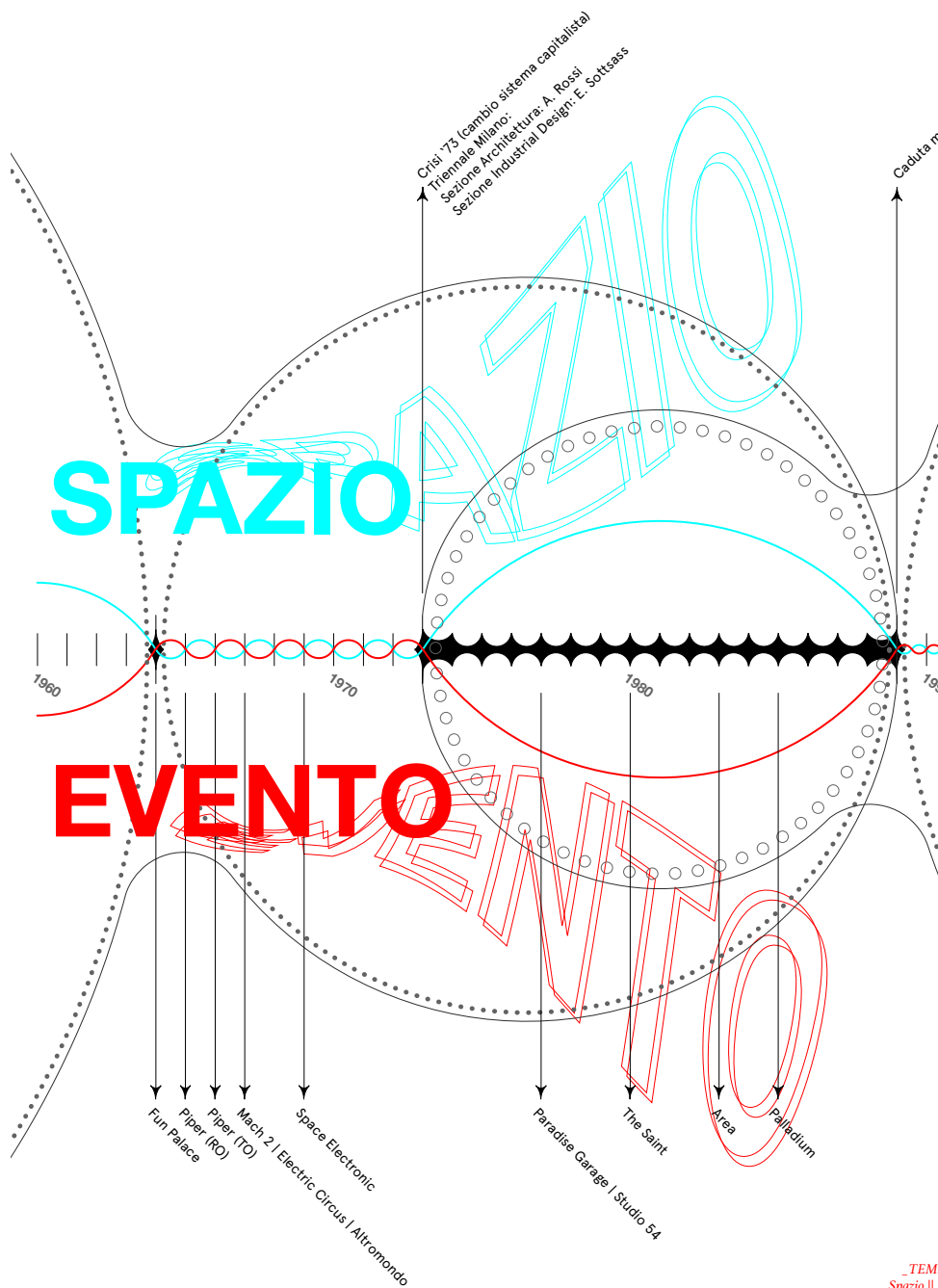
agg. [der. del lat. *ludus* «gioco»] (pl. m. -ci), letter. – Attinente al gioco, al giocare, con partic. riferimento all'aspetto libero e gioioso del gioco, svincolato per lo più da regole: *attività l.*, ogni attività giocosa in cui sia prevalente la libera elaborazione della fantasia, come, per es., le manifestazioni artistiche dell'infanzia. Per estens., che non impegna, giocoso, spensierato: *un momento l.*, *avere un atteggiamento ludico*.

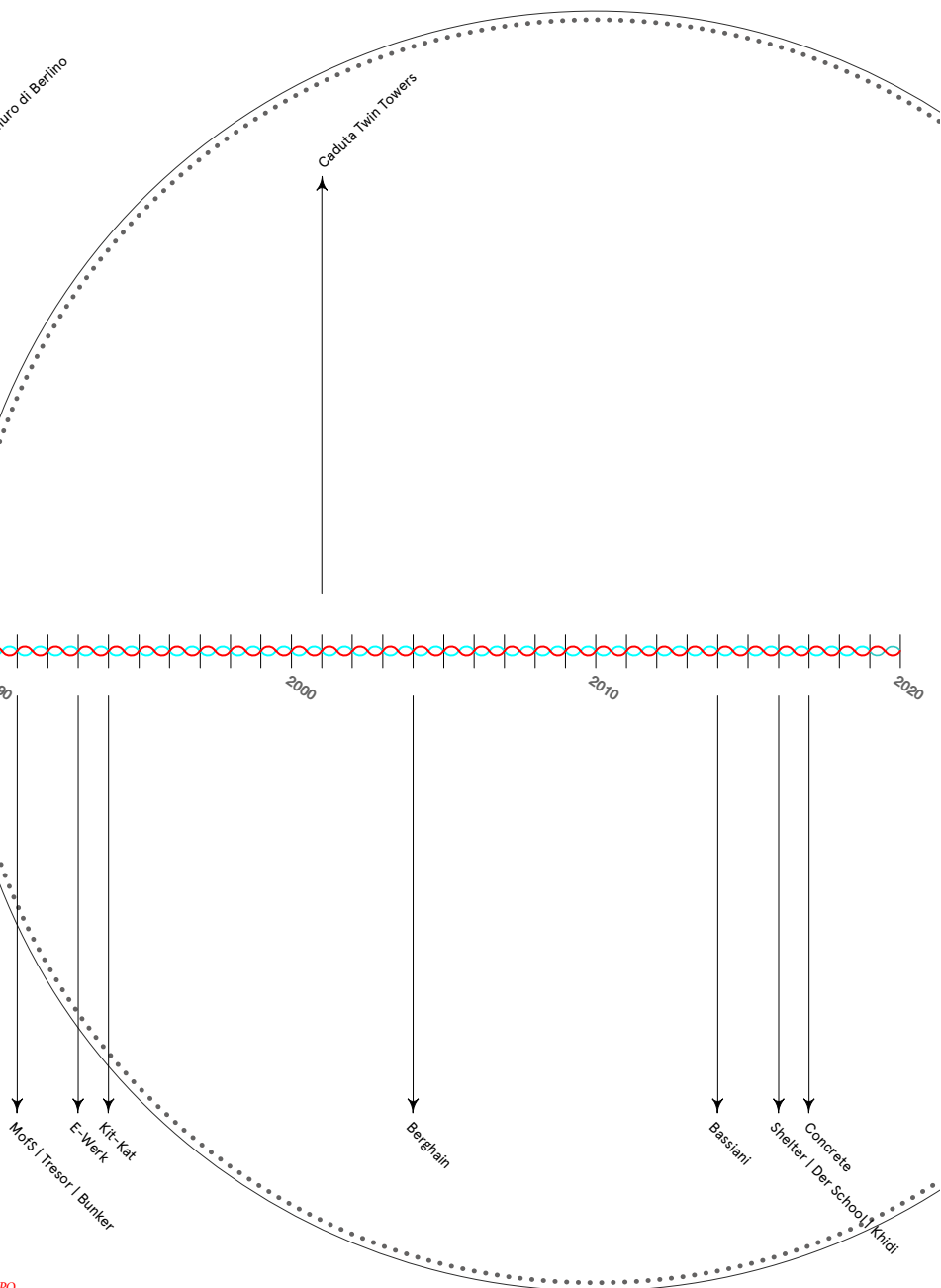
La definizione Treccani di ludico posiziona in modo chiaro la traiettoria che la club culture e i suoi spazi hanno cercato di tratteggiare nel mondo occidental-capitalista, dagli anni '60 del novecento fino ai tempi più recenti. Dal dopoguerra in poi, il ludico come espressione generatrice e fisiologica viene poco considerata, quindi poco sostenuta dal fattore spaziale. Francalanci, in *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*¹, ragiona anche su altre parole che contengono la stessa radice etimologica e che aiutano a capire ancora meglio le tensioni spaziali e temporali percorse dal ludico

Ludic:

formal adj. [from Latin *ludus* «game»] – Related to the game, to play, with special regard to the free and joyful aspect of play, mostly free from rules: *l. activity*, any playful activity in which the free elaboration of the imagination is prevalent, such as, e.g., the artistic manifestations of childhood. By extension, non-committal, playful, carefree: *a l. moment*, *to have a ludic attitude*.

The definition of ludic from Treccani establishes the pathway that club culture and its spaces have tried to outline in the Western capitalist world, from the 1960s to more recent times. From the post-war period onwards, ludic as a generative and physiological expression was slightly considered, therefore little supported by the spatial factor. Francalanci, in *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*¹, also thinks about other words that contain the same etymological origin and that help to understand even better the spatial and temporal tensions traversed by ludic in contempo-





Intreccio di spazio ed evento nel corso del tempo. Giacomo De Caro, *Tempo: spazio // evento*, 2018. © Giacomo De Caro

Illudere, invece, è la forza che nega l'atto ludico e di comprensione, consegnando allo spettatore una parvenza di realtà, una realtà mascherata.

nelle città contemporanee: “alludere” e “illudere”.

Il prefisso *a-* di alludere sottintende l'avvicinamento. L'allusione è colei che non cortocircuita diversi piani di logicità, ma consegna al discorso una temporalità sospesa, un momento estatico che sta nel discorso sotto forma di parola. È una sospensione momentanea che implica la partecipazione attiva dell'ascoltatore. L'allusione sospende il processo consequenziale del discorso per offrire all'altro il piacere, ma anche la responsabilità di concludere il ragionamento e di interpretare esaurientemente il senso. La conseguenza è quella di aprire un varco oltre al procedimento naturale del discorso facendo dialogare in terreni imprevisi e unendo gli interlocutori con un piano culturale comune e simile, avvicinandoli appunto.

Illudere, invece, è la forza che nega l'atto ludico e di comprensione, consegnando allo spettatore una parvenza di realtà, una realtà mascherata. Questa è la storia degli spazi del ludico, sempre in bilico tra “illusione” e “allusione”.

rare cities: “allude” and “illude”. The prefix *a-* of allude implies an approach. The allusion does not short-circuit different levels of logic but provides the discourse with a suspended temporality, an ecstatic moment that fits the discourse in the form of a word. It is a temporary suspension that implies the active participation of the listener. The allusion suspends any consequential process of the discourse, to offer the interlocutor the pleasure, but also the responsibility of concluding the reasoning and exhaustively interpreting the whole meaning. The consequence is to open a passage beyond the natural process of discourse by creating dialogue in unexpected terrains and uniting the interlocutors with a common and similar cultural plan, bringing them closer together.

On the other hand, illusion denies any ludic and understanding act, giving the spectator a semblance of reality, a masked reality. This is the story of ludic spaces, always in the balance between “illusion” and “allusion”.

On the other hand, illusion denies any ludic and understanding act, giving the spectator a semblance of reality, a masked reality.

Corpo:

«Certamente, uno ha il diritto di mettere in pratica la non repressione anche all'interno della società costituita: dalle stravaganze dell'abbigliamento agli espedienti più folli della vita diurna e notturna. Ma nella società costituita, questo genere di pretesa si muta in uno strumento di stabilizzazione e perfino di conformismo, poiché non solo lascia intatte le radici del male, ma anche testimonia a favore dell'esistenza di una libertà individuale all'interno della repressione generale. [...] Un tempo questi sfoghi individuali dalla repressione erano un privilegio esclusivo – in condizioni normali – di una limitata classe alta, mentre in condizioni eccezionali venivano concessi anche agli strati meno privilegiati della popolazione. In contrasto a ciò, la civiltà industriale avanzata, democratizza le autorizzazioni allo sfogo. Questa forma di compenso serve a rafforzare il governo che la consente, e le istituzioni che somministrano il compenso».

Marcuse H. Prefazione alla edizione paperback
Eros e civiltà
New York, 1962

Body:

«Certainly, one has the right to practice non-repression even within constituted society: from the extravagances of clothing to the craziest expedients of day and nightlife. But in a constituted society, this kind of objection turns into an instrument of stabilization and even conformism, since it not only leaves the roots of evil intact but also testifies in favour of the existence of individual freedom within general community repression. [...] Formerly, these individual outlets from repression were an exclusive privilege – in normal conditions – of a limited upper class, while in exceptional conditions they were granted to the less privileged ones. In contrast to this, advanced industrial civilization democratizes venting authorizations. This form of compensation serves to strengthen the government that allows it, as well as the institutions providing it».

Marcuse H. Preface to the paperback edition
Eros and Civilization
New York, 1962

In questo passaggio l'autore offre il germe teorico principale per la nascita nel dopoguerra di questi spazi a cui i pianificatori del territorio, gli intellettuali, gli architetti e la politica stessa non avevano dato peso. La ricostruzione post bellica ha riempito la vita delle persone di spazi di ogni tipo, il più delle volte tralasciando le necessità fisiologiche individuali di esplosione interiore, espressione fisica, ricerca individuale e tutto ciò che allude ad una visione generatrice della vita².

Queste necessità fisiologiche non hanno tardato a presentarsi bussando alla porta a quella fetta di mondo che dal dopoguerra in poi ha abbracciato uno stile di vita produttivo capitalista disegnando spazi in cui il ludico rende il corpo da massa passiva ad attore attivo, in luoghi chiamati discoteche o clubs.

In this passage, the author offers the main theoretical germ for the post-war birth of these spaces that territorial planners, intellectuals, architects, and politicians had not given weight to. Post-war reconstruction has filled people's lives with spaces of all kinds, most of the time neglecting the individual physiological needs of inner explosion, physical expression, individual research, and everything that alludes to a generative vision of life².

These physiological needs did not take long to arrive, knocking on the door of that slice of the world which, from the post-war period onwards, has embraced a productive capitalist lifestyle, designing spaces where ludic turns the body from a passive mass into a dynamic actor, within places called discos or clubs.

**[...] disegnando
spazi in cui il
ludico rende il
corpo da massa
passiva ad
attore attivo, in
luoghi chiamati
discoteche o
clubs.**

**[...] designing
spaces where
ludic turns the
body from a
passive mass
into a dynamic
actor, within
places called
discos or clubs.**

Spazio | Evento:

Portare l'attenzione al paradigma temporale è utile sia per individuare i periodi in cui questa tipologia di spazi raggiunge la massima adesione sociale, sia per capire quanto lo sviluppo tecnologico abbia influito nel tempo allo sviluppo prima e nel decadimento del fenomeno poi.

Come mostra il grafico, sono tre gli episodi rilevanti che nel corso della storia più recente vedono "spazio" ed "evento" incontrarsi con armonia per raggiungere un equilibrio stabile. Solitamente questi sviluppi sono avvenuti per colmare un vuoto spaziale oltre che un vuoto fisiologico per la comunità. Questi incontri meteorici e fugaci³ sono ad esempio la risposta formale di Cedric Price con il *Fun Palace* e le sperimentazioni radicali in Italia nell'area di Firenze attorno il 1966 (9999 con lo Space Electronic, Superstudio con il *Mach 2* ecc. ...), dopo l'alluvione che segnò la città e l'Italia intera. Gli altri due episodi rilevanti sono avvenuti rispettivamente a New York dopo il 1973 e a Berlino dopo il 1989.

Nel 1973 l'occidente è stato investito da una grave crisi petrolifera che ha portato l'isola di Manhattan a svuotarsi di funzioni. Molti spazi in poco tempo divennero sfitti e abbandonati. La conseguenza a questa crisi è stata l'occupazione dei luoghi da parte di comunità emarginate, non

Space | Event:

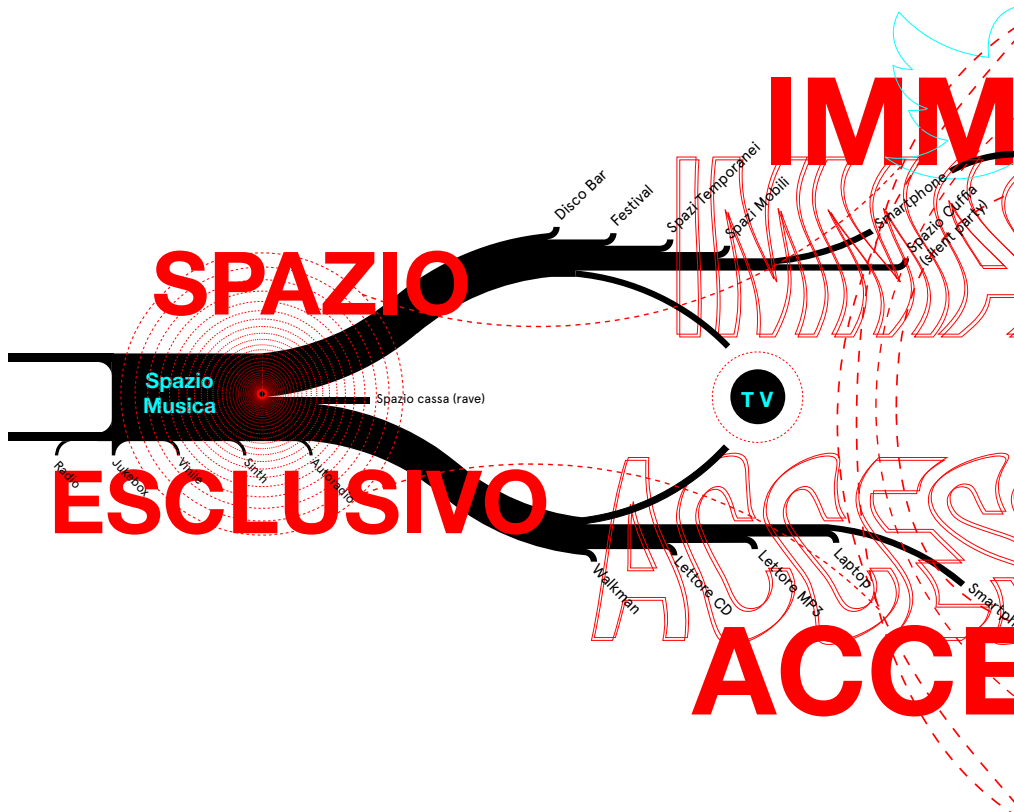
Bringing the temporal paradigm to attention is useful both to identify the periods in which this type of space reaches its maximum social adhesion, as well as to understand how much technological development has influenced over time the growth of the phenomenon first and its decay then.

As shown by the diagram, in more recent times, three relevant episodes see "space" and "event" meet harmoniously to achieve a stable balance. Usually, these developments have occurred to fill a spatial void as well as a physiological gap in the community. For example, these meteoric and ephemeral encounters³ are Cedric Price's formal response with the *Fun Palace* and the radical experiments in Florence, Italy, around 1966 (9999 with Space Electronic, Superstudio, *Mach 2*, etc.), after the flood that marked the city itself and the whole Italy. Other two relevant episodes occurred respectively in New York after 1973 and in Berlin after 1989.

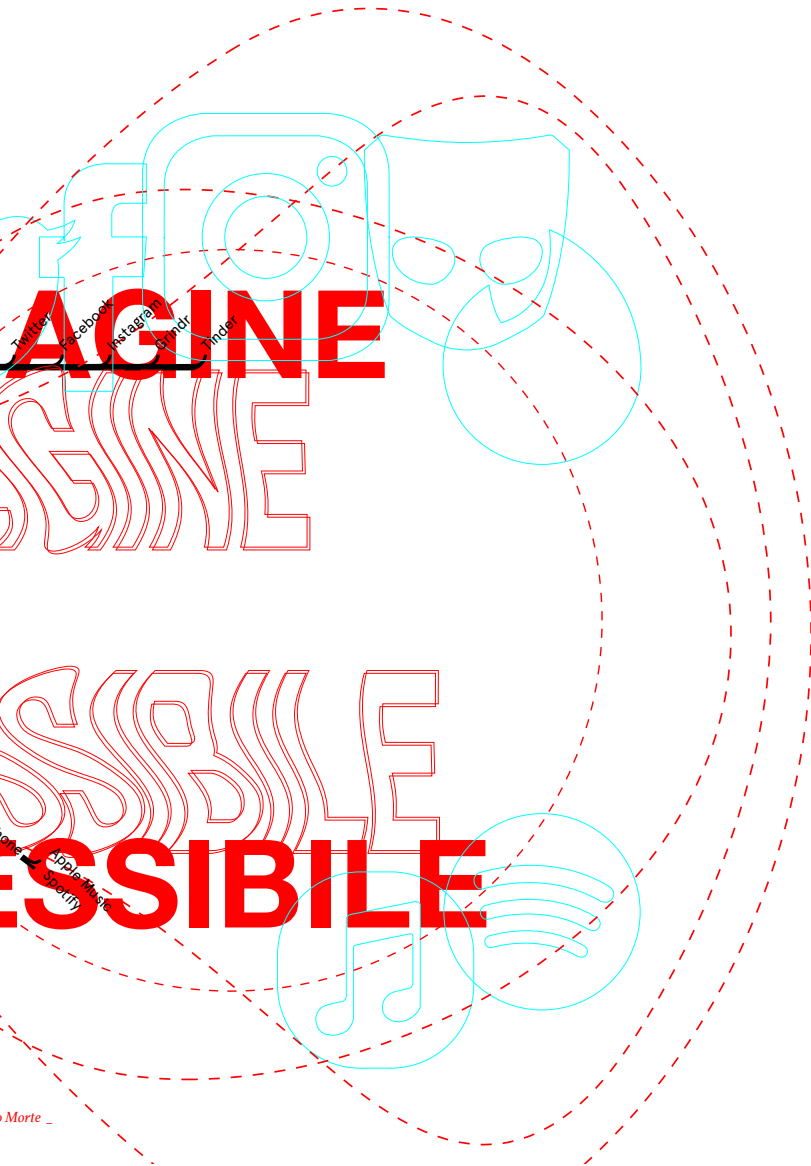
In 1973, the Western area suffered a serious oil crisis which emptied the island of Manhattan of its functions. Many spaces became vacant and were abandoned quickly. As a result of this crisis, these places were occupied by marginalized communities, not considered by the dominant

Schema che individua le direzioni opposte prese dallo spazio e dalla musica, Giacomo De Caro, *Dissoluzione spaziale*, 2018. © Giacomo De Caro

LARGO DUOMO



— Grafica



considerate dalla cultura WASP dominante negli U.S.A. Omosessuali, latini, afrodiscendenti hanno iniziato ad occupare gli spazi che di lì a poco raggiungeranno un grande successo con la *disco music*: Studio 54, Garage Paradise, Paradise Club, The Loft, Area... Comunità di corpi non codificabili dalla società dominante hanno trovato spazio di espressione autonomo, formalizzato e reso attrazione col passare del tempo, forse fino ad una delle piaghe sanitarie e sociali più pesanti del secolo scorso, quella dell'AIDS. Questo periodo di discoteche newyorkesi ha consentito un punto di riferimento per artisti come Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Grace Jones e tanti altri. Persone che si riunivano a queste serate per trovare un'espressione altra rispetto a quella che di giorno si era obbligati a rappresentare, in linea a costrutti sociali rigidi e ben definiti. Il terzo episodio avviene invece con lo sgretolamento dell'Unione Sovietica. Nel 1989, dopo la caduta del muro di Berlino, si crea l'altra grande ondata orgiastica tra "spazio" ed "evento". Dopo la caduta del muro, molti spazi a Berlino est accusarono il totale abbandono. Vuoto urbano invaso da comunità confuse dal

WASP culture in the USA. Homosexuals, Latinos, and Afro-descendants started to occupy these spaces which would soon achieve great success thanks to the disco music: Studio 54, Garage Paradise, Paradise Club, The Loft, Area... Communities of bodies that could not be codified by the dominant society found space for autonomous expression, formalized and made attractive over time, at least up to one of the heaviest health and social issues of the last century, that is AIDS. New York nightclubs provided a reference point for artists such as Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Grace Jones, and many others. These people used to gather at these night parties to find an alternative expression to the one they were obliged to comply with during the day, in line with rigid and well-defined social constructs. The third episode instead occurs with the collapse of the Soviet Union. In 1989, when the Berlin Wall came down, another great orgiastic wave between "space" and "event" prevailed. After the fall of the Wall, many spaces in East Berlin suffered total abandonment. Urban voids were invaded by communities confused by the future that awaited them

futuro che le attendeva, ma anche attratte dal vuoto creatosi. Sono gli anni in cui i due generi afrodiscendenti di maggior successo – la musica house e la musica techno – mettono radici a Berlino trovando terreno fertile per sviluppi ulteriori. Dal 1989 in poi a Berlino si susseguono eventi in spazi sempre differenti come fosse uno sciame meteorico inaspettato.

L'evoluzione temporale sopra descritta è stata accompagnata anche da un costante sviluppo tecnologico mai visto prima nella storia della civiltà. Il secondo schema infatti intende evidenziare come la centralizzazione tra spazio e musica nelle discoteche e nei clubs abbia reso esclusivo il fenomeno e di come, attraverso lo sviluppo tecnologico, sia avvenuto uno scollamento formale tra spazio e musica. Il diagramma intende dimostrare come l'evoluzione tecnologica digitale abbia polverizzato l'utilità di questi spazi attraverso l'uso di app di incontri e di app per la musica. Grindr, Tinder, Facebook, Instagram hanno sostituito lo spazio mentre Spotify e Apple Music hanno contribuito a separare la musica dal luogo comunitario sciogliendo la tensione spaziale e assopendo le comunità.

but also attracted by the void created. During these years, the two most successful Afro-descendant genres – house music and techno music – took root in Berlin, finding fertile ground for further developments. From 1989 on, events in Berlin follow one another in ever-changing spaces, as if it were an unexpected meteor shower.

The temporal evolution described up above was also accompanied by constant technological growth never seen before in the history of civilization. The second scheme intends to highlight how the centralization between space and music in discos and clubs has made the phenomenon exclusive and how, through technological progress, a formal disconnection has occurred in between. The diagram intends to demonstrate how digital technological evolution has pulverized the usability of these spaces through the use of dating and music apps. Grindr, Tinder, Facebook, and Instagram have replaced space while Spotify and Apple Music have contributed to separating music from the community place, dissolving spatial tension, and anaesthetizing communities.

Ricerca del limite:

I grafici precedenti hanno dimostrato come questi siano sempre stati considerati spazi al limite, luoghi di attrazione e repulsione allo stesso tempo, pronti a formarsi e rigenerarsi con l'intento di sfuggire alle norme urbane repressive per generare nuove ipotesi comportamentali, di pensiero e di vita. Durante la stagione berlinese è utile ricordare come ad esempio il club Tresor, un famoso techno club tuttora attivo, si presentasse basso e piccolo. Queste caratteristiche spaziali hanno regalato testimonianze uniche, per cui le persone riuscivano a stare all'interno per non più di venti minuti causa mancanza di ossigeno, mentre dal soffitto pioveva condensa creata dal respiro delle persone. Il dj invece era obbligato a suonare con la bombola d'ossigeno per poter sopperire alla mancanza d'aria⁴.

Questo racconto fa intendere chiaramente la forza individuale che spingeva le comunità a frequentare questa tipologia di spazi. Come una conquista cosmica in cui i primi pionieri erano obbligati a conquistare persino l'aria da poter respirare. Questa è la creazione di nuove possibilità di relazione tra spazio inospitale e voglia di espressione individuale che approda in luoghi abbandonati dal controllo sociale tipico delle zone urbanizzate. Per molti anni discoteche e clubs sono stati luoghi di ricerca di nuovi limiti da farsi propri o da oltrepassare, producendo brani di città la cui fugacità funzionale ha intercettato momenti spaziali unici, diversi e intermittenti, il più delle volte diventando leggenda e storia allo stesso momento.

Search for the limit:

The previous graphs have demonstrated how these have always been considered spaces on the edge, places of attraction and repulsion at the same time, ready to form and regenerate to escape repressive urban norms and to produce new behavioural, thought, and life hypotheses. During the Berlin season, it is useful to remember how, for example, the Tresor club, a famous techno club still active, appeared narrow and small. These spatial features gave unique testimonies, whereby people struggled to stay inside for no more than twenty minutes due to lack of oxygen, while condensation created by people's breathing drained from the ceiling. On the other hand, the DJ was forced to play with an oxygen tank to overcome the lack of air⁴.

This narration clearly shows the individual strength that pushed communities to attend this kind of space. Like a cosmic conquest in which the first pioneers were forced to conquer even the air they could breathe. This is the creation of new possible relationships between inhospitable space and the desire for individual expression that reaches places abandoned by social control which is typical of urbanized areas. For many years discos and clubs have been places of search for new limits of their own or to go beyond, producing urban excerpts whose functional fugacity has intercepted unique, different, and intermittent spatial moments, most of the time becoming legend and history at the same time.

Note

¹ Attraverso lo studio etimologico della parola ludico, in questo saggio l'autore spiega la deriva citazionista che attraversa l'epoca postmoderna dopo l'abbandono dell'allusione per l'illusione.

² Il riferimento va ad uno dei tanti fallimenti del movimento moderno. La voglia di costruire una nuova vita spaziale nel dopoguerra, ha impedito alla disciplina di pensare e sviluppare spazi che nasceranno solamente in contrapposizione alle modalità di vita tipicamente proposte dagli architetti moderni.

³ Spazio ed evento possono essere descritti come incontri meteorici. La voglia di rinnovo, le novità tecnologiche e le personalità che gravitavano solitamente attorno a questi ambienti, erano così fuggevoli da rendere questi episodi spaziali simili ad una pioggia di meteoriti.

⁴ Per approfondire cfr. F. Denk, *Der Klang der Familie: Berlin, Techno and the Fall of the Wall*, Books on Demand, Berlin 2014. In questa pubblicazione vengono raccolte interviste di persone che hanno contribuito a creare la clubculture berlinese condividendo aneddoti e racconti di ogni tipo.

Notes

¹ Through the etymological study of the word ludic, in this essay the author explains the citations' drift passing through the postmodern era after the abandonment of allusion for illusion.

² We refer to one of the many failures of the Modern Movement. The desire to build a new spatial life in the post-war period has prevented the discipline from thinking and developing spaces that will only arise in contrast to the ways of life typically proposed by modern architects.

³ Space and event can be described as meteoric encounters. The desire for renewal, technological innovations, and personalities that usually gravitated around these environments was so fleeting as to make these space episodes similar to a meteor shower.

⁴ For further information see F. Denk, *Der Klang der Familie: Berlin, Techno and the Fall of the Wall*, Books on Demand, Berlin 2014. This publication collects interviews with people who contributed to creating the Berlin club culture by sharing anecdotes and stories of any kind.

Come una conquista cosmica in cui i primi pionieri erano obbligati a conquistare persino l'aria da poter respirare.

Like a cosmic conquest in which the first pioneers were forced to conquer even the air they could breathe.

Giacomo De Caro è Dottorando presso l'Università IUAV di Venezia, Dipartimento di Architettura, Città e Design

DA CAVE DISMESSE A TEATRI PER I RITUALI DEL CLUBBING

STEFANO PASSAMONTI

LARGO DUOMO

I rituali del clubbing, attività tipica delle sottoculture giovanili contemporanee, prendono vita, sempre più spesso, all'interno di cave dismesse. Questi luoghi monumentali perdono la loro funzione originaria grazie alla rifunzionalizzazione e la trasformazione in contesti performativi: veri e propri teatri granitici, immersi nella natura che, grazie alle spettacolari scenografie ottenute col 3D Mapping, divengono sede di spettacolari eventi capaci di riattivare luoghi remoti dell'Italia interna.

Nell'ambito dei festival basati sul riuso di contesti storico-monumentali esistenti, quelli di *NexTones*, in Piemonte, e di *Vox Marmoris*, in Toscana, sono due esempi virtuosi di come la trasformazione di un sito estrattivo dismesso in luogo performativo possa far convivere l'intervento sostenibile e circolare con i riti delle culture artistiche contemporanee legate alla musica.

Clubbing rituals, a typical activity of contemporary youth subcultures, come to life, more and more often, inside abandoned quarries. These monumental places lose their original function thanks to the re-functionalization and transformation into performative contexts: real granite theatres, surrounded by nature which, thanks to the spectacular scenography obtained with 3D Mapping, become the venue for spectacular events capable of reactivating remote places of the Italian countryside.

Within the context of festivals based on the reuse of existing historical-monumental sites, those of *NexTones*, in Piedmont, and *Vox Marmoris*, in Tuscany, are two virtuous examples of how the transformation of an abandoned quarry site into a performative place can bring together the sustainable and circular intervention with the rites of contemporary artistic cultures linked to music.

KEYWORDS: *Site-specific, Riuso, Cave, Teatro*

A fianco. *Tones on the Stones* (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia

FROM ABANDONED QUARRIES TO CLUBBING RITUALS THEATRES



02 023 N.10

Mentre monta il dibattito sui cambiamenti climatici¹, sulla scarsità di suolo e sulla sostenibilità degli interventi legati a infrastrutture e patrimonio edilizio, le questioni urgenti in relazione ai concetti di riuso e circolarità stanno cominciando ad indirizzare le strategie di sviluppo della filiera lapidea e la riqualificazione dei siti estrattivi dismessi.

Pensando alla natura “minerale” delle nostre città, all’uso massiccio che si è fatto della pietra per la loro costruzione, alle culture artistiche che per secoli hanno usato la pietra come materia prima, all’importanza che l’esportazione lapidea ha acquisito negli ultimi decenni, appare chiaro il ruolo geografico-culturale strategico di queste aree.

L’Italia, infatti, a fronte di circa 4.200 cave² si conferma il primo paese al mondo per l’esportazione di blocchi lapidei non lavorati³. Aree estrattive di eccellenza e aree “minori”, ciascuna caratterizzata da giacimenti lapidei peculiari, sono sparse per tutta la superficie nazionale⁴. Si stima, inoltre, che in Italia sarebbero più di 14 mila i siti estrattivi abbandonati e, per molti di questi,

While the debate on climate change¹, on the scarcity of soil, and on the sustainability of interventions linked to infrastructure and building heritage is arising, urgent issues related to reuse and circularity are addressing the development strategies of the stone supply chain as well as the redevelopment of abandoned quarry sites.

