

lab 2_03
laboratorio di progettazione architettonica 2_postiglione
corso di scienza dell'architettura
facoltà di architettura e società
politecnico di milano

editors
gennaro postiglione
paolo vimercati

re_use of the vendicari tonnara



1_introduction

1.1_to act upon the existing: heritage and architecture

by gennaro postiglione

1.2_per una composizione critica

by adriano cornoldi

1.3_simplicity: recognizing architecture as a landscape

by paolo vimercati

2_context

2.1_from satellite to site plan

2.2_ what is a tonnara

- dictionary

- evolution

- fishing

2.3_vendicari

3_setup

3.1_programme

3.2_[do]decalogue

3.3_drawings

4_project

4.1_exercises

4.2_models

4.3_3Ds

4.4_plans

4.5_sections

5_honorable mentions

5.1_xxx-by-kgfdjagfj

5.2_fdjjsfjad

5.3_jdfassdj

5.4_dsads

_students

_bibliography

_credits

**1.1 to act upon the existing:
heritage and architecture
by gennaro postiglione**

“Tutte le pratiche significanti possono generare testo: la pratica pittorica, quella musicale, filmica, ecc. [...] Se la teoria del testo tende ad abolire la separazione dei generi e delle arti è perché non considera più le opere come semplici ‘messaggi’ [...] ma come produzioni perpetue, enunciazioni, attraverso le quali il soggetto continua dibattersi: questo soggetto è certo quello dell’autore, ma anche quello del lettore. La teoria del testo provoca dunque la valorizzazione di un nuovo oggetto epistemologico: la lettura [...]. Non soltanto la teoria allarga all’infinito le libertà della lettura, ma ancora insiste molto sull’equivalenza (produttiva) tra la scrittura e la lettura [...], - dove - la piena lettura è quella in cui il lettore non è nient’altro che colui che vuole scrivere.”

Avendo accettato, come suggestione metaforica e come ipotesi di una prassi operativa, a una sorta di trasposizione della teoria enunciata da Roland Barthes dal campo letterale a quello architettonico, c’è la necessità di stabilire come e in che modo ciò avvenga o possa avvenire.

Se l’adozione della identità tra lettura del testo e sua “riscrittura” appare chiara quando si è in campo letterario, risulta più complesso trasferire tale procedimento di decodificazione/creazione al mondo dell’architettura che porta con sé tutta la pesantezza dell’essere una manifestazione tridimensionale dotata di una propria identità fisica autonoma e cava. Un testo, per quanto dotato anch’esso di una sua dimensione fisica, quella delle pagine di cui si costituisce, entra in

una relazione diversa con il suo fruitore: - con una visione al limite – è il libro che entra/abita nel lettore, nel senso che con la lettura il testo si trasferisce temporaneamente e per frammenti “dentro” chi legge. Al contrario, ogni operazione di comprensione, di “lettura”, di un manufatto architettonico o urbano o semplicemente di un luogo comporta un entrare dentro/abitare lo spazio. Ciononostante, con le dovute differenze e, soprattutto, con l'indispensabile bagaglio di conoscenza delle specificità attraverso cui si compone il discorso architettonico, anche per l'architettura la comprensione di un'opera passa per una sua lettura che diviene produzione attraverso la scomposizione/ricomposizione che essa mette in campo. Leggere, infatti, implica una “decostruzione” tesa all'individuazione degli elementi caratterizzanti e delle loro logiche compositive che ne consente alla fine una comprensione nuova. Come nel caso della pratica testuale applicata al linguaggio, non si tratta di “scoprire” il senso di cui il testo/opera dovrebbe essere depositario, un senso oggettivo e cristallizzato nell'opera-prodotto, quanto piuttosto la produzione di una

nuova "significanza" che "emancipa lo statuto fonologico legale della significazione e la pluralizza". Non esiste un riscontro oggettivo sull'identità tra il pensiero dell'autore e quello del fruitore, anche perché è proprio questa necessità che cessa di esistere nella pratica testuale, negando una "metafisica del soggetto classico" così come invece sostenuto dalla critica tradizionale e dalla filologia.

Questo modo di conoscere manufatti e luoghi, che non implica l'abbandono o il rifiuto delle scienze canoniche dell'analisi critica che vengono considerate solo il punto di partenza per la produzione di significanza, nel caso del progetto di architettura produce un beneficio indiretto che supera, per dimensione e ricadute, di gran lunga quello della semplice comprensione. Ogni lavoro, infatti, si misura con l'esistente, artificiale o naturale che sia, con il quale deve entrare in rapporto per le necessità che ne hanno determinato l'intervento. Sottoporre lo stato di fatto ad un attento lavoro di analisi-lettura offre al progettista l'opportunità di individuare e mettere in evidenza gli elementi portanti la forma dello spazio con i quali le nuove strutture dovranno dialogare, tenendo presente però che il lavoro di acquisizione e di conoscenza non punta alla "scoperta" o al "disvelamento" di significati nascosti nell'opera o nel luogo poiché esso stesso si costituisce come pratica semantica e in quanto tale come "produzione".

Rompere "lo statuto monologico" dell'opera amplia la riflessione e introduce lo "smantellamento" dell'autentico come originario/originale. E' una riflessione che muove i passi da una profonda revisione critica dell'estetica kantiana di cui la cultura contemporanea è intrisa e che vede

contrapposti ed estranei l'uno all'altro l'opera e il fruitore. In questo modo si introduce l'idea di una significanza in movimento, immersa in processi, e al tempo stesso se ne vuole mettere in crisi l'idea di monoliticità e di autenticità ad essa tradizionalmente associate. "A questo punto – il significato (ndr) – diventa un continuum di intersezioni, incontri e dialogo, un palinsesto che accentua i poteri dell'impurità. - L'opera/il luogo(ndr) - diventa scena di tracce, di autenticità locali, per cui non esiste parola finale né stato metafisico" .

Ciò responsabilizza in maniera profonda il "lettore" – colui che approccia il testo/opera – che perse le certezze fornite dal mito dell'autentico si trova a dovere costituire un nuovo sistema di relazione con l'opera fondato sulla sua diretta e attiva partecipazione al processo produttivo della significazione da cui fino ad ora era stato escluso. Da "scopritore", quando non solo "spettatore", il progettista attraverso la frantumazione dell'autentico diviene "artefice" alla stregua dell'autore, misurandosi e confrontandosi continuamente con l'opera che da prodotto è divenuta, come è già stato affermato più volte, produzione.

Spostando la riflessione più specificamente su di un campo architettonico, bisogna sottolineare come si lavori sempre e in ogni caso su "spazialità" già date, non esistendo alcuna tabula rasa o Ground zero su cui intervenire, e ciò implica e obbliga a una riflessione sulle capacità di ospitalità proprie del luogo. Ogni progetto che "trova casa" dentro una realtà esistente, misura e mette alla prova le capacità che lo spazio possiede di saper accogliere il gesto e le strutture di

cui necessita per essere nuovamente utilizzato. Indagare il grado di accoglienza di cui è capace un luogo, rappresenta senza dubbio un aspetto determinante per una pratica del progetto che non intenda essere 'colonizzatrice' di spazi, ma ospite. Senza ospitalità non si dà l'abitare che rappresenta – come afferma Norberg-Schulz - un fenomeno esistenziale ancor prima che una necessità fisica. Non c'è gesto senza un luogo – o un "nonluogo" - disposto e disponibile ad accoglierlo e così come conferma la storia, il luogo è sempre stato ospitale, ha sempre accolto il gesto, la vita. Ci sono luoghi – artificiali o naturali - distrutti dall'incuria, dallo sfruttamento incondizionato, dall'egoismo di pochi, dall'incapacità di saper abitare; ci sono luoghi "colonizzati" dalla violenza prevaricatrice del gesto, in cui chi ha costruito non ne ha tanto indagato i caratteri, interpretandone le specificità, o analizzato gli elementi portanti la sua forma, quanto piuttosto sovrapposto la propria soluzione confezionata altrove . Ciò è stato spesso fatto ricorrendo/rincorrendo il mito dell'autentico come legittimazione ontologica del progetto attraverso una continua ricerca delle origini, dello stato primigenio senza rendersi conto che nessun "ritorno a casa" è più possibile poiché soggetti a reti sempre più complesse di negoziazione e di interazione culturale che ibridano e dissolvono lo statuto originario dell'opera/del luogo che sussiste esclusivamente nel movimento, nel transito, nell'impossibilità di restare fermo.

Senza l'ossessione dell'autentico, o di un ancor più utopico ritorno allo stato originale" ma animati da un sano spirito di ricerca e di analisi dell'opera in quanto tale, con la sua incompletezza e la sua storia fatta di trasformazioni e transiti, come architetti abbiamo l'obbligo di riuscire a coniugare rispetto per il contesto senza rinunciare a metterne in azione la "produttività" attraverso la prassi del progetto.

L'opera come testo, lo spazio come luogo del gesto, il progetto come "ri-scrittura" e come ricerca di ospitalità costituiscono dunque in sintesi gli elementi determinanti di una prassi che si esprime attraverso la manipolazione cosciente dell'esistente che continuamente trasforma, frantumandone l'autenticità

note:

R. Barthes, Teoria del testo, in Scritti, Einaudi, Torino 1998, pp. 240-241.

R. Barthes, op. cit., p. 240.

Ibidem, p. 82.

C. Norberg-Schulz, L'abitare, Milano 1986.

M. Augé, Nonluoghi, Milano 1996.

E. Jabés, Il libro dell'ospitalità, Milano 1991.

1.2_ per una composizione critica
by adriano cornoldi

Architettura della responsabilità

Chi ha interesse a una reale sopravvivenza dei nostri siti antichi non può negarvi la necessità di modificazioni adeguate al deteriorarsi della materia e al rinnovarsi della vita, e può trovare al riguardo soluzioni emblematiche in alcune realizzazioni recenti. Fra queste, in netta minoranza rispetto ai contrapposti tipi di intervento attualmente più diffusi nelle città europee – frutto, appunto, secondo i casi, di una cultura della conservazione affetta da rigidità e contraddizioni o di una cultura dell'innovazione preda di incomunicanti linguaggi auto-referenziali – opere come la ricostruzione a San Michele in Borgo di Carmassi si distinguono per la capacità di comunicare un intenso rapporto fra comprensione dell'esistente e invenzione del nuovo. È un rapporto, questo, che a dispetto della forte presenza di storia nei nostri contesti, non è dato in genere di poter esprimere. Insofferente per le pseudopolemiche fra le forme eterogenee di sperimentazione oggi di maggior successo – accomunate solo dall'indifferenza a temi e luoghi, in modo da potersi applicare ovunque e in fretta – l'architetto interessato a restituire identità e radicamento alle proprie costruzioni non trova infatti d'altra parte un fertile confronto con i tutori dell'esistente, più impegnati in disquisizioni al loro interno che disponibili all'ascolto di quello che dovrebbe essere invece il loro ideale interlocutore.

Di fatto, a chi sostiene l'identità fra restauro e conservazione, secondo l'antico motto *Restaurare est servare*, si oppone chi ne denuncia l'antinomia, richiamando la parola d'ordine di Dehio *Konservieren, nicht Restaurieren*; chi proclama la priorità del ripristino si accapiglia con chi gli muove accuse di falsità, a favore di inserimenti contrapposti al contesto; chi auspica una integrazione da parte della nostra epoca alle stratificazioni depositate dalle precedenti si scontra con i difensori irriducibili dell'intoccabilità di qualunque passato¹.

In genere i difensori del patrimonio storico stentano a riconoscere fra tanta produzione odierna la presenza di qualità: esaurita la loro attività critica nelle diatribe fra le diverse posizioni sul 'restauro', in varia forma essi esigono di norma la relegazione del nuovo in periferia².

La questione secondo noi non è tanto quella di dare al nuovo la licenza di affiancarsi all'antico, quanto di pretendere ch'esso si guadagni la legittimazione a farlo; non è di concedere un facile diritto, ma di esigere un difficile dovere, quello di assumersi la responsabilità di progettare sull'esistente per farlo riappartenere alla storia, alla nostra vita.

Il progetto critico e i suoi confini

L'osservazione del lavoro di Massimo e Gabriella Carmassi induce collegamenti con una tradizione di esperienze sviluppatesi in modo particolare nell'ultimo mezzo secolo: una tradizione che suggerisce l'idea di uno 'spazio' privilegiato per il progetto di architettura in una sua prospettiva per il futuro dal significato durevole. È l'idea di una 'pratica compositiva critica', che assume dal contesto caratteri decisivi per la sua costruzione. In questa ricerca di relazioni, essa richiama innumerevoli diversi precedenti: per le presenze storiche si ricollega al 'restauro critico' di Roberto Pane e Renato Bonelli, per la dimensione urbana rimette a fuoco le 'architetture della città' care a Saverio Muratori e Aldo Rossi, per quella territoriale sviluppa ipotesi di 'regionalismo critico' teorizzate fra gli altri da Kenneth Frampton e già prima messe in pratica in Italia da molti autori come Ridolfi o Gabetti e Isola³.

Oggi la nozione di contesto si è fatta assai più precisa rispetto a venti o anche solo dieci anni fa. È cresciuta la consapevolezza del rispetto per l'antico, nel suo duplice risvolto della manutenzione e della ricostruzione, mentre sono tramontate le illusioni dei grandi salvifici progetti moderni (o 'razionali'), come pure delle storicistiche scorciatoie postmoderne, a favore di una disponibilità ad interrogare i luoghi con maggiore empatia e ad intervenire con più discrezione.