Thinking about the “mineral” nature of our cities, i.e. the massive use of stone for their construction, the artistic cultures that have used stone as raw material for centuries, and the importance that stone export has acquired over the recent decades, the strategic geographical-cultural role of these areas looks pretty clear.

In fact, with about 4200 quarries², Italy confirms itself as the first country in the world for the stone blocks export³. Both excellent and “minor” extraction areas, each characterized by peculiar stone deposits, are scattered along the entire national territory⁴. Furthermore, it is estimated that there are more than fourteen thousand abandoned quarry sites in Italy

La rifunzionalizzazione delle cave esaurite, infatti, non solo per lo stoccaggio dei rifiuti o per l’installazione di dispositivi di accumulo energetico ma, soprattutto, per la loro valorizzazione in chiave culturale e paesaggistica, sta dettando sempre più spesso le linee guida per il recupero di alcuni dei tanti siti che ancora attendono un futuro alternativo⁵.

non esiste un piano di ripristino e riutilizzo. Tuttavia, non mancano esempi che si muovono in controtendenza.

La rifunzionalizzazione delle cave esaurite, infatti, non solo per lo stoccaggio dei rifiuti o per l'installazione di dispositivi di accumulo energetico ma, soprattutto, per la loro valorizzazione in chiave culturale e paesaggistica, sta dettando sempre più spesso le linee guida per il recupero di alcuni dei tanti siti che ancora attendono un futuro alternativo⁵.

Nell'ambito della riqualificazione in chiave culturale delle cave e, in particolare, ai casi connessi alla cultura dello spettacolo e della musica contemporanea, ci sono degli esempi che vale la pena analizzare con riguardo: *Tones on the Stones*, con il suo spin off *Nextones*, e *Vox Marmoris*, rispettivamente in Piemonte e Toscana.

Tones on the Stones viene creato nel 2007 come festival ambientato nelle cave localizzate a ridosso delle sponde del Lago Maggiore, nella provincia di Verbano-Cusio-Ossola⁶.

Nel 2021 il format *Tones on the Stones*⁷ viene ripensato e ampliato dando vita ad una

and, for many of these, there is not any restoration and reuse plan. However, some examples are moving against the trend.

The re-functionalization of exhausted quarries, not only as waste storage, or for the installation of energy storage devices but especially for their valorization in cultural and landscape terms, is increasingly establishing guidelines for the recovery of many sites still waiting for an alternative future⁵.

In the context of the cultural redevelopment of quarries, especially those linked to the entertainment culture and contemporary music, some examples are worth analyzing carefully, i.e. *Tones on the Stones*, with its spin-off *Nextones*, and *Vox Marmoris*, in Piedmont and Tuscany respectively.

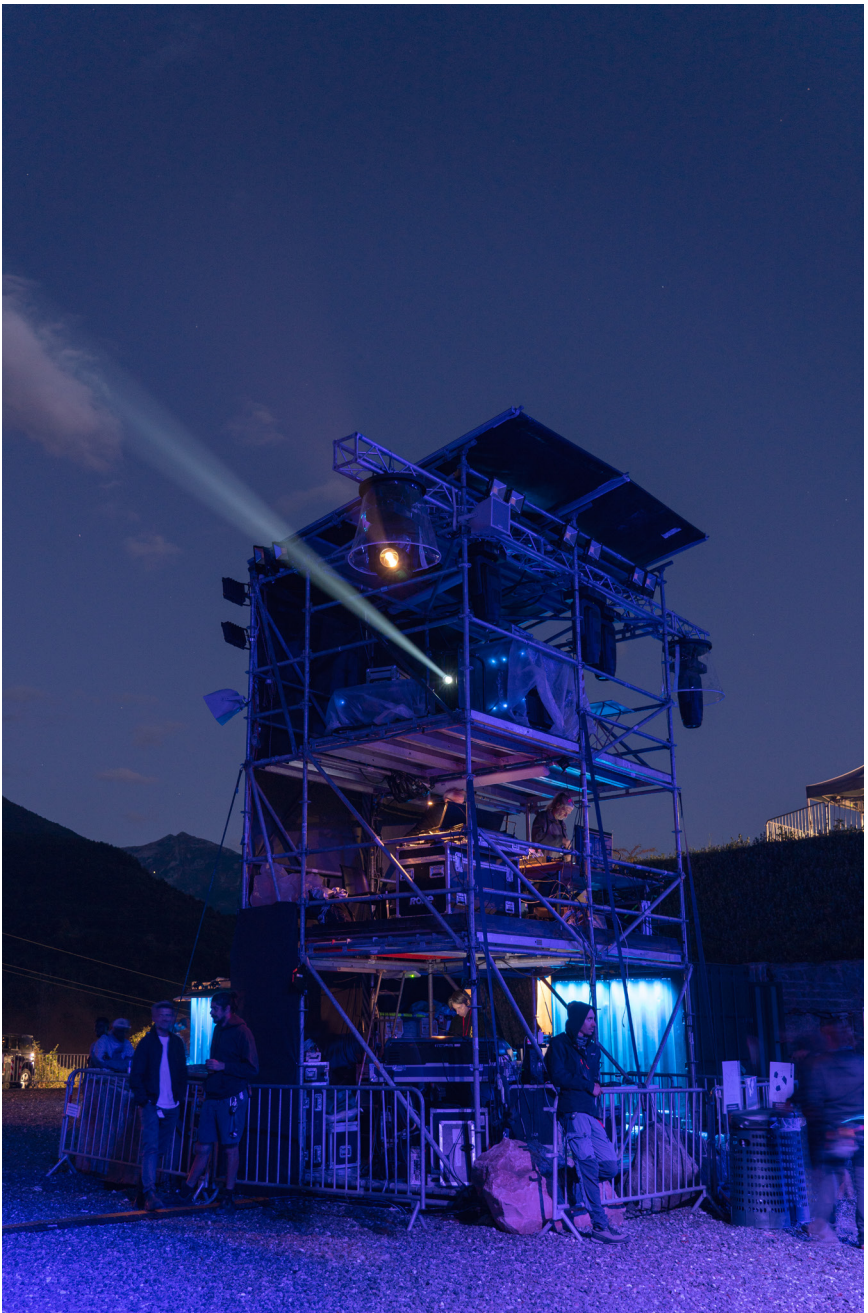
Tones on the Stones festival was created in 2007 in the quarries close to the shores of Lago Maggiore, in the province of Verbano-Cusio-Ossola⁶.

In 2021 the *Tones on the Stones*⁷ format was rethought and expanded, giving rise to a

The re-functionalization of exhausted quarries, not only as waste storage, or for the installation of energy storage devices but especially for their valorization in cultural and landscape terms, is increasingly establishing guidelines for the recovery of many sites still waiting for an alternative future⁵.



Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia



02 023 N.10

Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia



Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia



02 023 N.10

Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), Nextones, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia

nuova rassegna ribattezzata *Tones Teatro Natura* con una produzione contemporanea a carattere immersivo, che spazia dagli spettacoli teatrali, orchestrali, musicali – jazz, opera, arti digitali, musica elettronica. Contaminazioni di linguaggi e multimedialità caratterizzano un programma variegato, in cui convivono spettacoli drammaturgici, seminari, festival, escursioni e campeggi⁸.

Dopo l'edizione di transizione del 2020, ribattezzata *Before and After*, dal 2021 il festival si trasferisce definitivamente in una cava di roccia metamorfica gneiss, la ex cava Roncino ai piedi delle Alpi, a Oira, frazione del comune di Crevaldossola. L'ex spazio industriale è stato oggetto di una trasformazione e riqualificazione in un teatro permanente di pietra, grazie ad un intervento durato circa tre anni. Nel progetto architettonico dello studio milanese Fuzz Atelier, l'ex cava cessa di essere uno spazio estrattivo dismesso adattato a teatro per diventare un luogo stabile, monumentale e identitario, un ecosistema vocato alla ricerca arti-

new festival renamed *Tones Teatro Natura* with a contemporary immersive production, ranging from theatrical, and orchestral to musical performances - jazz, opera, digital arts, and electronic music. Languages and multimedia contaminations feature a varied program, in which dramaturgical shows, seminars, festivals, excursions, and campsites coexist⁸.

After the transitional edition of 2020, renamed *Before and After*, in 2021 the festival definitively moved to a gneiss metamorphic rock quarry, the former Roncino quarry on the slopes of the Alps, in Oira, a district of the municipality of Crevaldossola. The former industrial space was transformed and refurbished into a permanent stone theatre, thanks to an intervention that lasted three years approximately. According to the architectural project of the Milanese studio Fuzz Atelier, the former quarry ceases to be a disused mining site adapted as a theater to turn into a stable, monumental, and identifying place, an ecosystem dedicated to artis-

Nel progetto architettonico dello studio milanese Fuzz Atelier, l'ex cava cessa di essere uno spazio estrattivo dismesso adattato a teatro per diventare un luogo stabile, monumentale e identitario, un ecosistema vocato alla ricerca artistica, all'innovazione, alla conoscenza e al benessere individuale e collettivo.

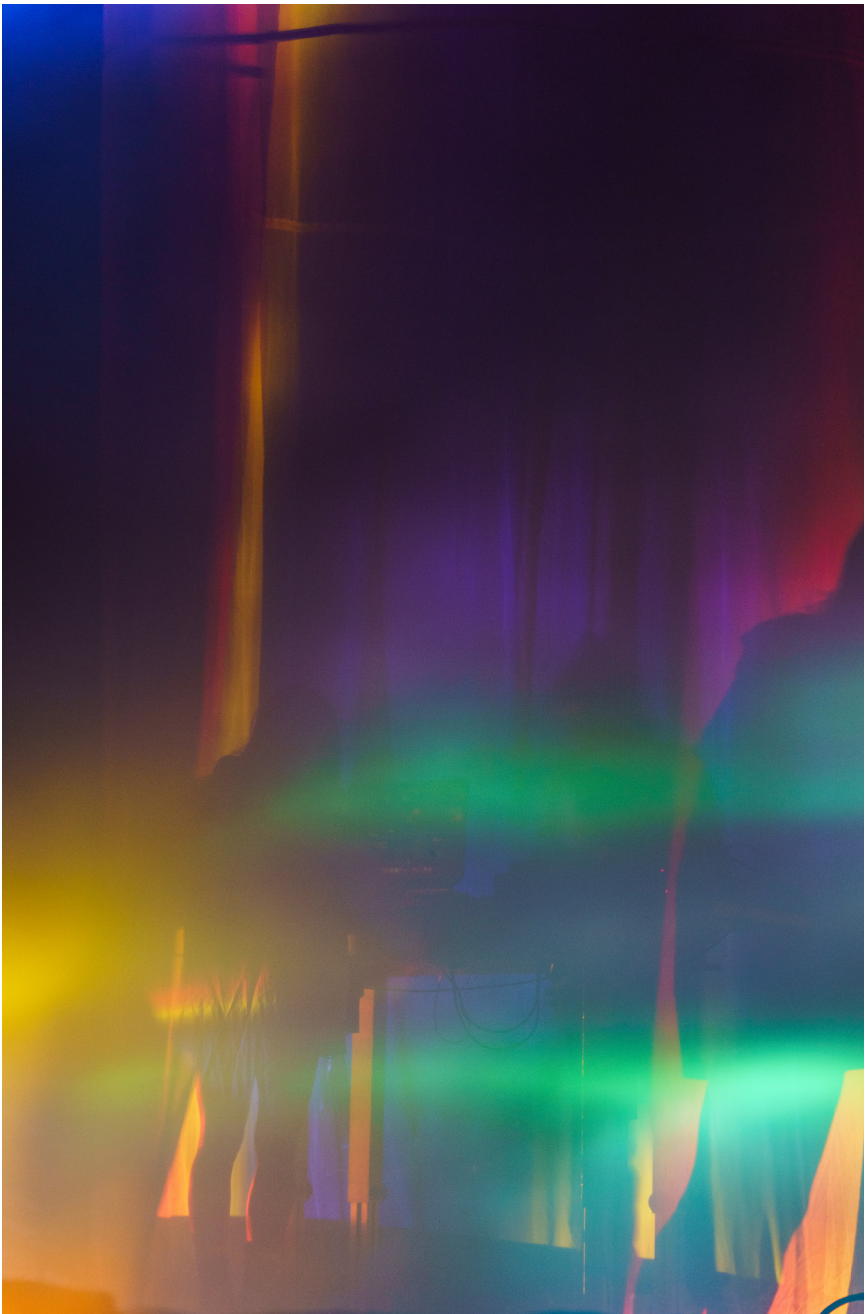
stica, all'innovazione, alla conoscenza e al benessere individuale e collettivo. Lo studio Fuzz, fondato da Daniele Zerbi⁹, non è nuovo cimentarsi con tematiche progettuali in cui musica, architettura, scenografia e spettacolo si mescolano travasando elementi dell'uno nell'altro e in cui l'approccio multiscalare e transdisciplinare trasforma lo spazio tradizionale, dando vita a scenari sperimentali. L'architettura di *Tones Teatro Natura* risulta modulare e flessibile, consentendo di ospitare eventi diversificati basati su format differenti. Fondato sui concetti di *building on the built* e di intervento *site specific*, il nuovo teatro "sostenibile" determina un inedito rapporto col contesto naturalistico e geografico da cui è circondato, pur discendendo da una nozione tipologicamente rigorosa del teatro. È lo spazio teatrale, in questo caso, a dar forma anche ai contenuti artistici e non il contenuto a dettare le caratteristiche morfo-tipologiche del teatro, diventando il *leitmotiv* di ogni sessione performativa.

tic research, innovation, knowledge, and both individual and collective well-being. The Fuzz Studio, founded by Daniele Zerbi⁹, is not new in experimenting with design themes where music, architecture, scenography, and entertainment mix by transferring elements of one into the other and in which the multi-scalar and transdisciplinary approach transforms the traditional space by giving life to experimental scenarios. The architecture of *Tones Teatro Natura* is modular and flexible, making it possible to host diversified events based on different formats. Founded on the concepts of *building on the built* and site-specific intervention, the new "sustainable" theatre determines an unprecedented relationship with the naturalistic and geographical context it is surrounded by, despite deriving from a typologically rigorous notion of theatre. In this case, it is the theatre space that gives shape to the artistic contents and not the content that dictates the morpho-typological features of the theatre, becoming the leitmotif of each performance session.

According to the architectural project of the Milanese studio Fuzz Atelier, the former quarry ceases to be a disused mining site adapted as a theater to turn into a stable, monumental, and identifying place, an ecosystem dedicated to artistic research, innovation, knowledge, and both individual and collective well-being.



Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia



Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia

È sulla base di un interesse verso le subculture giovanili contemporanee e un'apertura verso il mondo del clubbing che nasce *Nextones*, branchia di *Tones Teatro Natura* che si caratterizza come sezione dedicata alle arti digitali e alla musica elettronica, attraverso una selezione di opere nazionali e internazionali che accompagnano il pubblico fino a notte inoltrata.

La curatela e la coproduzione di Threes Productions, agenzia fondata da Rugiero Pietromarchi, spiega le analogie con altre iniziative promosse dall'agenzia e soprattutto con la celebre rassegna di musica elettronica *Terraforma*, analogamente improntata ai criteri di sostenibilità ambientale, riuso e trasformazione alternativa di contesti storici consolidati, come la cornice della settecentesca Villa Arconati, dimora storica nei pressi di Milano.

Sulla scorta di paradigmi e "rituali" raffrontabili, in cui il confine disciplinare fra musica, architettura e scenografia si assottiglia, si fondano il *C2C Festival* di Torino, nel contesto del radicale scenario industriale del Lingotto, progettato da Giacomo Mattè Trucco dal 1916, nonché per il festival toscano *Vox Marmoris*, una installazione audiovisuale *site specific* incastonata fra i marmi di Carrara, a Colonnata. La rassegna nata nel 2011 dall'intuizione di Giulio Corsi – imprenditore, dj e produttore – si svolge, precisamente, nella cornice della storica cava fondata da Adolfo Corsi. Si tratta di una rassegna in cui gli eredi Corsi trasformano gli spazi del deposito marmi della storica cava come scenario architettonico temporaneo in cui ambientare performance artistiche ed eventi clubbing di qualità.

Tanto nel contesto di *Vox Marmoris* quanto in quello di *Nextones*, la ricerca visuale e scenografica del 3D Mapping determina effetti luminosi di altissimo impatto visivo che si

Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia



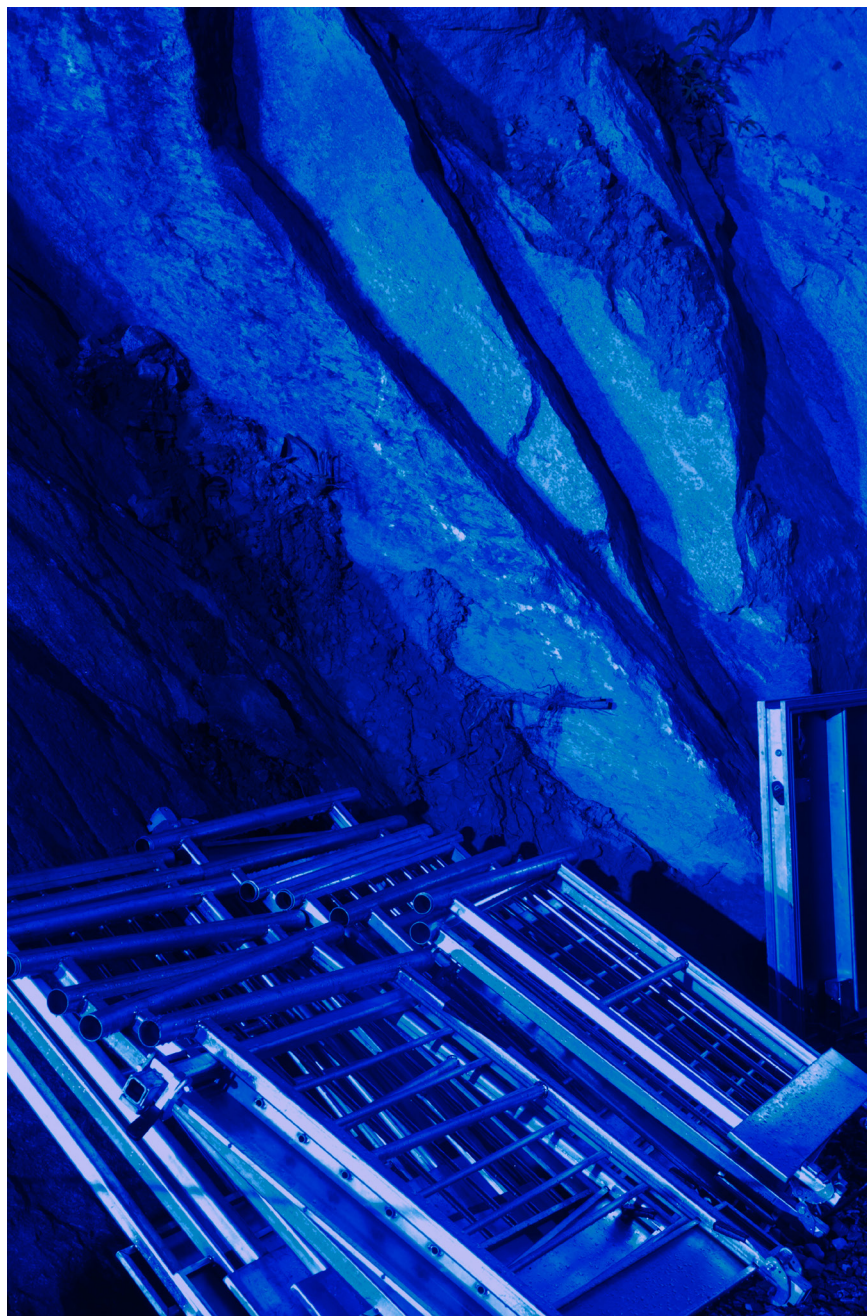
Nextones, a branch of *Tones Teatro Natura*, was born based on an interest in contemporary youth subcultures and the world of clubbing and is devoted to digital arts and electronic music, through a selection of national and international events that accompany the public until late at night.

The curatorship and co-production of Threes Productions, an agency founded by Ruggero Pietromarchi, explains the similarities with other initiatives promoted by the agency and especially with the famous electronic music festival *Terraforma*, similarly based on the criteria of environmental sustainability, reuse, and alternative transformation of consolidated historical contexts, such as the eighteenth-century Villa Arconati, a historic residence near Milan.

Based on comparable paradigms and rituals, where the disciplinary boundary between music, architecture, and scenography fades, the *C2C Festival* of Turin is founded in the context of the radical industrial scenario of the Lingotto, designed by Giacomo Mattè Trucco in 1916, as well as for the Tuscan festival *Vox Marmoris*, a site-specific audiovisual installation set on the Carrara marbles, in Colonnata. The event born in 2011 from the intuition of Giulio Corsi - entrepreneur, DJ, and producer - takes place, precisely, in the historic quarry founded by Adolfo Corsi. It is an exhibition where the Corsi heirs turn the quarry marble warehouse into a temporary architectural scenario where to stage artistic performances and quality clubbing events. In both *Vox Marmoris* and *Nextones* contexts, the visual and scenographic research of 3D Mapping determines high visual lighting effects

Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia





Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia



Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), *Nextones*, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia

alternano e trasformano continuamente lo sfondo monumentale e granitico delle cave, amplificando la dimensione sensoriale dello spettatore e il suo essere nello spazio. Entrambi i progetti, valicando i consueti confini disciplinari e a partire da un concetto di sostenibilità ambientale ed economica, trasformano realtà produttive dismesse in epicentri della cultura artistica sperimentale, dando linfa ad aree geografiche remote dell'Italia interna, riattivate grazie all'energia sprigionata dalle nuove culture.

Tones on the Stones (concept e format), Fuzz Atelier (architettura e scenografia), Threes Production (curatela), Nextones, 2020-2022, Oira. © Piercarlo Quecchia



that change and continuously transform the monumental and granite background of the quarries, amplifying the sensorial dimension of the spectator and his location in space. Both projects, going beyond the usual disciplinary boundaries and starting from a concept of environmental and economic sustainability, transform disused production realities into epicenters of experimental artistic culture, giving new life to remote geographical areas of the Italian countryside, reactivated thanks to the energy released by new cultures.



Note

¹ Sono passati trentaquattro anni da quando la locuzione *global changing* ha assunto un significato ufficiale dopo l'introduzione nella legislatura dal Parlamento degli Stati Uniti (*Global change research act*) che definisce il g.c. come: «cambiamenti nell'ambiente dell'intero pianeta inclusi le alterazioni climatiche, la produttività agricola, gli oceani e le risorse idriche in genere, la chimica dell'atmosfera e gli ecosistemi che possono alterare la capacità della Terra di sostenere la vita». Sempre a partire dai primi anni Ottanta del secolo scorso, con le espressioni *Global warming* e *Climate change* si è cominciato a descrivere tutto quell'insieme di fenomeni, principalmente causati dall'uomo, che hanno e stanno contribuendo alla trasformazione irreversibile e inesorabile dei contesti naturali e del clima.

² Le attività estrattive legate a pietre di pregio e marmi interessano quasi 800 siti e 5700 addetti (Istat), per una produzione di oltre 6,2 milioni di metri cubi l'anno, comprese quelle di sabbia, ghiaia e calcare (Rapporto Cave autorizzate 2021, Legambiente).

³ In base ai dati raccolti dall'UNSD Commodity Trade, fra il 1994 e il 2020 il nostro Paese è sempre stato primo o secondo al mondo, in alternanza con la Turchia, per esportazione di materiale lapideo. I mercati di sbocco sono rappresentati principalmente dai Paesi del Golfo, Cina e Russia (prima del conflitto con l'Ucraina), Stati Uniti e Gran Bretagna. I numeri fotografano un comparto diversificato che, negli ultimi decenni, si è trasformato nel segno della meccanizzazione e della specializzazione: le imprese del settore lapideo, infatti, si occupano sia delle fasi di estrazione, sia, soprattutto, dei processi di taglio, modellatura e finitura dei vari tipi di pietre ornamentali provenienti da tutto il mondo, oltre a quelle nazionali che, in base all'inventario contenuto nella norma UNI EN 12440, sono oltre 280.

⁴ Se si analizza la mappa delle cave di pietra e marmi, suddivise per provincia, si evidenziano undici macro aree estrattive d'eccellenza: si va dal comprensorio lombardo (BG-BS-SO) ai distretti del Veneto (VR-PD-VI) e delle pietre trentine (TN), dai comprensori della Pietra Naturale dell'Alto Adige (BZ) alle aree del Verbano-Cusio-Ossola (VB) e della Pietra di Luserna (CN-TO); scendendo verso sud, s'incontrano i comprensori apuo-versiliese (MS-LU-SP, insieme al resto della Toscana, FI-SI-GR), dei Monti Atoni-Tiburina (Travertino Romano, FR-RM), i distretti lapidei pugliesi (BA-FG-LE-BT-LE) e di Custonaci (TP), per terminare, in Sardegna, col distretto dei marmi di Orosi e dei graniti (NU-SS).

⁵ Costituiscono un esempio su questo fronte i casi del Parco delle Cave di Milano, dove l'area un tempo occupata da giacimenti di sabbia e ghiaia è stata trasformata in una importante area verde a disposizione della città, o quello delle Cave di pietra calcarea di Pila a Trento, aperte al pubblico come museo a cielo aperto (Rapporto Cave 2021 di Legambiente).

⁶ Fra le cave utilizzate per le prime quattordici edizioni vi sono quelle di Seula (Baveno, Verbania), Beola di Monte (Montecrestese, Valle Ossola), Bianco (Montorfano), Trontano (Domodossola).

⁷ Fondazione piemontese che si occupa della produzione di spettacoli dal vivo.

⁸ Al di là degli eventi organizzati durante i mesi estivi, che spaziano dalla classica al pop, dal teatro al circo, la stagione si allunga sempre di più: a settembre, per esempio, il calendario di Campo Base Festival prevede incontri e workshop esperienziali e artistici che hanno come *mission* la sensibilizzazione sui temi della sostenibilità e il recupero del rapporto fra uomo e natura in linea con i valori dell'Agenda 2030, mentre RiGenerAzioni, un progetto educational destinato agli allievi delle primarie e secondarie di primo e secondo grado, fra i mesi di aprile e maggio coinvolge generalmente oltre 700 partecipanti.

⁹ Il nome "Fuzz", che deriva dalla musica, è inteso come una distorsione del segnale di ingresso che va a saturare le frequenze espandendo lo spettro. Lo studio Fuzz Atelier fa del suo nome un manifesto di intenti, trasfigurando l'approccio al progetto in una sorta di distorsione degli aspetti morfologici, tipologici e tecnologici, al fine di sperimentare nuovi possibili sviluppi.

Notes

¹ It has been thirty-four years since the term “global changing” took on an official meaning following its introduction into legislation by the United States Congress (Global Change Research Act), which defines global change as: “changes in the environment of the entire planet, including climate alterations, agricultural productivity, oceans and water resources in general, atmospheric chemistry, and ecosystems that can alter the Earth’s ability to sustain life”. Starting from the early 1980s, with the expressions “Global warming” and “Climate change,” there began the description of the set of phenomena, primarily caused by humans, that have been and are contributing to the irreversible and relentless transformation of natural environments and climate.

² Extraction activities linked to valuable stones and marbles involve almost 800 sites and 5700 workers (Istat), for a production of over 6.2 million cubic meters per year, including those of sand, gravel, and limestone (Rapporto Cave autorizzate 2021, Legambiente).

³ According to data collected by UNSD Commodity Trade, between 1994 and 2020 our country has always been first or second in the world for exports of stone material, alternating with Turkey. The outlet markets are mainly represented by the Gulf countries, China, Russia (before the conflict with Ukraine), the United States, and Great Britain. The numbers depict a diversified sector that, in recent decades, underwent transformations in the name of mechanization and specialization: in fact, stone industries deal both with the extraction phases and the cutting, shaping, and finishing of various types of ornamental stones from all over the world, in addition to the national ones which are over 280, according to the inventory contained in the UNI EN 12440 standard.

⁴ If we analyze the map of stone and marble quarries, divided by province, eleven macro extraction areas of excellence are highlighted: they range from the Lombardy district (BG-BS-SO) to the districts of Veneto (VR-PD-VI) and of Trento stones (TN), from the Alto Adige Natural Stone areas (BZ) to the Verbano-Cusio-Ossola (VB) and Luserna Stone (CN-TO) areas; heading south we find the Apuan-Versilia districts (MS-LU-SP, together with the rest of Tuscany, FI-SI-GR), the Ausoni-Tiburtina Mountains (Roman Travertino, FR-RM), the Apulian stone districts (BA-FG-LE-BT-LE) and Custonaci (TP), to end, in Sardinia, with the Orosei marble and granite district (NU-SS).

⁵ The cases of Parco delle Cave in Milan, where the area once occupied by deposits of sand and gravel has been transformed into an important green area available to the city, or the limestone quarries of Pila in Trento, open to the public as an open-air museum (Rapporto Cave 2021 di Legambiente) are two examples in this regard.

⁶ Among the quarries used for the first fourteen editions there are those of Seula (Baveno, Verbania), Beola di Monte (Montecrestese, Valle Ossola), Bianco (Montorfano), Trontano (Domodossola).

⁷ Piedmontese foundation dealing with live shows production.

⁸ Beyond the summer events, ranging from classical to pop, from theater to circus, the season keeps getting longer: in September, for example, the Campo Base Festival calendar includes experiential and artistic meetings and workshops whose mission is to raise awareness on sustainability issues as well as the rediscovery of the relationship between man and nature in line with 2030 Agenda values, while RiGenerAzioni, an educational project addressed to primary and secondary school students, between April and May generally involves more than 700 participants.

⁹ The name “Fuzz”, which comes from music, is intended as a distortion of the input signal which saturates the frequencies, expanding the spectrum. With its name, Fuzz Atelier Studio encapsulates a manifesto of intentions, transfiguring its approach to the design project into a sort of distortion of the morphological, typological, and technological aspects, to experiment with new possible developments.

Stefano Passamonti è dottorando in Architettura, Teorie del Progetto presso il Dipartimento di Architettura e Design (dAD), Università degli Studi di Genova

ANASTILOSÌ EBBRA. IL POSTULATO DI LAVOISIER PER L'ARCHITETTURA DEL RITO

LAURA MUCCILO

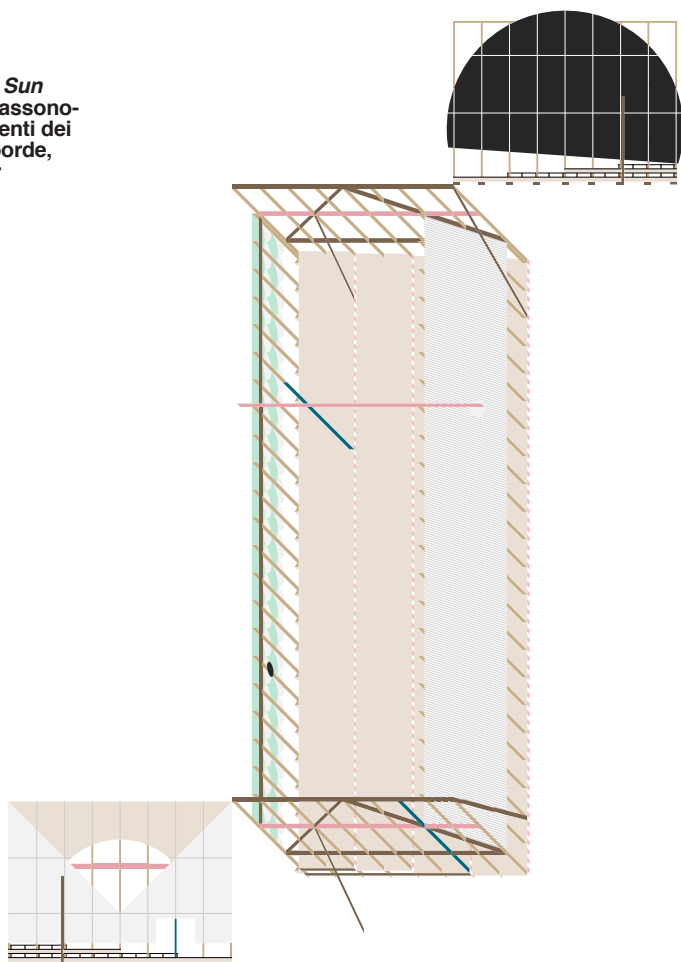
Il contributo si serve della definizione scientifica del postulato di Lavoisier «nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma» per commentare la strategia progettuale dei padiglioni realizzati per *Horst Arts & Music Festival* (Vilvoorde, Belgio) da Leopold Banchini (*Moon Ra*, 2021) e da Fala Atelier (*Folly for Sun and Sound*, 2019). I due padiglioni, legati indissolubilmente nella loro realizzazione in quanto uno la riconfigurazione dell'altro, esplorano il ruolo del rito costruendo spazi e fondali per ospitare collettività temporaneamente accolte per la durata dell'evento. Le due architetture codificano spazialità rituali individuando scenari, dispositivi, usi. Dall'altro lato, invece, aggiornano la definizione di anastilosi, strumento che dall'archeologia viene attualizzato diventando matrice progettuale, in un'ottica di re-uso dell'esistente. L'anastilosi operata attraverso il riassetto delle parti non tiene fede all'originale ma produce diversità di modi tanto da risultare una pratica filologica "ebbra". Nel riciclo dell'abaco tecnologico si definiscono originali modalità di tradurre in architettura la crisi di un «futuro che ha mutato segno» (Benasayag, Cany 2022, p. 38).

The essay uses the scientific definition of Lavoisier's postulate on mass conservation «Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed» to comment on the design strategy of the pavilions built for *Horst Arts & Music Festival* (Vilvoorde, Belgium) by Leopold Banchini (*Moon Ra*, 2021) and by Fala Atelier (*Folly for Sun and Sound*, 2019). Both pavilions, inextricably linked in their realization since one is the reconfiguration of the other, explore the role of the ritual by devising spaces and backgrounds to temporarily accommodate the public for the duration of the event. These two architectures codify ritual spaces by identifying scenarios, devices, and uses. On the other hand, however, they update the definition of anastylosis, a tool borrowed from archeology that turns into a design matrix, to re-use what already exists. Anastylosis, through the reassembly of the parts, does not stay true to the original but produces diversities resulting in an "inebriated" philological practice. With the recycling of the technological abacus, original ways are defined of translating into architecture the crisis of a «future that has changed its direction» (Benasayag, Cany 2022, p. 38).

KEYWORDS: *Ritual, Leopold Banchini, Fala Atelier, Folly for Sun and Sound, Moon Ra*

INEBRIATED ANASTYLOSIS. LAVOISIER'S POSTULATE FOR THE ARCHITECTURE OF THE RITUAL

Fala Atelier, *Folly for Sun and Sound*, disegno assonometrico con ribaltamenti dei prospetti, 2019, Vilvoorde, Belgio. © Fala Atelier



Conservazione della massa

Il postulato di Lavoisier¹ e l'anastilosi attecchiscono su una comune superficie, quella della ciclicità degli spazi e dei modi con cui le architetture traducono modalità insediative di epoche e civiltà.

La legge della conservazione della massa è un postulato scientifico dotato di autonomia di validità indipendente dal campo del progetto di architettura, e l'anastilosi, strumento progettuale dal campo dell'archeologia che opera per ricostruzioni, è una pratica spesso scivolosa anche rispetto alla sensibilità dell'architetto e della società nel tempo in cui si innesta. Lavoisier, con un'impronta fortemente ecologica², descrive il funzionamento interno del mondo, attraverso la teoria scientifica della conservazione della massa. Allo stesso modo, l'anastilosi impiega la trasformazione e il riposizionamento delle strutture nello spazio, al fine culturale di rievocare un modello originale. La teoria e la prassi si posizionano nel mondo attraverso il riciclo e la sequenza ecologica di modelli spaziali, delineando un agire ben radicato alle esigenze del contemporaneo³, che non chiede il ritorno di architetture radicate e "radicanti"⁴, bensì dotate di autonomia d'uso e di interdipendenza nell'impiego di materiali, tecnologie, tecniche. Quanto delineato è ciò che accade nei padiglioni realizzati per *Horst Arts & Music Festival* (Vilvoorde, Belgio) da Fala Atelier (*Folly for Sun and Sound*, 2019) e da Leopold Banchini (*Moon Ra*, 2021). Legati indissolubilmente nella loro realizzazione, essendo uno la riconfigurazione dell'altro, esplorano il ruolo del rito costruendo spazi e fondali per ospitare collettività temporaneamente accolte per la durata dell'evento.

Lavoisier, con un'impronta fortemente ecologica², descrive il funzionamento interno del mondo, attraverso la teoria scientifica della conservazione della massa. Allo stesso modo, l'anastilosi impiega la trasformazione e il riposizionamento delle strutture nello spazio, al fine culturale di rievocare un modello originale.

Conservation of mass

Lavoisier's postulate¹ and anastylosis take root on a common surface, that of the cyclic nature of spaces and ways in which architecture translates living habits through different eras and civilizations. The law of conservation of mass is a scientific postulate with autonomous validity which is independent from the field of architectural design, and anastylosis, an archeology design tool that works through reconstructions, is an often-slippery practice concerning the sensitivity of the architect and the society of the time it is grafted in. Lavoisier, with a strong ecological imprint², describes the internal workings of the world, through the scientific theory of conservation of mass. Likewise, anastylosis employs the transformation and repositioning of structures in the space, with the cultural aim of recalling an original model. Theory and practice place themselves in the world through recycling and the ecological sequence of spatial models, outlining an action well rooted in the needs of the contemporary scenario³, which does not ask for the return of rooted and "rooting"⁴ architectures, but is rather equipped with a range of use and interdependence in the use of materials, technologies, and techniques. This is what happens in the pavilions created for the *Horst Arts & Music Festival* (Vilvoorde, Belgium) by Leopold Banchini (*Moon Ra*, 2021) and by Fala Atelier (*Folly for Sun and Sound*, 2019). Both pavilions, inextricably linked in their realization, since one is the reconfiguration of the other, explore the role of the ritual by devising spaces and backgrounds to temporarily accommodate the public for the duration of the event.

Lavoisier, with a strong ecological imprint², describes the internal workings of the world, through the scientific theory of conservation of mass. Likewise, anastylosis employs the transformation and repositioning of structures in the space, with the cultural aim of recalling an original model.



Sotto e a fianco.
Fala Atelier, *Folly for Sun and Sound*, 2019,
Vilvoorde, Belgio. © Maxime Delvaux



Anastilosi

Realizzato nel 2019 per l'edizione del festival dal titolo premonitore *Reimagine Horst. Fallen empires and refound desires*, il padiglione *Folly for Sun and Sound*⁵ di Fala Atelier «doesn't exactly decide between being a stage, a room or a plaza. It is made of a series of plateaux and four façades with distinct characters. The overall volume recalls the nearby barracks but its language is nothing military. Essentially made of local wood, a careful use of paint clarifies the reading of the architectural elements. The coherence of the project is proudly loose and open to interpretation. Green and white plywood tiles become feathers towards the outside, horizontal stripes on the inside. A metal roof welcomes guests in, protects the stage, and provides support for two disco balls. One of the short façades looks like a rising moon, the other one recalls a white cat lying in the sun»⁶.

Gli elementi del progetto, dall'origine locale dei montanti e traversi in legno, all'uso del colore per individuare una gerarchia d'uso degli elementi spaziali, fino all'astrazione simbolica di ciascun ornamento, nascono da un presupposto consapevole e concordato di smantellamento. Il progetto non si configura per durare ma per resistere almeno fino alla fine dell'evento, diventando lo sfondo dell'esperienza rituale. Il padiglione è un impianto rettangolare senza colonne, quasi fosse una tenda d'accampamento, quadripartito sulla lunghezza e totalmente aperto fatta eccezione per il braccio sinistro, dove una lamiera grecata diventa falda occupando una fascia longitudinale. I due prospetti prevalentemente longitudinali vengono trattati lasciando a vista ciò che accade nel recinto: da un lato, al di sotto della lamiera grecata, trova spazio la *console*, dal lato opposto elementi tecnologici in legno ornati in forma e colorati in

Gli elementi del progetto, dall'origine locale dei montanti e traversi in legno, all'uso del colore per individuare una gerarchia d'uso degli elementi spaziali, fino all'astrazione simbolica di ciascun ornamento, nascono da un presupposto consapevole e concordato di smantellamento.

Anastylosis

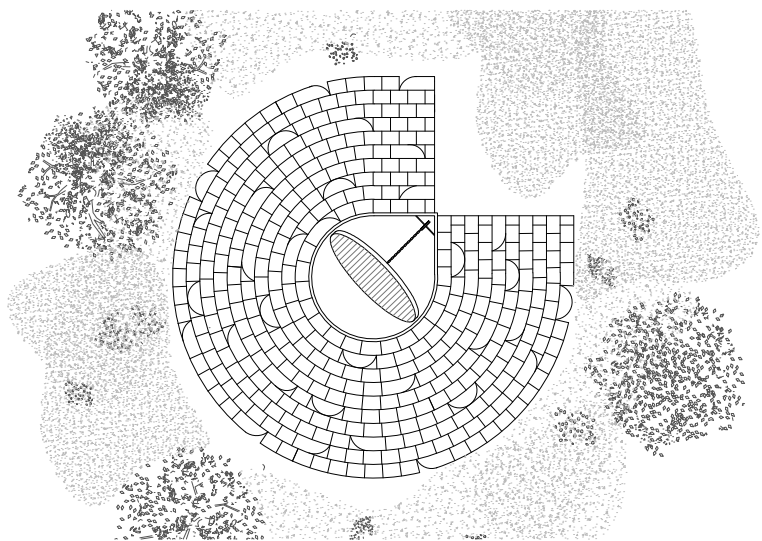
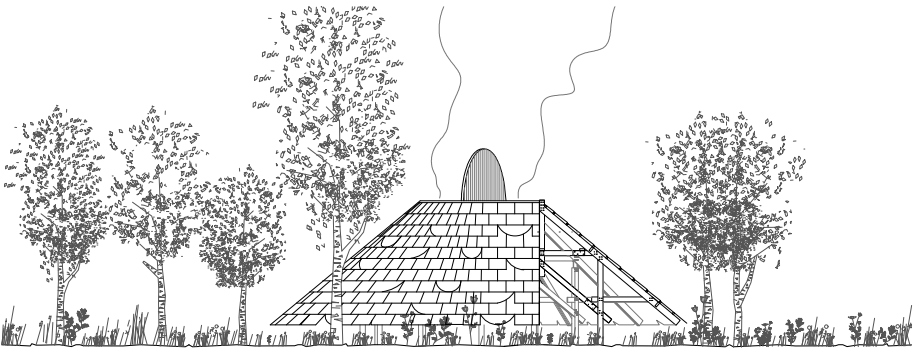
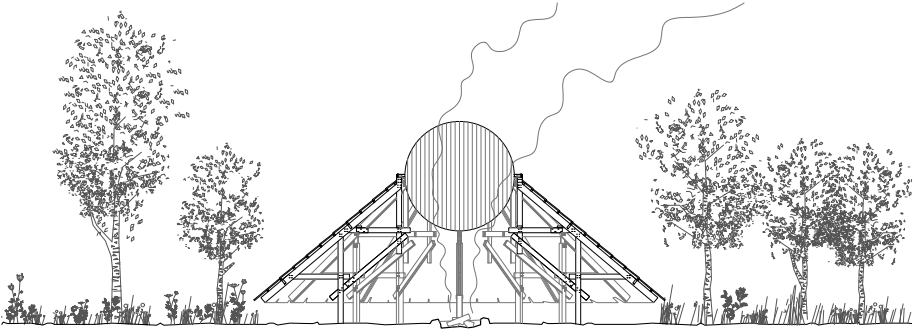
Made in 2019 for the edition of the festival with the prophetic title *Reimagine Horst. Fallen empires and refound desires*, the *Folly for Sun and Sound*⁵ pavilion by Fala Atelier «doesn't exactly decide between being a stage, a room or a plaza. It is made of a series of plateaux and four façades with distinct characters. The overall volume recalls the nearby barracks but its language is nothing military. Essentially made of local wood, a careful use of paint clarifies the reading of the architectural elements. The coherence of the project is proudly loose and open to interpretation. Green and white plywood tiles become feathers towards the outside, and horizontal stripes on the inside. A metal roof welcomes guests in, protects the stage, and provides support for two disco balls. One of the short façades looks like a rising moon, the other one recalls a white cat lying in the sun»⁶. The design elements, from the local wooden pillars and crossbeams to the use of color to identify a hierarchy of use of spatial elements, up to the symbolic abstraction of each ornament, arise from a conscious and planned condition of disassembly. The project is not meant to last but to resist at least until the end of the event, becoming the ritual experience background. The pavilion is a rectangular structure without columns, almost like a camping tent, quadripartite along its length and open except for the left wing, where a corrugated metal sheet turns into a pitch over a longitudinal strip. The two mainly longitudinal elevations leave what happens within the perimeter visible: on one side, under the corrugated metal sheet, there is space for the DJ booth, on the opposite side, technologically decorated elements made of wood, and colored in blue, white and black, are arranged in a tortoise shape, enclosing one elevation and leaving the lower extremities of

The design elements, from the local wooden pillars and crossbeams to the use of color to identify a hierarchy of use of spatial elements, up to the symbolic abstraction of each ornament, arise from a conscious and planned condition of disassembly.

azzurro bianco e nero vengono disposti a testuggine chiudendo un prospetto e lasciando visibili gli arti inferiori di chi attraversa il padiglione. I lati corti, nella stessa logica, vengono contrapposti: da un lato uno scudo nero circolare e asimmetrico diventa il fronte del padiglione, dall'altro lato lo scheletro strutturale di una copertura a padiglione viene rivelato. La piattaforma di duecento ottantacinque metri quadri fa da sfondo al rito, traducendo in spazio una possibile modalità con cui declinare la cerimonia nei suoi tre necessari dispositivi: un confine tra territorio "abituale" e spazio eccezionale, un altare votivo (in questo caso la *console*), uno spazio d'azione per il corpo. L'architettura, nata da trentuno persone per autocostruzione, alla fine della festa durata tre giorni viene smantellata e deposta, generando, come quasi tutte le demolizioni, uno scarto di materiali, rifiuti, energie. «In 2020 the world has been turned upside down» appare sul sito del festival, comunicando un anno di pausa dai riti, dalle architetture, dalla festa. Si legge qualche rigo in basso: «As a planet, as a society, as humans we're challenged in ways we could never imagine. Our 'normal' has disappeared, it's mutating»⁷. Il mutamento come norma e il "mondo sotto-sopra" sono le figure

those crossing the pavilion visible. According to the same logic, the short sides are contrasted: on one side, a circular and asymmetrical black shield becomes the front of the pavilion, and on the other side, the structural mesh of a pavilion roof is revealed. The two hundred and eighty-five square meter platform is the backdrop to the ritual, translating into space the possible way through which to decline the ceremony into its three necessary devices: a boundary between "usual" territory and exceptional space, a votive altar (in this case the console), and a space of action for the body. At the end of the three-day party, the self-built architecture created by thirty-one people is dismantled and put aside, generating, like almost all demolitions, a discharge of materials, waste, and energy. «In 2020 the world has been turned upside down» appears on the festival website, communicating a one-year break from rituals, architecture, and celebrations. A few lines below we read: «As a planet, as a society, as humans we're challenged in ways we could never imagine. Our 'normal' has disappeared, it's mutating»⁷. Change as a norm and the "world upside down" are the extents

A fianco. Leopold Banchini Architects, *Moon Ra*, disegni di sezione, prospetto e pianta del padiglione, 2021, Vilvoorde, Belgio.
© Leopold Banchini Architects





Sotto e a fianco.
Leopold Banchini Architects,
Moon Ra, 2021,
Vilvoorde, Belgio. © Maxime
Delvaux



in cui si dissolve la scomparsa dell'evento, la sua sospensione, il differimento dell'architettura della festa a data da destinarsi.

Nel 2021, infatti, *Horst Arts & Music Festival* apre le porte alla nuova edizione dal magico titolo *Flying on the Raven's Wing*⁸, che chiarisce il nuovo punto di vista: un corvo nero da un'unica ala trasporta l'occhio dell'osservatore su nuovi antropologici cambiamenti che la pausa del 2020 annunciava come "mai immaginati prima".

L'edizione del 2021 è, in effetti, fatta di luci soffuse, di psichedeliche visioni allucinate che baluginano nel buio della campagna belga, di macabre nuove regressioni arcaiche.

Il padiglione *Moon Ra*⁹ (Leopold Banchini Architects) rappresenta questo *shift* antropologico concretizzato con un'architettura per la festa e al padiglione temporaneo come modo per rispondere a un'urgenza progettuale. Gli scarti ammassati del padiglione di Fala Atelier del 2019 vengono sottratti al dominio del dimenticato e del disuso, e rimessi in opera da venti persone in una settimana di costruzione attraverso operazioni di «smontaggio, catalogazione e ricostruzione»¹⁰, progettando nuove configurazioni alle parti invecchiate e allo stesso tempo mai viste prima.

Il padiglione è un tempio monoptero imperfetto che non compie un giro completo su sé stesso ma si apre con un angolo imprevisto, dettato presumibilmente dalle disponibilità dei materiali. La copertura del padiglione è costruita dalle lamelle di legno ornate usate precedentemente come prospetto, che qui sono chiamate a coprire la struttura binata che regge lo spazio. L'assenza di un piano di calpestio rende la terra il nuovo dispositivo d'azione, dove «the absence of a dance floor leaves the bare feet of the dancers in direct contact with the ground»¹¹. Al centro del padiglione, segnalato dall'unica apertura parzialmente occupata da un disco rotante, un piccolo fuoco diventa l'altare templare scambiandosi di posto con la *console* realizzata da Fala Atelier nel 2019. L'apertura in copertura diventa quindi il camino dei fumi inaspettati di qualcosa che brucia al di sotto di un rifugio provvisorio e selvaggio.

Il padiglione *Moon Ra* traduce il rito, sintetizzando, in uno spazio radicalmente trasformato rispetto alle pregresse esperienze, le tensioni sociali e culturali indotte dagli strappi del tempo trascorso.

La spensierata allegria proposta dai portoghesi è specchio di un'epoca passata, il rito nuovo del padiglione *Moon Ra* è per il corpo arcaico, che dimentica le calzature e riscopre il senso tattile dell'esperienza rituale, del corpo che avvicinandosi troppo al fuoco potrebbe bruciarsi, del corpo che riscopre il decadimento e la sua transitorietà proprio sotto una copertura che sceglie di abitare per proteggersi, incontrando l'altro: corpi umani, piante, animali, legna e cenere.

the event dissolves into, meaning its suspension, and the postponement of the architecture of the party to a later date.

In fact, in 2021 *Horst Arts & Music Festival* opened its doors to a new edition with the magical title *Flying on the Raven's Wing*⁸, which clarifies the new point of view: a single-winged black raven guides the observer's eye to new anthropological changes that the pause of 2020 announced as "never imagined before".

The 2021 edition is made up of soft lights, psychedelic hallucinatory visions glimmering in the darkness of the Belgian countryside, of macabre and new archaic regressions.

The *Moon Ra*⁹ pavilion (Leopold Banchini Architects) embodies this anthropological shift materialized with an architecture for the party and the temporary pavilion as a way to respond to a design urgency. The amassed leftovers of the 2019 Fala Atelier pavilion are not forgotten but put back together by twenty people during one week of construction through processes of «disassembly, collection, and reconstruction»¹⁰, devising new configurations to both aged and never-seen-before parts.

The pavilion is an imperfect *monopteros* temple that does not twirl completely, yet opens outward with an unexpected angle, given the lack of materials available. The roof is manufactured from the ornate wooden slats formerly used on the elevation, which now cover the twin structure supporting the space underneath. The lack of a proper floor area makes the ground the new action device, where «the absence of a dance floor leaves the bare feet of the dancers in direct contact with the ground»¹¹. In the center of the pavilion, marked by the single opening partially occupied by a rotating disk, a small fire turns into the temple altar, replacing the console created by Fala Atelier in 2019. Therefore, the upper roof opening works as a chimney for unexpected fumes coming from something burning underneath a provisional and wild shelter.

The *Moon Ra* pavilion decodes the ritual, synthesizing it in a radically transformed space if compared to former experiences, the social and cultural tensions induced by the ruptures of the recent history.

The carefree joy proposed by the Portuguese is the reflection of a bygone era, the new ritual of the *Moon Ra* pavilion is meant for the archaic body, which forgets footwear and rediscovers the tactile sense of the ritual experience, of bodies that could get burned if too close to the fire, and that rediscover decay and transience precisely under a roof [the body] decides to inhabit for protecting itself, by encountering the others: human bodies, plants, animals, wood, and ash.

Ebbrezza

«Nell'ebbrezza dionisiaca, nel vortice irresistibile delle tonalità dell'anima, la natura si manifesta nella sua forza più alta»¹².

Le due architetture, legate profondamente dall'annullamento della procedura canonica di inizio e fine, ricollocate invece in un unico flusso di lavoro in base alle scelte di tipo economico e ambientale, hanno scritto e sovrascritto un dialogo tra i due spazi, traducendo lo spostamento di interessi sociali e culturali rispetto al progetto di architettura, e rivolgendosi invece alle modalità con cui il progetto di architettura abita la terra.

Inquietanti e serie necessità si interfacciano alla pratica del progetto che, dalla dismissione alle emissioni, è interrogato oggi come strumento attivo di costruzione del paesaggio antropico. Attraverso la lente d'ingrandimento pretestuale del rito, un modo antichissimo di fare architettura ha trovato collocazione per la piccola scala del temporaneo.

Se è vero che tutto si trasforma e tutto è in trasformazione, che la massa si conserva come invariante nel progetto, allora *Folly for Sun and Sound* e *Moon Ra* sono lo stesso spazio, lo stesso progetto¹³, smantellato e riassembleato dopo tempo per necessità in forme differenti, usando un'anastilosi come modalità progettante, seppur ebbra, ossia inebriata come può essere una pratica filologica che non restituisce l'originale ma spazi simili, dissimili, diversi.

Allora scompare l'idea di origine, così come di creazione, scompare l'esperienza della copia, o il furto dell'idea, ci si sottrae dal dibattito sull'autore, collocandosi ai fianchi della riflessione con un nuovo modo di abitare la terra, fatto di montaggi, smontaggi, ricomposizioni, sottolineature, riflessioni, piccole postille.

L'esempio qui attraversato del padiglione aiuta a riflettere sulla serie di infiniti turbamenti e stranezze che pervadono questo tempo: se il progetto smontato e rimontato è diverso e perciò uguale¹⁴, insinua perturbanti ma prolifiche somiglianze mostruose che traducono in architettura le nuove tensioni culturali di «futuro che ha cambiato segno»¹⁵, dove non più l'uomo ma l'ambiente occupa il centro della riflessione sull'abitare.

[...] sotto una copertura che [il corpo] sceglie di abitare per proteggersi, incontrando l'altro: corpi umani, piante, animali, legna e cenere.

Inebriation

«In the Dionysian intoxication, within the irresistible vortex of the tones of the soul, nature comes out in its highest strength»¹².

Both architectures are deeply linked by the cancellation of the canonical procedure of beginning and ending. Instead, they are relocated into a single workflow based on economic and environmental choices, they have written and overwritten a dialogue between the two spaces, translating the displacement of social and cultural interests concerning the architectural project, addressing how the architectural project inhabits the earth.

Disturbing and serious needs interact with the project practice which, from dismissal to emissions, is today an active tool to be questioned for building the anthropic landscape.

Through the pretextual magnifying glass of the ritual, an ancient way of doing architecture has found a location for the small temporary scale. If it is true that everything transforms and everything is in transformation, and that mass remains unchanged in the project, then *Folly for Sun and Sound* and *Moon Ra* are the same space, the same project¹³, dismantled and reassembled after time in different shapes out of necessity, using anastylosis as a planning tool, although inebriated, that is, as inebriated as a philological practice that cannot restore the original spaces but similar, dissimilar, and different ones. Then the original idea vanishes, as well as that of creation, the experience of the copy, or the stealing of the idea disappears, escaping the debate on the author, and placing ourselves alongside the discourse with a new way of inhabiting the earth, made up of assembly, disassembly, reassembly, underlining, discussions, and short notes.

The example of the pavilion presented here helps to think about the series of infinite disturbances and oddities pervading our time: if the dismantled and reassembled project is different and therefore identical¹⁴, it insinuates disturbing but prolific monstrous similarities that translate into architecture new cultural tensions of a «future that has changed its direction»¹⁵, where it is no longer man but the environment the core of those reflections upon living.

[...] under a roof [the body] decides to inhabit for protecting itself, by encountering the others: human bodies, plants, animals, wood, and ash.



Fala Atelier, *Folly for Sun and Sound*, 2019, Vilvoorde, Belgio. © Maxime Delvaux



Leopold Banchini Architects, *Moon Ra*, 2021, Vilvoorde, Belgio. © Maxime Delvaux

L'autrice desidera ringraziare sinceramente lo studio Fala Atelier e lo studio Leopold Banchini Architects per la disponibilità e la generosità del materiale condiviso.

Note

¹ Antoine-Laurent de Lavoisier, a partire dagli esperimenti sugli aspetti quantitativi della composizione chimica degli elementi, formula la legge della conservazione della massa o legge di Lavoisier, che viene tradotta tecnicamente come segue: «In una reazione chimica, che avviene in un circuito chiuso, la somma delle masse dei reagenti è uguale alla somma delle masse dei prodotti».

² Si veda “San Rocco”, 10/Ecology, 2014.

³ Si vedano a riguardo l'obiettivo 12 (Garantire modelli di consumo e produzione sostenibili) e l'obiettivo 15 (Vita sulla Terra) dei Sustainable Development Goals, all'interno dell'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile dell'Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU).

⁴ Si veda N. Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Post-media, Milano 2014.

⁵ Il padiglione appare con diversi nomi tra cui: *Folly for Sun and Sound*, *Feathers Stage*, oppure come nella nomenclatura dello studio Fala Atelier *Fala #107*. Si veda <https://falaatelier.com/107>.

⁶ Citazione dalla relazione di progetto condivisa con l'autrice da Filipe Magalhães (Fala Atelier) il 15 ottobre 2023.

⁷ Si veda <https://www.horstartsandmusic.com/archive/2020>.

⁸ L'edizione di *Horst Arts & Music Festival* 2021 dal titolo *Flying on a Raven's Wing* è stata curata da Evelyn Simons con Rashid Johnson, Marinella Senatore, Aline Bouvy, Sonia Gomes, Tarek Lakhri e Daan Gielis. Si veda: <https://www.horstartsandmusic.com/archive/2021>, <https://evelynsimons.com/Flying-on-the-raven-s-wing>.

⁹ Si veda <https://www.horstartsandmusic.com/expo/leopold-banchini>.

¹⁰ Citazione dalla relazione di progetto condivisa da Andrea Rodriguez Novoa (Leopold Banchini Architects) il 25 ottobre 2023.

¹¹ Si veda la nota precedente.

¹² F. Nietzsche, *Tutto sarà allora Dioniso. La visione del mondo dionisiaca*, Bompiani, Firenze 2023, p. 23.

¹³ Questa considerazione non è stata precedentemente condivisa con i progettisti dei padiglioni, che potrebbero non concordare o addirittura scostarsi totalmente da tale riflessione. Al di là delle possibili traiettorie di ricerca comune, i due padiglioni rappresentano un'opera conclusa all'interno della produzione progettuale dei due studi.

¹⁴ Si veda T. Morton, *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*, Aboca, Sansepolcro 2019, p. 90.

¹⁵ M. Benasayag, B. Cany, *Corpi viventi. Pensare e agire contro la catastrofe*, Feltrinelli, Milano 2022, p. 38.

Laura Mucciolo è dottoranda in Architettura. Teorie e Progetto presso il Dipartimento di Architettura e Progetto (DiAP), Sapienza Università di Roma

The author want to express her sincere thanks to Fala Atelier and Leopold Banchini Architects for the availability and generosity of the shared materials.

Notes

¹ Antoine-Laurent de Lavoisier, starting from experiments on the quantitative aspects of the chemical composition of elements, formulates the law of conservation of mass or Lavoisier's law, which technically states: «The sum of the masses of reactants and products remains unchanged in any physical or chemical reaction which occurs in a closed circuit».

² Cf. "San Rocco", 10/Ecology, 2014.

³ Please refer to Goal 12 (*Ensure sustainable consumption and production patterns*) and Goal 15 (*Protect, restore, and promote sustainable use of terrestrial ecosystems, sustainably manage forests, combat desertification, and halt and reverse land degradation and halt biodiversity loss*) of Sustainable Development Goals, within the 2030 Agenda for Sustainable Development, adopted by all United Nations Member States..

⁴ Please refer to N. Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia, Milano 2014.

⁵ The pavilion is reported under different names, such as Folly for Sun and Sound, Feathers Stage, or as under the naming of Fala Atelier Studio Fala #107. Please refer to <https://falaatelier.com/107>.

⁶ Quote from the project report shared with the author by Filipe Magalhães (Fala Atelier) on October 15th, 2023.

⁷ Cf. <https://www.horstartsandmusic.com/archive/2020>.

⁸ *The Horst Arts & Music Festival* 2021 edition, entitled *Flying on a Raven's Wing*, was curated by Evelyn Simons with Rashid Johnson, Marinella Senatore, Aline Bouvy, Sonia Gomes, Tarek Lakhriissi and Daan Gielis. Please refer to: <https://www.horstartsandmusic.com/archive/2021>, <https://evelynsimons.com/Flying-on-the-raven-s-wing>.

⁹ Cf. <https://www.horstartsandmusic.com/expo/leopold-banchini>.

¹⁰ Quote from the project report shared by Andrea Rodriguez Novoa (Leopold Banchini Architects) on October 25th, 2023.

¹¹ See previous note.

¹² F. Nietzsche, *Tutto sarà allora Dioniso. La visione del mondo dionisiaca*, Bompiani, Firenze 2023, p. 23.

¹³ This consideration was not shared with the designers of the pavilions, who may not agree or even totally diverge from this reflection. Beyond the possible common research trajectories, the two pavilions represent a completed work within the design production of both practices.

¹⁴ Please refer to T. Morton, *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*, Aboca, Sansepolcro 2019, p. 90.

¹⁵ M. Benasayag, B. Cany, *Corpi viventi. Pensare e agire contro la catastrofe*, Feltrinelli, Milano 2022, p. 38.

HANGAR CREATIVI. SPAZI RIGENERATI PER ARTE, CULTURA, IMPRESA

SILVIA VIVIANI

Nome del progetto: Hangar Creativi

Committente: Amministrazione Comunale di Livorno

Responsabili politici: Sindaco Luca Salvetti, Assessora all'Urbanistica, ai Lavori Pubblici, all'Edilizia Silvia Viviani

Responsabili tecnici: Leonardo Gonnelli Coordinatore Dipartimento Assetto del territorio, Camilla Cerrina Feroni Dirigente Settore Urbanistica, Programmi Complessi e Porto
Responsabile Unico del Procedimento: Luigi Pingitore Coordinamento tecnico per l'organo di direzione politica

Nicoletta Leoni Responsabile Ufficio Attuazione Progetti Complessi

Marco Maestri Ufficio Attuazione Progetti Complessi

Pietro Contorno Segreteria Politica del Sindaco

Consulenti-professionisti incaricati: Pier Giorgio Giannelli in collaborazione con Francesca Lanzarini per assistenza tecnica esterna alla redazione del Documento di Indirizzo alla Progettazione

Martina Bovo e Giovanni Litt - Sinloc S.p.a. per studio di fattibilità economico finanziaria per il PPP

Paolo Cottino e Giorgio De Ambrogio - KCity Rigenerazione Urbana S.r.l. per il piano di sperimentazione degli usi transitori

Chiara Pignaris - Cantieri animati S.n.c. per il percorso di partecipazione

Andrea Pardini - Fondazione Teatro Goldoni per gli apporti specialistici sulle nuove funzioni teatrali nel Progetto Hangar Creativi

Coprogettazione nell'ambito delle strategie urbane e territoriali FESR 2021-2027: Aldo Ianniello, Elisa Pecchioli, Paola Pelliccia Direzione Urbanistica Regione Toscana

Uso: Transitorio - Culturale

Anno: 2021

Localizzazione: Livorno, via Meyer

Dimensione: circa 17.000 mq. di superficie, 7.500 di edifici

Sotto. Ex Deposito ATL, 2021, Livorno. © Dunia Demi

L'ex Deposito ATL si compone di fabbricati e spazi aperti ed è ubicato «nel centro del centro» di Livorno, fra la Terrazza Mascagni e la Villa Mimbelli sede del Museo Fattori. A lungo sede operativa della società di gestione del servizio di trasporto pubblico locale - Azienda Trasporti Livornese - che vi aveva uffici, deposito autobus, magazzini, officine, locali tecnici, piazzale. Da tempo dismesso, è nella piena disponibilità del Comune. Copre circa 17.000 mq di superficie con 7.500 mq di edifici, metà dei quali sono i capannoni storici che erano sede delle officine a servizio dell'Azienda. L'ex ATL diventa gli *Hangar Creativi* nel 2021, quando il Comune apre uno dei capannoni per partecipare alla Biennale di Venezia. Prima, un complesso abbandonato fatto di spazi dimenticati, un grande cancello chiuso, un parcheggio al di là del quale non si poteva andare. Dopo, un luogo ibrido e ibridato, officina creativa, spazio all'avanguardia, archeologia industriale di grande potenza espressiva.

02 023 N.10



L'ambito che l'Amministrazione destina ad *Hangar Creativi* è nel cuore della città, vicino a luoghi simbolo e strategici quali il lungomare, la Terrazza Mascagni, l'Acquario, il Grand Hotel Palazzo, la Villa Mimbelli con il Museo Fattori e il parco storico, lo Scoglio della Regina – recuperato con fondi FESR POR CREO 2007-2013, sede di centri di ricerca –. Vi si trova il complesso di proprietà comunale che è stato sede operativa – uffici, deposito autobus, magazzini, locali tecnici e piazzale – dell'Azienda Trasporti Livornesi (ATL), poi chiuso e dimenticato dalla città. Si tratta di 17.000 mq di area, di cui 7.500 mq edifici.

L'ex ATL diventa *Hangar Creativi* nel 2021, quando il Comune apre un capannone per partecipare alla XVII Mostra Internazionale dell'Architettura – che, val la pena ricordarlo, si intitolava *How will we live together?* – per le iniziative collegate al Padiglione Italia della Biennale di Venezia, dedicato alle Comunità Resilienti. Dal 28 settembre al 3 ottobre 2021 vi si tengono conferenze, dibattiti, concerti, seminari di studio e ricerca, performances artistiche, video-proiezioni, iniziative dedicate ai giovani, mostre ("Scali Urbani"). Aprirlo e accendere i riflettori è stato un modo semplice e diretto per realizzare un nuovo spazio pubblico a disposizione dell'intera città. Forte di questa esperienza, l'Amministrazione comunale costruisce il progetto *Hangar Creativi - Spazi rigenerati per arte, cultura e impresa* con il quale ottiene i fondi delle politiche di coesione europee veicolate dal programma regionale per lo sviluppo. Fra le tredici Strategie territoriali individuate nel programma regionale vi sono infatti gli *Hangar Creativi* di Livorno. Il costo stimato in quel momento è circa 15 milioni, dei

quali otto a carico dei fondi POR FESR e altrettanti di cofinanziamento, da coprire anche mediante il ricorso a forme di partenariato pubblico privato. Oggi il costo stimato è pari al doppio, ma la fattibilità dell'intera operazione è stata verificata. Gli *Hangar Creativi* potranno ospitare – a titolo esemplificativo, ma con una particolare attenzione al mondo giovanile – spettacoli ed altre performance artistiche, convegni, temporary market, mostre, eventi sociali, di networking, seminari, allestimenti e produzioni teatrali, cinematografiche, televisive, attività formative per nuova impresa. Le condizioni geografiche, sociali, economiche e storiche della città aiutano un'operazione di questo tipo: città medicea, porto della Toscana, dotata di capitale locale, consolidata quanto a vivacità e creatività artistica. Si propone un "distretto culturale evoluto", convinti che la rigenerazione urbana su base culturale si possa candidare nella difficile contemporaneità quale motore di recupero di luoghi dismessi e abbandonati e come processo virtuoso di investimenti e di capacità produttiva. La Città di Livorno ne assume ogni potenzialità, con la propria agenda strategica ove correla le politiche urbane a quelle dello sviluppo economico e sociale.