E a dispetto di perduranti ostracismi e veti incrociati fra le diverse posizioni nei confronti dell'antico e del nuovo, si fa strada la coscienza del particolare interesse rivestito dalle pratiche che, in varia misura, tengono salde le relazioni con i tre versanti del progetto di architettura, riconoscendoli comunque quali necessarie prospettive di riferimento: la conservazione, il ripristino, l'innovazione.

Essi definiscono i limiti dello spazio operativo dove il progettista è chiamato alle più significative responsabilità per una dimensione civile, davvero progressiva, del proprio lavoro.

È lo spazio della progettazione critica, che secondo i casi si muove variamente fra queste tre polarità, ponendo a continuo confronto giudizi di valore sull'esistente, sul pre-esistente e sul nuovo possibile, mettendo in atto tecniche che coinvolgono i tre termini: salvaguardia, risanamento, selezione, demolizione, integrazione, completamento, ricomposizione, ricreazione, rievocazione... (Si tratta di categorie morfologiche, che spesso anche nelle pubblicazioni più autorevoli vengono confuse con quelle funzionali – riuso, rifunzionalizzazione, rivitaliz-

zazione, adeguamento... – probabilmente per mancanza di fiducia nella disciplina progettuale. Sarebbe bene invece tener presente che le categorie morfologiche sono quelle che offrono gli strumenti di un intervento, mentre quelle funzionali ne costituiscono la necessaria motivazione).

Come muoversi dunque fra quelle tre modalità di intervento?

Quanto più si ha a che fare con una realtà caratterizzata da pienezza di forma e densità di memoria collettiva (un monumento, un sito ricco di storia o di storie), tanto più ci si accosterà alla conservazione; quanto più l'esistente paleserà la perdita di quegli stessi caratteri (scomparsi per effetto di incuria, calamità naturali, vandalismi, scempi edilizi), e ne sono note le vecchie forme, tanto più si tenderà alla ricostruzione; quanto più un contesto si presenta povero di quelle qualità, tanto più se ne dovrà ricavare lo spunto per nuove invenzioni, le quali avranno proprio il compito di rievocare ('conservare' o 'ripristinare') memorie. Ma in ogni caso privilegiare un termine non può significare l'ignoranza degli altri, perché passato e presente sono resi inscindibili dal fluire dell'esistenza e degli eventi, dalla compresenza dell'attaccamento alla tradizione e dell'aspirazione al nuovo, dagli stessi effetti del tempo sulle costruzioni.

La modalità prevalente dovrà comunque mostrare i suoi saldi legami con le altre due.

Una cosa è certa: quanto più si assommano le qualità dell'esistente e le impellenze di un cambiamento, tanto più è necessaria la compresenza di diverse professionalità sia nella scelta del tipo di intervento, che varierà ogni volta in qualche misura, sia poi nella sua conduzione. Non solo: quanto meno il progettista è dotato di cultura, talento ed esperienza, tanto meno dovrà essere autorizzato a introdurre il nuovo.

Le poche circostanze cui riconosciamo la singolarità di una condizione 'pura', estrema (un'opera di eccezionali qualità: integra da conservare, o distrutta da ricostruire, o nuova da realizzare in un contesto privo di caratteri), stanno ai limiti di questo spazio operativo.

All'esterno di esso ritroviamo tutti gli atteggiamenti rigidamente acritici e difensivi – tanto quelli conservativi o nostalgici quanto quelli innovativi – incapaci di uscire da ossessioni e slogan per cogliere la complessità della pratica progettuale.

Superati quei limiti, l'architettura tende infatti a perdere pezzi della sua natura complessa e perciò a degenerare. La conservazione indiscriminata, basata sulla programmatica assenza di un giudizio (negando ad esempio i guasti trascorsi, come le cosiddette 'superfetazioni'), diventa feticismo, sterile imbalsamazione; il ripristino ad oltranza, senza contatti con la nostra realtà, sconfina con la falsificazione, il kitsch, legittimando immotivate ricostruzioni in stile; il nuovo come esclusiva sperimentazione fine a sé è provocazione, nel senso di pura violenza, non ha diritto di cittadinanza nei nostri contesti, che per quanto degradati non sono mai privi di identità e di proprie relazioni.

Se la pratica del nuovo deve saper rendere il giusto omaggio all'antico, altrettanto la difesa di questo non può prescindere dal dovuto riconoscimento per il presente. Né è sufficiente una compresenza dei due termini, se questi non interagiscono; non condividiamo, ad esempio, quegli interventi di resturo dove nuovi inserti (più o meno formalistici piuttosto che high-tech) vengono contrapposti alla più rigida manutenzione dell'esistente: qui la provocazione combinata all'imbalsamazione appare francamente grottesca.

Il progetto di architettura nel pieno senso della parola non può dunque essere mai una 'creazione' del tutto ex novo, bensì comunque una questione di ri-composizione. Qualsiasi luogo è nello stesso tempo sede di preesistenze significative, teatro di memorie perdute, soggetto meritevole di aspettative: ecco perché intervenire significa porsi contemporaneamente problemi di conservazione, ripristino, rinnovamento. Il lavoro dell'architetto, nel centro storico più prezioso come nel suburbio più anonimo, è innanzitutto un lavoro di riordino, ristrutturazione, miglioramento dell'esistente. In tal senso già molti anni fa lo stesso Gregotti parlava del progetto come 'modificazione'⁴.

Architettura dell'interiorità

Rivestono dunque per noi particolare interesse quelle esperienze dove più intenso è l'intreccio fra l'ascolto dell'esistenza passata e l'aspirazione per un'esistenza nuova. In proposito, nel passato più recente, vi sono in ambito europeo alcune realizzazioni esemplari che intendiamo richiamare. In esse le questioni di stile, così dominanti nella produzione dell'odierno 'star system', sono secondarie rispetto alla ricerca di forme capaci di evocare significati, di assumere una dimensione simbolica.

Così ci appare di stringente attualità, per il comune intento di legare la tradizione al nuovo, l'opera di autori nordici, pur diversi fra loro, quali Asplund, Korsmo, Lewerentz⁵. Costruzioni come il centro comunitario di San Marco, edificato da quest'ultimo presso Stoccolma nel 1960, suscitano la profonda emozione propria di quelle opere uscite da un paziente processo progettuale in grado di incorporare, elaborare e sovrapporre progressivamente in un impianto apparentemente semplice motivi spaziali plurimi, appropriate figure archetipe, scale dimensionali amiche, tenere presenze naturali, definizioni costruttive familiari eppure originali⁶.

Ancor più fisicamente immerso in una riprogettazione nuova di materiali antichi – attraverso procedimenti misti di selezione, diradamento, ricostruzione, restauro, rievocazione – è il lavoro di Plečnik a Praga e Lubiana, di Böhm, Döllgast, Schwarz, Steffann in Germania, di Pikionis ad Atene, di Scarpa e Albini in Italia (dove peraltro l'«altro Moderno» di Muzio, Ponti, Muratori, Ridolfi, Michelucci, BBPR, Gardella, e tanti ancora, mostra una continua capacità di ascolto della città)⁷.

Realizzazioni così attente ai contesti, frutto di una pratica complessa quanto lucida e coerente, ci appaiono ora ancor più coraggiosamente emblematiche in quanto realizzate in un periodo – quello a cavallo della seconda guerra mondiale – dominato prima da autoritarie massicce ristrutturazioni e poi da frettolose modernistiche ricostruzioni. Quegli architetti interrogano le preesistenze ricavandone le ragioni e le regole com-

positive per le loro invenzioni: esplicitano le potenzialità di manufatti antichi imperfetti, compiendone le forme; ricuciscono pietosamente quelli distrutti, lasciando il segno dei non dimenticabili eventi trascorsi; raccolgono reperti, cocci, rovine di tanti passati, per ricomporli in opere nuove che tuttavia li rievochino; reinventano forme senza tempo che riconcilino il presente con l'antico; riconoscono principi formativi in un contesto e li reinterpretano.

Schwarz sottrae le macerie alle ruspe della 'rinascita' urbana tedesca, e con esse edifica le sue chiese, dove "ciascuna pietra conserverà la memoria di una persona che ha abitato in quel luogo". Come lui, Steffann e la sua scuola – Hülsmann, Bienefeld, Pfeifer, Rosiny – affidano alle forme 'senza stile' degli edifici sacri il compito di rappresentare in sradicati contesti la continuità della vicenda umana, secondo la duplice attitudine a "dare espressione all'insufficienza" e "lasciare che le cose parlino"⁸.

La lezione di quei protagonisti di un 'progetto critico', a lungo e ancora oggi in buona parte misconosciuta o ignorata, è stata (forse anche inconsapevolmente) raccolta negli ultimi anni in Europa da autori sensibili quali Linazasoro, Tesar, Zumthor, Siza nelle sue ultime opere, per certi versi Moneo⁹. In Italia non ha mai cessato di essere praticata, grazie a un comune intento insito nei contributi pur diversificati fra loro di molti architetti: per citarne alcuni, oltre a quelli già richiamati, Gabetti e Isola, Valle, Culotta, Grassi, Riva, Canali, Venezia, Burelli, Carmassi¹⁰.

Il lavoro di questi si distingue per la volontà di interrogare il contesto, di cogliervi delle forme ed intervenire per portarle a compimento; e ciò attraverso la definizione di luoghi a piccola scala, di costruzioni dense di materia, preziose di luce, incrostate di arredi.

All'architettura della exteriorità che accomuna le primedonne dell'attuale ribalta internazionale, essi ne contrappongono una dell'interiorità.

È significativo il fatto che, proprio nell'epoca dell' 'eclissi del sacro', i vari Asplund, Lewerentz, Plečnik, Schwarz... abbiano mostrato particolare predilezione per i temi dello spazio sacro, il più interiore (perlomeno in una visione religiosa 'originaria', non trionfalistica, qual era la loro). È pure significativo che buona parte di essi – fra questi, Döllgast, Korsmo, Ponti, Albini, Pikionis, Scarpa – furono insegnanti di una stessa materia, oggi non a caso esposta al rischio di estinzione: architettura degli Interni.

Dialettica dei distinti

Per sua natura la 'progettazione critica', in quanto pratica del confronto, non può proporre percorsi univoci, ideologici assiomi, né tanto meno imporre regole facilmente applicabili; forse per questo all'opera di un Carlo Scarpa i più negano principi e pratiche riproponibili, ignorando il suo lento percorso per successive riflessioni e approssimazioni verso la maturazione di un esito formale.

Di fronte alla 'scientificità' talvolta arida dei conservatori questo approccio insinua il dubbio che si possa migliorare la qualità di qualunque contesto attraverso l'appassionata ricerca di un nuovo che lo renda più compiuto.

Esso chiede semplicemente di mettere a confronto i propri risultati con quelli di altri approcci, più o meno conservativi o innovativi. Le sue stesse proposte sono interlocutorie. In tal senso la decisione su ogni delicato intervento in un contesto di valore dovrebbe essere anticipata da una comparazione critica fra soluzioni alternative; appaiono allo scopo di grande utilità le sofisticate simulazioni oggi rese possibili dal computer.

L'approccio 'critico' chiede ai giovani di riflettere sui limiti di validità del 'nuovo a tutti i costi' proprio degli internazionalismi dominanti in paesi con scarsa presenza e coscienza storica e urbana (ma anche in molte nostre riviste): mode che essi inseguono nell'illusione di non sentirsi provinciali. Forse invece la via d'uscita dall'attuale stallo della cultura architettonica nel nostro paese è proprio quella di riprendere e rinvigorire la tradizione italiana di un progetto legato alla storia e ai luoghi – via che del resto molti architetti dell'ultima generazione hanno intrapreso con successo.

Non si tratta di proclamare nuove verità, ma di chiedere, da un lato ai tutori dell'antico assoluto, e dall'altro agli innovatori a oltranza, la messa in discussione delle loro troppo spesso inappellabili verità, riconoscendo la legittimità, la necessità anzi, di una dialettica fra risposte di tipo diverso e di pari dignità.

Per quanto riguarda in particolare il grado di modificabilità dei contesti antichi, esso non può dipendere da principi assoluti, traducibili in rigide normative, ma, di volta in volta, da un giudizio sull'esistente (e sulle sue parti) e sulla capacità di integrazione del progetto di intervento.

La consapevolezza che il confronto fra presente e passato vada affrontato con modalità di intervento non generalizzabili 'ideologicamente' impone dunque una duplice disponibilità: da parte dei conservatori, a comparare volta per volta il valore dell'esistente con il valore delle modificazioni proposte, e da parte dei progettisti, a provare la sintonia di queste con quello. Esiste questo interesse? E in che misura?

L'arte della misura

L'intervento nell'isolato di San Michele in Borgo colpisce proprio in quanto esemplare applicazione di 'composizione critica', frutto di un paziente avvicinamento alle soluzioni definitive attraverso progressivi aggiustamenti e mutevoli combinazioni delle tecniche più diverse: conservazione, ricostruzione, reinterpretazione, rievocazione.

È un'opera particolarmente convincente, non solo in quanto integrata pienamente nel tessuto antico di Pisa, ma anche perché portatrice di invenzioni architettoniche in grado di ampliarne la complessiva qualità.

Quella che, a risultato raggiunto, sembra la naturale esplicitazione delle potenzialità del luogo, è in realtà l'esito di un iter sofferto, di cui l'autore non esita a rendere conto: significativamente, nella pubblicazione, egli fa precedere l'illustrazione dell'opera realizzata da una serie di tentativi stimolanti quanto contraddittori. Non si deve dimenticare che le premesse per un approccio deciso, non puramente conservativo, erano insite già nella precedente decisione del soprintendente Sanpaolesi di eliminare ciò che restava dopo i bombardamenti del vecchio chiostro addossato all'abside di San Michele, per poterla rendere visibile¹¹.