Nel 2023 l'Amministrazione si dedica alle attività di partecipazione, in base all'"Accordo per la promozione di percorsi partecipativi, innovativi e inclusivi per la rigenerazione urbana" tra Regione Toscana e i Comuni titolari delle 13 Strategie Territoriali del PR FESR 2021-27, ma anche in coordinamento con quelle relative alla formazione del Piano Strutturale e del Piano operativo, i nuovi strumenti urbanistici comunali dove gli *Hangar Creativi*



Particolare filobus anni '70, 2021, Livorno. © Dunia Demi

sono uno dei cinque ambiti strategici della rigenerazione su leva pubblica. Il Comune incarica la società *Cantieri Animati* per il progetto e lo svolgimento della partecipazione. Nel contempo affida alla società SINLOC - Sistema Iniziative Locali S.p.A. – la redazione di uno studio di fattibilità economico sociale per l'individuazione della sostenibilità economico finanziaria e la verifica della procedura di Partenariato Pubblico Privato (PPP). Inoltre affida a KCity - Rigenerazione Urbana la cura di attività di progettazione partecipata dell'uso transitorio, un insieme di azioni sperimentali per concorrere gradualmente alla definizione del progetto, così che, oltre a evitare l'interruzione dell'offerta culturale, si possano testare soluzioni spaziali e gestionali attraverso il protagonismo di associazioni e cittadinanza. A conclusione del percorso, l'Amministrazione Comunale disporrà di un progetto di uso transitorio con indicazioni strategiche e operative, una visione condivisa con i soggetti interessati e la dettagliata descrizione delle attività, delle tempistiche e delle risorse necessarie per testarne l'efficacia, selezionando con bando pubblico il partner con cui attuare la sperimentazione, secondo il Codice del Terzo Settore. Intanto, l'Amministrazione ha realizzato le opere che garantiscono la fruibilità temporanea degli spazi. Inoltre, varie associazioni lavorano per vitalizzare gli Hangar, contribuendo con le loro attività a dare sostanza agli usi transitori. Già nel 2022 il progetto dell'associazione giovanile Oltre di Livorno, chiamato GAP – Giovani Attivisti Protagonisti –, ha vinto il bando *Creative Living Lab* del Ministero dei Beni Culturali, collocandosi al primo posto in assoluto nella graduatoria composta

da cinquantadue realtà artistiche e culturali provenienti da ogni parte d'Italia, con un finanziamento pari a 40 mila euro. L'Associazione ha lavorato con il patrocinio del Comune, coadiuvata dall'associazione Uovo alla Pop e dai partners Fondazione Trossi Uberti, Tododomomusic, Pilar Ternera, Atelier delle Arti. Il progetto ha previsto anche la realizzazione di cinque *focus talk* per raccogliere bisogni e interessi dei giovani di Livorno, per progettare dal basso iniziative culturali.

È in corso l'attività di affidamento del servizio di progettazione. A tal fine nel dicembre 2023 l'Amministrazione ha approvato il Documento di Indirizzo alla Progettazione sul quale emanare il bando. I punti fermi per l'assetto dell'area sono il mantenimento dell'attuale assetto di Via Meyer; la trasformazione di Via Forte dei Cavalleggeri come greenway tra la Terrazza Mascagni e la Villa Mimbelli; gli interventi su Via San Jacopo in Acquaviva come asse carrabile potenziato; il posizionamento dell'ingresso principale agli Hangar Creativi da Via San Jacopo in Acquaviva, con accesso auto e gli altri mezzi per raggiungere un nuovo parcheggio in struttura; la realizzazione per la gestione pubblica di un complesso teatrale, di un Parco Arena, degli *Open Hangar* anche come luoghi di aggregazione giovanile; la realizzazione di un parco verde, che caratterizza l'intera azione di rigenerazione.

Gli *Hangar Creativi* di Livorno sono stati selezionati per il progetto Interreg IMPETUS che la Regione Toscana come capofila sta conducendo sul tema *alternatives and approaches to regulation of temporary uses at regional and urban level*. Il progetto è stato presentato al primo *Interregional Thematic Seminar* che si è svolto a Riga nel novembre 2023.



Allestimento degli Hangar Creativi. Silvia Viviani, Hangar Creativi, 2023, Livorno.
© Dunia Demi

Negli ultimi anni l'affermazione del paradigma della rigenerazione – che va oltre il solo intervento edilizio e architettonico – ha dato un forte impulso al rinnovamento della cultura del progetto urbano. Tra i requisiti indispensabili di un progetto di rigenerazione va sicuramente annoverato il coinvolgimento della comunità, che oggi è contemplato all'interno di quasi tutti gli iter connessi alle trasformazioni urbane. Tuttavia, spesso la partecipazione si svolge ancora con modalità e forme che rinviano ad una cultura del progetto molto tradizionale: assemblee con gli abitanti e tavoli di lavoro sono assimilabili a veri e propri rituali, che offrono rassicuranti modelli da seguire per l'ascolto dei bisogni del territorio, ma che non sempre garantiscono un efficace contributo alle scelte di natura tecnica. Una radicale linea di innovazione del modo di interpretare e praticare l'azione partecipativa si lega alla prospettiva dell'urbanismo transitorio, che prevede azioni concrete di riuso sperimentale degli spazi da parte della comunità quali forme alternative di progettazione.

Ex filobus aggredito da street art, 2021, Livorno. © Dunia Demi



UN DIALOGO CON KCITY

Rigenerazione urbana e partecipazione: quale cultura del progetto urbano?

Con il PNRR si è ormai consolidata la visione integrata della “rigenerazione urbana” che, sin dagli anni Ottanta e grazie all’impulso delle politiche (e dei finanziamenti) europei, ha preso ad influenzare in modo importante la cultura del progetto urbano, che risultava tradizionalmente ancorata in modo pressoché esclusivo ad aspetti fisico-edilizi. Oggi il progetto di rigenerazione è multidimensionale, integra dimensione materiale e immateriale della trasformazione, internalizza risorse, dinamiche e processi sociali del territorio, orienta prospettive di sviluppo economico e attiva connessioni tra gli attori locali. Metodi e tecniche attenti a gestire questi aspetti compongono il *toolkit* del *city maker* contemporaneo, dalla cui applicazione dipendono la qualità e anche la legittimazione verso l'esterno di qualsiasi processo progettuale. Tra questi vanno sicuramente annoverate le soluzioni per ingaggiare la comunità sociale nelle decisioni relative al territorio che abita. La partecipazione ha rappresentato fin dagli anni Ottanta uno strumento di gestione dei conflitti e di costruzione del consenso, soprattutto per quanto riguarda le più delicate decisioni di politiche urbane o progetti strategici per la città. In letteratura, nel frattempo, sono state progressivamente affinate metodologie e

tecniche che conviene adottare in relazione alle caratteristiche specifiche di ogni situazione. In alcuni casi (anche come reazione ad un uso percepito come strumentale e manipolatorio della partecipazione attivata dalle istituzioni) si sono sviluppate forme di partecipazione alternative, meno legate a processi amministrativi e più incentrate sull'azione dal basso. Questo dibattito sui modi e le forme con cui rendere più efficace la partecipazione che ha segnato i decenni a cavallo del secolo, tuttavia, non trova pieno riscontro nei modelli partecipativi che oggi vengono promossi nelle più recenti esperienze di rigenerazione. Mentre prende forma un'idea del tutto nuova del progetto, che si struttura sulla messa in discussione di alcune classiche dicotomie (pubblico-privato, materiale-immateriale, formale-informale, decisione-azione, definitivo-temporaneo) per garantire il coinvolgimento della comunità, continuano ad essere applicati schemi e modelli della partecipazione di tipo classico. Raramente ci si interroga sull'adeguatezza di queste forme della partecipazione alla nuova cultura del progetto richiesta e veicolata dal paradigma della rigenerazione: i rituali delle assemblee e dei workshop per l'ascolto del territorio vengono apprezzati per il fatto stesso di essere fatti, per la facile legittimazione che possono garantire alle scelte tecniche effettuate dai progettisti e per la soddisfazione che l'opportunità di “dire la propria” genera nei partecipanti.

Oltre i rituali della partecipazione: l'uso come strumento di progetto

La gestione di molti dei temi e delle questioni al centro dell'agenda urbana potrebbe invece trarre significativo beneficio da nuovi modi di intendere e praticare la partecipazione, a condizione di interpretare quest'ultima non solo come occasione di ampliamento della democrazia locale, ma anche e soprattutto come tecnica che può consentire - a certe condizioni - una maggiore efficacia della progettazione.

Un caso emblematico e particolarmente rilevante è rappresentato dalla sfida della rigenerazione e valorizzazione del patrimonio immobiliare pubblico in disuso a vantaggio della collettività. Di fronte all'oggettiva difficoltà nel definire "a tavolino" le modalità più efficaci per dare nuova vita a questi vuoti urbani, è sempre più frequente da parte delle Amministrazioni la scelta di ricorrere a processi partecipativi. Tuttavia, interpretate come semplici occasioni di ascolto a proposito dei desideri degli abitanti, queste iniziative raramente contribuiscono ad affrontare i temi più delicati da cui dipende la fattibilità della rifunionalizzazione (che tipicamente riguardano aspetti immateriali quali l'effettiva esistenza di una domanda solvente per certi servizi, la reale disponibilità di competenze gestionali, la compatibilità tra attività e pubblici diversi). Adottando invece un'impostazione differente, maggiormente incline alla "speri-

mentazione", la partecipazione potrebbe servire a ridurre significativamente l'incertezza rispetto alle scelte di destinazione funzionale e contenere il rischio associato agli investimenti per la riqualificazione degli spazi. L'uso degli spazi da parte della comunità (anziché essere soltanto la misura *ex post* di un progetto ben congeniato) potrebbe funzionare *ex ante* come vera e propria occasione di sviluppo e avanzamento della progettazione. La gestione di iniziative temporanee all'interno degli spazi può essere organizzata come opportunità per mettere alla prova delle ipotesi di rifunionalizzazione prima di dar corso ad onerosi interventi di riqualificazione. Si tratta di un *modus operandi* che da oltre un decennio viene già applicato in Francia nel campo dell'urbanismo "transitorio".

Attraverso specifiche metodologie d'azione si mettono alla prova i possibili usi innovativi di spazi inutilizzati, in vista della definizione di scelte durevoli di destinazione. Da qualche tempo questa prospettiva comincia a suscitare attenzioni anche in Italia. Amministrazioni pubbliche e soggetti privati guardano con interesse alla possibilità di cominciare a riattivare i vuoti urbani in chiave sperimentale, anche avvalendosi delle normative sugli usi temporanei recentemente introdotte alla scala nazionale e regionale. KCity, società attiva da oltre 15 anni nel campo della rigenerazione urbana, sta guidando alcune iniziative pilota in diverse aree del Paese.



Allestimento degli Hangar Creativi. Silvia Viviani, Hangar Creativi, 2023, Livorno.
© Dunia Demi

Riuso transitorio e partecipazione della comunità: la sperimentazione avviata a Livorno

Nell'uso transitorio, le comunità di progetto partecipano al processo di progettazione apportando una "competenza d'uso" che può essere efficacemente utilizzata per integrare le competenze di natura tecnica già disponibili. È quanto sta avvenendo ad esempio a Livorno con riferimento al progetto di rifunzionalizzazione degli ex depositi ATL, un'area di circa 17.000 mq destinata alla valorizzazione strategica pubblico-privata, che nel corso degli anni ha già ospitato usi e iniziative culturali a carattere temporaneo. Per approfondire le condizioni di fattibilità della componente di interesse pubblico del progetto, che prevede la destinazione stabile di un capannone a centro culturale ibrido e innovativo in grado di integrare la filiera creativa locale (*Hangar Creativi*), il Comune ha promosso un percorso partecipativo rivolto alle associazioni e agli enti del territorio, con l'obiettivo di mettere a punto un piano di sperimentazione transitoria, utile a verificare alcuni aspetti di natura funzionale, tra cui le caratteristiche più opportune che dovrà assumere l'offerta del centro, approfondire la natura dei servizi integrativi che avrà senso attivare a servizio del quartiere, nonché il possibile modello gestionale e di sostenibilità.

Tra i mesi di settembre e dicembre 2023, con il supporto di KCity, oltre quindici organizzazioni del territorio hanno preso parte ad un ciclo di incontri dedicati non

solo a precisare la vision futura per gli *Hangar Creativi*, ma anche e soprattutto a focalizzare gli interrogativi e i principali dubbi inerenti la sua fattibilità e adeguatezza.

Questi ultimi (confluiti nel Piano di Sperimentazione) saranno oggetto di verifica pratica attraverso le attività di uso transitorio da realizzare nel corso del 2024, con la partecipazione dei soggetti che risponderanno all'avviso di prossima pubblicazione. Gli enti che verranno selezionati saranno protagonisti, insieme all'Amministrazione, di una esperienza innovativa di partecipazione che si svolgerà in parallelo e ad integrazione della progettazione degli interventi di riqualificazione edilizia. Tramite l'impiego delle competenze degli enti e alcuni allestimenti temporanei degli spazi, verranno organizzati veri e propri test di fattibilità del progetto degli *Hangar Creativi*.

Conclusione

I processi di rigenerazione urbana offrono di continuo occasioni per mettere in discussione alcuni assunti che hanno tradizionalmente orientato l'azione urbana, tra i quali l'idea che la progettazione sia una attività di tipo esclusivamente tecnico e che l'uso (degli spazi) non possa che intervenire successivamente e conseguentemente al progetto. Esperienze come quella avviata a Livorno possono contribuire a veicolare concretamente una nuova cultura del progetto urbano partecipato, introducendo nuovi rituali in grado di impiegare e valorizzare al meglio le competenze della comunità.

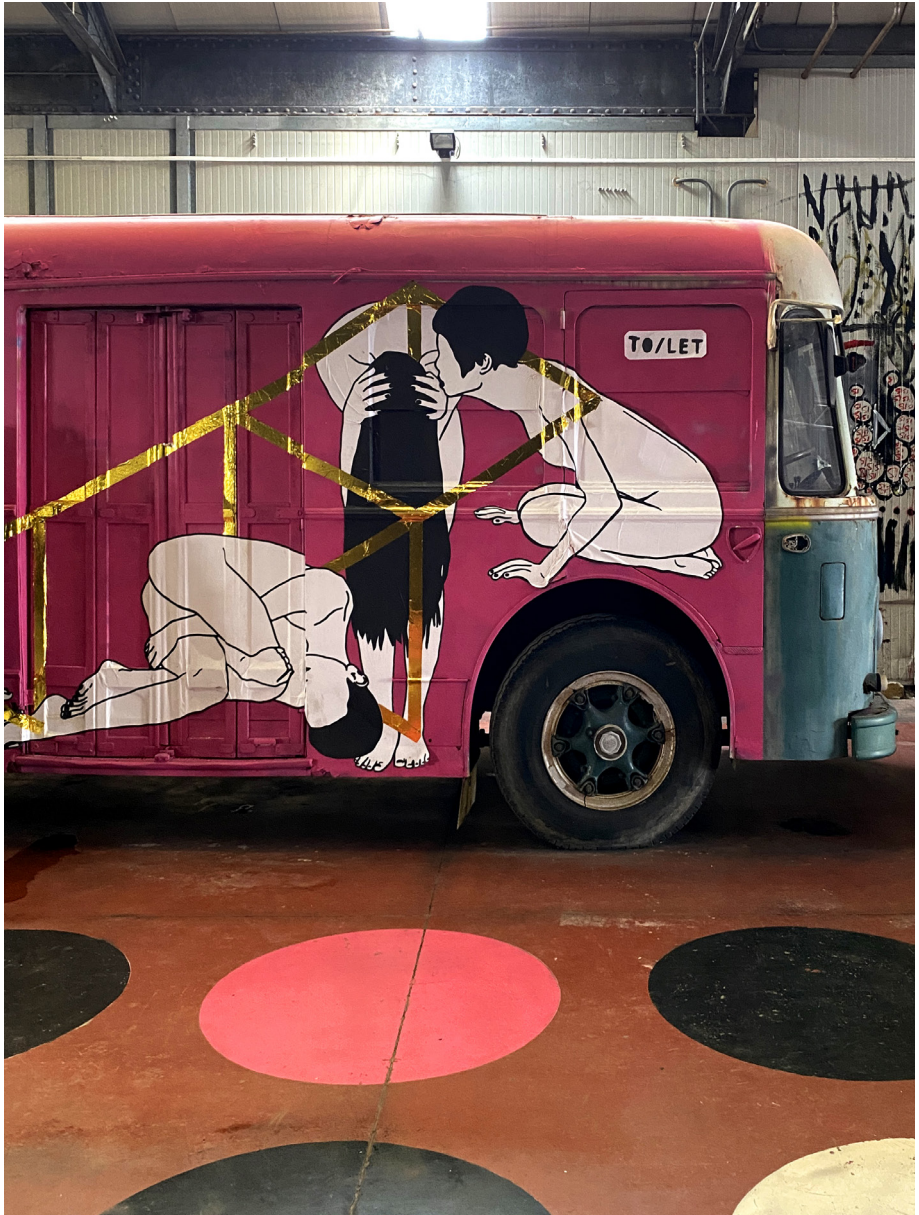


02 023 N.10

Allestimento degli Hangar Creativi. Silvia Viviani, Hangar Creativi, 2023, Livorno.
© Dunia Demi



TO/LET (Sonia Piedad Marinangeli e Elisa Placucci), *Senza Titolo*, Installazione tecnica, Paste Up, carta e colla su Tram, 2021, Hangar Creativi, Livorno. © Dunia Demi



02 023 N.10

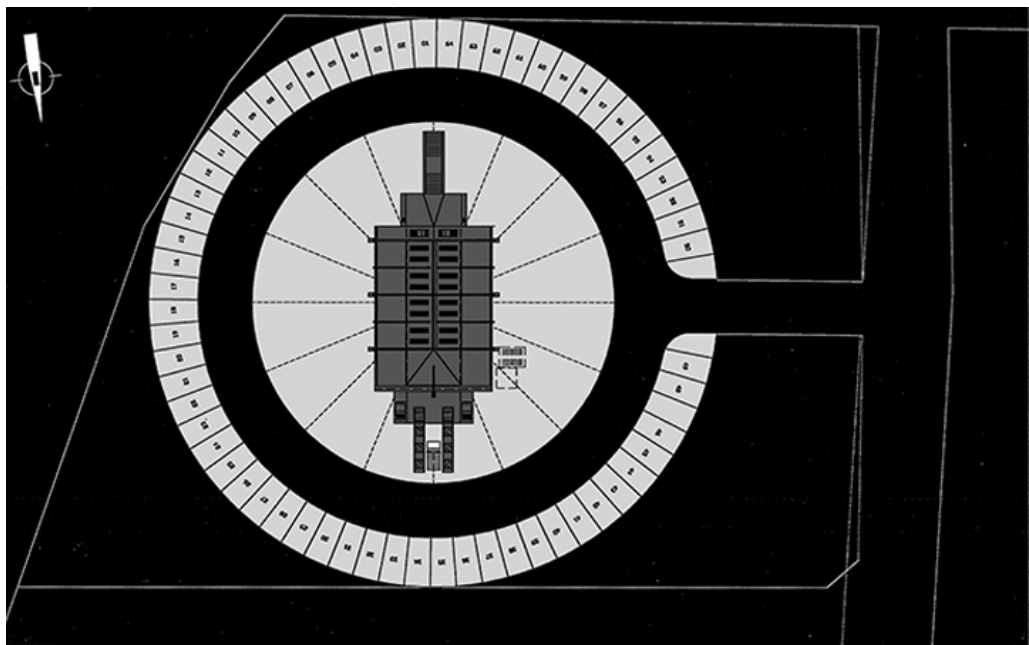
TO/LET (Sonia Piedad Marinangeli e Elisa Placucci), *Senza Titolo*, Installazione tecnica, Paste Up, carta e colla su Tram, 2021, Hangar Creativi, Livorno. © Dunia Demi

B018: BERNARD KHOURY E BEIRUT UNDERGROUND

MATTIA BALDINI

A partire dalla definizione del contesto circostante la formazione statunitense dell'architetto libanese Bernard Khoury, si analizzano brevemente le influenze riscontrabili nel suo lavoro, in particolar modo l'opera di Lebbeus Woods. Il testo si concentra sul tema del sottosuolo, descrivendo criticamente il club notturno B018 di Beirut, confrontandolo col Beirut Museum of Art. Risulta determinante, ai fini della comprensione dei progetti di Khoury, l'approfondimento delle dinamiche sociali e storiche della città di Beirut, con attenzione alla guerra civile avvenuta in Libano tra il 1975 e il 1990. L'atteggiamento dell'architetto nei confronti dell'ondata di ricostruzione del patrimonio architettonico della città e degli spazi urbani spicca per spirito critico e volontà di reazione. Trattando un'architettura dell'intrattenimento, nel dettaglio riguardante la musica, si instaura all'interno dell'articolo una riflessione sull'indole di Khoury e sul suo atteggiamento verso il progetto.

Sotto. Planimetria con copertura chiusa ed aperta.
Bernard Khoury, B018, 1998, Beirut (Libano). © Bernard Khoury



Nome del progetto: B018

Committente: Naji Gebran

Architettura: Bernard Khoury

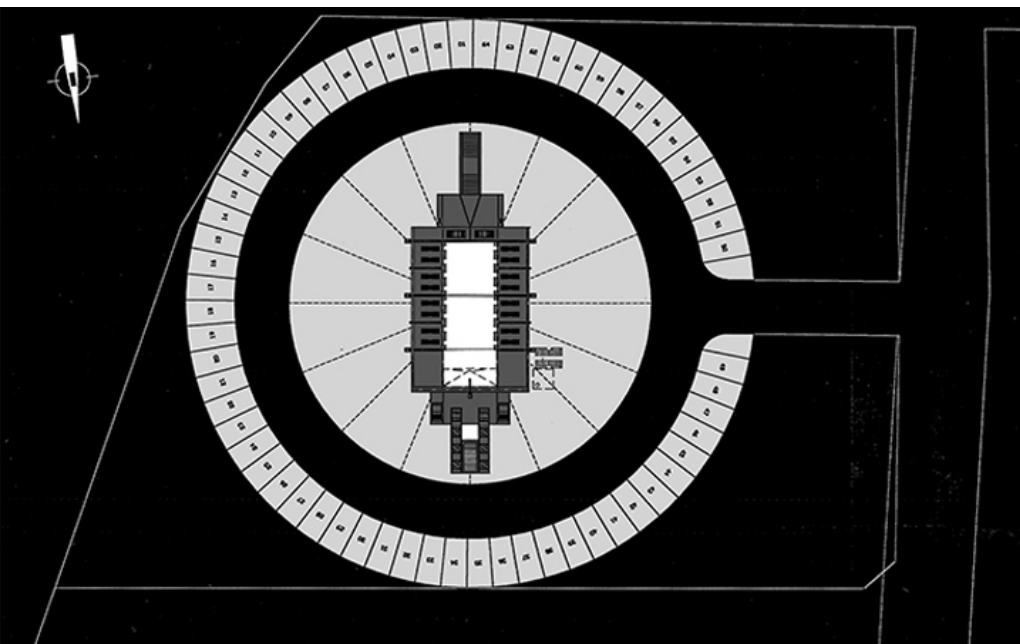
Uso: Club musicale

Anno: 1998

Localizzazione: Beirut, Libano

Dimensione: 200.00 mq

Il 10 dicembre 1973, al civico 315 di Bowery Street a New York, il rock club CBGB aprì per la prima volta le proprie porte. Ci volle pochissimo tempo affinché diventasse la *nursery* newyorkese del punk, trasmettendo velocemente le vibrazioni rabbiose e ribelli della neonata controcultura musicale persino nel Regno Unito della Regina Elisabetta II. Pochi anni dopo, nel '77, i Sex Pistols fecero uscire il loro unico album in studio dal titolo *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Un'opera controversa, violenta, anarchica, antiautoritaria, uno specchio dell'imperante sentimento di rivolta e di reazione dei giovani di tutto il mondo. Erano infatti gli anni della Guerra fredda, della Guerra del Kippur e dell'ormai conclusa Guerra del Vietnam; della dittatura siriana di Hafiz al-Asad e di quella libica di Mu'ammar Gheddafi; della lotta armata e del terrorismo in Italia. Anni di drastici e cruenti cambiamenti sociali, economici e geopolitici a scala globale. Gli stessi anni in cui, dal 1975 al 1990, il Libano si trovò a dover subire tre lustri di una lunga ed estenuante guerra



civile. Contemporaneamente, proprio negli Stati Uniti e nel pieno della giovinezza, il libanese Bernard Khoury affrontava la propria formazione come architetto. Nel 1991, ancora studente e frequentante dello studio americano di Lebbeus Woods, Khoury osserverà in una mostra itinerante l'immagine drammatica e sconvolgente di una Beirut sventrata dalla guerra. Esattamente nell'anno in cui, in Libano, Gabriele Basilico scatterà assieme alla scrittrice libanese Dominique Eddé cinquecentosessanta fotografie in bianco e nero, per cristallizzare la devastazione della stessa Beirut in una penosa condizione post-bellica. Di fronte agli incolmabili vuoti e alle infinite rovine, Khoury e Basilico si troveranno inconsapevolmente a condividere un sentimento comune: osservare una città martoriata sulla sua superficie ma ancora viva al di sotto¹, come carbone ardente nascosto dalla cenere. Nel 1993, terminati gli studi ad Harvard, Khoury tornerà nei suoi territori, rendendosi conto di come il comfort del bozzolo accademico statunitense fosse ben lontano dalla complicata realtà politica di Beirut. La rinascita della nazione, come egli pensava sarebbe dovuta accadere, non avvenne. Di lì a poco, Solidère, azienda privata incaricata della ricostruzione del centro storico, avrebbe iniziato a demolire interi edifici, facendo scomparire

**Il club chiuso inserito nel contesto cittadino. Bernard Khoury, B018, 1998, Beirut (Libano).
© Bernard Khoury**

LARGO DUOMO



materialmente le tracce testimoniali della guerra ed edificando una nuova versione capitalistica ed edulcorata della vecchia Beirut, o – per citare i Sex Pistols – seguendo la logica del verso «*Your future dream is a shopping scheme*»². Segnato dalla ricerca di Lebbeus Woods in merito alla ricostruzione di città devastate da eventi catastrofici³ e preoccupato per la possibilità di perdita della memoria collettiva della comunità, Khoury comincia a riflettere sull'insensatezza e sulla superficialità dell'opera di Solidère. Nel 1998, dopo anni di elucubrazioni progettuali prettamente teoriche, a Khoury capita la prima occasione concreta di intervento urbano grazie all'amico Naji Gebran, punto di riferimento all'interno del panorama musicale cittadino. Le condizioni grazie alle quali si verificò l'opportunità furono molteplici: in primo luogo fu determinante la graduale ripresa delle attività turistiche libanesi in seguito alla fine della guerra, che portò come conseguenza l'interesse dell'industria dell'intrattenimento ad investire sul mercato immobiliare; oltre a ciò, Gebran fu incoraggiato dalla risonanza del proprio lavoro e da una sempre crescente notorietà, che lo convinsero a costruire un nuovo club musicale in una dilagante atmosfera di fervore e di rinnovamento. Fu individuato un lotto a ridosso dell'arteria M51 di Beirut, nel quar-

**Il club con copertura aperta. Bernard Khoury, B018, 1998, Beirut (Libano).
© Bernard Khoury**





Fase di ritrazione dei pannelli di copertura. Bernard Khoury, B018, 1998, Beirut (Libano). © Bernard Khoury



02 023 N.10



Il club in attività. Bernard Khoury, B018, 1998, Beirut (Libano).
© Bernard Khoury



tiere de La Quarantaine⁴ (attualmente Karantina), caratterizzato da una storia assolutamente non trascurabile, pretesto per il progetto e oggetto di confronto per l'architetto. Posta in prossimità del porto di Beirut, la zona fu utilizzata come lazzaretto durante il protettorato francese per poi divenire progressivamente un campo profughi composto da musulmani armeni, curdi, libanesi, palestinesi e siriani. Il 18 gennaio 1976, come esito delle fortissime tensioni etnico-religiose all'interno del paese, ebbe luogo un sanguinoso massacro di migliaia di civili e la devastazione totale dell'intera area. L'esigenza quindi di progettare su una tabula rasa a seguito di una catastrofe occorsa vent'anni prima, diede a Khoury la possibilità di affermare e sperimentare una «ricostruzione sincera», fuori dalle dinamiche consumistiche dei nuovi imprenditori. Il club fu chiamato B018⁵. Scendendo negli aspetti che riguardano la composizione, la prima acuta mossa risiede nell'approccio di Khoury di fronte al vuoto urbano: privare l'edificio del proprio ruolo di presenza. In una situazione post-apocalittica e segnata dall'angoscia, la reazione sta nella privazione volontaria di risarcimento nei confronti della città, per demarcare l'assenza come traccia visibile della memoria. Il sottosuolo diventa spazio di riparo e l'architettura, al pari di una

A fianco. Inquadramento e sezione prospettica. Bernard Khoury e Walid Raad, *A proposal for a Beirut Site Museum: Preface* (2016 – 20--), 2016, Beirut (Libano).
© Bernard Khoury e Walid Raad

Il 18 gennaio 1976, come esito delle fortissime tensioni etnico-religiose all'interno del paese, ebbe luogo un sanguinoso massacro di migliaia di civili e la devastazione totale dell'intera area. L'esigenza quindi di progettare su una tabula rasa a seguito di una catastrofe occorsa vent'anni prima, diede a Khoury la possibilità di affermare e sperimentare una «ricostruzione sincera», fuori dalle dinamiche consumistiche dei nuovi imprenditori.

A
MATERIALE: 1:100
MATERIALE: 1:100
1:100

19.8.18

02 023 N.10

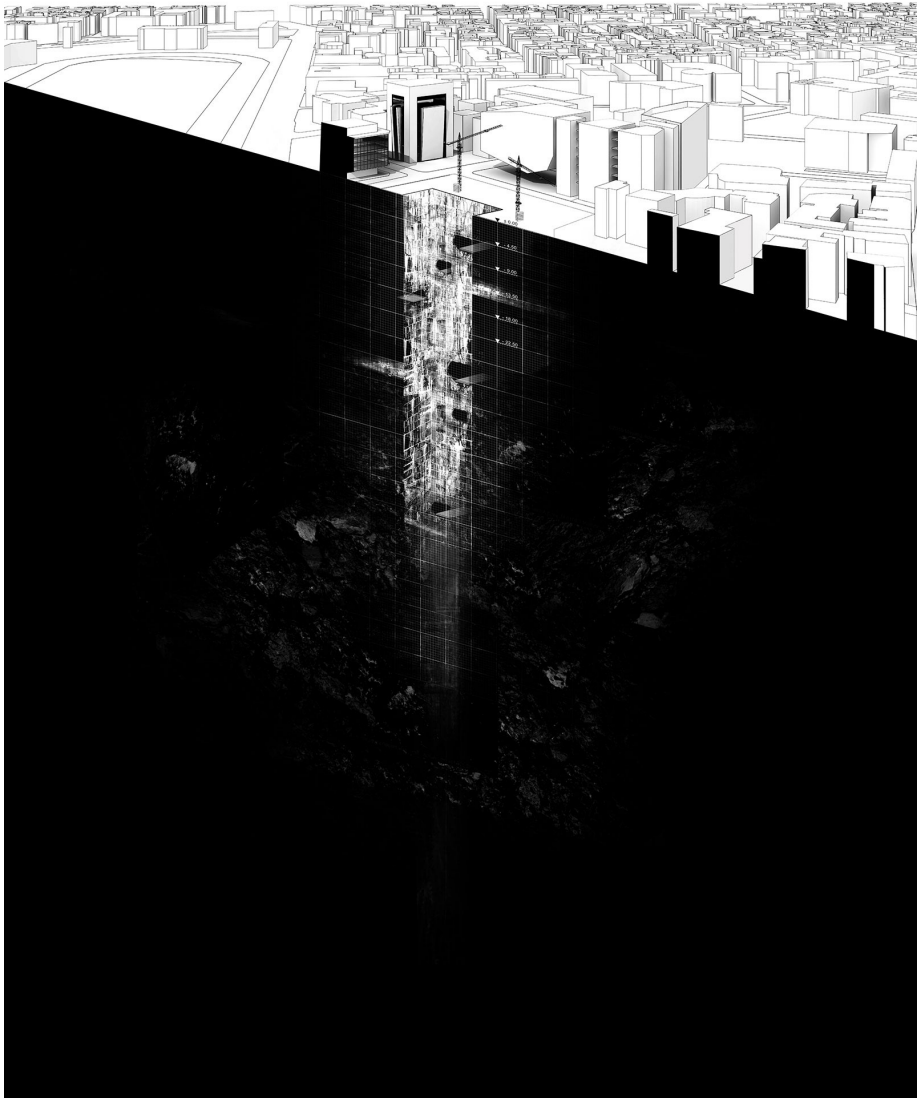




LARGO DUOMO



Prospettiva zenitale. Bernard Khoury e Walid Raad, *A proposal for a Beirut Site Museum: Preface* (2016 – 20--), 2016, Beirut (Libano). © Bernard Khoury e Walid Raad



Sezione prospettica. Bernard Khoury e Walid Raad, *A proposal for a Beirut Site Museum: Preface* (2016 – 20--), 2016, Beirut (Libano). © Bernard Khoury e Walid Raad

macchina bellica, si identifica come «luogo di sopravvivenza». La dimensione sotterranea del progetto e la sua composizione planimetrica rimandano ad una sfera sacrale, dentro la quale avvengono rituali e “culti clandestini”⁶, facendo riferimento alla spiritualità della danza e al carattere arcaico e liberatorio della musica e del movimento. All'esterno, un grande cerchio in calcestruzzo armato sfiora il livello del terreno, generando tre anelli concentrici: il primo sul perimetro ha funzione di parcheggio, il secondo riguarda la circolazione di persone e veicoli ed il terzo contiene l'edificio. Tre vani scala sprofondano all'interno dello spazio della discoteca, due dei quali parallelamente all'asse longitudinale. La discesa verso l'ipogeo assume il ruolo di filtro nella transizione tra il luogo della tragedia e quello della festa, due mondi che si ricongiungono poi grazie alla copertura dell'edificio. Il tetto è infatti pensato come un meccanismo apribile e retrattile, al pari di un espediente militare, che ciclicamente consente alla fine di ogni serata di stabilire un punto di contatto tra il gioioso fermento della vita mondana sotto l'epidermide urbana e la dolorosa ferita al di sopra di essa. Citando l'autore, è evidente il desiderio di dare origine a inedite associazioni: «In my worlds of uncontrolled dissonance, I build alliances. Those

A fianco. Collage. Bernard Khoury e Walid Raad, *A proposal for a Beirut Site Museum: Preface* (2016 – 20--), 2016, Beirut (Libano). © Bernard Khoury e Walid Raad

La discesa verso l'ipogeo assume il ruolo di filtro nella transizione tra il luogo della tragedia e quello della festa, due mondi che si ricongiungono poi grazie alla copertura dell'edificio. Il tetto è infatti pensato come un meccanismo apribile e retrattile, al pari di un espediente militare, che ciclicamente consente alla fine di ogni serata di stabilire un punto di contatto tra il gioioso fermento della vita mondana sotto l'epidermide urbana e la dolorosa ferita al di sopra di essa.



are often contradictory ones»⁷. Le luci, i suoni e le vibrazioni del B018 si propagano nella città di Beirut. L'apertura mette fine al rito, gli astanti escono, il club torna a chiudersi. A distanza di anni, lo stesso tema del sottosuolo, già fortemente presente nel lavoro *Lower Manhattan* di Lebbeus Woods e materialmente sperimentato con l'esperienza del B018, si riproporrà utopisticamente nel progetto di Khoury⁸ per il *Beirut Museum of Art*. Anche in quest'opera, col medesimo intento di privare la città di un'ulteriore folle corsa all'erezione di un edificio multipiano, è prefigurata la possibilità di esplorazione attraverso lo scavo. L'apertura fisica del terreno «porta altrove», «verso altri spazi culturali recenti o meno recenti». Come se, nuovamente, la dimensione sotterranea dell'architettura riesumasse reperti archeologici e rovine di una Beirut passata, ancora viva. L'azione radicale e violenta⁹ di penetrazione del terreno – se calata all'interno del contesto di ricostruzione libanese volto al soddisfacimento indiscriminato di bisogni, alieno da ideali, programmi e propositi – sembrerebbe assumere nel caso di Khoury la valenza di un atteggiamento sovversivo. Non reazionario, non rivoluzionario, non eroico. Provocatorio e controverso, con la scorrettezza posturale di un architetto punk.