L'osservazione di quel lungo processo induce molteplici insegnamenti.

Per un verso Carmassi mostra acuta sensibilità nel raccogliere ed elaborare le diverse sollecitazioni che nel corso di un ventennio provengono dagli architetti contemporanei più capaci e più impegnati nel confronto fra luogo e progetto: dalle ironiche manipolazioni contestuali di Stirling alle elementari citazioni 'analoghe' di Rossi, dalle massicce strutture archetipe di Kahn alle astratte partiture di Grassi; per un altro verso egli rivela la capacità di trarre gradualmente da quelle elaborazioni una composizione originale e unitaria, senza tuttavia sacrificare nulla alla complessità dell'insieme.

L'impianto, dopo essere passato da una fase all'altra subendo contraccolpi e affinamenti per effetto di sollecitazioni sempre più misurate sulla natura e sulla scala delle singole questioni progettuali, matura nelle sue varie parti attraverso invenzioni in sintonia con il giusto rapporto fra nuovo e antico.

Così, mentre il disegno della corte risulta da un'operazione reinterpretativa, ricordo di distruzioni belliche, gli allineamenti stradali originari vengono fedelmente recuperati, introducendo tuttavia l'eccezione di uno slargo aperto all'angolo sudorientale, per dare nuovo respiro all'angusto incrocio delle compresse viuzze. Mentre il lato

verso l'abside monumentale è oggetto di una azione combinata di diradamento e parziale ripristino, sul lato settentrionale il restauro conservativo del minuto fronte interno fa da contrappunto al dirompente nuovo muro ad archi arretrato, memoria di una più monumentale Pisa circostante, e alla discreta cortina esterna calibrata sulla prospiciente edilizia minore. Mentre su via degli Orafi viene disposto un ingegnoso corpo di nuova ideazione, che risponde ai caratteri della morfologia urbana ma anche ne infittisce le interazioni, sul lato meridionale la parziale ricostruzione delle case torri ne innesta un completamento fortemente evocativo.

Il visitatore anche frettoloso che, lasciando Borgo Stretto, infila il vicolo sulla destra di San Michele, non può sottrarsi allo stupore prodotto dallo scorcio delle nuove 'antiche' case torri e dalla successiva emozionante sequenza di spazialità originali e pure congeniali alla città.

L'operazione progettuale non si ferma alla scelta delle più opportune modalità operative: all'interno di esse si sviluppa, producendo suggestive ideazioni di volumi e giunti, definendo sapienti decisioni su materiali e tecniche, calibrando inediti rapporti fra pieni e vuoti, inventando accurati dettagli costruttivi coerenti con il tutto, introducendo attraverso sezioni ingegnosamente sagomate intensi effetti di luce naturale negli interni arredati con elegante essenzialità.

Se le singole soluzioni osservano ed interpretano felicemente una appropriata proporzione fra rispetto e libertà, secondo il variare delle situazioni affrontate, ciò è reso possibile dalla cultura e dalla sensibilità storica dell'architetto, dalla sua consapevolezza di poter dare differenziati giudizi di valore all'esistente, dal suo talento nel farne scaturire energiche, sintoniche creazioni.

In tal modo la costruzione, laboratorio di ogni possibile confronto fra antico e nuovo, si configura quale continuum di assetti tanto diversificati quanto serrati, esattamente come le parti più preziose della città, che va ad arricchire grazie a una integrazione densa di suggestioni e richiami, non mimetica né provocatoria.

1. v. contributi di A.R. Burelli, P. Marconi, A. Cornoldi, M. Rapposelli, P. Thoma et al., in Augusto Romano Burelli, *Il Castello di Heidelberg*, a cura di A. Cornoldi e M. Rapposelli, Il Poligrafo, Padova 2004.
2. Sulle diverse posizioni riguardo il progetto di restauro e l'architettura del nuovo, v. A. Cornoldi, *Restauri non conservativi*, in *Antico, nuovo*, Atti del convegno internazionale luav III-IV 2004, a cura di A. Ferlenga e E. Vassallo, Venezia 2005. Sintomatica del permanere di uno stato di confusione nei difensori dell'antico è ad esempio la recente sponsorizzazione da parte di Vittorio Sgarbi, in genere nemico giurato del nuovo nei centri storici, dell'ampliamento della Scala di Milano da parte di Botta, opera priva di relazioni con un contesto invece ricco di rimandi del passato lontano e vicino.
3. Sulla necessità delle interazioni fra antico e nuovo, v. in part. gli scritti di R. Bonelli e R. Pane, da un lato, e di A. Rossi e R. Gabetti, dall'altro (richiamati anche in P. Marconi, *Il restauro e l'architetto*, Marsilio, Venezia 2002, e A. Cornoldi, *Restauri non conservativi cit.*); riguardo il contributo di K. Frampton, v. i suoi scritti a partire da Luogo, produzione e architettura, verso una teoria critica del costruire, in *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982, pp. 330 sgg.
4. v. B. Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato*, Bruno Mondadori, Milano 1997.
5. In realtà le relazioni fra progetto del nuovo e tradizioni sono esemplarmente presenti in un ben più ampio numero di architetti nordici moderni, da Fisker a Utzon in Danimarca, da Celsing al transfuga Erskine in Svezia, da Knutsen a Fehn in Norvegia, da Aalto a Pietilä in Finlandia.
6. v. J. Ahlin, Sigurd Lewerentz, architect, Byggeförlaget, Stockholm 1987, pp. 149-161.
7. A. Hoff, H. Muck, R. Thoma, Dominikus Böhm, *Leben und Werk*, Schnell & Schnell, München & Zürich 1977; P. Krečić, Plečnik, Jaca Book, Milano 1992, pp. 53-71, 127 sgg; aavv, Hans Döllgast 1891-1974, Callwey, München 1987; M. Sundermann, Emil Steffann, "Archives d'Architecture Moderne", 1981, n.21; W. Pehnt, H. Strohl, Rudolf Schwarz, *Architekt einer anderen Moderne*, Hatje, Stuttgart 1997; aavv, Dimitris Pikionis, Architect (1887-1968), A Sentimental Topography, Architectural Association, London 1989.
8. Emil Steffann, Akademie der Architektenkammer Nordrhein Westfalen, Bonn 1981; W. Pehnt, a cura di, Rudolf Schwarz, *Electa*, Milano 2000; M. Sunderman, Emil Steffann (1899-1969) e la sua scuola, in *Architettura e spazio sacro nella modernità*, a cura di P. Gennaro, *Abitare Segesta*, Milano 1992, pp.155-160, passim; Gisberth Hülsmann architect, "Zodiaque" 1991, n. 169; Heinz Bienefeld, Walter König, Köln 1991, in part. pp.64-73.
9. Per Linzasoro, v.: E. García Grinda, J.I. Linzasoro, *Argentaria*, Madrid 1998; J.I. Linzasoro, *Evocando la ruina*, Argentaria, Madrid 2004. Per Tesar, v. Heinz Tesar, Springer, Wien New York 1995. Per Zumthor, v. Museo diocesano di Colonia, in "Casabella" dic.2004-genn.2005.
10. A titolo di sintetica esemplificazione si ricordano le soluzioni di Rossi per le residenze berlinesi e i teatri di Genova e Venezia, i monasteri a Chieti e a Quart di Gabetti e Isola, le abitazioni pubbliche alla Giudecca di Valle, i progetti per i teatri romani e i castelli medievali di Grassi, le case a Stintino di Riva, le sistemazioni museali di Canali, i luoghi pubblici in Sicilia di Culotta e Venezia, i progetti per Heidelberg di Burelli. La capacità di interpretare i luoghi è presente, nella cultura architettonica italiana, anche in autori caratterizzati da approcci diversi, come in varia misura Purini, Cellini, Piano.

1.3_ simplicity:
recognizing architecture as landscape
by paolo vimercati

landscape

Landscape is often confused with nature. The natural environment is the one closest to the god's creation therefore the closest to the most perfect thing we can conceive on earth. This conception might seem odd in the internet age of the second millennium but, although well hidden and almost forgotten, it is still at the very base of our western culture.

As people the landscape is a place where to retire, to feel at peace, to do activities which are almost forbidden or certainly limited in an urban environment which is typical of everyone's modern living.

As architects the landscape becomes a space with which to interact, onto which to impose, something to enhance, to modify, to change.

Landscape can also be a neutral ground, or a more profound source whose energies might be tapped by the architect. Before the eighteenth century it would not have been a subject, or at least not a positive one. Brief mentions from Shakespeare's time show that landscapes which seem magnificent to us, like the lake district, were to them horrid wastes to be endured, which conjured up visions of bandits and violence.

More recently the land(scape) has become an issue through overpopulation, use and the increase in the scale of architecture, which presents us with again a different idea of landscape. Closer to the modernistic way of thinking the landscape almost become a part of the machine for living. Through this process the landscape becomes part of the new urban-scape, part of the manmade environment, almost un-natural.

In such a mood, one looks for a landscape free of human presence. If there is always something paradoxical about a search _one has to imagine oneself out of the picture to really find what he is looking for_ in England, for example, the hope is always semi-imaginary. Even the wildest lake in the Lake District must be edited to seem truly wild. Almost any vantage point includes sheep tracks as well as forbidding scree, and one must turn his back on the road running just a few hundred metres of the shore. Besides, it is hard to suppress the thought as one contemplates the unscalable scree that they are the waste from an unknown industrial process. Dingy grey and regular in form, they are a kind of natural waste, thrown down by a more inscrutable activity than mining. Being physically confronted with the grandeur of nature is not normal to most people anymore. The need of reassurance of still being in the normal modern world grows quickly in these situations. A mars bar wrapper or a hunting cabin, a mile stone or the dotted signs of human intellect _which go to make up a Robert Smithson work of art_ provide this security; a feeling of knowledge of being in an existing place and not in some weird fictional virtual reality. The feeling of control, of being able to reach the rest of the world with a mobile phone, the knowledge of the possibility of a car reaching this spot soothe the observer. Soothe his unconscious fear for isolation, for what nature was and no longer is, for the possibility of something different to happen. Order need only be intimated by a slender focal feature for the wanderer to understand and extrapolate from it half consciously, until the whole visual field is altered by human intention. Vernacular buildings are considered like part of the landscape. Try to imagine the English countryside without bale roofed cottages, little dry stone walls or derelict and beautiful gothic churches, no castles or bridges; just pure natural landscape. Vernacular architecture and landscape are one thing; they belong to each other like mother and child. Vernacular buildings, like landscape, do not come in truly individual forms. But they are always very recognisable. A traditional house in the Alps does not share much with a Welsh farmhouse but they both belong to the specific vernacular landscape, they

both would be recognised by everyone as traditional. They both cannot be moved from their location. They both are indivisible from their natural environment. And is the meaning of natural environment that has changed; it can now be understood in two ways: natural as in nature, therefore landscape; or natural as proper to the subject, normal, therefore architectural, manmade. Historic example of this can be the artificial hamlet that Marie Antoinette got built on the outskirts of Versailles. She commissioned a painter and a stage designer to make her something like the villages she had passed through. The Queen's house in her hamlet has the typical outside gallery for reaching the human quarters over the beasts ones. Underneath is the dairy where the court ladies milked cows into silver pails and made butter on marble counters, while above at the gallery level is the ballroom, which provided relief from these made-up chores.

city

«Much of the best architecture has resulted from the adoption of a simple and limiting format. Many architects make things much more difficult for themselves than it is necessary. There is no virtue in virtuosity deployed in the solution of problems which need never have arisen. (Bruce Allsopp_1977)»

«If modern architecture tended toward a distilled simplicity where many requirements were purified towards simple, regular shapes, then Late-Modernism, keeping this overall simplicity, allows it to become irregular and complex. The mixture of 'complex simplicity' is itself a form of oxymoron. Complex simplicity is a series of "yes, but" statements. (Charles Jencks_1985)»

Simplicity has been pursued by architects at least since Vitruvius prompted that the Doric Order was male-based and that 'male simplicity' and severity were aligned with 'republican simplicity' and exterior modesty, to be combined in the Greek revival from the eighteenth century, especially in the United States.

Simplicity received another boost by the Modern Movement from the early twentieth century. It was an attempt to purify architecture, to remove the accretions of style, to get back to simple and direct building so as to form a fresh starting point for the architectural expression of the spiritual, social and economic life of the time.

Simplicity does not imply a simple process. In our post Post-Modernist time, the results of all this theoretical efforts are very presents in everyone's life, both in positive and in negative. The difference on perception between architects and everyone else, in this case, is

even greater than in the landscape. What an architect can call qualities everyone else can call problems and impractical issues.

An example very familiar to me is the urban space between the Casa del Fascio, the gothic/renaissance Cathedral, the medieval wall and the neo-classical theatre in Como, Italy.

Architecturally the place is a great example of cohabitation of most historic styles in an organised urban environment. La Casa del Fascio is a major rationalist achievement, with its proportion based on the perfect balance of the golden section. The Duomo is a good example of North Italian gothic for the façade and the naves, and a superlative example of renaissance dome and absids designed by one of Brunelleschi's pupils.

The buildings of the city centre that side the duomo are good examples of architectural stratification. Buildings that have been renovated during the centuries without changing significantly their positions, structure and major attributes like the porticoes, which are typical of these rainy regions.

The theatre is the least exciting of the presence on the space. Its common neo-classical architecture just symbolises the uniform and boring manneristic style that put asleep architecture in the eighteenth century before the birth of the Modern Movement.