Note

¹ «Quando mi ha chiamato sembrava disperato, continuava a ripetere che non era un fotografo di guerra. Poi un giorno Eddé lo ha portato in cima all'Holiday Inn e per la prima volta, da quella prospettiva, ha capito che la città era viva e che solo la sua pelle era stata profondamente martoriata», parole di Gabriele Basilico durante il reportage a Beirut nel 1991, raccontate dalla photo editor Giovanna Calvenzi nell'articolo *Sotto la pelle di Beirut*, in «Internazionale», 2015.

² Citazione di un verso contenuto nel brano dei Sex Pistols, *Anarchy in the U.K.*, in *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, 1977.

³ Woods utilizza un'analogia con il processo di guarigione biologica ed emotiva, presentando forme architettoniche che agiscono come iniezioni, croste, cicatrici e nuovi tessuti all'interno del complesso organismo di una città. «Solo affrontando la follia della distruzione intenzionale», sostiene, «la ragione può ricominciare a credere in sé stessa». Tratto da L. Woods, *War and Architecture / Rat I Arhitektura*, in «Pamphlet Architecture», n. 15, Princeton Architectural Press, New York, 1993.

⁴ «quarantena forma varia di quarantina dal latino *quadraginta* quaranta [fr. *quarante*], mediante il fr. *quarantaine*. Soggiorno anticamente di giorni quaranta, che i viaggiatori, non che le mercanzie, provenienti da paesi infetti da malattie contagiose, sono costretti a fare in un lazzaretto o a bordo delle navi, prima di comunicare cogli abitanti del paese o del porto, dov'essi vogliono sbarcare». In O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Fratelli Melita, La Spezia, 1988.

⁵ Il nome B018 sembra derivare dal codice segreto di accesso all'appartamento di Naji Gebran nel nord di Beirut, in cui egli era solito organizzare sessioni di musicoterapia underground.

⁶ Cfr. M. Raitano, *La dimensione ipogea nel progetto contemporaneo*, in «L'industria delle costruzioni», 388, 2006, p. 4.

⁷ Citazione di B. Khoury tratta da F. De Maio, *(In)attualità e (a)temporalità del bunker. L'architettura di Bernard Khoury a Beirut*, in «La Rivista di Engramma», 185, 2021, pp. 187-194.

⁸ Per completezza si specifica che il progetto è Walid Raad e Bernard Khoury, *A proposal for a Beirut Site Museum: Preface* (2016 – 20--).

⁹ Sull'utilizzo del concetto di violenza in riferimento all'architettura si rimanda al saggio «La violenza dell'architettura» contenuto in B. Tschumi, *Architettura e Disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005.

Mattia Baldini è dottorando in Architettura. Teorie e Progetto (XXXVIII ciclo – ICAR 14) presso La Sapienza Università di Roma



Copertura in movimento dall'interno del club. Bernard Khoury, B018, 1998, Beirut (Libano). © Bernard Khoury

THE BALL THEATER – LA FÊTE N'EST PAS FINIE

Il *mixtape* utopico del padiglione francese della Biennale Architettura di Venezia 2023

GIACOMO RAZZOLINI

LARGO DUOMO

Il padiglione francese della Biennale di Architettura di Venezia 2023 è caratterizzato da un progetto di allestimento non didascalico che gravita attorno al concetto di “Utopia”, una narrazione capace di lasciare spazio di manovra nelle riflessioni e nell’interpretazione del fruitore. In una società in cui l’oggi è divenuto l’unico riferimento temporale, l’utopia sembra essere una dimensione possibile per ri-conoscere ideali, aspirazioni e speranze comuni.

Studio Muoto si inserisce tra le formazioni contemporanee capaci di tradurre in maniera tangibile e radicale lo spirito del nostro tempo, attraverso un rigore spaziale che fa della sintesi la propria forza motrice e dell’estrema confidenza nel calibrare soluzioni tecniche ed utilizzo di materiali il linguaggio espressivo con cui manifestarsi.

Se Studio Muoto rappresenta una realtà progettuale ormai riconosciuta a livello internazionale senz’altro lo si deve al dibattito che l’architettura francese ha ri-attivato negli ultimi anni attraverso molteplici interventi nei propri contesti urbani. Tra gli esponenti di questa cordata progettuale Lacaton & Vassal, anch’essi francesi, vincitori dell’edizione 2021 del premio Pritzker¹, ne rappresentano probabilmente lo spartiacque.

“THE CRISIS IS OUR CHANCE”, così dichiarano gli autori del padiglione nell’appendice *Nexus* della propria monografia². Le loro architetture si inseriscono all’interno di contesti eterogenei, trascinando con sé l’eco di una crisi sociale ed economica di cui la loro generazione è senz’altro figlia. Dal 2008 la “crisi” si è dilatata, sfumando e rendendo impercettibili i suoi limiti e divenendo per molti una condizione esistenziale. Crisi che, per



02 023 N.10

Ingresso padiglione francese Biennale, Studio Muoto & Georgi Stanishev,
The Ball Theater – La fête n'est pas finie, 2023, Venezia. © Giacomo Razzolini

necessità e mediante una lettura critica e sagace del contemporaneo, è divenuta linguaggio e manifesto della ricerca progettuale. Unica e reale soluzione possibile, unica via percorribile. Affrontarla, codificandone le movenze e le opportunità, diviene un atto di resistenza che non attende una terapia, ma struttura ed assembla con il tempo, l'esperienza e le ferite necessarie, una possibile cura. Se la crisi è il nostro oggi, la crisi stessa è il campo d'azione all'interno del quale individuare una soluzione progettuale percorribile.

Il progetto per il padiglione francese della Biennale d'Architettura 2023 rappresenta, in questi termini, un passaggio fisiologico del percorso avviato dallo studio. L'installazione, che gravita attorno al concetto di "Utopia", è caratterizzata da un progetto di allestimento non didascalico, capace di lasciare spazio di manovra nelle riflessioni e nell'interpretazione del fruitore.

All'urgenza di affermazione e libertà individuale dei nostri giorni si contrappone un corpo estraneo che diviene spazio dianoetico per qualsiasi collettività o tribù. Un luogo che, attraverso la propria configurazione, cerca di recuperare un significato collettivo più largo.

Dal 2008 la “crisi” si è dilatata, sfumando e rendendo impercettibili i suoi limiti e divenendo per molti una condizione esistenziale. Crisi che, per necessità e mediante una lettura critica e sagace del contemporaneo, è divenuta linguaggio e manifesto della ricerca progettuale. Unica e reale soluzione possibile, unica via percorribile.

Ciò che sorprende, circumnavigando l'oggetto, è la capacità di spargere all'interno di questo spazio "istituzionale", mediante un gesto unitario, molteplici input.

Quello che l'allestimento ci propone è un dispositivo apparentemente incerto, effimero, instabile, capace di disseminare punti interrogativi rispetto alle illusorie certezze del nostro tempo. Un allestimento in cui passato e futuro creano un *mixtape* di sentimenti indecifrabili ed interlocutori che oscillano tra visioni extra-ordinarie e nostalgia. Se i materiali utilizzati definiscono una corrispondenza tra il presente ed uno scenografico futuro verosimile, le forme e lo spazio (anche nella sua incompiutezza) riconducono a memorie visionarie ed affezioni culturali. Il concetto di "Utopia" ricercato dallo studio in questa installazione risiede e si dilata in questa sottesa relazione tra passato e futuro.

La sezione, svelata dall'incompiutezza dell'oggetto, rievoca le architetture utopiche del Neoclassicismo Rivoluzionario di Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux³. Autori che, attraverso le loro opere, concepivano spazi capaci di trasmettere e manifestare le idee ed i valori della rivoluzione. Costruzioni mentali rappresentative, interpreti della strutturazione intellettuale di un futuro prossimo.

Affrontarla, codificandone le movenze e le opportunità, diviene un atto di resistenza che non attende una terapia, ma struttura ed assembla con il tempo, l'esperienza e le ferite necessarie, una possibile cura. Se la crisi è il nostro oggi, la crisi stessa è il campo d'azione all'interno del quale individuare una soluzione progettuale percorribile.





Studio Muoto & Georgi Stanishev, *The Ball Theater – La fête n'est pas finie*, 2023, Venezia. © Giacomo Razzolini



Studio Muoto & Georgi Stanishev, *The Ball Theater – La fête n'est pas finie*, 2023, Venezia.
© Giacomo Razzolini



Studio Muoto & Georgi Stanishev, *The Ball Theater – La fête n'est pas finie*, 2023, Venezia.
© Giacomo Razzolini

L'incompiutezza dell'oggetto non è da considerarsi fatto traumatico, rovina nostalgica o speculazione compositiva dell'autore, quanto piuttosto la dichiarazione e l'invito a proseguire questa narrazione, ad unire i vari punti disseminati all'interno della riflessione. Concludere l'opera, renderla finita spetta alle nostre deduzioni, ad un nostro confronto. Il ventre aperto di questo oggetto interlocutorio diviene così lo spazio terminale attorno al quale consumare il rituale collettivo, qualsiasi esso sia.

Al contempo i materiali e la struttura standardizzata e reversibile dell'allestimento si presentano come elementi e dispositivi di rituali che rimandano alle sottoculture degli anni '80 in cui la discoteca (*Ball*) rappresentava un spazio incontaminato, dove potersi esprimere liberamente, un luogo di evasione ed accettazione.

Infine, la percezione del corpo estraneo rispetto ad un contesto dato e rassicurante come quello del padiglione. Un oggetto sorprendente, che nella sua diversità lascia decantare ed elaborare nella mente del fruitore una libera interpretazione della questione.

Da un lato l'innocenza e la curiosità del bambino, proteso continuamente verso la scoperta in una inconsapevole dimensione ulissiana che caratterizza l'infanzia, dall'altro la tecnologia che assume caratteri simili alla ragione (il parallelo con le ultime scoperte riguardanti l'intelligenza artificiale sembra solo essere la punta di

Non è un caso, tra le altre cose, che il catalogo del padiglione sia un progetto di *Graphic Novel*, curato in collaborazione con il graphic designer francese Ugo Benveniu, nella quale si racconta, come in una fanzine di fantascienza, la storia di tre bambini ed un robot che trovano questa architettura abbandonata con la quale cercano di fare in qualche modo i conti.

Da un lato l'innocenza e la curiosità del bambino, proteso continuamente verso la scoperta in una inconsapevole dimensione ulissiana che caratterizza l'infanzia, dall'altro la tecnologia che assume caratteri simili alla ragione (il parallelo con le ultime scoperte riguardanti l'intelligenza artificiale sembra solo essere la punta di un iceberg che come fondamenta sottende riferimenti ed intuizioni culturali, letterarie e cinematografiche anticipatrici di questo dualismo attrattivo tra uomo e macchina), auspicano una possibile e costruttiva collaborazione tra uomo e artificio, quest'ultimo risultato e strumento della stessa ragione umana.

Il significato di Utopia, nelle sue radici etimologiche, è riconducibile ad un luogo che non esiste. Per rendere possibile la narrazione di questo luogo ci si aggrappa al passato

un iceberg che come fondamenta sottende riferimenti ed intuizioni culturali, letterarie e cinematografiche anticipatrici di questo dualismo attrattivo tra uomo e macchina), auspicano una possibile e costruttiva collaborazione tra uomo e artificio, quest'ultimo risultato e strumento della stessa ragione umana.





Studio Muoto & Georgi Stanishev, *The Ball Theater – La fête n'est pas finie*, 2023, Venezia. © Giacomo Razzolini

ed alla proiezione di un futuro immaginato, parzialmente contaminato dal nostro presente. Un luogo di sospensione temporale in cui le tre dimensioni si intersecano ed interagiscono e senza il quale, probabilmente, una società non avrebbe futuro.

Questo è l'*hyper* grido di speranza che, assumendo per i più scettici le sembianze di un *rave party*, l'installazione del padiglione francese cerca di far risuonare tra i Giardini di una Biennale di Architettura che sempre più rappresenta un evento da condividere e non di condivisione.

In una società in cui l'oggi è divenuto l'unico riferimento temporale, l'utopia sembra essere una dimensione possibile per ri-conoscere ideali, aspirazioni e speranze comuni.

Il progetto stesso (*pro-jectus*, azione del gettare avanti), si mostra come una proiezione di una volontà immaginata e narrata attraverso la configurazione di uno spazio contraddittorio, poiché spiazzante, ma al tempo stesso ed in qualche modo riconoscibile.

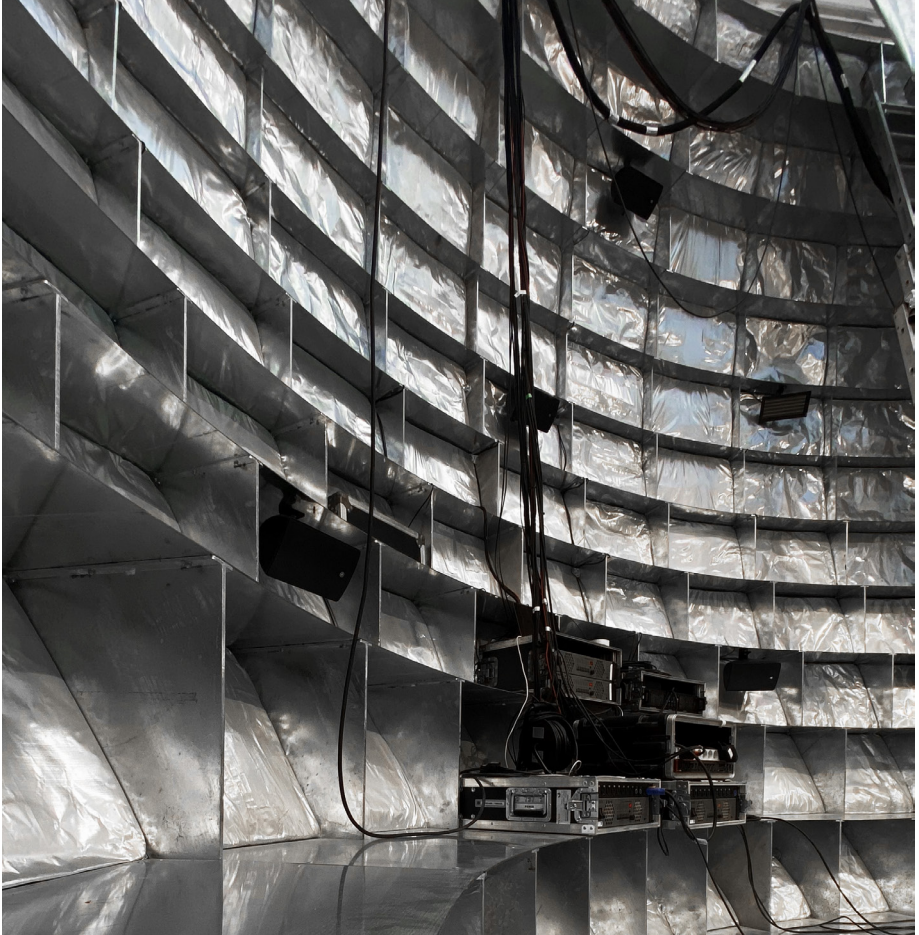
Giacomo Razzolini è cultore della materia presso il Dipartimento di Architettura (DIDA), Università degli Studi di Firenze

Note

¹ Nel 2021 Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, dello studio di architettura Lacaton & Vassal, sono stati vincitori (49esimo e il 50esimo) del premio *Pritzker Architecture Prize*, il più importante premio di architettura a livello internazionale. La Giuria, costituita da Alejandro Aravena (Presidente), Barry Bergdoll, Deborah Berke, Stephen Breyer, André Aranha Corrêa do Lago, Kazuyo Sejima, Wang Shu, Benedetta Tagliabue, Martha Thorne (Executive Director), Manuela Lucá-Dazio (Advisor), motiva il lavoro di Lacaton e Vassal affermando: «Riflette lo spirito democratico dell'architettura (...) attraverso un potente senso dello spazio e dei materiali che creano un'architettura tanto forte nelle sue forme quanto nelle sue convinzioni, trasparente nella sua estetica come nell'etica».

² 2G79 MUOTO, Koenig Books, Londra, 2019. La pubblicazione monografica descrive le opere e la ricerca dello studio. L'appendice della pubblicazione, cambiando anche grammatura e tipologia di carta, è caratterizzata da un capitolo denominato *NEXUS A few quotes on Love, Death, Architecture and Modernity from J.G. Ballard; The crisis is our chance; A Catalogue of Gas Station*. Curato dallo stesso Studio Muoto.

³ Tra le opere dei due autori il rimando formale ad alcuni progetti tra cui: "Cenotafio per Isaac Newton" di Étienne-Louis Boullée e "Progetto per la casa dei giardinieri" di Claude-Nicolas Ledoux.



Studio Muoto & Georgi Stanishev, *The Ball Theater – La fête n'est pas finie*, 2023, Venezia.
© Giacomo Razzolini

IL TEMPO DELLA FESTA. LE ARCHITETTURE DI LOS ANGELES 1984

VINCENZO MOSCHETTI

LARGO DUOMO

Il progetto per la XXIII Olimpiade di Los Angeles 1984 avrebbe riscritto per qualche settimana l'architettura della città californiana. Sulla scena delle ecologie di Banham, dove le mura storiche europee sono sostituite dalle infrastrutture autostradali, «l'architettura diviene [...] vessillo di messaggi altri ed elemento di rigenerazione dei palinsesti incontrati, opera mirabile incentrata soprattutto a scardinare realtà intrappolate in forme desuete».

I progettisti Jerde, Sussman/Prejza hanno svolto un ruolo decisivo nell'interpretare per mezzo dell'architettura un tema apparentemente scontato ma che, svuotato il valore antico di monumento, ha riflesso un tempo dettato dalla velocità autostradale dove ciò che resta è visto dallo specchietto retrovisore.

Le «nuove» architetture di Los Angeles lavorano quindi attraverso la spoliazione, trasformando e ingigantendo gli elementi della storia antica secondo una restituzione inconsueta e *pop*. L'uso volutamente eccessivo delle variazioni tipologiche, o la reinvenzione morfologica di parti di città manipolano la storiografica proponendo tramite il modello grafico spazi altri, come facenti parte di un nuovo armamentario chiamato *kit-of-parts*.

The design for the XXIII Olympiad in Los Angeles 1984 would rewrite the architecture of the Californian city for a few weeks. On the scene of Banham's ecologies where historical European walls are replaced by motorway infrastructure, «architecture becomes [...] a banner of other messages and an element of regeneration of the palimpsests encountered, an admirable work encountered above all to unhinge realities trapped in obsolete forms».

The designers Jerde, Sussman/Prejza play a decisive role in interpreting through architecture a theme that is apparently taken for granted, but which, emptied of its ancient value as a monument, reflects a time dictated by the speed motorways where what remains is seen from the rear-view mirror.

The «new» architecture of Los Angeles therefore works through spoliation, transforming and magnifying the elements of ancient history according to an unusual and pop restitution. The deliberately excessive use of typological variations, or the morphological reinvention of parts of the city manipulate historiography by proposing other spaces through the graphic model, as part of a new paraphernalia called *kit-of-parts*.

Il 22 gennaio 1984 presso il Tampa Stadium in occasione della cerimonia del *Super Bowl XVIII* un insieme di immagini annunciarono al mondo un nuovo tempo: l'arrivo del personal computer Macintosh prodotto da Apple intitolato 1984². La circostanza progettuale legata all'evento ha portato con sé due aspetti essenziali: da un lato la fioritura di un avanzatissimo apparato tecnologico fissato dall'uso dei colori e, dall'altro, quello di un gigantismo culturale chiamato *think big*. Il sistema predisposto dall'azione pubblicitaria ha prodotto la *mise en place* di uno schema di ambiguità in cui il "monumento", legittimato dall'uso europeo guidato da *L'architettura della città* di Aldo Rossi, si sarebbe innestato nuovamente nella terra di Ronald Reagan, eletto presidente nel 1980, secondo un *New Mannerism* ma a tempo determinato.

Da questi presupposti prende corpo il progetto per la XXIII Olimpiade di Los Angeles che dal 28 luglio al 12 agosto 1984 avrebbe riscritto per qualche settimana l'architettura della città californiana. Sulla scena delle ecologie di Banham dove le mura storiche europee sono sostituite dalle infrastrutture autostradali, «l'architettura diviene quindi vessillo di messaggi altri ed

elemento di rigenerazione dei palinsesti incontrati, opera mirabile incentrata soprattutto a scardinare realtà intrappolate in forme desuete»³.

La città si prepara a essere ridisegnata in funzione di una festa utilizzando l'immagine come forma di inganno al fine di rispondere all'interrogativo: «Cosa c'è di più appropriato in una Tinseltown cullata nella tradizione della città del cinema che avere un'Olimpiade effimera, ovvero l'ultimo tributo alla società dello smaltimento?»⁴.

I progettisti Jerde, Sussman/Prejza svolgono un ruolo decisivo nell'interpretare per mezzo dell'architettura un tema apparentemente scontato ma che, svuotato il valore antico di monumento, deve necessariamente riflettere un tempo che è dettato dalla velocità con cui si percorrono le autostrade e dove – come indicato da Banham – ciò che resta è visto dallo specchietto retrovisore.

Le "nuove" architetture di Los Angeles lavorano quindi attraverso la spoliazione, trasformando e ingigantendo gli elementi della storia antica secondo una restituzione inconsueta e *pop*. In questa reinvenzione è l'ordine gigante a rifondare la città e ritessere le quattro ecologie⁵ secondo una



Sussman/Prejza & Co., *Look of the City*, 1984, Los Angeles.
© LA84 Foundation (photo by Annette Del Zoppo)



02 023 N.10

A fianco. Il portale più grande di tutti è montato all'angolo tra Menlo Avenue e la 39esima strada e si erge per oltre 130 piedi di altezza. Jerde Partnership, The Olympic Entrance Tower, 1984, Los Angeles. © Jerde Partnership

modalità in cui «il rapporto fra la statura dell'uomo e quella delle cose sia ingigantito al punto che le misure comuni sono annullate»⁶. L'uso volutamente eccessivo delle variazioni tipologiche, o la reinvenzione morfologica di parti di città manipolano la storiografica proponendo tramite il modello grafico spazi altri, come facenti parte di un nuovo armamentario chiamato dallo studio Sussman-Prejza *kit-of-parts*.

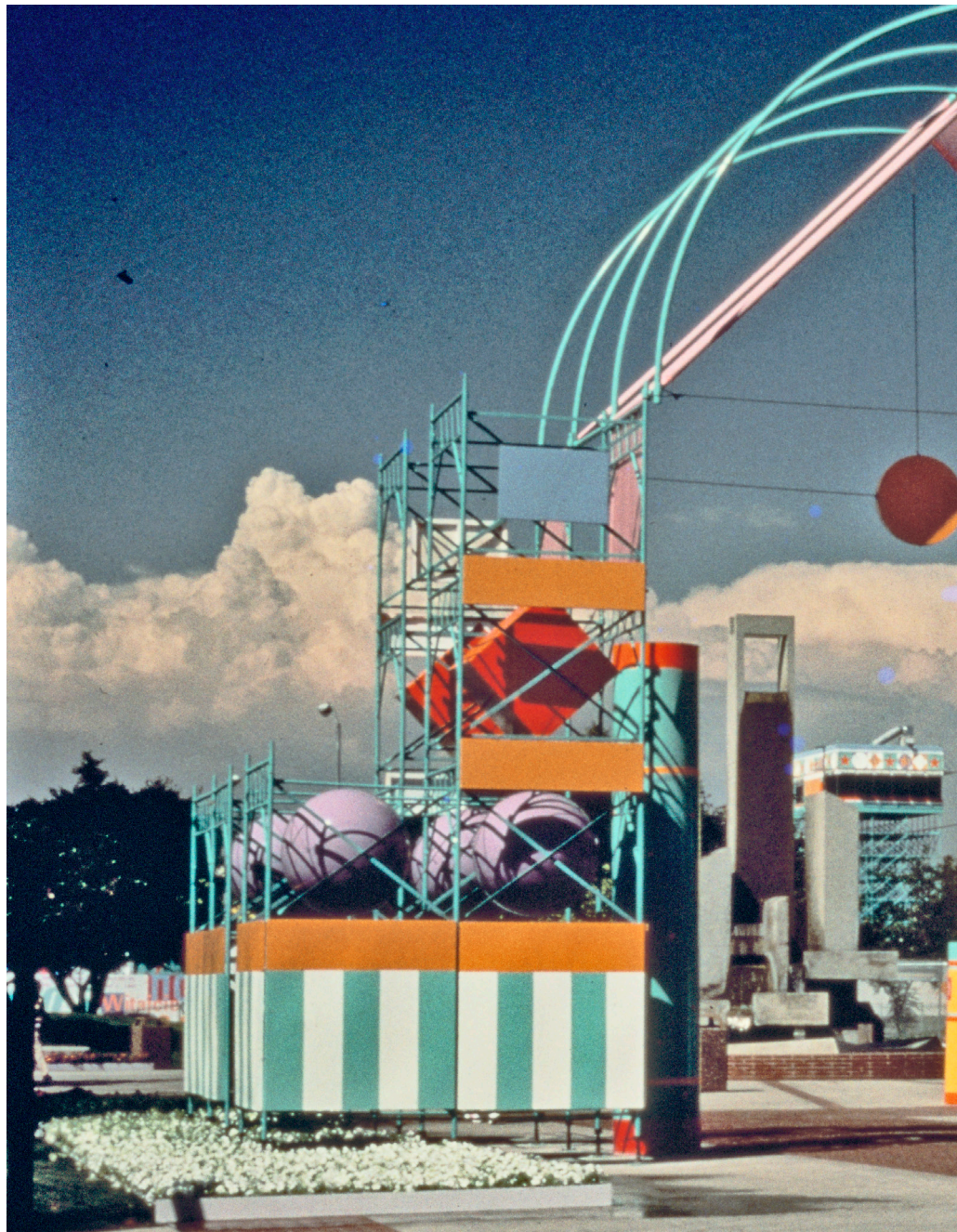
L'alfabeto visivo definisce dunque gli ambiti in cui la ricerca progettuale si muove offrendo architetture retoriche disturbate dalla *popular culture* e precisate da un abaco di base dove gli spazi si presentano quali macchine «a funzionamento simbolico»⁷. Gli autori moltiplicano il messaggio architettonico trasferendo l'apparato teorico in un organismo pratico di oggetti, determinando l'attuazione della *Collage City* di Rowe⁸; privilegiando dunque la qualità estetica intendendo i nuovi elementi come frammenti da restituire a una città «senza storia». L'intero processo di riscrittura urbana subisce una doppia lettura organizzativa che si precisa fra senso orizzontale e verticale delle strutture a tempo determinato in cui l'architettura diviene espressione di una forma psicologica in cui si riflette la Los Angeles anni '80:

«Hollywood è ovviamente l'apoteosi del concetto, ma l'impulso alla spettacolarizzazione è apparentemente primordiale, alimentato dal sistema di supporto vitale comunale come la fluorizzazione in altre città. [...] La città degli angeli non è mai a corto di idee e di persone che la facciano funzionare, ma non lasciatevi ingannare dal sole infinito o dai baracconi alla moda di Sunset o Venice Beach. Sotto gli orpelli e lo zucchero filato scorre un'energia inquietta e un intenso attivismo comunitario»⁹.

Gli spazi progettati, quindi, pur appartenendo a un codice *incorporeal* vengono percepiti nello spazio azionando un tempo e una distanza, una misura, in grado di definire, oltre la vicenda festiva, una qualità fisica a tutti gli effetti, trascinando il *play-ground* in qualcosa di molto serio.

Gli *urban confetti*, questo il nome dato dai progettisti alle architetture dell'Olimpiade, rappresentano la costruzione del desiderio temporaneo, di oggetti canonici senza particolari dispositivi spaziali avanguardistici. Le architetture come coriandoli caduti dal cielo subiscono il passaggio di scala per innescare occasioni di vita, così la Olympic Entrance Tower, edotta dagli studi su Tatlin, restituisce una città Pötemkin riempita





Jerde Partnership, Entry to the USC Village, 1984, Los Angeles.
© Jerde Partnership



02 023 N.10

di carta e plastica, o di stoffe destinate a ingannare – come in film –, attraverso l'architettura, la fisicità antica compromessa dalla velocità di restituzione del tempo televisivo. La riflessione del sole, gli effetti del vento e la presenza delle persone modifica doppiamente il codice architettonico realizzando il sogno di camminare «into a candy store»¹⁰.

Il metodo di codifica di questo linguaggio ha reso l'interpretazione pratica, stabilendo tempi e spazi di cui la festa rappresenta il mito di accesso a una possibile realtà inesplorata. Le architetture di Los Angeles '84 compiono su scala teorica una doppia vicenda, quella della distruzione e quella della metamorfosi degli oggetti. Nel tempo dell'immagine le *machines* di Jerde, Susman/Prejza diventano materiali attuali di una trattatistica di assoluta rilevanza resa fantasma dalla critica.

Le architetture della festa, dunque, sono in grado di mappare un mondo parallelo, contro-storiografico ma esistente, in cui la monumentalità sovverte momentaneamente l'ordine delle cose. I monumenti dell'Olimpiade californiana sono pertanto intermittenti, soggiogati da pesanti analogie, ma capaci di mostrare la sostanza del

desiderio continuando a desiderare. Le "forme" esercitano solo un modo di manifestare la festa; è il pensiero che rende felice chi comprende e condivide la pratica che difatti ancora dimostra «l'unica, vera, insuperata lezione dell'arte classica»¹¹. Così la nozione di monumentale è rinnovata trovando posto nel movimento più che nel mettere radice, superando la definizione di cosa sia il reale in architettura e aprendo i territori del progetto verso ulteriori dimensioni.

Le costruzioni in conclusione mettono in atto la ricerca progettuale e teorica dell'immagazzinamento del tempo dove il margine d'ombra prodotto mira a proliferare le narrazioni di provenienza e a produrne delle altre¹². Lo spostamento di direzione, che altro non è che un approfondimento di questioni presenti nel dizionario dell'architettura, definisce la città secondo una sequenza di scene, palinsesti, aggiornando la concezione di quei monumenti scardinandoli dall'idea che per essere riconosciuti come tali debbano durare "per sempre".

Vincenzo Moschetti è ricercatore in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura e Progetto (DiAP), Sapienza Università di Roma

Note

¹ Il *Super Bowl XVIII* è stata la finale della stagione 1983 della National Football League giocata il 22 gennaio 1984 al Tampa Stadium di Tampa tra i vincitori della National Football Conference (NFC), i Washington Redskins, e della American Football Conference (AFC), i Los Angeles Raiders.

² Lo spot è stato diretto da Ridley Scott, il soggetto è stato scritto da Steve Hayden, Brent Thomas e Lee Clow per l'agenzia pubblicitaria Chiat/Day di Venice (Los Angeles) e prodotto dalla New York production company Fairbanks Films.

³ F. Fava, *Estate romana: tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 21.

⁴ D. Walker, *Ephemeral Olympics*, in «The Architectural Review», agosto 1984, p. 48. [TdA]

⁵ Si veda R. Banham, *Los Angeles: l'architettura di quattro ecologie*, Costa & Nolan, Genova 1983, p. VI; ed. or. *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Allen Lane-The Penguin Press, London 1971.

⁶ C. Lévi-Strauss, *Tristi Tropici*, Il saggiatore, Milano 1982, p. 75; ed. or. *Tristes Tropiques*, Plon, Paris 1955.

⁷ «Il meccanismo di produzione (e consumo) degli oggetti è esso stesso un dispositivo. La mitologia della macchina produce innanzitutto “immagini” a cui la realtà produttiva si adegua: l'architettura è una macchina a funzionamento simbolico e come tale essa non può prevedere alcun progresso sociale che si proietti al di fuori di essa». G. Mastrigli, *Oggetti come specchi. L'utopia del Superstudio*, in Id. (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016, p. XXXVI.

⁸ Si veda C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 1978.

⁹ D. Walker, *op. cit.*, p. 48. [TdA]

¹⁰ «The glorious colors – the banners, the kiosks and booths, even the trash cans and hot-dog napkins – were happily original, all Toyland confetti, in light and airy shades all their own. We get enough of red-white-and-blue everywhere else, don't we? [...] The weather was magnificent, the smog a friendly tourist attraction that knew its place». F. Deford, *Cheer, Cheer, Cheer for the Home Team. You want for-eigners, go to Disneyland. For L.A., the Olympics were just another franchise in town*, in «Sport Illustrated», 13 agosto 1984, p. 40.

¹¹ A. Monestiroli, *In compagnia di Palladio*, LetteraVentidue, Siracusa 2013, p. 62.

¹² La mostra *Postmodernism: style and subversion, 1970-1990*, allestita tra il 2011 e il 2012 presso il Victoria and Albert Museum di Londra, e *Architecture Itself and Other Postmodernist Myths*, recentemente allestita tra il 2018 e l'aprile 2019 presso il Centre Canadien d'Architecture di Montréal, ci avvertono di quanto la “festa” non sia ancora finita.

L'EVIDENZA DELLA FORMA. UN PADIGLIONE ROSSO A LOGROÑO, SPAGNA

ANTONIO AZZOLINI

Nome del progetto: Half Void Full Moon

Committente: Concentrico Festival

Architettura: Piovenefabi

Piovenefabi team: Marco Antonio Ghetti, Bensu Karamustafa, Daniele La Rocca

In collaborazione con: Wallonie-Bruxelles Architecture

Promoter: Concentrico Festival

Impresa: Reprocentro, Zeppelin Santiago

Uso: Padiglione

Anno: 2022

Localizzazione: Monte Cantabria, Logrono, Spagna

Dimensione: 350 mq

LARGO DUOMO

Nello spazio di un tempo preciso un padiglione rosso progettato da Piovenefabi invade il Monte Cantabria in Spagna.

Ogni anno dal 2015, a Logroño, prende piede *Concentrico*, festival di architettura che trasforma il capoluogo della Rioja attraverso installazioni temporanee a cura di progettisti provenienti da contesti diversificati di cui il progetto Half Void / Full Moon dello studio italo-belga fa parte per l'edizione del 2022.

È una linea continua che definisce un anfiteatro naturale; una superficie semplicemente complessa dove il contrasto tra categorie opposte prende piede. Gli elementi del progetto sono sintetici, tutti rossi: una superficie, una tenda e una lanterna. La forma del progetto è astratta e lavora per sovrimpressioni al paesaggio naturale del monte; allo stesso tempo è una figura contestuale di rappresentazione di un destino formale, un punto di arrivo di un percorso che dalla città si muove verso la campagna intercettando vite ed antropologie diverse.

«...il cerchio ha relazioni divine: un cerchio semplice ha rappresentato fin dai tempi antichi e rappresenta ancora oggi l'eternità, non avendo né principio né fine»¹.

Per poco, il tempo di un festival, un'architettura rossa si appoggia e sosta sul piano di una terrazza naturale dell'entroterra spagnolo.

Il padiglione *Half Void / Full Moon* realizzato dallo studio Piovenefabi nel 2022 è una delle diverse azioni progettuali, realizzate a Logroño, in Spagna, che hanno composto l'ottava edizione del festival di *Concéntrico*². Quello del capoluogo della provincia autonoma de La Rioja, è un festival che si inserisce nel panorama di molte manifestazioni simili con l'obiettivo ideale di trasformazione e consapevolezza urbana attraverso azioni discrete. All'interno di un rituale scientifico, esperimenti autoriali

fugacemente mutevoli operano nell'intreccio e nelle pieghe di un contesto urbano o spaziale specifico dato; ambiti di questo tipo collegano tra loro i temi di effimero ed architettura e sono occasioni in cui il delicato dialogo tra transitorio e permanente diventa un gioco sorprendente.

Il progetto di Piovenefabi è uno spazio comune inserito nel contesto del Monte Cantabria. Un anfiteatro libero nel paesaggio, in cui lo spazio collettivo è costruito attraverso la sovrapposizione della forma alla natura.

La chiarezza formale ed espressiva del progetto deriva da una semplicità che ca-



L'anfiteatro e lo sguardo indietro verso la città. Piovenefabi, *Half Void / Full Moon*, 2022, Logroño. © Piovenefabi, Andrea Consonni e Giuseppe Greppi



Quelle messe in scena dall'installazione sono tre esigenze formali in dialogo: il “mezzo pieno” formato da una piattaforma inclinata a formare una mezzaluna in

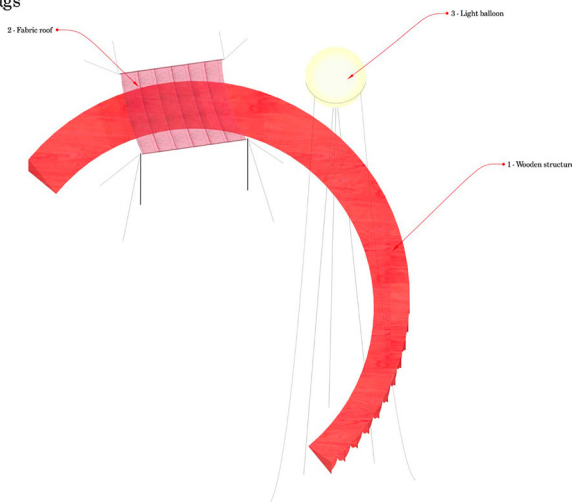
ratterizza gli elementi del progetto, i quali tuttavia rimangono in continua tensione dialettica gli uni con gli altri. Quelle messe in scena dall'installazione sono tre esigenze formali in dialogo: il “mezzo pieno” definito da una piattaforma inclinata a formare una mezzaluna in legno rossa; il “tetto di tessuto”, cioè una tenda tesa nella direzione opposta al precedente; la “luna piena” di una lanterna sospesa nel paesaggio. Nella sintesi più estrema l'immagine è quella di una curva spezzata, disposta sul tracciato di un cerchio dal raggio di circa quattordici metri. Linea tridimensionale, RAL 3018 – Rosso Fragola, non conclusa nella sua circonferenza; una struttura aperta che guarda indietro verso la città di Logroño. La mezzaluna è il primo dei tre elementi, per scala e per gerarchia. È generata dalla ripetizione in una serie polare di trentanove elementi discreti ed uguali tra di loro; pedane in le-

gno da circa tre metri quadri ognuna, inclinate a definire una superficie in dislivello, che da terra si alza fino ad un'altezza di circa settanta centimetri. La sintesi costruttiva è anche sintesi di linguaggio e l'unico elemento di caratterizzazione formale è quello del retro delle pedane, in cui un ritmo espressivo fatto da quarti di cerchio speculari in serie definisce una partitura continua che si svela e vibra lungo tutto il percorso della struttura. Gli altri due elementi gerarchicamente secondari – la tenda e la lanterna – vengono associati agli estremi opposti dell'arco rosso. Elementi di interruzione formale della piattaforma delineano una punteggiatura fatta di luci e di ombre, tra il riparo di un tetto leggero e l'invito sospeso nel paesaggio di una sfera luminosa. La tenda tesa svolge un ruolo di contrappunto rispetto alla stabilità della mezzaluna: la sua presenza – attraverso il linguaggio o ancora

legno rossa; il “tetto di tessuto” cioè una tenda tesa nella direzione opposta al precedente; la “luna piena” di una lanterna sospesa nel paesaggio.

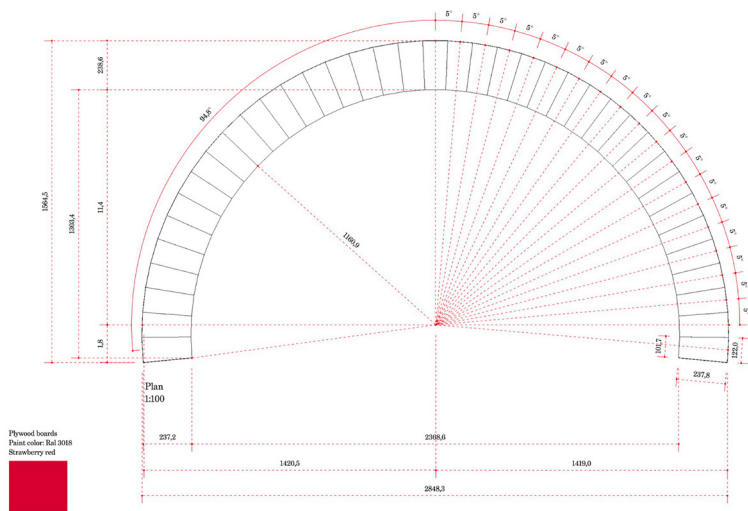
Carpenter dossier - Components

- 1 - Wooden structure
- 2 - Fabric roof + path flags
- 3 - Light balloon



Assonometria generale del progetto.
Piovenefabi, *Half Void / Full Moon*, 2022, Logroño. © Piovenefabi

1 - Wooden structure

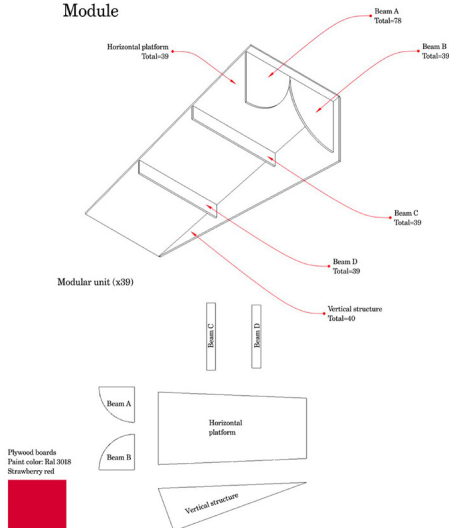


Il “mezzo pieno”, le 38 piattaforme disposte in cerchio.
Piovenefabi, *Half Void / Full Moon*, 2022, Logroño. © Piovenefabi

la materia – indica la temporalità provvisoria della struttura; la sua ombra proiettata definisce la condizione mutevole al passare delle ore; mentre la sua immagine primordiale apre alla questione fondamentale della relazione tra interno ed esterno. Dall’altro lato la lanterna sospesa – o “luna piena” – aggiunge un elemento ulteriore che, come il tetto leggero, regola un contrappunto di pesi opposti alla mezzaluna. La leggerezza che la contraddistingue traspare nella materia e nella sospensione della forma, ma ancora di più dalla superficie diafana e neu-

tra opposta alla forza espressiva del rosso degli altri due elementi. Illuminata di notte è un faro³ visivo che interagisce con l’ambiente circostante; la sua presenza cattura lo sguardo mentre trasforma il paesaggio notturno. Gli interrogativi sul valore di queste sperimentazioni passano attraverso anche le questioni – non totalmente nuove all’architettura⁴ – sull’uso delle risorse e quindi della sostenibilità nel tempo di una produzione architettonica non permanente. In questo senso, se il tema dell’effimero è una forma rituale contemporanea dell’ar-

1 - Wooden structure Module



Cutting scheme	Quantities
	Panel W x120 pieces = 30 Horizontal platform
	Panel V x120 pieces = 75 x Beam C/D + 20 Vertical structure
	Panel Z x120 pieces = 60 x Beam A/B + 30 Vertical structure
Total panels = 68	

Il modulo singolo delle piattaforme.
Piovenefabi, *Half Void / Full Moon*, 2022, Logroño. © Piovenefabi

[...] La tenda [...] – attraverso e il linguaggio o ancora la materia – indica la temporalità provvisoria della struttura; la sua ombra proiettata definisce la condizione mutevole al passare delle ore; mentre la sua immagine primordiale apre alla questione fondamentale della relazione tra interno ed esterno.



Il tetto tessile e il ritmo posteriore della mezzaluna. Piovenefabi, *Half Void / Full Moon*, 2022, Logroño. © Piovenefabi, Andrea Consonni e Giuseppe Greppi



02 023 N.10

È una sottile linea rossa all'aria aperta tra osservazione ed azione; contestualmente legata al suo luogo ma formalmente libera di trasferirsi; astratta ma

chitettura in cui il cambio dal permanente al temporaneo non può ignorare la scarsità come una condizione contemporanea, il valore sintetico degli elementi operati dal progetto del padiglione di Piovenefabi e il loro potere evocativo è un valore positivo, tanto figurativo, quanto anche politico. Al di là delle qualità architettoniche, oltre le sue specificità, dell'anfiteatro rosso appare interessante osservare il tema della giacitura sul piano del Monte Cantabria. Leggendo la descrizione del progetto, fatta da Ambra Fabi e Giovanni Pioveni, si nota come:

«We understood Mount Cantabria as a destination for nordic walkers, quick tourists, peregrines, car drifters, bikers and ravers. With a simple act we want to formalize this destination, giving it the form of a shared inclined platform»⁵.

Il padiglione rosso è inteso come una “de-

stinazione” finale, cioè un punto di arrivo al termine di un percorso di tre chilometri che dal centro città di Logroño intercetta ambiti differenti, nature ed antropologie che abitano l'area della campagna più vicina alla città. Guardando proprio alla giacitura dell'arco dell'anfiteatro si nota come l'interruzione della mezzaluna sia rivolta indietro, verso la città.

La postura dell'oggetto architettonico rispetto al suo recinto è uno degli aspetti fondamentali entro cui assistere a questa conversazione di opposti temporali – di permanente e temporaneo – entro cui l'effimero definisce la propria *utilitas* e può imprimere conseguenze anziché svanire. Sebbene vi siano condizioni molteplici, diverse tra le sfumature di geografie e momenti storici, queste possono forse essere racchiuse nell'oscillazione di due margini opposti. Da un lato un'ipotesi simbolista,

**concreta; spazio collettivo e spazio personale a seconda delle circostanze; arrivo o partenza.
Un'evidenza formale di possibilità altre.**



Piovenefabi, *Half Void / Full Moon*, 2022, Logroño.
© Piovenefabi, Andrea Consonni e Giuseppe Greppi

che vede l'architettura come una dichiarazione univoca, in cui l'oggetto può assumere caratteristiche autoreferenziali; dall'altro invece emerge la possibilità di un'interpretazione dinamica e iterativa per cui l'architettura è parte di un processo continuo di relazioni contestuali da cui è prodotta.

Se nel primo caso l'oggetto è un punto di partenza e quindi la sua autonomia rispetto al contesto produce delle conseguenze, nel secondo il tema analitico definisce quasi un approdo finale di un processo in cui il progetto è inteso come una conseguenza.

Il progetto di *Half Void / Full Moon* si posiziona in una condizione in bilico tra questi estremi.

La sua superficie continua genera una visione ambigua, unica e sfaccettata, semplice e complessa che gioca sul contrasto di categorie opposte⁶. È una sottile linea rossa all'aria aperta tra osservazione ed azione; contestualmente legata al suo luogo ma formalmente libera di trasferirsi; astratta ma concreta; spazio collettivo e spazio personale a seconda delle circostanze; arrivo o partenza. Un'evidenza formale di possibilità altre.

Note

¹ B. Munari, *Il cerchio*, Corraini, Milano 2006 (1964), p. 88.

² *Concéntrico* è un Festival internazionale di Architettura e Design che dal 2015 ogni anno, nello spazio di una settimana, riflette sui temi generali della città e della sua trasformazione urbana attraverso la realizzazione di interventi urbani che invitano a guardare la città, il suo spazio pubblico, attraverso lenti e prospettive d'uso alternative.

³ Dalla descrizione del progetto leggiamo: «[...] From the city, the full moon, as a beacon, signals something is waiting uphill», <https://concentrico.es/en/half-void-full-moon>.

⁴ «Di tutte le arti l'architettura è quella le cui produzioni sono le più dispendiose; costa molto persino costruire gli edifici privati più piccoli; [...] mentre quando nella loro composizione si è avuta come unica guida il pregiudizio, il capriccio o la routine, le spese nelle quali trascinano divengono incalcolabili», J.N.L. Durand, *Lezioni di architettura*, CittàStudi, Milano 1986 (1816), p. 17.

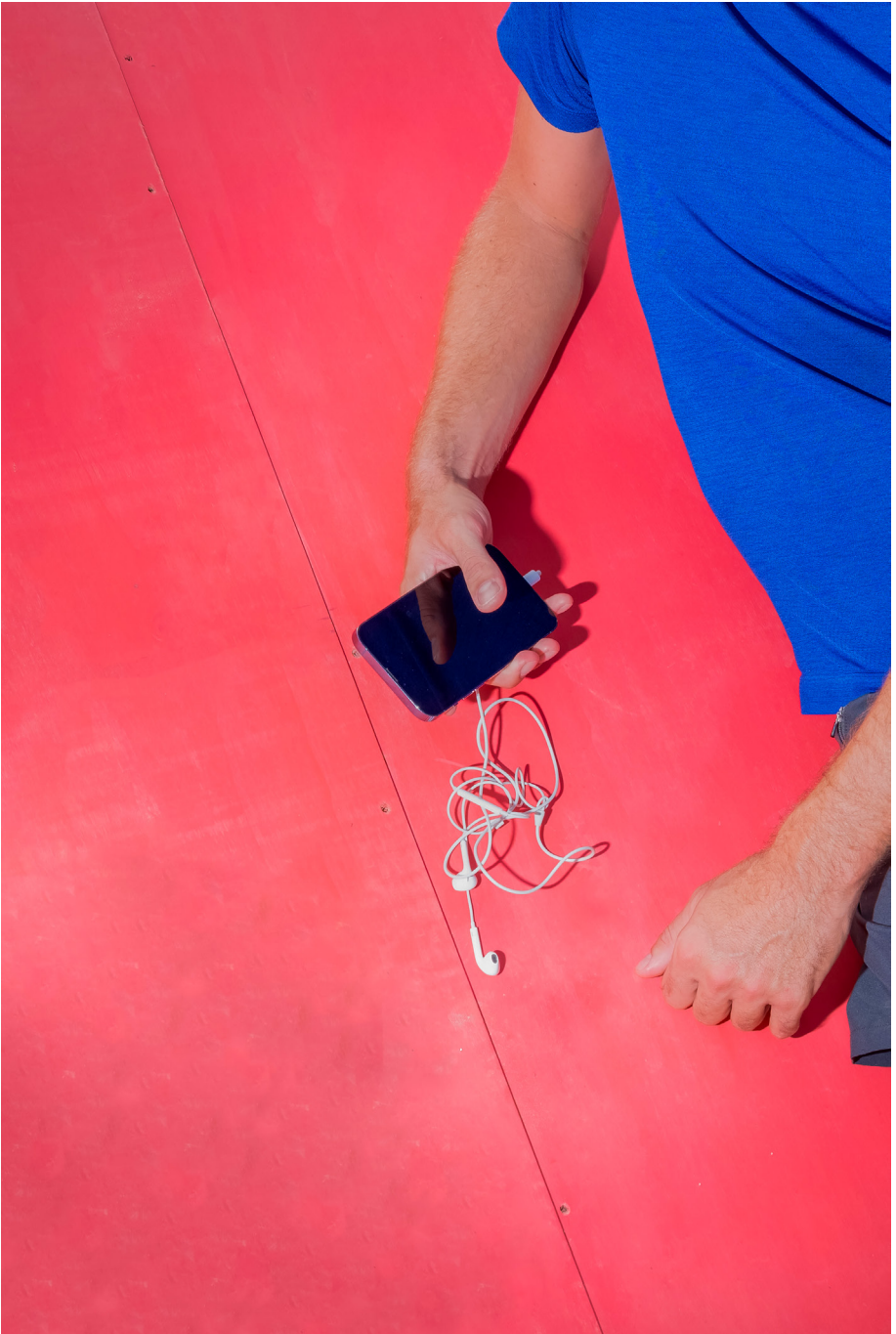
⁵ Si veda: <https://concentrico.es/en/half-void-full-moon>.

⁶ «[...] A wooden amphitheatre supports personal experiences as collective ones. Its size allows distance, its shape assures collectivity. On it we can look at the sunset or get asleep under a carpet of stars. [...]». Ibid.

Antonio Azgolini è dottorando in Architettura. Teorie e progetto, Dipartimento di Architettura e Progetto (DiAP), Sapienza Università di Roma

A fianco. Dettaglio. Piovenefabi, *Half Void / Full Moon*, 2022, Logroño.

© Piovenefabi, Andrea Consonni e Giuseppe Greppi



RITUALITÀ DI REMO BUTI

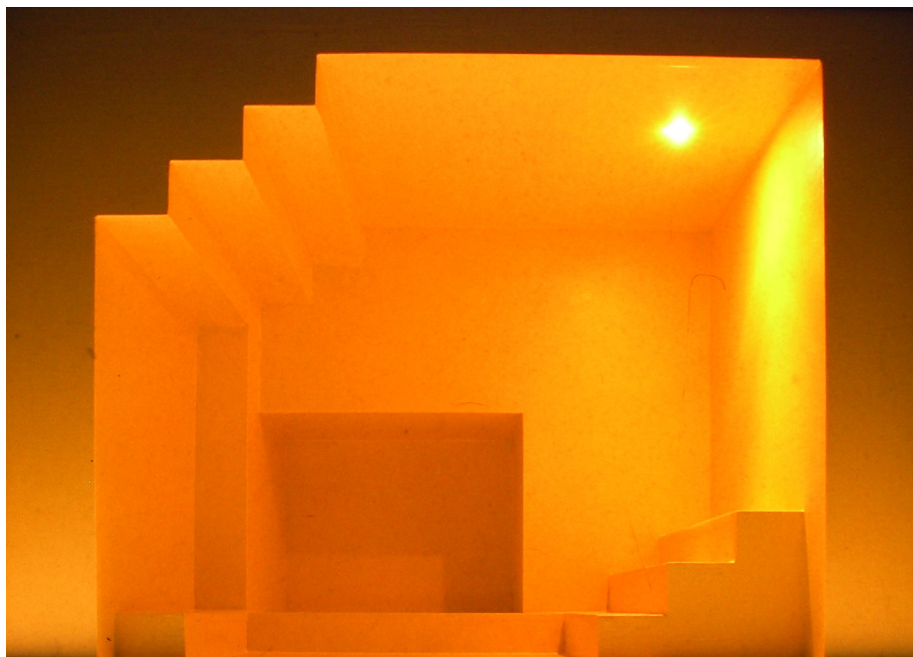
GIOVANNI BARTOLOZZI

Remo Buti (1932-2021) è stato uno dei professori più stimolanti della Facoltà di Architettura di Firenze. Architetto, ceramista, designer e, soprattutto, protagonista del Movimento Radicale fiorentino, l'intera sua esperienza didattica e professionale rappresenta un contributo originale e significativo per indagare il concetto di ritualità applicato alle pratiche del progetto. Il primo ingrediente della sua ritualità va certamente rintracciato nella formazione da artigiano, intrisa di passaggi ripetitivi, attese, tecniche di spruzzo con l'aerografo, tempi di cottura e asciugatura. Una sequenza di procedimenti che scandiscono una ritmica, una sacralità del prodotto artigianale unico. Questa attenzione ai tempi, fatta da operazioni stratificate, ha consentito a Buti di costruire un metodo rigoroso che ha applicato a tutte le sue esperienze e in particolar modo alla didattica, attraverso i suoi corsi di Arredamento e successivamente di Architettura degli interni.

LARGO DUOMO

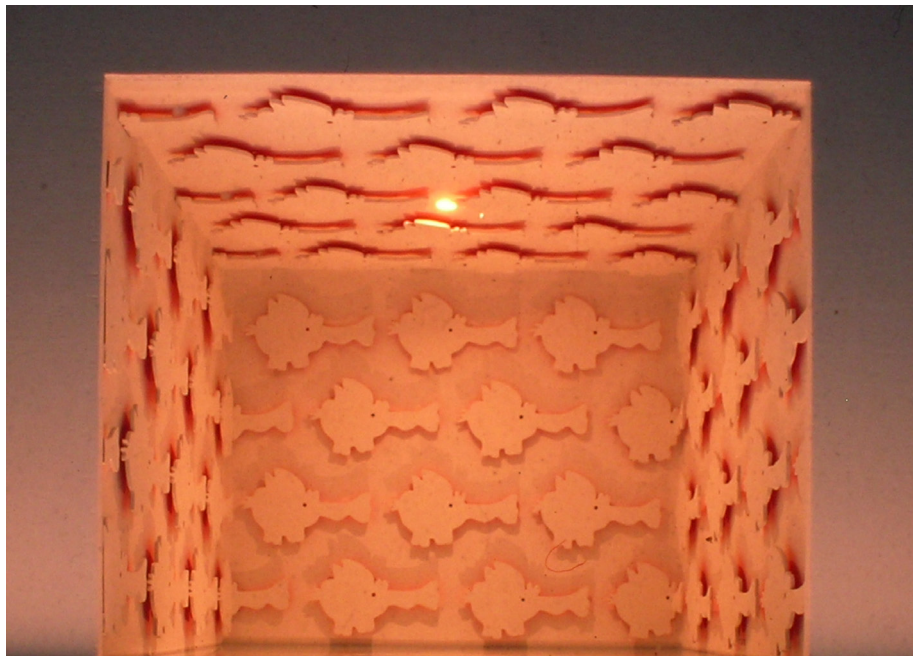


A sinistra e sotto. Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze.
© Remo Buti



02 023 N.10

Remo Buti (1932-2021) è stato uno dei professori più stimolanti della Facoltà di Architettura di Firenze. Progettista nella sua accezione più ampia, artigiano, ceramista, designer e, soprattutto, protagonista del Movimento Radicale fiorentino, di cui ha rappresentato l'anima più concettuale attraverso una ricerca costante e silenziosa fatta di operazioni semplici, leggere, quasi grammaticali. Tra le sue opere più note la serie *Piatti e spille di architettura* (1960), la serie di disegni realizzati con l'aerografo *The City* (1971), il progetto grafico e i gadget della *Global Tools* (1973), la lampada *Star's* prodotta da Targetti (1983) e la collezione di borse *Querelle* (1978-79). Realizza anche numerosi progetti d'interni e di allestimento, come la sistemazione della Rotonda Brunelleschi a Firenze, sede dell'Ateneo linguistico e la sua casa, un vero e proprio museo del design configurato come un cannocchiale sulla città.



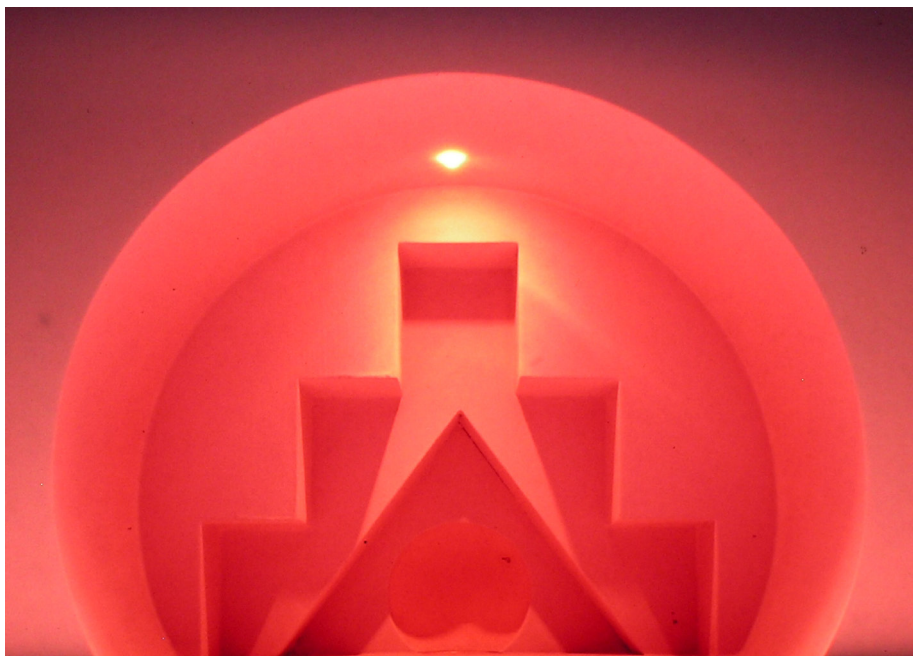
L'intera sua esperienza didattica e professionale rappresenta un contributo originale e significativo per indagare il concetto di ritualità applicato alle pratiche del progetto, spaziando dalle tecniche di disegno agli espedienti grafici e concettuali, fino alla ricerca di una pulizia estrema della forma. Il primo ingrediente della sua ritualità va certamente rintracciato nella formazione da artigiano (o "archigiano" come egli si definiva), intrisa di passaggi ripetitivi, attese, tecniche di spruzzo con l'aerografo, tempi di cottura e asciugatura. Una sequenza di procedimenti che scandiscono una ritmica, una sacralità del prodotto artigianale unico. Questa attenzione ai tempi, fatta da operazioni stratificate, ha consentito a Remo di costruire un metodo rigoroso che ha applicato a tutte le sue esperienze e in particolar modo alla didattica, attraverso i suoi corsi di *Arredamento* e successivamente di *Architettura degli interni*. In oltre vent'anni di insegnamento egli ha

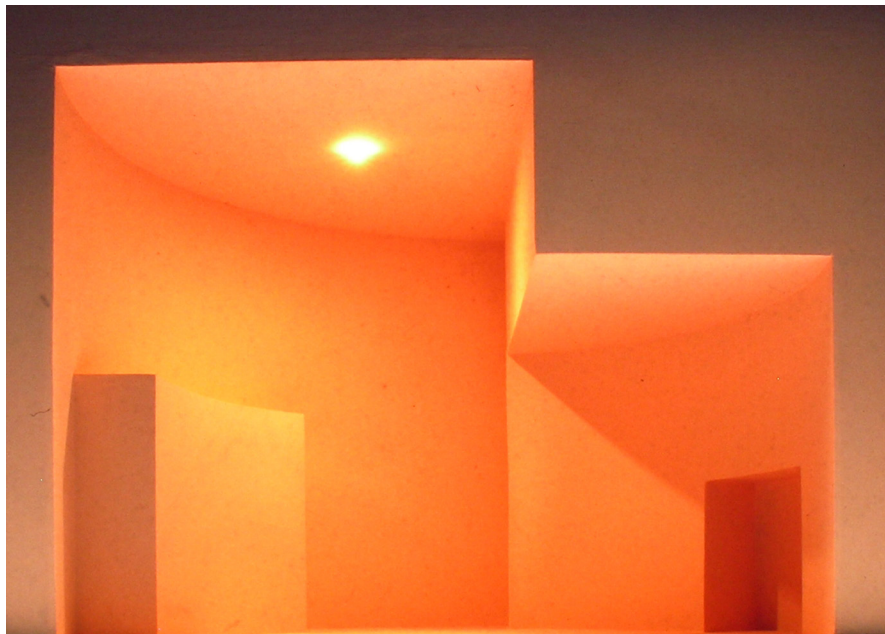
Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze. © Remo Buti

Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze. © Remo Buti

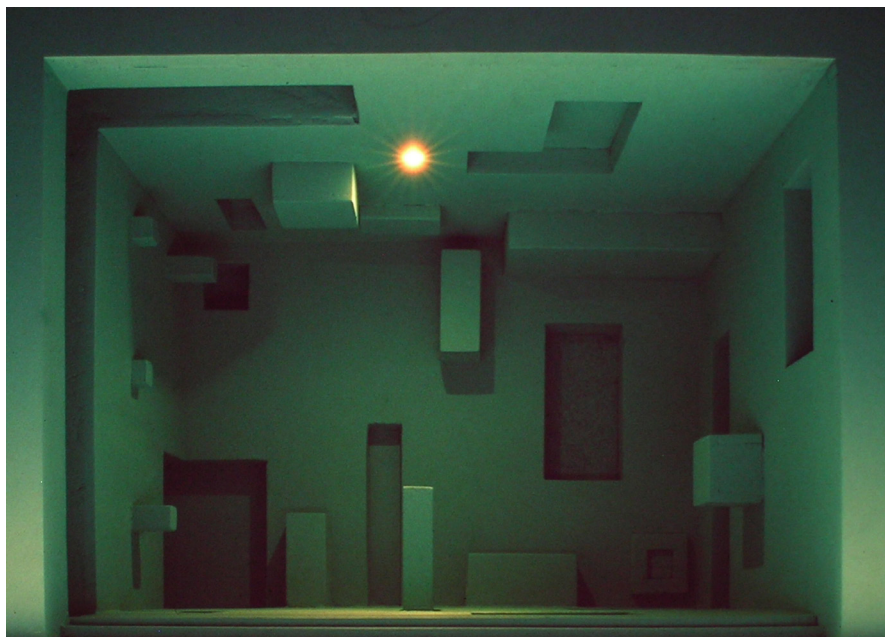
condotto un lavoro metodico e meticoloso di regia, grazie al quale ha favorito la nascita di nuove identità e linguaggi progettuali, riversando grande fiducia nei collaboratori, dai quali si è lasciato a sua volta influenzare.

Remo Buti ha messo a punto un metodo radicalmente antiaccademico, fatto di precisi strumenti di controllo per tutte le fasi della didattica, veri e propri rituali individuali e collettivi, che si attuavano attraverso la costruzione di schede, elenchi, layout rigorosi, misure da rispettare, griglie bidimensionali, griglie tridimensionali, set fotografici e scatole contenitive. Su questi binari attentamente distanziati, si muoveva la vivace attività di ciascun corso e scorreva, in una sorta di piano sequenza lungo vent'anni e più, la macchina da presa di Remo Buti, che ogni anno, con stupore, assaporava divertito i risultati imprevedibili del suo attento lavoro di regia. La ritualità nella sua didattica può essere intesa come





Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze. © Remo Buti





Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze. © Remo Buti

02 023 N.10

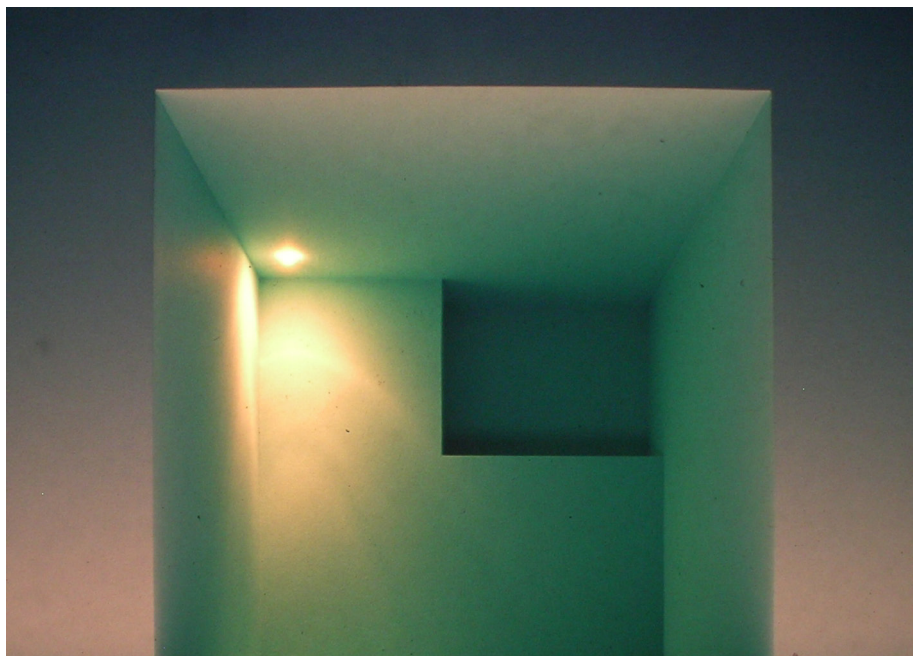


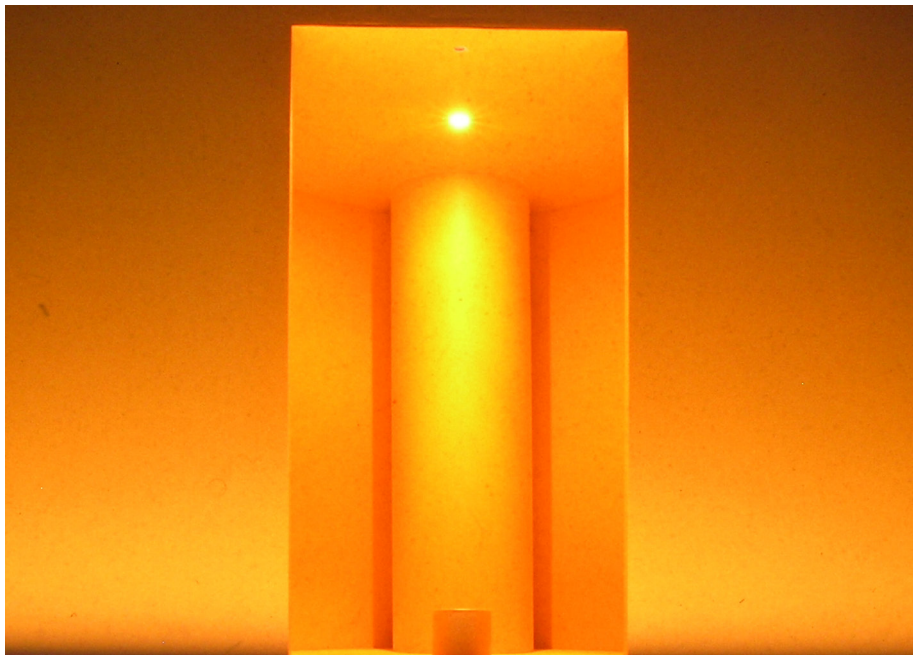
Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze. © Remo Buti

un insieme di pratiche "sacre" che creavano un senso di ordine, di continuità nel processo formativo e che certamente rappresentavano una eccezione nello scenario caotico e sovraffollato della Facoltà di Architettura di Firenze degli anni ottanta.