The rest of the medieval wall sitting on the original limits of the roman camp onto which the city was founded is a very important historic presence underlined by the railway _one of the first in Italy_ which runs parallel to it.

Observed on a plan or analysed through an aerial picture this site is amazingly rich, ordinate and simple yet casual in his conception and development. Naturally grown through history and "life", it has never been planned, using the modernistic understanding of planning; the space owns all the characteristics to be a beautiful place. Yet moving from the realm of architecture to the reality of a wanderer or a tourist, the very same place

becomes an un-organised, chaotic, polluted and unfriendly spot, from which to walk away in a rush paying attention not to get run over rather than “wowing” to the amazing architectural experience. So La Casa del Fascio becomes a white Police office building with its white square full police cars. The back of the cathedral becomes secondary and almost irrelevant compared to the front, which sits in a spacey pedestrian piazza. The porticoes are good for the many rainy days. The theatre rightly goes by completely unnoticed and the medieval wall becomes a back drop for an un-attractive garden and a visual and sound barrier for the train. The railroad itself is only a contingent problem when the bar crossing is closed causing annoying traffic jams.

This example wants to express how the different perception of a place actually changes the place itself radically.

The essence of the place and its beauty do survive different perceptions, though. Its simplicity can be recognised beyond the traffic jams or the deep admiration of a building. Amongst the confusion and the complexity of a perception it is possible to recognise a simple scheme behind the things that we see. This can be geometrical, proportional or based on colours, or almost anything else, but the result is that each individual creates a simple order for the things that he's presented with.

Michel Foucault in «The Order of Things» has explored the cultural codes that we impose upon experiences to order them, and the limits or borders of that ordering.

Architecturally interesting on this matter are Porphydio's critical analyses of last century's architecture. He defines homotopia and heterotopia as two ways of understanding architecture.

Homotopia is the necessity of homogeneity, both ethically and aesthetically which became the obsession of late Modernism. Modernism became according to Porphydio: «the kingdom of sameness; the region where the landscape is similar; the site where diffe-

rences are put aside and expansive unities are established». Simplicity and homogeneity were concomitants of a rationalism that sought the architectural purity through the clarity of analytical methods, transparency of production and the consistent application of analytical methods.

Heterotopia is the opposite: «a sensibility that distributes the multiplicity of existing things into categories that the orthodox glance of Modernism would be incapable of naming, speaking or thinking...that peculiar sense of order in which fragments of a number of possible coherence glitter separately without a unifying common law. That order, which western rationalism mistrusted and has derogatorily labelled disorder...the state of things laid, placed, assigned sites so very different from one another that it is impossible to define a common locus beneath them all».

So a juxtaposition of simplicity and complexity would achieve what neither of those alone would. Rather than seeking a theoretical approach that clears an instrumental path of all or most obstacles, an architecture of complex simplicity would demand a 'complex and open format', to counter Allsopp quote. Complex simplicity will have to involve a variety of critical, evaluative and purposive mechanisms that take more rather than less complexity into account. The results will have to be less prone to the simplistics of dogma, be richer in their potential for interpretation and be more adaptable to change, both during and after their creation.

Even though most of this theories have being studied and published years ago, contemporary architecture is still struggling with the innate predisposition to mannerism, both on the simple-simplistic side and to the complex-confused side. What is required from my generation of architects and designers is a more attentive response to all problems. A strive towards simplicity and complexity at the same time. A search for the balance between things of life and things of mind.

.the theory of architecture.

Paul-Alan Johnson, Van Nostrand Reinold, USA, 1994

.thirteen ways

Robert Harbison, MIT Press Series, USA, 1997

.quindici anni

Luigi Zuccoli, Tipografia Como, Italia, 1981

.question of perception

Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Gomez-Pereira, Phaidon Press, UK, 1994

.learning from Las Vegas

Robert Venturi, MIT Press, USA, 1972

.architecture and modernity

Hilde Heyden, MIT Press, USA, 1999

.complexity and contradiction

Robert Venturi, Architectural Press, UK, 1977

.A+U_New York

special issue, 199

.programs and manifestos of the 20th century

Ulrich Conrads, Academy Editions, UK, 1980 (?)

.theories and manifestos of contemporary architecture

Charles Jenks, Academy Editions, UK, 1997

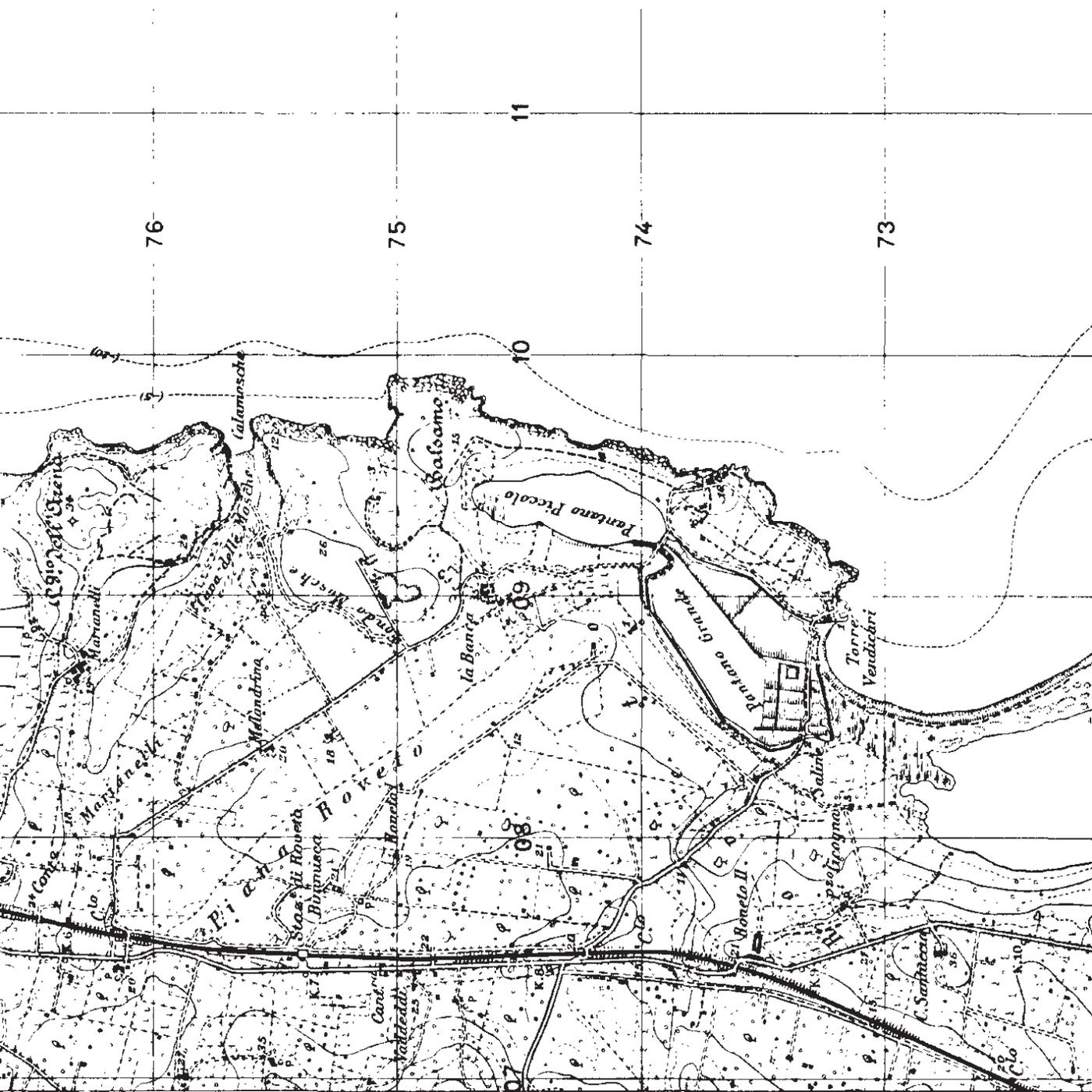
.minimum

John Pawson, Phaidon Press, UK, 1996

2.1_from satellite to site plan







76

75

74

73

11

10

09

08

2.2_ what is a tonnara



tonnara

[ton-nà-ra]

s. f. fixed system to fish tuna; the offshore part consists of nets placed in such way to form underwater chambers through which the tuna schools are forced to pass; to the end is placed the so called death chamber where the mattanza takes place. the inshore part is the base from which the fishermen depart and return and where they live for the period of the mattanza; its morphology can vary slightly from site to site but mainly consists in accomodation for the fishermen, warehouses and storages, boat docks and a watching tower.

. evolution

*They were like fishes, which fishermen
have netted out of the sea, and thrown
upon the beach to lie gasping for water till
the heat of the sun makes an end of them.*
Homer, *The Odyssey*, Book XXII, 800 B.C.



The Northern Bluefin

The Northern bluefin tuna (*thunnus thynnus*) holds an almost mythic position among the world's pelagic fish. Aristotle described the migratory and reproductive habits of tuna in his treatise *History of Animals*, written in 350 B.C. The Phoenicians and Carthaginians stamped their coins with an image of a bluefin tuna. In the first century A.D., Pliny the Elder prescribed various parts of the tuna as homeopathic remedies for human ailments. In more recent history, Arabs, Spanish, and Italians have incorporated tuna not only into their diets, but also into their poetry, music and culture. One of the world's very few truly warm-blooded fish, the bluefin is able to maintain its body temperature between 10° and 20° Fahrenheit higher than the surrounding water. The principal advantage of this ability is increased muscle power; muscles contract more rapidly when warm without loss of energy. As a result, the bluefin is able to swim very fast, up to 45 miles per hour, and travel very long distances. Over a period of 35 weeks, one bluefin was tracked via satellite as it roamed from Sardinia to Spain, out into the Atlantic via Gibraltar, down past the Equator, then up to Greenland. Bluefin tuna are world travelers.

Bluefin fisheries have long been an important human commercial activity, owing to the bluefin's awesome size and the extraordinary quality of its meat. Able to live up to 40 years, specimens have weighed in at more than 1,500 pounds. Their firm flesh is dark red, with a high fat content, favorably comparable to beef. A single bluefin in Tokyo's famed Tsukiji fish market can fetch more than \$100,000.

Like salmon, bluefin tuna are migratory fish that return annually to their original spawning grounds. The Northern bluefin, which lives throughout the Atlantic, spawns either in the Gulf of Mexico or in the Mediterranean. A bluefin that spawns in the Mediterranean will spend its spring in the north along the Spanish and French coasts, then head southeast toward the warmer waters of North Africa and Greece, then return to the Atlantic Ocean after spawning season has completed. A bluefin takes 5-8 years to reach maturity, after which it will return to the spawning ground where it was born. The Northern bluefin's predictable spawning pattern is critical to the *mattanza*.



An Ancient Ritual

For centuries, bluefin tuna have been seasonally trapped along the coastlines of the Mediterranean as they migrate through local waters at the same time each year. The most famous of these, the mattanza, still takes place each year in the waters of Favignana, the southernmost of the Egadi Islands, just west of Sicily, as the bluefin pass each year in May and early June on their way to the Eastern Mediterranean. The ritual of the mattanza is carried out by a group of local fishermen, tonnarotti, who are led by the rais, from the Arab word meaning "head." The rais coordinates all activities of the ciurma, the gang of tonnarotti, who construct the complex series of nets that form the trap, manage the trap and then slaughter the tuna collected within, whenever the trap is deemed full enough by the rais. Though now practiced by Sicilian fishermen, the mattanza owes its origins mostly to Arab and Spanish traditions. The word mattanza itself comes from an Old Spanish word *matar*, which means "to kill", which means "to kill", which in turn comes from the Latin term *maclare*, meaning "to slaughter or honor." Over the centuries, the mattanza has been passed from the Arabs, to the Norman kings, to nobles, billionaire merchants, and lately, owing to the dramatic decline in the bluefin tuna population, to small-time Sicilian entrepreneurs. Each year's mattanza unfolds over three months. In April, the rais directs the ciurma to deploy the tonnara in the waters approximately three kilometers from the western end of the island. The tonnara is a trap comprised of miles of steel cable, more than 400 iron anchors weighing from 600 to 4,000 pounds, more than 3,500 stone weights, and enormous nets, today made of nylon or Indian coconut fiber. The tonnara's

two kilometers-long wings guide the tuna to an entrance to the first chamber, called levante, approximately 50 meters square. A series of six successive chambers, each divided by a net gate, leads to the trap's final chamber, la camera della morte, "the chamber of death," which unlike the other chambers, has a net floor that can be raised, bringing all the tuna within to the water's surface. After construction of the tonnara is complete, the rais sets into the waters near the entrance of the trap a ten-foot wooden cross bearing pictures of the patron saints of Favignana, a bronze statue of Saint Peter, a plume of fresh palm fronds, blessed on Palm Thursday, and a bouquet of white lilies. At each stage of work, the tonnarotti sing a series of scialome, superstitious songs, passed down over so many generations that the men no longer understand the meaning of many of the words they are singing.

After the trap has been set, the tonnarotti spend their days maintaining the nets, counting the tuna as they enter, and corralling them from one chamber to the next. When the rais decides the tonnara is full enough with tuna, he calls for a mattanza. On the morning of the mattanza, the men of the ciurma surround the final chamber of the tonnara with their boats, singing in unison as they pull up the net that brings the bluefin to the surface of the water. Soon the water is rolling with the giant silvery-blue fish. Teams of four to eight men slam ten-foot long sharpened gaffes into the backs of the tuna and drag the fish into the holds of their boats. When they are finished, the camera della morte has been emptied of tuna and transformed into a square of bloody pink foam, soon to be washed away by the strong currents. Over the remainder of the season, the mattanza is repeated, as many times as the rais determines is necessary, depending on the quantity of tuna entering the trap. The season ends by the end of June, if possible by the feast day of St. Anthony on June 13.