Tenuti insieme dall'entusiasmo e dal senso di appartenenza a questa comune regia, assistenti e collaboratori proferivano esperienza, dedicavano tempo e attenzioni, sperimentavano nell'indirizzare il lavoro degli studenti. E proprio come nella metafora cinematografica, dopo avere scritto la sceneggiatura e girato le scene, Remo si occupava personalmente della post produzione con due passaggi chiave.

Il primo era quello del "montaggio" dei singoli frame/modelli che si consumava, come in un rito collettivo, il giorno dell'esame nell'aula Minerva dell'Accademia di Piazza S. Marco, dove i plastici venivano allestiti uno accanto all'altro sul pavimento a comporre un





brano di città. Si trattava di un momento decisivo per la formazione degli studenti, in cui ciascuno aveva la possibilità di sentire l'energia del compimento collettivo del progetto, di afferrare quella magia che appartiene all'arte in cui pezzi e sforzi si coagulano in un'immagine d'insieme che rende tutto chiaro. Che è l'opera.

Il secondo era quello della fotografia dei singoli modelli, che rappresentava il momento di sintesi più alto. Un punto di vista uguale per tutti, capace di unificare i racconti, poiché l'operazione fatta sul singolo era finalizzata all'insieme: vale a dire che non si perdeva mai di vista l'obiettivo comune della sequenza. Remo predisponeva un set specifico per ciascun tema e la foto che ne risultava era il *frame* che, unito a tanti altri, esaltava le differenze e componeva un alfabeto di soluzioni che, nella sua inafferrabile visione del progetto, rappresentava l'unica strada possibile per legittimare la produzione concreta dei progetti.

Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze. © Remo Buti



Alla fotografia faceva seguito l'ultimo rituale, un lavoro attento di archiviazione dei plastici, mediante scatole opportunamente dimensionate sulle quali veniva applicata una piccola scheda numerata con i dati necessari.

Nei lunghi anni di insegnamento si sono susseguiti ventagli ricchissimi di temi che già nella loro formulazione tenevano insieme un potenziale creativo chiaramente riconoscibile, da "La stanza vuota" al "Soffitto luminoso", da "Un ingresso per discoteca" al "La casa tonda", dalla "Light-house" a "La stanza da abitare", da "La sedia del secolo" a "La scultura per arredo urbano" e si potrebbe continuare con "La scultura per il corpo", "Il superneon" e "La stanza sistina", tutti temi che Buti rigorosamente calibrava e che spaziavano dalla casa all'elemento d'arredo nel tentativo di tener viva la speranza nella piccola scala, non solo per demonizzare quell'eccesso di progetto che caratterizzava la didattica e

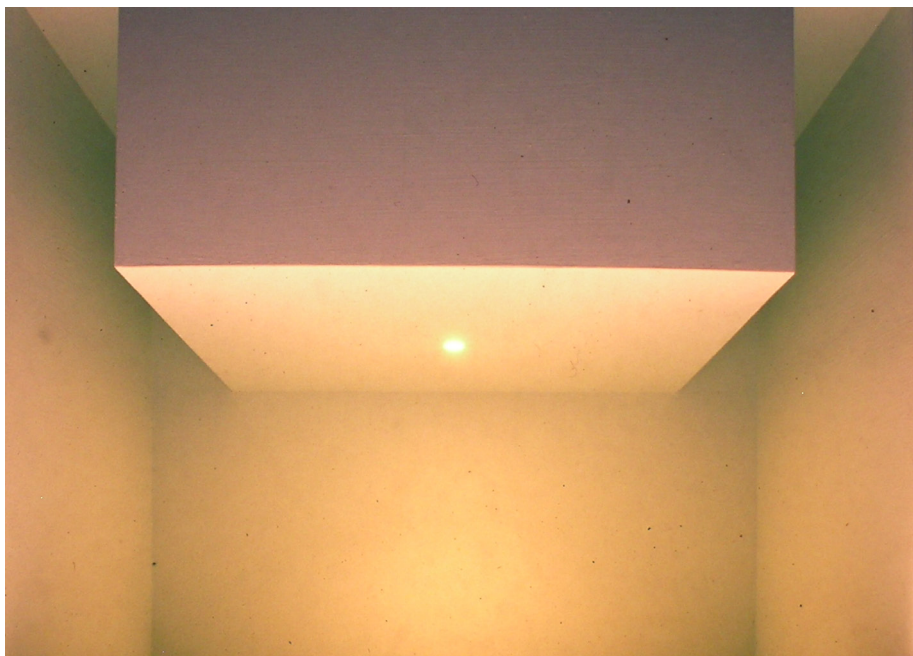
Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze. © Remo Buti

Selezione dei modelli elaborati dagli studenti all'interno del Corso di Arredamento e Architettura degli Interni, Tema: "La Stanza vuota", 1990-91, Firenze. © Remo Buti

l'architettura di quegli anni, troppo impegnate a indagare scale di progetto non governabili, ma soprattutto per celebrare il progetto a scala umana, quello che si misura sul proprio corpo, in cui Buti ha sempre visto il punto di partenza per la ricerca progettuale.

Questo approccio alla ritualità non si limitava soltanto alla sua produzione artigianale e alla didattica, ma scandiva la sua intera esistenza. La sequenza di compleanni che ogni 2 maggio organizzava, aprendo le porte della sua straordinaria casa ad amici, collaboratori e studenti, era diventato un rituale semplice, unico e tanto atteso.

Giovanni Bartolozzi è docente a contratto alla Facoltà di Architettura di Firenze e al Design Campus di Calenzano





Daniele Sigalot, *Inconsistently Logical*, 2017, lacca acrilica su alluminio, 300 cm (diametro). © Simone Piresti

L'ARTE DI DANIELE SIGALOT E LA COPPA PIZZERIA

Un rituale che trascende la performance artistica

CECILIA FONTANELLI

Facendo leva, da ottimo conoscitore del mondo della comunicazione, sui cliché dell'italianità ha immaginato un torneo di calcio due contro due in cui vi è piena libertà di azione e di immaginazione per le numerose squadre partecipanti (più di trentaquattro e meno di quarantasei, si legge nel manifesto). È nata così una vera e propria liturgia di tre giorni, rigorosamente su invito, che prende avvio con una serata di gala e si conclude con la premiazione dei vincitori del torneo, l'attribuzione delle altre coppe in palio e il successivo "processo". Artisti, curatori, creativi e non solo, si incontrano e si affrontano collocandosi nel solco dei *Senseless Acts of Beauty* delle fiere e delle comunità resistenti degli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti e in Gran Bretagna. Se, come si tramanda, Albert Camus sosteneva «quel poco che so della morale l'ho appreso sui campi di calcio» mentre Pier Paolo Pasolini «il calcio è l'ultima rappresentazione sacra del nostro tempo»¹, Daniele Sigalot, forte di questa consapevolezza, aggiunge ironia, partecipazione e autentica libertà.

Imprevisto, divertente, sovversivo, libero fino al paradosso. Potrebbe essere una delle parziali ma possibili descrizioni di Daniele Sigalot o delle sue opere, ma questi aggettivi si prestano perfettamente anche a raccontare il nostro primo incontro alla Biennale d'Arte Contemporanea di Istanbul del 2017. Quella fu la prima occasione in cui, in un locale del tutto fuori dal tempo, nella suggestiva città turca, mi ha parlato, con occhi scintillanti e voce concitata, della Coppa Pizzeria e della misteriosa magia di questo rito annuale. Mi è stato subito chiaro quanto questo evento, tratteggiato brevemente in un modo che mi parve tanto entusiasmante quanto assurdo, avesse a che fare con lui, con la sua produzione artistica e con una vera e propria comunità creativa che di essa è dipendente fondamento. Procediamo però con ordine, tratteggiando rapidamente, avvalendoci anche delle sue stesse parole, la biografia e il percorso professionale di questo artista *sui generis*. Daniele Sigalot, nato a Roma nel 1976, lavora per sette anni nel mondo della pubblicità, a suo dire, «senza riuscire a convincere nessuno a comprare cose di cui non avesse bisogno»². Decide poi, nel 2010, di lasciare Saatchi&Saatchi a Londra per trasferirsi a Berlino e consacrarsi definitivamente al mondo dell'arte contemporanea «dove il superfluo è più necessario»³. Da buon esperto di comunicazione, cavalcando con ironia i più classici degli stereotipi sugli italiani, fonda nel quartiere di Weissensee il suo studio, chiamandolo La Pizzeria. Da qui non escono focacce farcite ma si sviluppano idee, progetti, opere, legami e si consolida non solo la

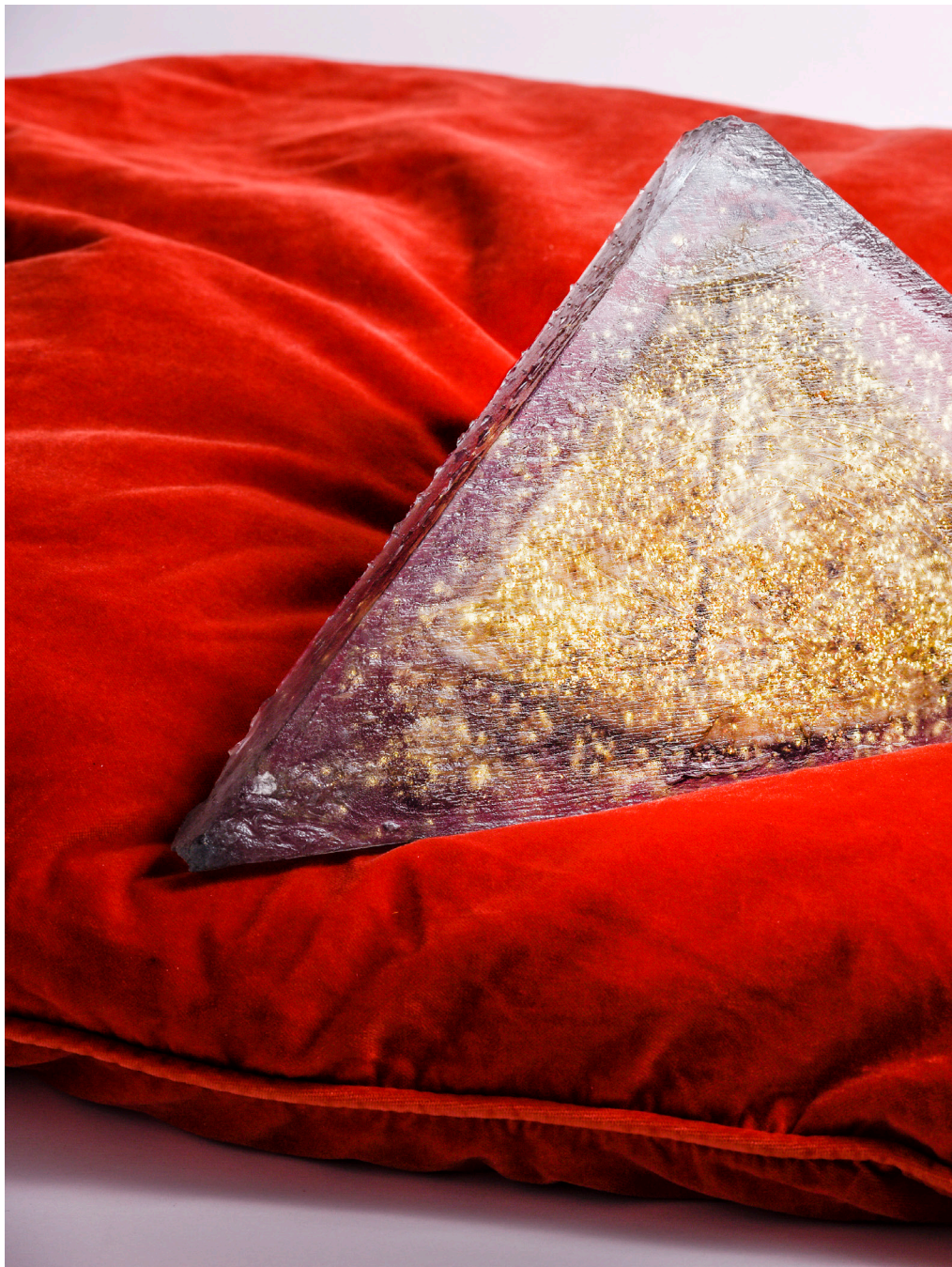
Da buon esperto di comunicazione, cavalcando con ironia i più classici degli stereotipi sugli italiani, fonda nel quartiere di Weissensee il suo studio, chiamandolo La Pizzeria. Da qui non escono focacce farcite ma si sviluppano

carriera artistica di Sigalot ma prende avvio una vera e propria vita comunitaria e creativa che, dal 2011, si raduna ogni anno attorno al torneo di calcio della Coppa Pizzeria.

Le mostre collettive e personali iniziano a susseguirsi e i suoi lavori vengono esposti alla Reggia di Caserta, al MOAD di Miami, a Palazzo Ducale a Genova, alla Triennale di Milano e a Palazzo Reale a Napoli. È proprio nella città partenopea che nel 2019 Sigalot sposta il suo studio, portando i cliché al parossismo – una Pizzeria che non fa pizze a Napoli?! – e «trovando l'ordine e l'organizzazione che mancavano alla capitale tedesca»⁴. Dopo alcune incursioni al Nord, in quel di Ornavasso, Sigalot decide di muoversi ancora per tornare in terra romana dove, dal 2023, trasferisce il suo colorato e vivace quartier generale (che continua a non avere forni).

Nelle sue opere più datate come nelle più recenti, Daniele si rivela sempre un grande comunicatore, un creatore ironico, in grado, con un linguaggio immediato e giocoso, di utilizzare colori, materiali, parole e simboli per stimolare riflessioni e sollevare interrogativi. La carta, supporto essenziale del creativo, diventa alluminio oppure acciaio, così areoplani conficcati contro il muro a formare spirali tridimensionali cristallizzano e rendono eterno uno dei giochi più classici dell'infanzia. Nello stesso modo fogli di alluminio verniciato formano rosoni (*Inconsistently Logical*) sulla parete o sono impilati, appallottolati come pagine di carta, a consacrare le idee scartate dall'artista come substrato essenziale e necessario a favorire l'arrivo dell'unica buona intuizione.

idee, progetti, opere, legami e si consolida non solo la carriera artistica di Sigalot ma prende avvio una vera e propria vita comunitaria e creativa che, dal 2011, si raduna ogni anno attorno al torneo di calcio della Coppa Pizzeria.



Coppa pizzeria, il trofeo. © Patrick Albertini



Eppure sin dai primi anni berlinesi è in occasione del torneo di cui Sigalot, il Palazzo, è organizzatore e creatore che si ripete ciclicamente un'alchimia unica, un vero rituale che trascende l'atto della performance artistica ed assume i contorni di un'utopia creativa comunitaria.

Apparentemente tutto ruota attorno al calcio e agli stereotipi italiani in ambito sportivo (e non solo): corruzione, performance agonistica, sponsor, tifoserie e trattative segrete. Il torneo, nella sua organizzazione, si presenta già come evento *sui generis* per menti e corpi allenati. Tutto prende il via solitamente al venerdì sera quando si svolge il Gran Galà, festa in cui, con abiti eleganti accompagnati da musica e divino nettare caro a Bacco, vengono già intessute le trame del match – nella più stretta tradizione cosiddetta berlinese, la scelta etica ed estetica è quella di far scarseggiare il cibo, in modo che le trattative si svolgano in modo più fluido. È nella tarda serata del Galà che vengono svelati gli schieramenti dei primi gironi del torneo che vedono le squadre del Palazzo affrontare quelle della Tonnara. Al Galà, come in tutte le competizioni di primo livello, fanno bella mostra di sé anche i trofei in palio. È così che tutti possono cercare di avvicinare, almeno una volta nella vita, l'ambitissima Coppa Pizzeria che altro non è che uno spicchio di pizza in resina con glitter contenuta in un prezioso cofanetto. A questa si affiancano la Coppa Narciso, destinata a premiare la squadra con miglior costume della competizione e lo Striscione d'Oro per la tifoseria che appunto presenta il miglior striscione. Nell'ultimo anno,

È così che tutti possono cercare di avvicinare, almeno una volta nella vita, l'ambitissima Coppa Pizzeria che altro non è che uno spicchio di pizza in resina con glitter contenuta in un prezioso cofanetto.

A fianco. Alessandro Lupi, *La Porta*, 2022, ferro, nylon, legno.
Foto © Daniele Sigalot





anche a seguito delle prodezze delle edizioni più recenti che hanno beneficiato della nuova linfa dei partecipanti partenopei, si sono aggiunte nuove coppe: la Coppa Unicorno per chi interpreta meglio lo spirito (di sacrificio) del torneo, mettendo anche a rischio la propria incolumità fisica, e la Coppa Cossu (in onore al Capitano) che premia il gesto più radicale della competizione. A questo si aggiunge la tanto invisibile quanto prestigiosa Coppa Morale, l'unica ad essere assegnata a posteriori, durante il Processo alla Coppa che si svolge il lunedì seguente alla competizione. È poi nella giornata di domenica (ad oggi la CP23 di Roma è stata un'eccezione perché qui la Coppa si è giocata al sabato) che si svolge il match vero e proprio. La convocazione delle squadre sul campo avviene sempre in mattinata, con anticipo incredibilmente superiore all'effettivo inizio delle partite. Lo spazio di gioco riserva, ogni volta, delle sorprese per tutti i partecipanti e, nelle edizioni più recenti, le porte sono vere e proprie opere d'arte (indimenticabili quelle di Alessandro Lupi ad Ornavasso nel 2022). Così prendono avvio le competizioni che vedono scontrarsi squadre di due giocatori contro due, ciascuna con un nome ed un costume. Alcuni team mantengono lo stesso nome dalle prime gloriose competizioni, altri lo cambiano ogni anno come la divisa, forse sperando più di vincere la Coppa Narciso che altro. Il *fair-play* non è di casa su questo campo e la sola regola valida è dotarsi di fegato, testa e tanta creatività. Gli scontri previsti dovrebbero essere di cinque minuti ma tutto è a discrezione dell'arbitro

Non stupirà sapere che si tratta di artiste/i, curatrici/curatori, collezionisti/e, professioniste/i di diversi settori, tutti accomunati dalla passione per l'arte e dalla voglia di vestire nuovi panni, almeno per un giorno.



Torneo Coppa Pizzeria 2022 a Ornavasso. © Williams Tattoli



che ha libera facoltà di chiudere o prolungare la partita, di richiedere alcol test annullando eventuali gol compiuti da giocatori che risultassero ad esso negativi. Potreste chiedervi chi siano i partecipanti alla competizione. Non stupirà sapere che si tratta di artiste/i, curatrici/curatori, collezionisti/e, professionisti/i di diversi settori, tutti accomunati dalla passione per l'arte e dalla voglia di vestire nuovi panni, almeno per un giorno.

L'atmosfera, dopo i primi incontri, si surriscalda rapidamente e le tifoserie iniziano a farsi sentire. Le squadre si avvicinano sul campo, fumogeni e striscioni ricreano un clima da stadio, ma quel che è diverso qui è la mancanza di limite alla creatività e dunque la piena libertà con la quale ci si esprime. Marc Augé parla dello stadio come di «un luogo di senso, di contro-senso e di non-senso, un simbolo di speranza, di errore, di orrore»⁵. La Coppa Pizzeria è un po' tutto questo ed è forse difficile spiegare fino in fondo la magia di un rituale anche perché significherebbe tradire il tacito patto che si stabilisce tra iniziati. Mi tornano alla mente alcuni racconti che ho ascoltato da testimoni che presero parte a fiere e festival negli Stati Uniti e nell'Inghilterra degli anni Sessanta e Settanta. Mi sembra in effetti che questo torneo consenta di rivivere parzialmente, in chiave contemporanea, alcuni dei loro esperimenti di libertà, di costruzione di una comunità utopica che non rifuggiva i difetti dell'umano ma li accettava e trascendeva, tentando con l'arte e la creatività di resistere e proporre modelli alternativi alla società contemporanea attraverso dei *Senseless Acts of Beauty*⁶.

Referenze iconografiche

Per tutte le foto Courtesy Daniele Sigalot

Note

¹ G. Gerosa, *La Guerra di Troia*, intervista a Pier Paolo Pasolini, in «L'Europeo», 31 dicembre 1970, p. 74.

² AA.VV., *Daniele Sigalot. A Portrait of Everyone, Everywhere*, Skira, Milano 2020, p. 184.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ M. Augé, *Football. Il calcio come fenomeno religioso*, EDB, Bologna 2016, p. 43.

⁶ G. MCKay, *Senseless Acts of Beauty. Culture of Resistance since the Sixties*, Verso, Londra 1996.

A fianco. Torneo Coppa Pizzeria 2022 a Ornavasso. © Williams Tattoli



IL *PIPER* E LO "SPAZIO A COINVOLGIMENTO TOTALE"

Il nuovo paradigma architettonico dell'Architettura Radicale a Roma

ANNA RICIPUTO

LARGO UOMO

Tra il 1964 e il 1965, tre giovani laureati furono chiamati a ideare un nuovo luogo per vivere il tempo dello svago, il ballo e la musica, ispirato a una nuova generazione di ragazzi che avevano scoperto il rock'n'roll, la minigonna e i diritti politici. Sotto questi auspici, a Roma fu progettata e realizzata la prima discoteca contemporanea: era il *Piper Club* che, come il pifferaio a cui si ispira il nome, spazzò via tutte le architetture precedenti aprendo la strada a quella che sarà chiamata Architettura Radicale, la risposta dell'architettura italiana alle grandi rivoluzioni sociali e culturali degli Anni '60.

Tra il 1964 e il 1965 a Roma fu progettata e realizzata la prima discoteca contemporanea: era il *Piper Club*¹, ideato dai fratelli Giancarlo e Francesco Capolei con Manlio Cavalli. Che, come il "pifferaio" a cui si ispira il nome, spazzò via tutte le architetture precedenti, inventando nuovi riti per vivere i luoghi per lo svago, il ballo e la musica, e indicando una delle traiettorie dell'avanguardia che in Italia avrebbe portato all'Architettura Radicale.

La proposta di un nuovo tipo di locale fu suggerita da Alberico Crocetta e sposata da Giancarlo Bornigia², committente ispirato e lungimirante, che desiderava realizzare «un grande ambiente (come un flipper) per fare incontrare i giovani»³, una nuova generazione socialmente e culturalmente trasversale ed esigente di ragazzi politicamente consapevoli, di studenti borghesi e di artisti prolifici: «La volontà nostra era quella di poter proporre un nuovo modo di vivere in un'aggregazione urbana e pro-



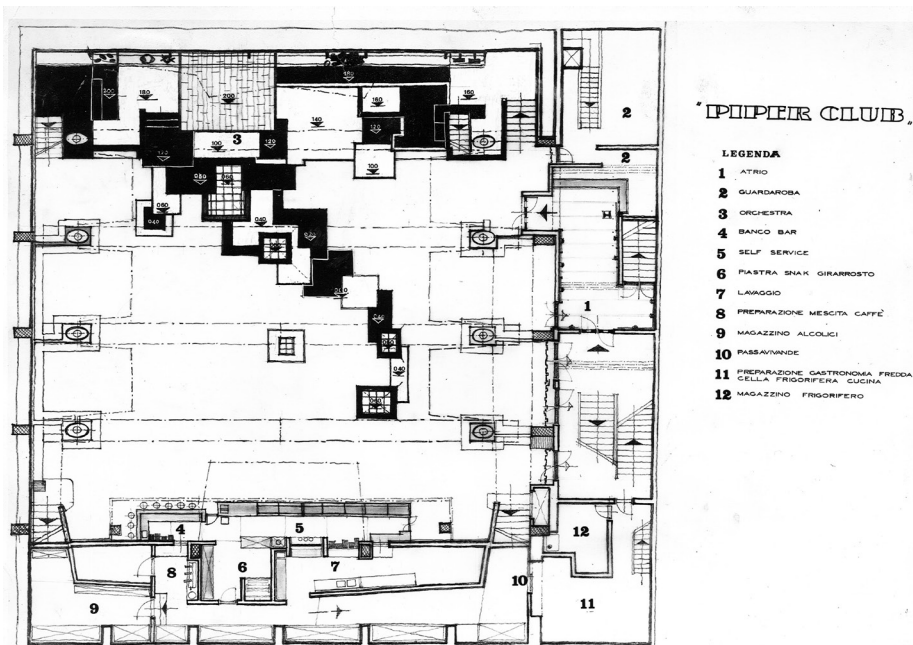
02 023 N.10

3C+T, *Piper Club*, 1965, Roma. © Archivio 3C+T

porre nuovi involucri spaziali per consentire l'incontro, la comunicabilità e tradurre le esigenze dell'individuo in termini comunitari. Il *Piper* non doveva essere una proposta di moda, ma il tentativo di spostare il discorso dello spazio interno a modelli spaziali esterni, cioè all'edificio come fulcro architettonico che doveva dare veste a funzioni del vivere associato in modo da passare da fatto isolato d'avanguardia ad elemento del tessuto connettivo di una nuova metropoli⁴.

Il *Piper Club* divenne la risposta all'esigenza di pubblico e artisti di confondersi nell'*happening* grazie a un *environment* all'interno del quale era possibile adottare precisi comportamenti indotti dagli arredi e dalle luci; uno spazio capace di invitare gli utenti a fare un'esperienza conoscitiva dello spettacolo senza "subirlo" e che prevedesse in sé una componente urbana come dimensione preferenziale dell'azione. Le ragioni compositive dello spazio seguono la decisione di mantenere unico l'ambiente della sala ma di renderlo visivamente multifocale attraverso la frammentazione del palco in una serie decrescente di pedane di dimensioni e altezze differenti che, dalla parete di fondo, avanzavano diagonalmente verso il centro. Per aiutare la compenetrazione fra uomo e spazio, per la prima volta in modo consapevole, l'arte installativa diventava parte del progetto non come decorazione né come scenografia, ma come strumento per il "coinvolgimento totale" dell'utente: la grande installazione *Giardino per Ursula*, lunga circa venti metri e alta tre e mezzo, ideata dall'artista della Scuola di Piazza del Popolo, Claudio Cintoli, fungeva da fondale dinamico composto da diversi pannelli nei quali pittura, scultura, collage e assemblaggio si alternavano formando una quinta materica, illuminata da neon retrostanti, in contrappunto alle pedane degradanti che componevano il palco policentrico del nuovo disco club⁵.

Il Piper Club divenne la risposta all'esigenza di pubblico e artisti di confondersi nell'happening grazie a un environment all'interno del quale era possibile adottare precisi comportamenti indotti dagli arredi e dalle luci;



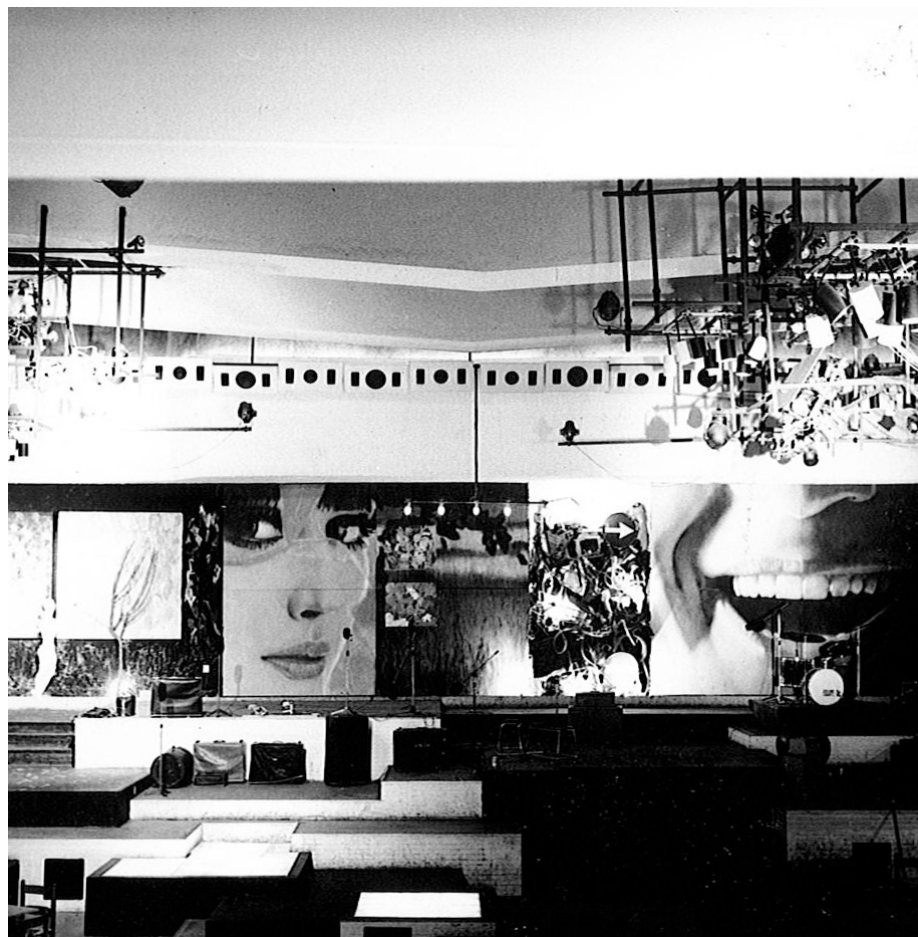
02 023 N.10

uno spazio capace di invitare gli utenti a fare un'esperienza conoscitiva dello spettacolo senza "subirlo" e che prevedesse in sé una componente urbana come dimensione preferenziale dell'azione.

3C+T, *Piper Club*, pianta, 1965, Roma.
© Archivio 3C+T, Courtesy Giancarlo Capolei e Fabrizio Capolei



3C+T, *Piper Club*, diapositiva fotografica, 36 x 24 mm, 1965, Roma.
© Archivio 3C+T



02 023 N.10

3C+T, *Piper Club*, diapositiva fotografica, 36 x 24 mm, 1965, Roma.
© Archivio 3C+T

LARGO DUOMO

3C+T, *Piper Club*, diapositiva fotografica, 36 x 24 mm, 1965, Roma. © Archivio 3C+T





02 023 N.10

L'“effetto Piper” fu tale che, tra il 1966 e il 1968, a Milano una sala del Palazzo dell'Arte (progettato da Giovanni Muzio nel 1931) fu trasformata in un *Piper Club*; a Viareggio aprì la sede estiva del *Piper Club* romano; a Torino il Gruppo STRUM realizzò il *Piper Pluriclub* e, alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, Leonardo Savioli organizzò il Corso di Architettura degli interni I e Arredamento intorno al tema del “locale di spettacolo”. La richiesta per gli studenti era quella di «progettare un Piper»⁶ ovvero uno “spazio a coinvolgimento totale” caratterizzato dall'uso di una forte interdisciplinarietà come strumento compositivo: per coadiuvare gli studenti in questo percorso esperienziale, oltre che didattico, furono tenute diverse lezioni dagli allora assistenti del corso⁷, su temi sperimentali come la definizione di “spazio alternativo” e il suo nuovo rapporto con l'uomo che lo abita; la possibilità di riabilitare il ruolo della struttura nell'architettura attraverso un approccio “poetico”; le metodologie di progettazione basate non su un rapporto scientifico di causa-effetto ma sulla verifica, attraverso il metodo, dell'immagine intenzionale; l'interazione tra arti visive e forma dello spazio; l'utilizzazione della luce come elemento architettonico; l'importanza e le potenzialità dell'impiego di nuovi materiali, soprattutto dei gonfiabili e, per chiudere, una riflessione sul valore dell'utopia nella progettazione architettonica⁸. All'interno di questo grande palinsesto didattico, fu chiesto ai 3C+T di tenere un ciclo di lezioni⁹ durante le quali furono spiegate le diverse fasi della progettazione del *Piper Club* di Roma del 1965, bilanciando gli aspetti teorici a quelli

L'“effetto Piper” fu tale che, tra il 1966 e il 1968, a Milano una sala del Palazzo dell'Arte fu trasformata in un Piper Club; a Viareggio aprì la sede estiva del Piper Club romano; a Torino il Gruppo STRUM realizzò il Piper Pluriclub e, alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, Leonardo Savioli organizzò il Corso di Architettura degli interni I e Arredamento intorno al tema del locale di spettacolo.



02 023 N.10

Claudio Cintoli (seduto), *Giardino per Ursula*, installazione multimedia, 2000x305 cm, 1965, Piper Club, Roma. © Archivio 3C+T

Referenze iconografiche

Per tutte le foto Courtesy Giancarlo Capolei e Fabrizio Capolei

pratici, proponendo soluzioni e declinazioni architettoniche di temi pop la cui necessità concettuale era già matura, tra i quali: collaborazione attiva tra le arti, comunicazione, rispecchiamento e interpretazione della realtà, alterazione sperimentale dei materiali, responsabilità della tecnologia, ruolo catalizzatore e accentratore urbano di un'architettura sociale. Tra gli strumenti tecnici e culturali che hanno permesso ai tre architetti "d'esprimersi" figurano: i materiali (scelti tra "vili" e "innovativi" usati in modo "non tradizionale"), la tecnologia (la cui maniera di utilizzo "è proprio una posizione culturale"), la socialità, l'urbanistica e la modificazione della città, queste ultime affrontate estendendo l'opportunità di riflessione dal design d'interni «a modelli spaziali esterni cioè all'edificio che potrà essere considerato come fulcro architettonico che deve dare veste e funzioni definitive del vivere associato in modo da modificare, potremmo addirittura dire da passare da fatto isolato d'avanguardia a elemento del tessuto connettivo della nuova

città metropoli»¹⁰. A Roma, in cui le Seconde Avanguardie degli anni Sessanta in architettura si caratterizzarono per una iperframmentazione delle tendenze e i risultati furono penalizzati da una minore visibilità mediatica e da una propaganda pubblicistica meno incisiva rispetto a quella portata avanti dagli Architetti Radicali di Firenze e Milano, il *Piper* inaugurò una lunga stagione di disco-club d'autore realizzate tra i Settanta e i Novanta, in cui la citazione colta, l'arte e la tecnologia davano forma a spazi complessi e interattivi. Tra questi, il *Number One* e l'*Easy Going* (prima discoteca esplicitamente ispirata all'universo omoerotico) di Gepy Mariani; il *Bella Blu*, il *Gilda*, l'*Alien*, il *Big Bang*, il *Tatum*, il *Desert Storm*, l'*Intrigo* del duo Giusto Puri Purini e Maurizio Mariani che, ad oggi, rappresentano il luogo di riti metropolitani divenuti patrimonio della memoria culturale e storica della Capitale, un patrimonio che ancora non ha trovato il giusto collocamento all'interno della storiografia ufficiale e che invece andrebbe riscoperto, studiato e diffuso.