Brutality or Sustainability?

Is the mattanza an antiquated, barbaric act that celebrates the violent slaughter of majestic animals? Or is it a dignified tradition, deserving preservation, which teaches us about our history, our relationship to our food, to the sea and about the human need to ritualize important acts? The answer, of course, is “yes” to all of the above.

Unless you are a complete vegetarian for moral reasons, it is hypocritical to vilify the mattanza while turning a blind eye to the rapacious practices of modern commercial fishing. Similarly, it is a mistake to glorify the mattanza without understanding the big picture. The best approach to making sense of the mattanza is to appreciate its historic, economic, and most of all its cultural dimensions. The important questions, however, have nothing to do with whether the mattanza is good or bad. The truly pressing issues concern the fate of the Northern bluefin tuna and, closely related, why the mattanza itself is teetering on the brink of extinction. There were once hundreds of tuna traps set annually throughout the Mediterranean in Algeria, Corsica, France, Italy, Tunisia, Malta, Portugal, Spain, and Turkey. In Sicily alone there were more than 50 coastal tuna traps. Today they are almost all gone, having been replaced over the last 40 years by commercial fishing ships and most notably the introduction of long-line fishing in 1961, as well as by destructive, non-selective fishing methods such as drift nets, gill nets and purse seines. Now, instead of waiting for the tuna to pass nearby only once each year, factory fishing boats seek out the tuna in the open sea, using sonar, spotter planes and helicopters to locate their catch. Modern technology has enabled us to accomplish in 40 years what the mattanza did not do over 900 years – overfish the bluefin.

Since 1969, the 22 member countries of the International Commission for the Conservation of Atlantic Tunas (ICCAT) have kept records of tuna catch and population in the Atlantic for the purpose of establishing international standards to keep the stock of tuna at a level that produces the maximum sustainable yield each year. While the data collection efforts have been successful, ICCAT's conservation efforts have been almost completely ineffective. The Atlantic bluefin tuna population has declined by more than 90% of its pre-longline levels. As a result, bluefin are now estimated to be at less than 12% of the level needed to produce a maximum sustainable yield. Simply put, the fishing practices that have replaced the mattanza have also put us on the verge of fishing this animal into extinction.

Loss of Ritual

The most obvious differences between the mattanza and modern commercial fishing have to do with technology and scale. The other significant, and perhaps more important, difference is the complete absence of ritual from modern commercial fishing. Whether or not you think we are better off as a civilization without the mattanza's brutal slaughter, it is undeniably true that today's modern fishermen neither fear nor worship the bluefin in the manner of the tonnarotti. As societies, we no longer stamp them on our coins, prescribe them as medicine, sing songs about them, or raise altars to them. The bluefin has become mere food, to be supplanted by other food when its supply is extinguished.

Without ritual, without reverence, the bluefin tuna now serves as an example of how modern life protects us from the realities of our food sources, with potentially disastrous effect. We don't claim to have an answer to these problems. But we do believe we can start by becoming informed diners, by exploring the origins of our food sources, and understanding the practices used to produce our food.

Weighty matters aside, we are both pleased and honored that you have chosen to dine with us this evening. We look forward to providing you with a memorable dining experience, full of lively discussion, companionship, and an authentic taste of Sicily.



. finishing





In the last Sicilian tonnare, the ancient mattanza rite, a traditional tuna-fishing technique, still exists. Every year at the end of springtime huge tuna migrate from the Atlantic ocean to the warmer Mediterranean waters. These fish can reach the weight of 400 kilos and they are captured and loaded on board of the boats (always one with no engine) using only the fishermen's arm strength. Colossal nets are hoisted by hand under the supervision of the Rais, the supreme chief, and the fishermen tune up ancient songs while the sea turns red with tuna's blood and is tossed by their last pang of life. It is a remaining of an archaic world that is now difficult to understand; a world where tradition and religion, struggle for life and search of wealth, love and death were mixed up.

This is undoubtedly a cruel fishing technique, but an extremely selective one, and probably for this reason it is also much less detrimental to the environment than trawling or than spadare.

Mattanza is the bloody final act of a preparation process which lasts for months and has remained unchanged for centuries: its origin goes so far back in time that it is lost. Even the traditional songs that are sung during fishing are so old that have become partially incomprehensible to the very fishermen.

Tonnare are complex fixed-net systems a few kilometers long (and their plants for the fish processing). There were hundreds of them in the Mediterranean sea until the first half of the XX century, but now, due both to the diminishing number of tuna caused by pollution and intensive fishing, and the market laws that have made this fishing technique less and less cheap, there are only about ten tonnare left in the whole Mediterranean sea. Two of them still struggle to survive in Sicily: Bonagia's (not far from Trapani) and Favignana's.

Although almost everything regarding this fishing technique and its instruments has remained unchanged from the Middle Ages up to today, one can't say the same about nowadays tonnare's inner sense and importance and about their protagonists. What once was a means of exploitation of a rich fish patrimony, what was a technique handed down with pride and respect, and the surviving source of entire communities - that seemed endless - has now turned into something different. It now mixes various aspects in contrast: touristic interest, obstinate will of keeping a tradition alive, makeshift jobs for unemployed and first temporary jobs for young people in a social context so poor of prospects.



La storia di Vendicari ha radici lontane nel tempo: il nome è di derivazione araba, ma insediamenti umani vi furono sin dalla preistoria, come dimostrano, più a sud le grotte Calafarina e Carruggi.



Approdo già conosciuto in epoca fenicia, Vendicari divenne il porto dell'antica "Netum", dal quale, per secoli, salparono imbarcazioni cariche di varie mercanzie tra cui grano (la città di Noto acquisì, con diploma del 1396, il diritto ad esportarlo) e tonno, la cui pesca e lavorazione costituì un'importante fonte di occupazione fino al 1943, anno di chiusura della tonnara: attiva da Maggio a Giugno, quella di Vendicari era una tonnara detta "di ripasso", poiché si pescavano i tonni che riprendevano il largo dopo aver depresso le uova.





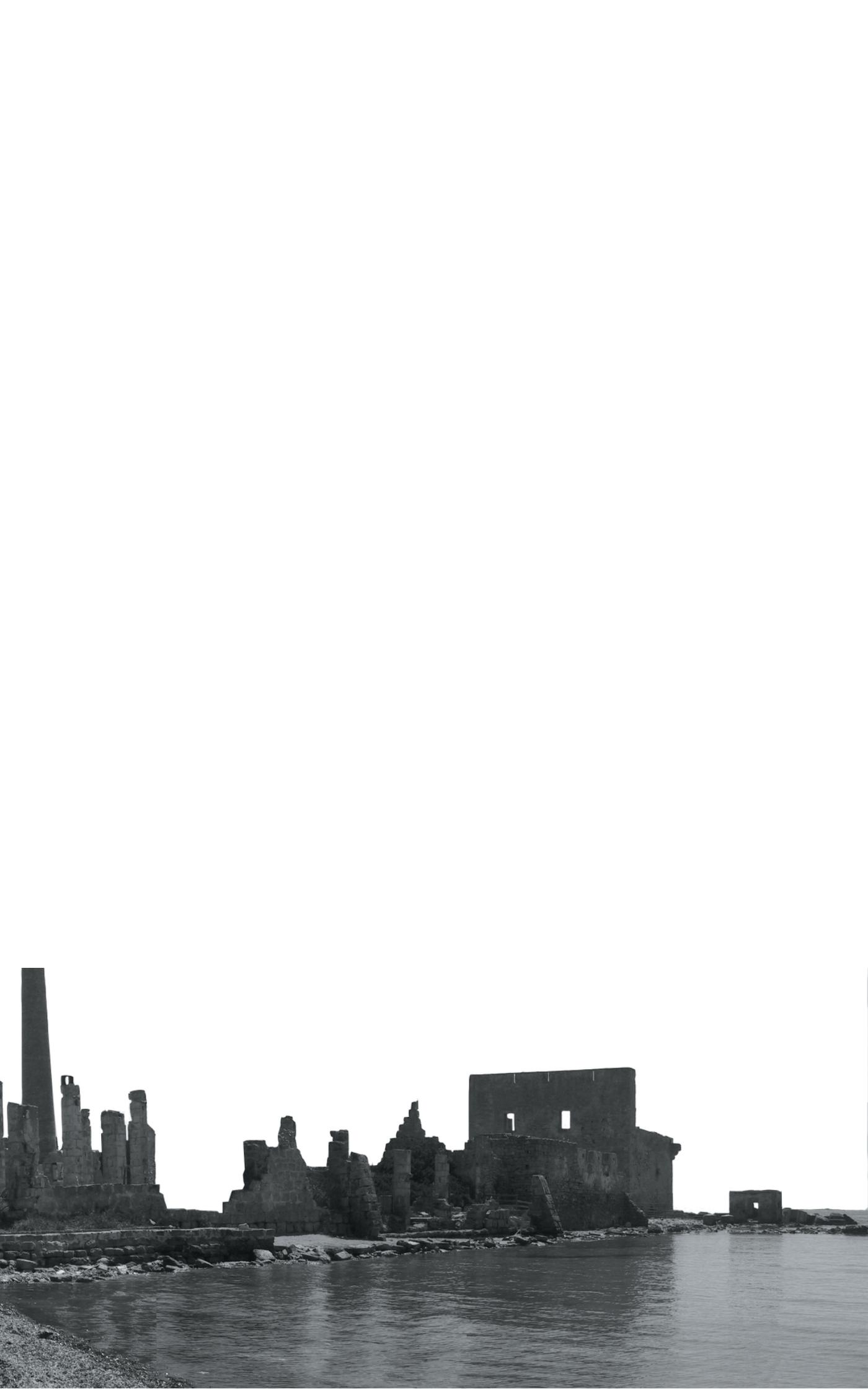
La testimonianza più antica della millenaria tradizione della pesca e lavorazione del pesce a Vendicari è data dallo stabilimento, di epoca ellenistica, nel quale veniva salato il pesce in eccedenza, e preparato il "garum", alimento all'epoca apprezzatissimo, realizzato mettendo a macerare in vasche contenenti acqua di mare gli scarti dei tonni, soprattutto interiora, insieme a pescato di piccola taglia.

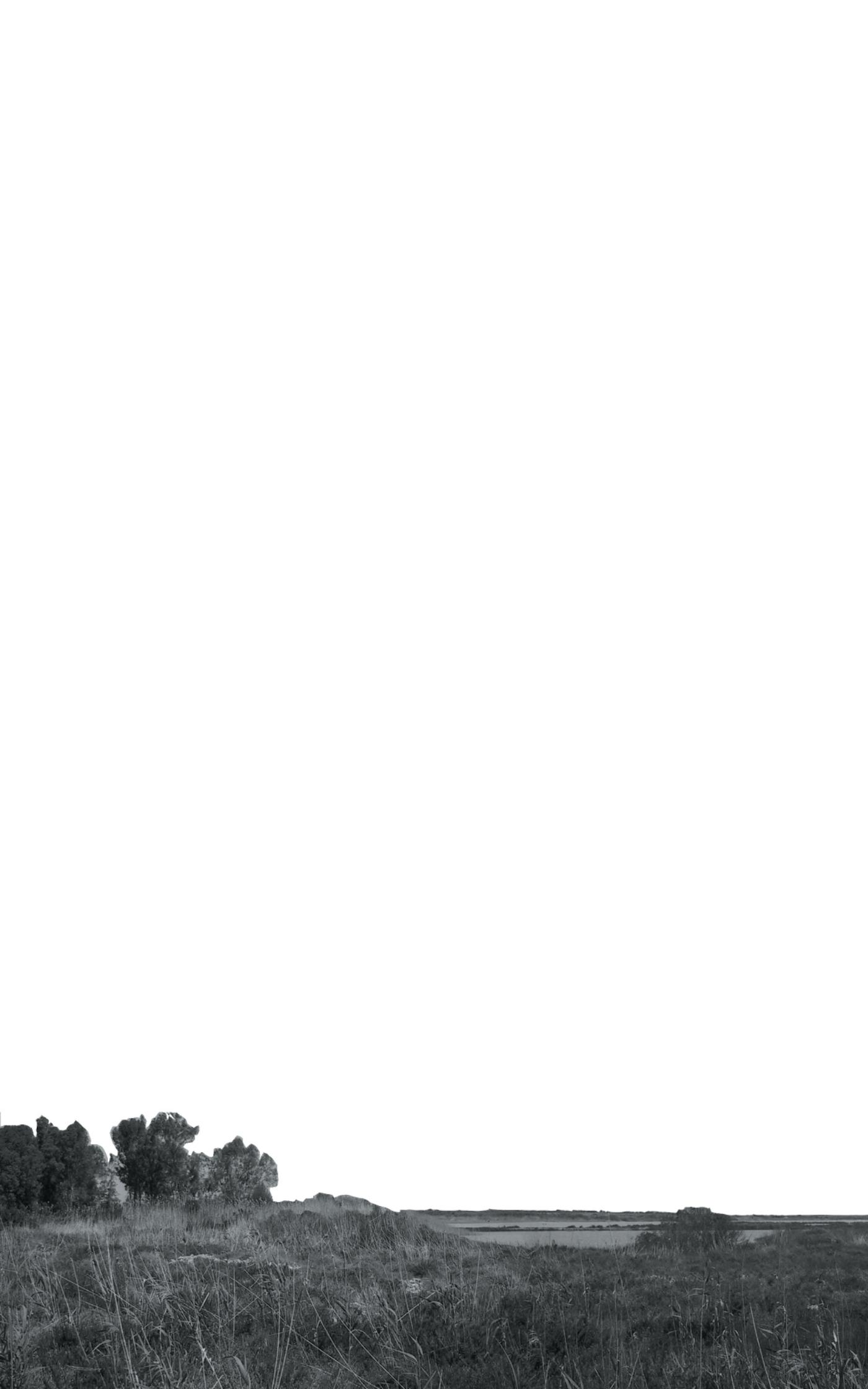
Il sale necessario a queste attività veniva ricavato in loco, sfruttando i "pantani" in prossimità del mare: rimangono testimonianze dell'attività delle Saline negli impianti di Pantano Grande che furono attivi sino al 1951.

Di età classica è la "Via Elorina", di cui restano alcune tracce, mentre bizantina (V - VI sec. d.C.) è la cosiddetta "Trigona", chiesa superstita delle quattro individuate da Paolo Orsi, e la necropoli, costituita da catacombe, tombe a fossa ed edicole funerarie.

Quattrocentesca è la torre che si erge a fianco della tonnara, detta "Sveva" per la tipologia della struttura del basamento: fu costruita per volere di Pietro D'Aragona (1416 - 1458) e fortificata nel '500 da









Giovanni De Vega, mantenendo la sua funzione fino alla fine del 1700.

Vendicari è un luogo di intensa e selvaggia bellezza: percorrendone a piedi i sentieri, preferibilmente in bassa stagione, quando le sue spiagge si spopolano dei bagnanti, chiassosi ed indifferenti alla natura del luogo (la balneazione sarebbe vietata ma, in alcune zone, in realtà viene tollerata), si rivelano ai visitatori spiagge di finissima sabbia rosata (come gli arenili di Eloro o la splendida Cala Mosche), coste rocciose ora strapiombanti, dove le onde si infrangono rumorosamente, ora degradanti dolcemente verso il mare.

In un ecosistema particolare come quello di Vendicari possono vivere esclusivamente organismi vegetali (ma anche animali) in grado di adattarsi alle particolari condizioni che lo caratterizzano, ovvero quelle di una zona umida a diretto contatto con il mare e quindi con un elevato tenore di salinità nelle sue acque.

Si individuano così due famiglie di specie vegetali: indigene: le alofite, in grado di assorbire acqua con elevato grado di salinità, e le succulente, in grado di accumulare

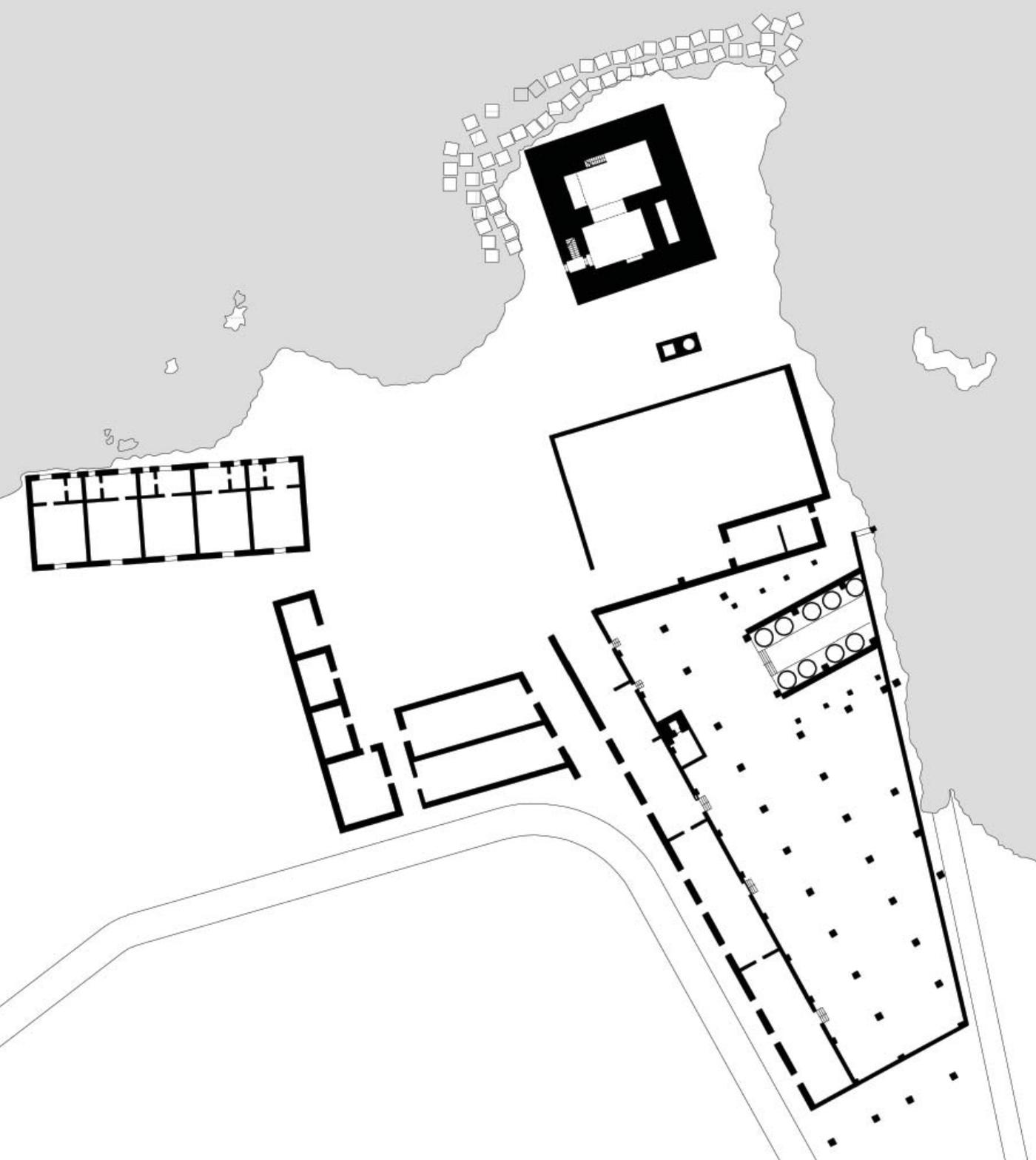


nei propri tessuti elevate quantità di acqua dolce.

Nella fascia prossima al mare si alternano piante psammofile, in grado cioè di adattarsi ai terreni sabbiosi, a piante rupicole, che prediligono il substrato roccioso. Alle loro spalle si susseguono dune sabbiose ricoperte da una vegetazione cespugliosa, le cosiddette "garighe" 04, popolate da piante di Timo, Spinaporci, Palma Nana, Mandragora e numerose orchidee. Alle spalle di questa fascia, in posizione più riparata rispetto al mare, si insedia la macchia dominata dal Ginepro coccolone, che raggiunge il massimo sviluppo nella zona di cittadella dei Maccari.

Le rive dei pantani sono caratterizzate da ampie praterie di Salicornia, mentre nelle aree limitrofe si insediano Giunchi, Scirpi, Carici e Canna Domestica, anche se il vero interesse dei pantani è dato dallo spettacolo delle centinaia di specie di uccelli che li popolano, avvicinandosi secondo le stagioni. E' possibile ammirarli, dotandosi di un buon cannocchiale, dagli appositi capanni di osservazione (ai fotografi si consiglia un'ottica minima da quattrocento). I periodi migliori per una visita sono quello autunnale, dalla fine di Agosto, durante il quale si possono osservare i trampolieri (Aironi cenerini, Garzette, Spatole, Fenicotteri), mentre da novembre a marzo, periodo in cui i pantani sono più ricchi di acqua, si osservano anatre e folaghe insieme a gabbiani e qualche esemplare di cormorano.



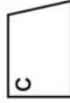




A = 640 mq



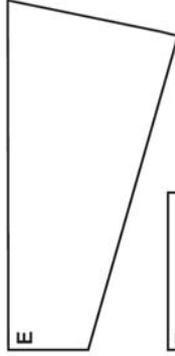
B = 282 mq



C = 362 mq



D = 822 mq



E = 2.515 mq



F = 930 mq



G = 576 mq

Si chiede di intervenire sugli edifici esistenti della Tonnara al fine di progettare una Scuola di Ecologia, cioè una struttura in grado di ospitare per periodi di tempo limitati un certo numero di studenti di scuole medie o superiori.

Diversi gruppi di studenti avranno pertanto la possibilità di soggiornare a Vendicari per studiare ed acquisire conoscenze, strumenti, tecniche e metodologie operative nell'ambito della salvaguardia e del recupero del patrimonio marino, paesaggistico e faunistico locale.

La struttura potrà anche essere resa disponibile per iniziative saltuarie come corsi di aggiornamento, seminari, workshop e conferenze per un pubblico di professionisti, studiosi o semplicemente amanti della natura e del paesaggio.

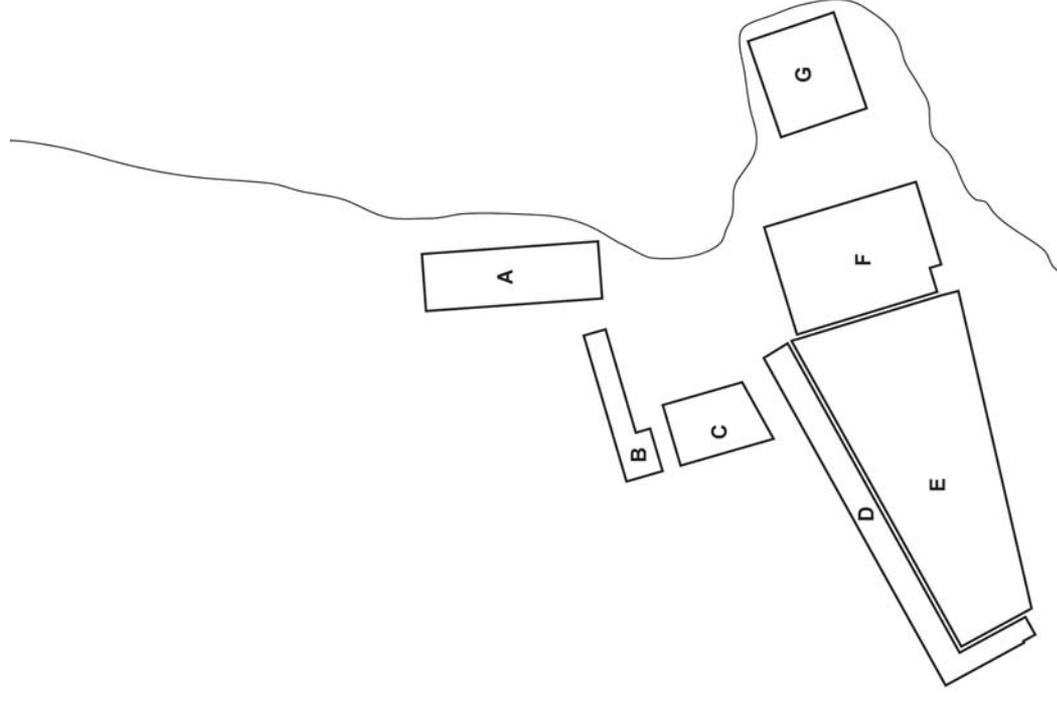
Gli studenti dovranno risolvere il tema progettuale studiando le diverse tipologie e distribuendole in modo concorde a quanto prescritto in questo programma.

Andranno inoltre rappresentate e descritte chiaramente le tecniche costruttive ed i materiali impiegati.

A questo proposito prescriviamo l'impiego di strutture reversibili (cioè non permanenti), realizzate 'a secco' (incastrati, giunti meccanici, nodi) e l'obbligo di utilizzare, dopo le necessarie indagini, esclusivamente il legno, il metallo, il vetro, il tessuto e la carta nelle loro diverse forme ed espressioni.

Il progetto di riuso consiste nei seguenti interventi specifici:

- alloggi
- scuola
- museo della tonnara
- museo della torre sveva
- spazio esterno attrezzato
- molo
- deposito





ALLOGGI utilizzare aree A B C

Gli studenti sono liberi di scegliere come organizzare le diverse funzioni all'interno delle aree date. Non è consentito ampliare i corpi di fabbrica esistenti ma esclusivamente il riuso funzionale degli stessi.

Alloggi (60%) (comprese aule tecniche, corridoi, servizi generali)

Alloggi studenti (camere doppie) 400 mq
superficie 20 stanze
distribuzione e servizi generali 100 mq

Alloggi professori e personale (camere singole)
superficie 5 stanze 80 mq
distribuzione e servizi generali 20 mq

Spazi di ricevimento e reception (5%)

Mensa, bar, sala comune (18%)

Cucina, magazzino, locali pulizia e WC (10%)

Amministrazione, direzione e segreteria (2%)

Impianti tecnici e manutenzione (5%)

SCUOLA utilizzare aree D E

La scuola deve essere concepita come una serie di volumi organizzati e disposti all'interno del perimetro dato.

I nuovi edifici devono rimanere sempre 'staccati' dalle murature esistenti ed le loro proporzioni devono armoniosamente combinarsi con la preesistente struttura.