Il Piper inaugurò una lunga stagione di disco-club d'autore realizzate tra i Settanta e i Novanta, in cui la citazione colta, l'arte e la tecnologia davano forma a spazi complessi e interattivi. Tra questi, il Number One e l'Easy Going (prima discoteca esplicitamente ispirata all'u-

Note

¹ Cfr. F. Capolei, *Radical Disco: The 1965 Piper Club Experience*, 10 dicembre 2015, <https://archive.ica.art/bulletin/radical-disco-1965-piper-club-experience>.

² Giancarlo Bornigia è stato più volte definito il “re della notte” di Roma tra gli anni '60 e '70 per essere stato committente e imprenditore delle principali discoteche della capitale, divenendo anche mecenate degli architetti Giusto Puri Purini, Gepy e Maurizio Mariani.

³ G. Capolei, “Il Piper”, testo manoscritto concesso all'autrice in occasione della tesi di Dottorato in Architettura Teorie e Progetto, Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, XXVIII ciclo, *Pop Tools. La Pop Art come strumento per la composizione architettonica, Italia '60/'70*, relatori prof. F. Purini, prof. G. Contessi. Archivio privato Anna Riciputo, 2015.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Chi scrive ha affrontato il tema compositivo del Piper nell'articolo: A. Riciputo, *I disco Club tra architettura e Pop Art: le esperienze romane degli Anni '60 e '70*, in «Studi e ricerche», n. 9, Edizioni Caracol, Palermo 2021, pp. 66-79.

⁶ L. Savioli, L. Vinca Masini *et al.*, *Ipotesi di spazio*, Giglio & Garisenda, Firenze 1972.

⁷ Tra i quali si ricordano: Lara Vinca Masini, Danilo Santi, Adolfo Natalini, Riccardo Merlo, P. Luigi Marcaccini, Lorenzo Cremonini e Alberto Breschi.

⁸ Queste lezioni sono state convertite in saggi pubblicati nel volume: L. Savioli, L. Vinca Masini *et al.*, *op. cit.*

⁹ G. Capolei, F. Capolei, M. Cavalli, “Lezioni tenute dagli arch. F. Capolei, G. Capolei, M. Cavalli nell'ambito del corso di Architettura degli Interni su invito del prof. Leonardo Savioli presso l'Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, nell'anno di corso 1966-67”. Archivio privato Giancarlo Capolei.

¹⁰ *Ibidem*.

Anna Riciputo è ricercatrice in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura e Progetto (DiAP), Sapienza Università di Roma

niverso omoerotico) di Gepy Mariani; il Bella Blu, il Gilda, l'Alien, il Big Bang, il Tatum, il Desert Storm, l'Intrigo del duo Giusto Puri Purini e Maurizio Mariani che, ad oggi, rappresentano il luogo di riti metropolitani divenuti patrimonio della memoria culturale e storica della Capitale.

ieri, oggi, mercoledì

**40°42'20.2" N
17°20'09.3" E**

MARTINA FRANCA_IT

Testi di Fabio Semeraro
Foto di Gianni Aquaro

LARGO DUOMO



**In Cammino – de l'Escargot
(Album Corri 2007)**

**«gli uomini sono, gli uni per gli altri,
isole sconosciute che si uniscono
le une alle altre attraverso punti simbolici.
Questi approdi sono i riti di iniziazione,
accoglienza, ospitalità e incontro»**

Denis Jeffrey

Prendete una città media di provincia, una qualunque, senza grandi infrastrutture, con un numero imprecisato di palazzine cementate tutte uguali e una parata di automobili ad apparecchiare la scacchiera del tessuto moderno. Immaginate, adesso, che un giorno alla settimana, per poche ore al giorno, sia possibile poter mettere in pausa tutto questo e fare un viaggio nel tempo. Le strade a doppia corsia diventano strette viuzze pedonali e i parcheggi svuotati rinnovate agorà moderne. Il silenzio umano dei giorni tutti uguali si riempie col vociare brulicante, scomposto, fragoroso di una popolazione di esercenti e avventori troppo grande da poter essere contenuta in un solo grande edificio.

Ore 8.05 il campanello squilla due colpi di cannone in rapida successione, generalmente il secondo è sempre più sentito del primo. La pressione del dito è talmente decisa che risale velocemente lungo le scale, riordina i quadri alle pareti e fa sobbalzare il citofono che, sorpreso, lascia cadere la cornetta, affranta, sbatacchiare contro il mobile dell'ingresso. Sua delicatezza in questione è Franchino, ottantasette anni, di cui quarantacinque con lo stesso outfit: polo bianca con collo largo e pantalone *pleated trousers* in fresco-lana grigio. Accessorio occasionale nelle giornate fredde: un cardigan grigio scuro cucito dalla moglie. Ha il passo deciso nonostante un evidente supinazione e nelle mani quattro grosse buste della spesa.

Poggia le buste sul tappeto della cucina con una smorfia che palesa tutta la soddisfazione di chi ha concluso un buon affare, sposta la sedia, si leva il cappello. È pronto il caffè.

Nello stesso istante, novecento metri più a sud, lungo Via Orazio Flacco, Nicola, detto Superga, rigira la pila dei vestiti sul banco delle pezze vecchie. Ventisei anni, un metro e settantanove centimetri di tuta nera con caviglia stretta e cappuccio, terza generazione di venditori ambulanti. Il nonno Mario, detto il Fasanese, vendeva, ai tempi, proletarie scarpe di tela. La giornata è fresca, stamattina c'è il sole ma toccherà anticipare la chiusura che verrà a piovere per pranzo. La clientela è ricorrente, disordinata, curiosa. Meglio schiarire la voce. "Oggi servirà cantare".

È mercoledì.

Il terzo giorno, dopo aver diviso la terra dalle acque, definito il giorno dalla notte e le stelle del firmamento, Dio creò il mercato.

Da queste parti il mercato settimanale è una cosa serissima, oggetto di studi antropologici nulla a che vedere con i crescenti quanto costosissimi *trompe-l'œil* per turisti. Qualcuno assevera che sia nato addirittura prima dei borghi che lo ospitano. D'altronde non dovrebbe stupire se pensiamo di trovarci su una stretta lingua di terra in mezzo al mare, da sempre crocevia di popoli, merci e sentimenti.

Venire al mercato ha poco a che vedere coi bisogni materiali o col rapporto domanda-offerta, assomiglia più ad un espediente sociale, incentiva l'attività fisica e costa meno di un'analista. Cuore pulsante di un'economia a filiera cortissima, metronomo capace di alleviare solitudini e comprimere il tempo. Se analizziamo il fenomeno dal punto di vista urbanistico, la faccenda assume caratteri straordinari: prendete una città media di provincia, una qualunque, senza grandi infrastrutture, con un numero imprecisato di palazzine cementate tutte uguali e una parata di automobili ad apparecchiare la scacchiera del tessuto moderno. Immaginate, adesso, che un giorno alla settimana, per poche ore al giorno, sia possibile poter mettere in pausa tutto questo e fare un viaggio nel tempo. Le strade a doppia corsia diventano strette viuzze pedonali e i parcheggi svuotati rinnovate agorà moderne. Il silenzio umano dei giorni tutti uguali si riempie col vociare brulicante, scomposto, fragoroso di una popolazione di esercenti e avventori troppo grande da poter essere contenuta in un solo grande edificio.

Il cemento scompare dietro i tessuti a righe colorate dei tendoni e le cataste di frutta e verdura dai profumi sgargianti scoppiano a bordo strada. Muoversi in auto diventa un atto di masochismo, usare la bicicletta una fatica eroica e camminare speditamente un'illusoria fantasia novizia. Attraversare la città assomiglia più a una via crucis: il ritmo rallenta, i sensi si accendono, i gesti e le percezioni si moltiplicano così come gli incontri e le occasioni di fare tardi a qualsiasi appuntamento.

Non è un film di Garrone.

È mercoledì.

Siamo di fronte a uno spazio-soglia, che congela la struttura formale della città ordinaria e apre al tessuto informale della città temporanea. Tuttavia non vi è nessuna frontiera da varcare, quanto uno spazio-caos da attraversare. L'insieme disordinato di cose e sentimenti si traduce in una serie imprecisata di tendenze, atti sovversivi di umanità che si manifestano senza un apparente rigore filologico. Il caos porta in sé la forza della fondazione che non sta né in questa o in quella delle cose presenti, ma nel pensiero come primo atto di mutamento. È il luogo delle idee possibili per chi sa leggerle ed interpretarle. Sintomo dinamico del divenire, che attraverso la discontinuità insegna la necessità che rende l'uomo inventore e, come tale, capace di generare bellezza.

Ci offre l'occasione di collocare l'origine del pensiero-città nel momento lontano in cui l'uomo si costituisce assemblea con la volontà di affrontare la matrice incognita dei sentimenti che lo turbano profondamente e che è incapace di superare come individuo singolo, al di fuori della comunità. Ne consegue che pensare la città non possa prescindere dal comprendere e progettare le relazioni, gli scambi, i conflitti tra gli uomini prima che fra i pieni e i vuoti delle architetture che, in altre parole, sono solo complesse quinte sceniche davanti le quali mettere in scena il teatro emotivo dei nostri quotidiani. Ore 20.45, l'acciottolio delle stoviglie cede il palco al requiem in SI bemolle delle cipolle in padella. Riordini i sentimenti sparsi per casa, mentre Coco sornione riemerge dal multiverso felino, nascosto nel cesto della biancheria. Il telefono strepita sanguigno tra gli appunti disordinati sul tavolo in soggiorno. All'altro capo, la precisione chirurgica di un orologiaio svizzero, la delicatezza squillante del 3° reggimento bersaglieri.

«Che spesa ti serve?»

Domani è mercoledì.

Beyond the market

Quai 080 ci porta a Martina Franca, in Valle d'Itria, nel formicolio di uno dei mercati settimanali più grandi e autentici del panorama pugliese. Gianni Aquaro è un fotografo fuori dagli schemi, rituale, l'occhio veloce di chi istintivamente respira l'empatia della luce riflessa negli interstizi dei gesti quotidiani. Ogni mercoledì, dopo aver accompagnato la figlia a scuola, attraversa i banchi del mercato, trascrivendo quell'abecedario di umanità che traspare tra le pile disordinate delle pezze vecchie e il crepitio disarticolato di zoccoli sull'asfalto. Prende nota dei volti, inquadra le movenze, appunta i pensieri in un lavoro decennale di sedimentazione e memoria. Sottofondo di questa passeggiata è il brano *In Cammino* del quartetto strumentista *L'Escargot*. I tocchi di violino ci accompagnano in un poetico universo musicale, nel quale certe nostalgie mediterranee si fondono con valzer francesi in un mosaico fatto di emozioni, gioco e lentezza.









02 023 N.10



















02 023 N.10





Intervista a cura di Edoardo Fanteria
Foto di Simone Bossi

AMAA

02 023 N.10

C'è forse un tema tra tutti che è impossibile da ignorare quando si guarda al vostro lavoro, ovvero il rapporto che instaurate con la "Materia", una "Materia" dentro cui trovare il fondamento dell'architettura e non solo la possibilità espressiva di un gesto. Scrive Georges Didi-Huberman a proposito di quella che è "Una materia bassa, non materia base: una materia in cui il sapere precipita, non materia in cui il sapere trova il suo fondamento". Che rapporto c'è tra tutto questo e il vostro fare architettura?

Nella materia e nel ruolo che ciascun materiale assume nella costruzione stanno le scelte del progetto. È una riflessione che trova le basi nelle sperimentazioni di Louis Kahn, che entrambi abbiamo studiato nelle rispettive ricerche di dottorato, e che porta alla luce l'importanza di un uso coerente del materiale in relazione allo spazio che si sta concependo. A ciascun tipo architettonico, corrisponde un particolare e adatto schema strutturale e dunque un altrettanto adatto materiale da utilizzare: la materia non si sceglie, ciò che si sceglie e si immagina è lo spazio e le sue atmosfere, le sue interazioni con la luce e con le persone.

I modelli che realizzate sono un marchio di fabbrica ormai legato al vostro nome, sono modelli che spesso raccontano un “Di più” rispetto ad un’immagine digitale di un render o un disegno tecnico. Che ruolo svolgono nella narrazione del progetto?

La propensione/tensione verso lo scostamento del limite e all’andare oltre gli schematismi ormai consolidati della nostra ricerca si attua con un sostanziale radicamento negli strumenti tradizionali del fare architettura. Il modello è parte integrante del processo progettuale, non solo un prodotto ben preparato per essere mostrato e fotografato. Così come la ricerca, anche la modalità di concezione e realizzazione dei modelli si è evoluta con l’uso di materiali diversi per assecondare le differenti esplorazioni alle differenti scale di progetto, fermo restando l’importanza che risiede nello strumento della conoscenza e del controllo del sito e del progetto nella sua volumetria. Il modello implica una lavorazione manuale, il fare, la tecnica che consente di conoscere già con approccio critico i dati alla base per il progetto: ciò si comprende molto bene quando il modello è quello al 500 o al 200 con base in cemento. Per natura un tale materiale implica di dover essere ripensato al negativo e secondo un processo di astrazione che ne valorizza le caratteristiche più importanti, attutendone altre che il processo progettuale reputa secondarie. Il modello, nella tecnica e nel suo farsi, è questione di scelte, è progetto: un progetto nel progetto.









La grande maggioranza delle vostre architetture sono raccontate da un occhio fotografico, spesso identico, che enfatizza il carattere e restituisce una narrazione unitaria di tutti i progetti. Quanto è importante per voi questo aspetto?

Anche le immagini fanno parte del processo: esse sono la raffigurazione di un preciso istante nell'evoluzione della costruzione, che non chiameremo mai fine, poiché viviamo nella costante convinzione che in architettura non si raggiunga mai la conclusione del processo, piuttosto un passaggio di un continuo divenire. L'occhio del fotografo costituisce un nuovo sguardo al medesimo spazio progettato che riporta alla vocazione trasversale della nostra professione: a parlare di architettura non sono solo gli architetti ma diversi profili professionali, tra i quali artisti, designer, curatori, artigiani, paesaggisti ed appunto fotografi. La scelta di un taglio particolare come quello offerto dal banco ottico di Simone Bossi, con cui abbiamo ormai costruito la narrazione delle nostre architetture (anche durante il cantiere), deriva dall'importanza che leggiamo nel mezzo tradizionale e nell'artigianalità del suo svolgersi, molto vicino alle modalità che applichiamo alla nostra stessa ricerca. Nei suoi scatti emerge, infatti, dirompente la predilezione per la materia, l'atmosfera, il dettaglio e i giunti, precisi momenti di tensione tra le parti. Vero è peraltro che la sperimentazione non si ferma ad un'unica matrice, ma questa si affianca ad altri contributi che consentono di arricchire il racconto: ci riferiamo all'esperienza condotta con Ernesta Caviola, fotografa architetta che con l'ausilio sempre del mezzo analogico del banco ottico ha raffigurato l'ascesa al Monte Calvarina e i cui scatti stampati da Arrigo Ghi sono stati esposti alla XVIII Biennale di Architettura, ovvero alle intuizioni di Mikael Olsson in digitale. Ciascuna occasione è interpretata dallo Studio come una opportunità di crescita, di stratificazione di conoscenza intorno alle molteplici sfaccettature che ruotano attorno al nostro mondo, in modo tale da acquisire una tale consapevolezza che permette di guidare l'uso degli strumenti.





Partecipate a molti concorsi, spesso riuscendo nell'intento di affermarvi tra i primi classificati. Che rapporto avete però con le sconfitte?

Abbiamo sempre utilizzato il mondo dei concorsi come principale risorsa per la ricerca, poiché la mancanza di un diretto confronto con la committenza consente di spingere più facilmente le soluzioni oltre il convenzionale. È altresì vero che lo Studio approccia le commesse private nello stesso modo in cui lavora su un concorso, ovvero raccogliendo i dati del bando (le esigenze alla base del progetto) e mettendo in discussione le prime impostazioni, costantemente alla ricerca di una soluzione altra. Riconosciamo il livello di rischio che si cela sotto a questo tipo di atteggiamento, ma gli anni di esperienza nel campo (ad oggi l'archivio conta più di 230 concorsi consegnati) ci hanno permesso, concorso dopo concorso, di mettere a punto un metodo che nell'auto-critica ci spinga ad azzardare soluzioni che abbiano sostanza e coerenza nella loro effettiva realizzabilità. Osare sì, ma con i piedi per terra. Gli elaborati di consegna di un concorso devono descrivere un progetto di cui siamo convinti e in cui crediamo: questo consente di non essere trafitti in modo totalmente negativo dalla "sconfitta", che è parte del processo, come lo è il confronto con la committenza. La storia è fatta di momenti positivi ma anche – e soprattutto – di episodi sfavorevoli che vanno interpretati come nuova propulsione per evolversi.

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

La nostra ricerca è piena di ossessioni e stratificazioni di elementi che contribuiscono alla costruzione di un background culturale utile per il progetto: libri, pezzi d'arte, immagini, design d'autore... A questa premessa è difficile dare seguito con un'unica citazione, che ci sembrerebbe forse riduttiva della complessità degli apporti che quotidianamente si intrecciano alla ricerca professionale. Spesso però ricordiamo un piccolo – in dimensioni, ma molto denso nei contenuti – libro di cui abbiamo discusso per la prima volta in una lontana estate del 2012 con l'amico architetto Nikos Ktenas. Si tratta di *Capolavori, 12 architetture fondamentali di tutti i tempi* di Livio Vacchini, la cui descrizione di dodici opere fondamentali per il pensiero architettonico di tutti i tempi, che attraversano trasversalmente le epoche e la geografia del nostro pianeta, sottolinea come il legame con la storia sia sempre attivo. I capolavori non sono oggetti morti, da adorare, ma architetture vive, fatte di volumi, luci, ombre: capolavori che ne attendono altri.



02 023 N.10

EX-STAVECO UN NUOVO PORTICO PER BOLOGNA

Progetto di valorizzazione e rigenerazione urbana dell'area Ex-Staveco per il nuovo Parco della Giustizia di Bologna

Ente Banditore: Agenzia del demanio

Anno: 2023

Posizionamento: Primo posto

Capogruppo: Prof.arch. Carlo Terpolilli

Progetto architettonico: Ipostudio architetti srl + Eutropia Architettura

Sostenibilità e collaborazione progettuale: Weber Architects

Progettazione strutturale: AEI progetti srl + Studio Sazzini

Progettazione impiantistica e viabilità: Ai-com spa

Progetto paesaggistico: Inland

Progettazione urbanistica: Epsus + Area Proxima

Geologo: Rocco Carbonella

Archeologo: Giano

Consulente progetto di conservazione e restauro: Arch. Enrico Toniato

Consulente comunicazione: Pressentosa HUB

LARGO DUOMO

Il progetto rappresenta un importante intervento di riqualificazione urbana, uno spazio che si prefigura l'ambizione di diventare luogo. "Riprodurre" un nuovo portico, nel senso più deleuziano del termine, rappresenta infatti non una difficile sfida, ma bensì il ruolo regolatore dell'imitazione: un gesto architettonico, una funzionalità che Bologna non solo riconosce come propria, ma di cui si fa vanto. Il portico ha di per sé una vocazione progettuale, che affiora nella naturalezza del suo atto fondativo, al centro tra passato e futuro. L'anatomia degli edifici industriali preesistenti permette una grande libertà progettuale e, in quanto spazio architettonico, rivela l'evidenza del suo processo creativo tramite lo spazio stesso. L'intuizione di produrre delle aule strutturalmente indipendenti genera l'effetto "scatola nella scatola" e rispetta nella sua interezza i corpi di fabbrica esistenti. I lucernari, nove tronchi di piramide a base quadrata, illuminano dall'alto la corte d'assise. Qui la geometria non è più una misura statica di caratteristiche unitarie ed invarianti, ma icona stessa del progetto. La gerarchia, in questo particolare caso "orizzontale", propone una sfida ideologica e costruttiva dominata da flussi e sistematicità. La connessione percorso-spazio-geometria guida il progetto e fa della relazione il suo simulacro.

A fianco in successione.

Vista a volo d'uccello, inserimento paesaggistico.

Ipostudio, *Il nuovo parco della giustizia*, 2023, Bologna. © slimstudio

Vista della relazione tra progetto e sistema porticato.

Ipostudio, *Il nuovo parco della giustizia*, 2023, Bologna. © slimstudio







Vista interna, sistema progettuale scatola nella scatola.
Ipostudio, *Il nuovo parco della giustizia*, 2023, Bologna. © slimstudio

NUOVO OSPEDALE DI LIVORNO

Ente Banditore: Azienda USL Toscana nord - ovest

Anno: 2023

Posizionamento: Primo posto

Capogruppo: Rossiprodi Associati srl

Coordinamento, architettura, paesaggio, sicurezza: Rossiprodi Associati srl

Architettura ospedaliera: Arch. Massimo Moglia

Strutture, prevenzione incendi, acustica, tecnologie dell'informazione e comunicazione, ambiente: Politecnica Ingegneria ed Architettura Soc. Coop

Impianti, energia: Prodim srl

Landscape: Land Italia srl

Geologia: Dott. Giorgio Della Croce

Consulente sanitario: Dott. Marco Geddes da Filicaia

LARGO DUOMO

Si può pensare o riprodurre l'architettura al di fuori di un progetto urbanistico? L'interrogativo potrebbe trovare risposta nella relazione tra il nuovo ospedale di Livorno e il suo quartiere, ove valica l'idea di recinto della funzione sanitaria per integrare il parco e il contesto in termini attivi. La posizione centrale del lotto, la hospital street interna, i servizi accessibili, la permeabilità progressiva delle parti e il recupero di alcuni frammenti della memoria architettonica della fabbrica Pirelli costituiscono un vero e proprio brano di città. La funzione è in questo caso prioritariamente sociale, amalgama antropologica tra individuo e progetto urbano.

L'edificio si presenta compatto, ma si sfrangia lungo il corpus attenuando l'impatto visivo dalle circostanti residenze. Per moderare ulteriormente l'effetto greve, come succede lungo la Venezia, vengono differenziati i due piani di base rispetto ai due piani più alti. Giardini curativi e terrazze verdi avvolgono l'intero organismo, come fossero appendici del parco stesso. Il sistema di piazze cuce il tessuto urbano dando forma e significato ai luoghi di appartenenza, semiotica della città.

Si tratta della predisposizione di uno spazio che custodisce in sé le tracce di una memoria storica e che si prefissa come vocazione l'atto di diventare luogo.

A fianco in successione.

Vista dall'alto del nuovo ospedale. Rossi Prodi Associati srl. *Nuovo Ospedale di Livorno, 2023, Livorno.* © Rossi Prodi Associati srl

Vista esterna angolo meridiana. Rossi Prodi Associati srl. *Nuovo Ospedale di Livorno, 2023, Livorno.* © Rossi Prodi Associati srl

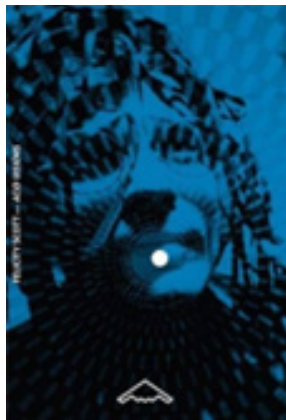




Vista corte degenza. Rossi Prodi Associati srl. *Nuovo Ospedale di Livorno*, 2023, Livorno.
© Rossi Prodi Associati srl



02 023 N.10



**ACID VISIONS.
L'ARCHITECTURE SOUS LSD**

Felicity D. Scott
Éditions B2, 2012
ISBN 9782365090124

Laura Mucciolo

Il libro, quasi coincidente con le dimensioni di un manuale Bignami, ne riprende le modalità tascabili e “da collezione”. Al contrario elude le regole di tassonomia esaustiva sull'esistente, proponendo attraverso un unico saggio in due parti (testuale e iconografica), una curiosa prospettiva sul rapporto tra architettura e l'acido lisergico. *Visioni acide* rimanda alle nuove vellicanti possibilità legate alla visione e alla cultura dell'immagine avvenute dal 1970, quando si diffuse l'idea per cui con l'assunzione di «LSD peut orienter les technologues sue le problème de la survie de l'espèce» (p. 68). Dal prototipo cupola di Fuller, la diffusione pop delle geodetiche attraverso i *Dome Cookbook* del 1968, si inaugura una nuova stagione architettonica nomade e allucinata, dove lo spazio fa da sfondo al rito collettivo, dove: «j'ai l'impression d'assister à l'avènement de nouvelles religions, de me trouver dans des environnements religieux et mystique... [T]outes les personnes qui viennent à ces spectacles ont quelque chose de religieux en commun³³» (p. 75). Il saggio tascabile e colorato illumina una storia rituale volutamente censurata attraverso la sovrapposizione di interviste, testi, architetture espandendo il campo della visione.



**VARIE-ETÀ. REMO BUTI - 1982-2002
VENT'ANNI DI DIDATTICA**

Giovanni Bartolozzi, Pino Bruggellis,
Matteo Zambelli
Quodlibet e Didapress, 2021
ISBN 9788822905376

Luca Barontini

RAVE

RAVE

RAINALD GOETZ

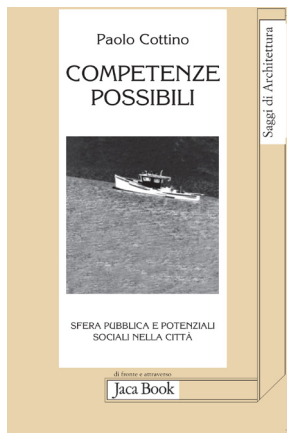
Fitzcarraldo Editions

Rainald Goetz
Fitzcarraldo Editions, 1998
ISBN 9781913097196

Giacomo Razzolini

Rainald Goetz, nato nel 1954 a Monaco di Baviera, ha studiato Storia e Medicina a Monaco di Baviera e ha conseguito un dottorato in entrambe le materie. Ha lavorato per un breve periodo come medico, abbandonando la professione per dedicarsi alla letteratura all'età di trent'anni. Goetz ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Georg Büchner Prize nel 2015. Vive a Berlino. Nel marzo 2024 il Ministero della Cultura tedesco e la Commissione dell'Unesco hanno inserito la scena techno berlinese nell'elenco del patrimonio culturale immateriale del Paese (Ich - *Intangible cultural heritage*). Dopo esser stati legittimati come "patrimonio immateriale" è forse arrivato, per tutti, il momento di ampliare la visuale sull'importanza dei rituali musicali che hanno caratterizzato e caratterizzano tutt'oggi una sottocultura ormai radicata da oltre 30 anni. Nella sua opera Rainald Goetz dilata l'affaccio, abbagliante ed intimo, sulla scena rave degli anni '90. Dalla liberazione espressiva della dancefloor alle intense conversazioni negli angoli delle discoteche fino agli after-party alla luce dell'alba. Il libro è una dichiarazione d'amore alla vita notturna in cui Goetz, abile osservatore, non ha paura di perdersi. I suoi scritti possono considerarsi una documentazione veritiera e valida su quei rituali sociali oggi riconosciuti ma, ancora, discussi ed osteggiati.

Il volume è dedicato al lavoro di Remo Buti, e in particolar modo ai vent'anni dell'attività didattica, dal 1982 al 2002, quale titolare del corso di Arredamento e architettura degli interni presso la Facoltà di Architettura di Firenze. Buti è stato uno dei protagonisti dell'architettura radicale fiorentina, insieme a Superstudio, Archizoom, 9999, Zziggurat, ufo e Gianni Pettena, nonché tra i fondatori di Global Tools. Architetto e abilissimo artigiano – tanto da autodefinirsi "archigiano" –, la sua grande missione e passione è stata l'insegnamento. Molti dei protagonisti della scena del design dagli anni Ottanta a oggi – come Massimo Iosa Ghini e Stefano Giovannoni, fra gli altri – hanno "risciacquato i propri panni in Arno", vale a dire nel suo corso. Andrea Branzi ha definito Buti come «un grande protagonista segreto della più grande scenografia internazionale del progetto. Un "uomo in grigio", come si direbbe: un maestro apparentemente defilato, che occorre scoprire». Il volume presenta appunto sia il lavoro professionale dell'architetto e designer fiorentino, sia i risultati spettacolosi, e inediti, degli elaborati degli studenti del suo corso, documentati con centinaia di immagini. Guardando ai fantasmagorici progetti non si può non riconoscere come questi anticipassero di anni le tematiche di alcune correnti del design internazionale, e non si può fare a meno di considerare il corso di Remo Buti come uno dei più stimolanti laboratori del design italiano.

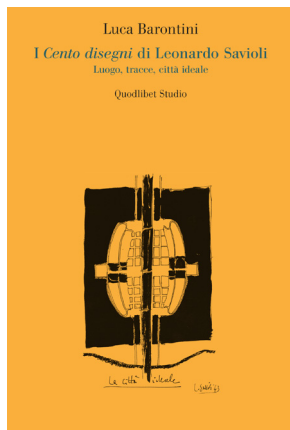


COMPETENZE POSSIBILI. SFERA PUBBLICA E POTENZIALI SOCIALI NELLA CITTÀ

Paolo Cottino
Jaca Book, 2009
ISBN 9788816408654

Luca Barontini

Nel linguaggio quotidiano siamo soliti riferirci alla competenza come a ciò che ci garantisce a priori rispetto alla possibilità di affrontare un problema noto in situazioni note. Una tradizione di pensiero alternativa spinge invece a guardare alla competenza come al possibile esito creativo della sperimentazione in condizioni di incertezza: si diventa competenti facendo e cimentandosi con le risorse e le opportunità offerte dall'ambiente in cui si trova. Nel libro questa seconda prospettiva viene ripresa con riferimento alla riorganizzazione della sfera pubblica nella città contemporanea. Il campo del progetto urbano potrebbe e dovrebbe essere ripensato come spazio di "capacitazione", entro cui si esplorano possibilità e soluzioni inedite valorizzando e creando le condizioni di attivazione del capitale umano e sociale.



I CENTO DISEGNI DI LEONARDO SAVIOLI. LUOGO, TRACCE, CITTÀ IDEALE

Luca Barontini
Quodlibet, 2023
ISBN 9788822914415

Manuel Orazi



DOVE ANDIAMO A BALLARE QUESTA SERA? GUIDA A 250 DISCOTECHES ITALIANE

Gianni De Michelis
Mondadori, 1988
ISBN 9788804314095

Vincenzo Moschetti

Nell'immaginario collettivo gli anni Ottanta ritraggono un momento fortunato per le discoteche. Non solo luoghi di divertimento notturno ma anche, e soprattutto, spazi di misurazione della cultura italiana. *Dove andiamo a ballare questa sera?* si presenta come una delle operazioni più rappresentative di quel periodo in cui in forma (quasi) di confessione il politico Gianni De Michelis, all'epoca della pubblicazione Vicepresidente del Consiglio dei ministri della Repubblica, ha selezionato 250 discoteche «raccomandabili, frequentabili, a cui rivolgersi con sicurezza per passare bene il proprio tempo e per spendere bene il proprio denaro». Un'industria, quella del passatempo notturno, nella quale l'autore ci accompagna indicandoci indirizzi, prezzi e descrizioni, e conferendo a ciascuna discoteca valori tarati su musica, ambiente, pubblico e divertimento. Un'Italia profondamente distante dal nostro tempo in cui farsi guidare anche attraverso le voci dei protagonisti sostenute in apertura da tabelle nelle quali dati e legende conferiscono al volume un valore scientifico rispetto a un paesaggio nazionale ormai perduto.

Il volume indaga il corpus delle circa cento tavole disegnate da Leonardo Savioli nei primi anni Quaranta sull'ambizioso tema della Città Ideale. Il punto di partenza è la distruzione della città reale a causa della Seconda guerra mondiale e dei suoi bombardamenti, che spinse allora tanto Savioli quanto il suo collega Leonardo Ricci e il loro comune maestro Giovanni Michelucci a guardare insieme verso il futuro con una rinnovata speranza. Savioli continuerà a lavorare per tutta la vita a questo ciclo di disegni, prodotti, come scrive Barontini, «ad un ritmo frenetico e spontaneo, che spesso spaventano lo stesso autore, il quale vi legge, come in uno specchio, le proprie paure e il riflesso del proprio stato fisico e mentale». Una ricerca carsica, che si è nutrita nel corso del tempo del confronto con i maestri internazionali – soprattutto il Le Corbusier di Chandigarh – e del dialogo quotidiano con gli amici architetti e storici dell'arte, da Lara Vinca Masini fino agli allievi, gran parte dei quali formeranno lo storico gruppo dei radicali fiorentini. In queste tavole, in cui Savioli immagina le possibili quanto virtuali declinazioni di Firenze, «proprio per l'intrinseca attività dell'intuizione spaziale profonda – secondo Argan – il segno architettonico nasce come segno urbanistico. Non è l'urbanistica che si fa architettura, ma l'architettura che, nel suo farsi tale, si fa urbanistica».



Cristiani[®]
dal 1961



Cristiani

dal 1961

Via di Salviano 6, Livorno

0586/856598

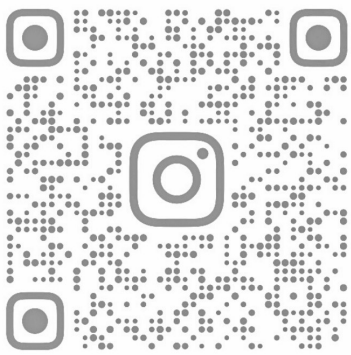
info@pasticceriacristiani.it

shop on-line: www.pasticceriacristiani.it

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



materia 2.0





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

e.LIGHTING

DESIGN

Tel: 328-9314186

Mail: client@energylighting.it



e.LIGHTING DESIGN

Tel: 328-9314186

Mail: clienti@energylighting.it

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



Edizioni ETS

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

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2023