600 mq

Aula per conferenze e seminari (40 studenti)

Da prevedere la possibilità di 'duplicare' l'area dell'aula in particolari occasioni utilizzando uno spazio esterno adiacente

80 mq

Aula per esercitazioni (30 studenti)

150 mq

Biblioteca (10/15.000 volumi + 15/20 postazioni)

150 mq

Uffici professori (5 professori)

100 mq

Sala PC (10 postazioni)

20 mq

Distribuzione e servizi generali

100 m

MUSEO DELLA TORRE SVEVA
utilizzare area G

La torre sveva si presenta oggi come un bellissimo manufatto architettonico. Nel progetto l'edificio è da intendere come 'museo di se stesso'. Non è richiesto alcun intervento di riuso e non si deve tenere conto di area e volume nel calcolo complessivo.

MUSEO DELLA TONNARA
utilizzare area F

Spazio espositivo
adibito ad ospitare una mostra permanente su Vendicari
altezza media 7m

Servizi
deposito, uffici, locali tecnici, reception
altezza media 2,5m

SPAZIO ESTERNO ATTREZZATO
connette A B C D E F G ed occupa parte di E

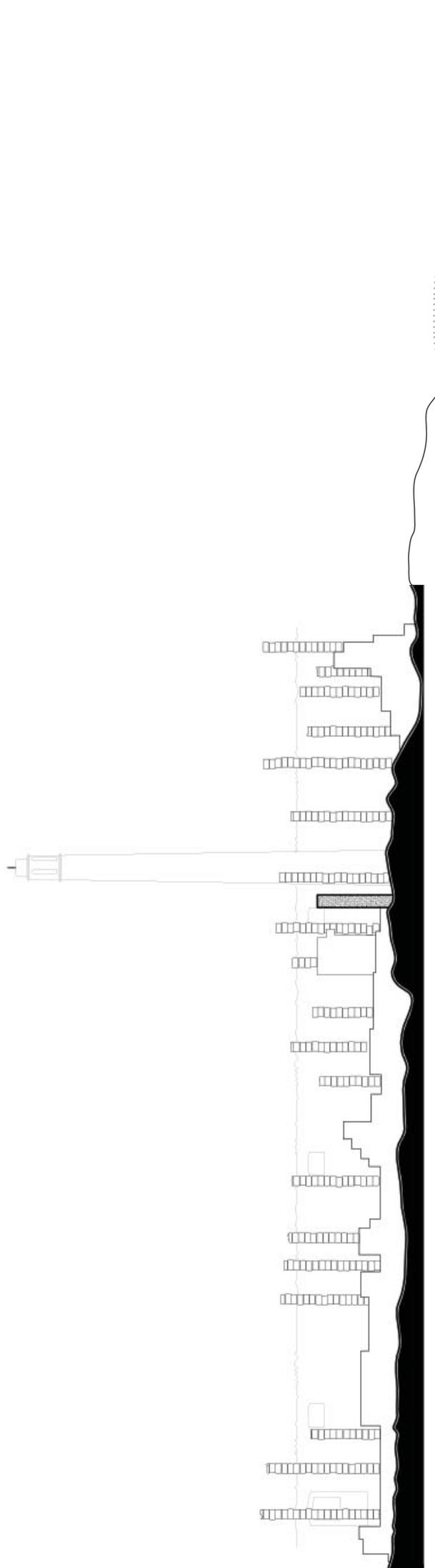
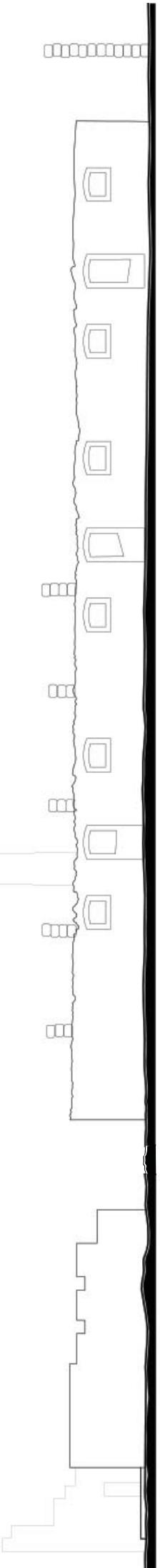
Ha la funzione di collegare scuola ed agli alloggi
Deve essere poi utilizzabile per attività didattiche, ricreative, sportive e di intrattenimento oltre che per mostre ed esposizioni temporanee

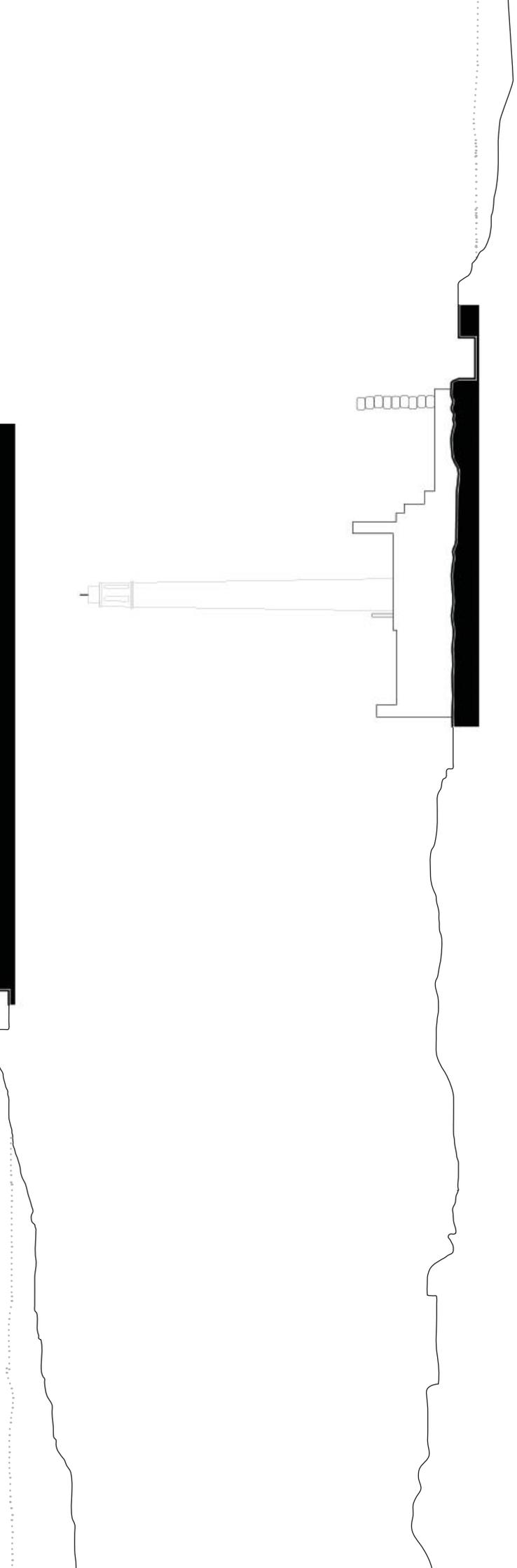
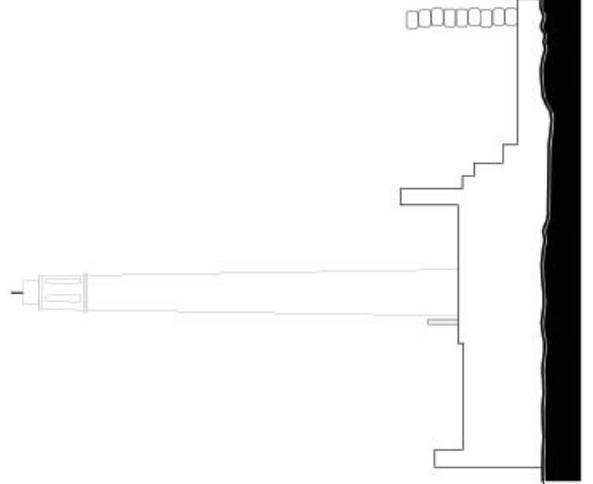
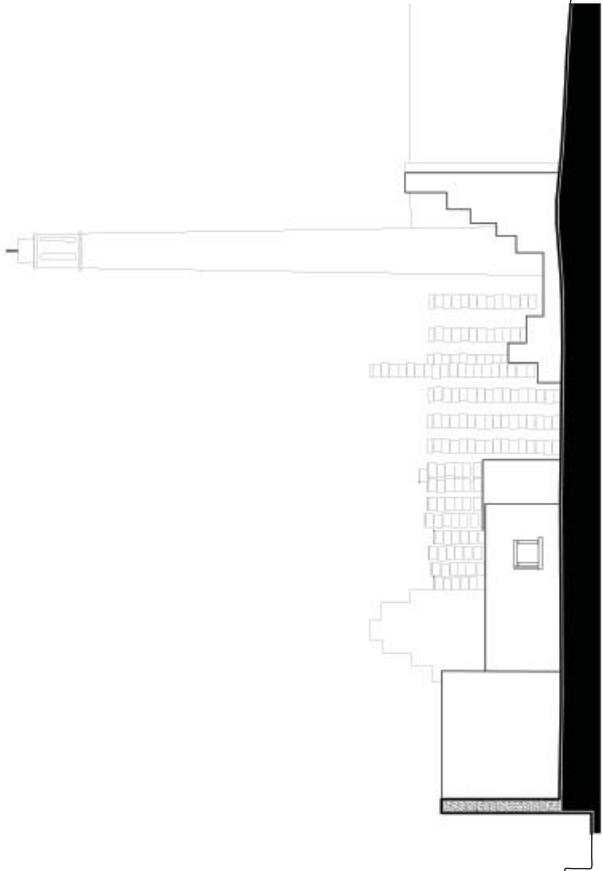


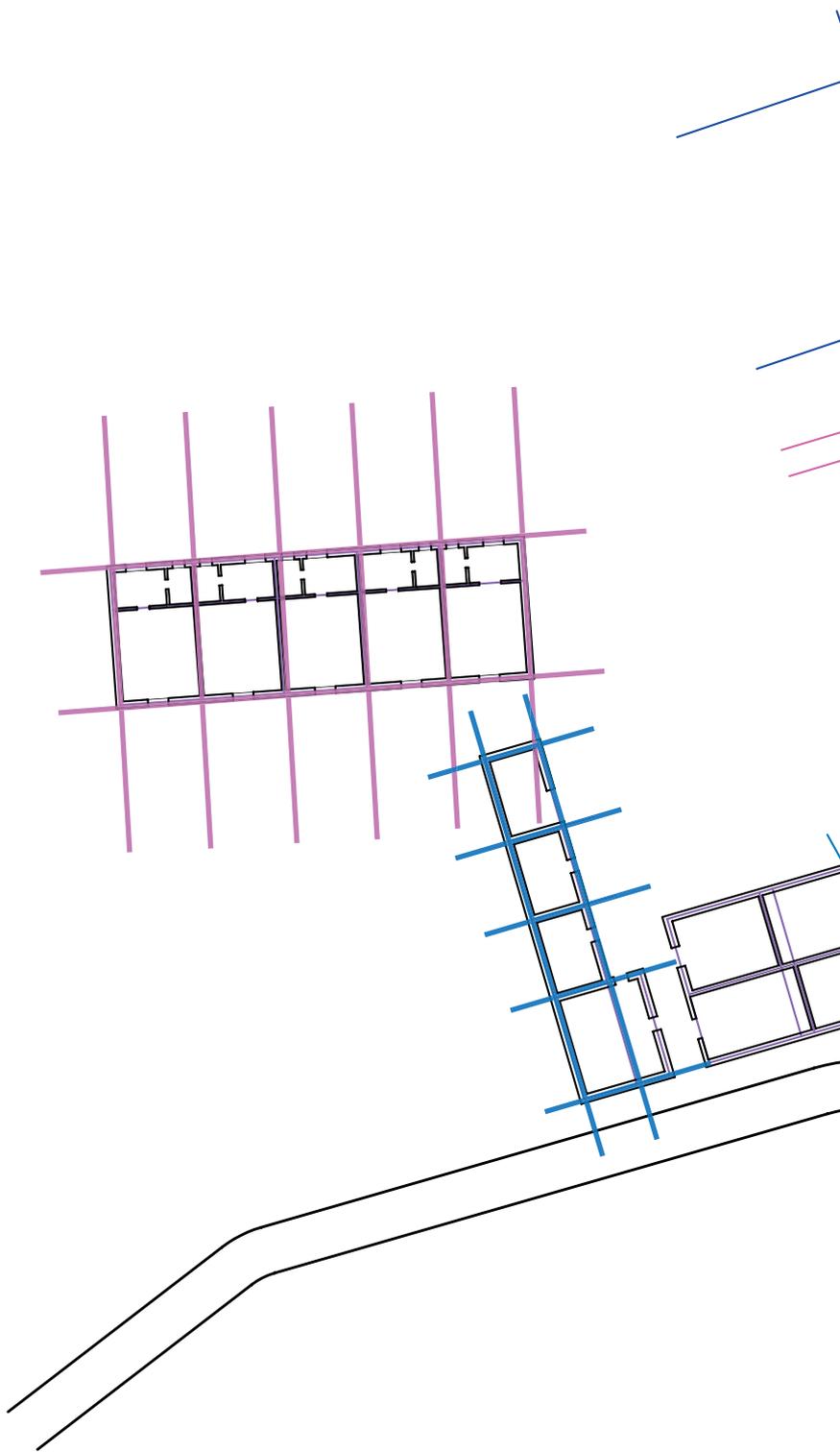
1. fate una base geometrica su cui poi poggiate i fogli da schizzo per lavorare
2. Il disegno, sia di base sia quello a mano, deve essere rigoroso: mai frettoloso o impreciso
3. ogni idea di progetto va sviluppata in pianta, in sezione e con modelli di studio (anche parziali)
4. giunti ad una soluzione accettabile, redigete un modello di studio (di insieme)
5. i modelli di studio sono dei materiali di lavoro, come gli schizzi e le proposte in itinere: non sono delle mere rappresentazioni, ma servono a progettare

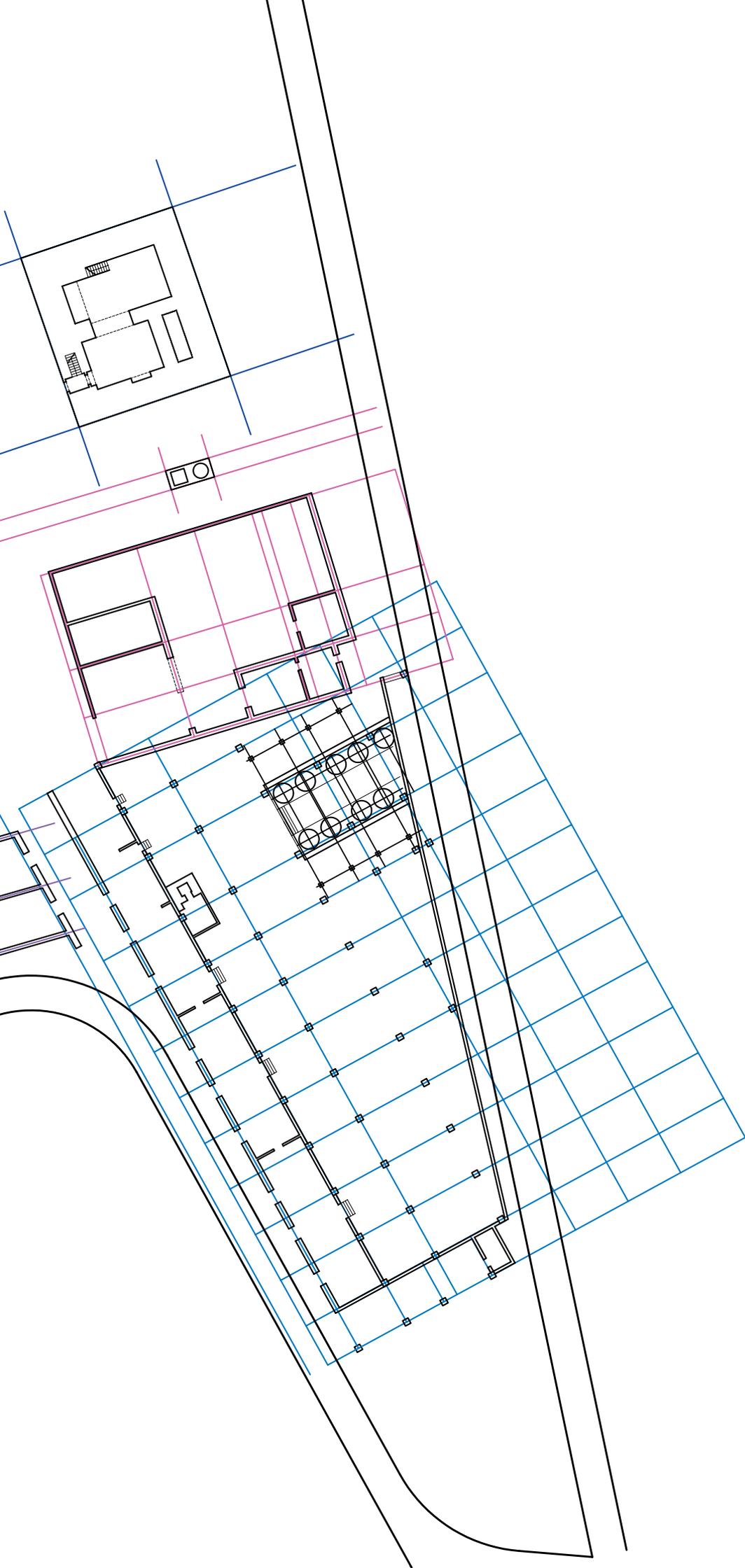
6. ogni organizzazione della forma (progetto) deve avere una storia: il progetto è lo sviluppo logico in forma architettonica del tema/idea (quella che abbiamo chiamato idea)
7. realizzare suggestioni (con fotomontaggi) o semplicemente individuare il pattern geometrico serve a dare chiarezza all'idea, ad appropriarsene con maggiore consapevolezza
8. non si può lavorare senza avere accanto - sempre - le foto del luogo: frammenti o montaggi panoramici
9. non dimenticate che intervenite su di un esistente: il contesto deve risultare come elemento necessario e indispensabile del progetto
10. non rinunciate a riconoscere ed identificare gli elementi forti e caratteristici che costituiscono il contesto; non solo in termini di assi e visuali, ma soprattutto in termini di forma (muri, pilastri, orografia, piani, ecc.), materie (pietra, acqua, vento, ecc.), storie (fauna, flora, eventi, usi, ecc.)
11. per iniziare, non abbiate paura di "copiare": non i progetti analoghi, ma frammenti di spazio (che si realizza attraverso l'individuazione sapiente di strutture)
12. non abbiate paura di essere semplici, evitando di essere semplicisti

3.3_drawings









maquette

la scala a cui lavorare è 1:1000 per quanto concerne l'area generale del progetto, 1:500 per il complesso degli edifici presenti e 1:200 per l'edificio della tonnara per lo stato di fatto, il materiale da utilizzare per il paesaggio e per gli edifici - unico - è il cartoncino grigio spessore 1, 2 e 3 mm. Il materiale per rappresentare l'acqua è invece a scelta di ciascun studente. La realizzazione delle maquette comincia subito e prosegue lungo tutta la prima parte del corso, parallelamente alle esercitazioni propedeutiche (consegna martedì 29 aprile: 1° seminario di presentazione dei lavori)

per le maquette di studio - del progetto - utilizzare materiali a piacere, ma per la presentazione finale vanno adoperati la balsa, per l'impianto generale 1/1000 e legno a blocchi, per la sistemazione generale 1/500. Per la maquette di progetto 1/200 si consiglia l'uso di cartoncino vegetale, plexiglass profilati e fogli in metallo.

prima esercitazione

strutture continue e discontinue

ogni studente porta in aula due set di materiali come quelli che vengono mostrati in aula; i materiali selezionati rimandano ai due sistemi costruttivi architettonici fondamentali: i *sistemi discontinui* ed i *sistemi continui*

l'esercitazione consiste nel costruire due parallelepipedi assemblando liberamente gli elementi di ciascun gruppo senza mischiarli (volumetria primaria in astratto: 14x14x14 cm), avendo l'obbligo di lasciare "aperta" una superficie totale compresa tra il 20-30% di quella complessiva del volume.

I materiali forniti possono essere trasformati a piacimento - tagliare e incollare - ma non è permesso deformare o aggiungere ulteriori materiali.

nota: il lavoro consiste nel comporre gli elementi a disposizione facendo ricorso principalmente a Ritmo, Ripetizione e Proporzione oltre che ai vincoli e alla opportunità offerte e specifiche dei due sistemi costruttivi assegnati

suggerimenti architettonici

strutture continue - un igloo, la piramide di cheope, il padiglione di barcelosa Mies van der Rohe

strutture discontinue - una capanna, il partenone, le neustadt gallerie di Mies van der Rohe

sistemi continui

si definiscono "continue" quelle strutture costruttive che trasmettono i carichi al suolo in maniera uniforme e non concentrata, facendo uso di elementi tridimensionali (es.: lastere e piani) o di strutture omogenee e compatte (es.: cavità scavate). nei sistemi "continui" le strutture portanti coincidono con quelle portate (es.: muarture portanti, alcuni tipi di volte, ecc.).

NB: i materiali di cui sono di solito costituiti lastre e piani sono discontinui - i conci - a cui la presenza della malte consente una coesione che dà vita ad un elemento continuo. anche nel caso dei sistemi discontinui, si possono ottenere superfici piane costituite - per contrapposizione - da materiali continui (es.: metalli o calcestruzzo)

sistemi discontinui

si definiscono "discontinue" quelle strutture costruttive che trasmettono i carichi al suolo in maniera concentrata facendo uso di elementi bidimensionali (es.: travi e pilastri). nei sistemi "discontinui" le strutture portanti prevalentemente non coincidono con quelle portate (travi, pilastri, archi, ecc. non svolgono alcuna funzione divisoria).

NB: i materiali che costituiscono travi e pilastri sono prelatamente continui - legno, ferro, calcestruzzo ecc. - ma possono anche essere discontinui - ad es. i mattoni o i conci in pietra - che però grazie alla presenza della malta danno vita ad un elemento che può essere assimilato ad un elemento realizzato con materiale continuo.

seconda esercitazione

interpretazione della forma architettonica
ogni studente dovrà portare quanto necessario a disegnare in aula (su fogli piani A3 di carta da schizzo).
l'esercizio consiste nel approntare una lettura/analisi della struttura formale e della spazialità del complesso edilizio della tonnara di vendicari e dell'ambiente (naturale, storico, ecc.) circostante

format di consegna

per tutte le consegne del laboratorio, si devono produrre dei plichi che raggruppano materiali omogenei (per tema e dimensione) tenuti insieme da pinze removibili.

come cartiglio deve essere adoperato un foglio di carta lucida o da schizzo della stessa dimensione del formato adoperato per redigere gli elaborati, posto come copertina del plico che viene consegnato.

il plico avrà anche un cartoncino rigido (grigio di 3 mm) come supporto (ultimo foglio).

le informazioni vanno impaginate - va cioè trovata una logica chiara e coerente nella distribuzione e collocazione del testo sul foglio (equivalentemente ad un progetto) utilizzando esclusivamente: carattere arial, helvetica o futura con corpo 12 e in stile grassetto

si suggerisce di predisporre delle copie "mastro" in formato A4; A3; A2 e una del formato risultante dalla stampa dei provini a strisce (3 fotogrammi alla volta)

manifesto

in questo esercizio, gli studenti devono cercare di allontanarsi dalla mera descrizione delle caratteristiche fisiche e geometriche delle strutture su cui si è lavorato i temi di questa esercitazione sono infatti la messa a fuoco la discussione e la rappresentazione dell'aspetto più distintivo ed espressivo del proprio pensiero critico, attraverso un elaborato non più strettamente descrittivo ma essenzialmente suggestivo, simbolico, metaforico paradossalmente in questa esercitazione che è quella maggiormente astratta, lo studente è invitato a definire per la prima volta, programmaticamente, il carattere del proprio lavoro compiendo un passo deciso dentro al progetto il prodotto di queste riflessioni e delle scelte che ne conseguono è un collage (elaborato con tecnica tradizionale o digitalmente) il collage diventa l'immagine manifesto del progetto di lettura e di interpretazione, la sua copertina, il suo titolo il procedimento mentale

fotografie modelli prima esercitazione

le fotografie dei modelli vanno sempre stampate in striscia dimensione provini da tre fotogrammi la fotografia permette una lettura dello spazio più complessa e introduce il tema della luce; per tanto gli studenti devono stabilire una sorgente luminosa disposta in tre posizioni a scelta oltre quella zenitale eseguono quindi vari scatti e selezioneranno tre fotografie - da punti di vista diversi - per ogni posizione della fonte luminosa. in questo modo gli studenti presenteranno all'incontro successivo un carnet rilegato di 12 immagini per ciascun modello il procedimento mentale potrà essere allegorico, simbolico, letterale, evocativo, sintetico... si tratta di scegliere ed affiancare in un unico elaborato un'immagine e un testo che riescano a comunicare, in modo appunto programmatico, il tema principale che si è deciso di evidenziare il collage va elaborato su fogli di formato A3 e la superficie complessiva dell'immagine non deve occupare più del 20% della superficie totale disponibile, il testo va editato adoperando come font arial, helvetica o futura in stile grassetto, ma con la libertà di scegliere la grandezza del corpo

terza verifica in itinere

elaborati da consegnare per la presentazione finale del progetto di riuso della tonnara di vendicari: le tavole possono essere impaginate (anche quietso è progetto) in formato A2 o A1,

solo in casi limitati in formato A1 e i testi devono essere editati utilizzando il carattere e lo stile adoperati per il cartiglio, ma con corpo 11

i grafici vanno prodotti utilizzando esclusivamente le indicazioni fornite nel manuale di disegno

tavole da presentare:

manifesto del progetto

repertorio

fotomontaggi dell'area di progetto (min. 3 impaginate su tav. f.to A2)

analisi e lettura dell'area di

progetto (min. 2 tav. f.to A2)

palmimetria generale 1/1000 e

1/500 (impaginate in f.to A2)

profili 1/500 (impaginati in f.to A2)

piante e sezioni 1/200 (impaginati

in f.to A2 o A1)

dettagli/architettonici 1/50 o

1/25 (impaginati in f.to A2 o A1)

una vista dell'interno ad altezza

uomo (impaginata in f.to A2)

inserimento del progetto - collage

- nelle tre viste fornite (ogni

veduta va impaginata in f.to A2)

foto zenitale del modello 1/1000

e 1/500 (impaginazione in f.to A2)

raccolta di 12 viste dei due

modelli (provini 5x7 cm da tre

fotogrammi)

inoltre ogni studente è invitato

a presentare altri elaborati utili

a comprendere, illustrare e

descrivere il proprio progetto

(quali ad es.: ri-disegno dei

grafici di progetto in maniera

più espressiva, altre viste

prospettive, altre vedute

tridimensionali, ecc.)

riproduzioni degli originali

tutti i materiali elaborati durante

il corso e per la presentazione

finale devono essere consegnati

anche su cd (facendo delle

scansioni nel caso di prodotti

analogici o semplicemente

copiando i file nel caso di

elaborati digitali) se non si

intende lasciare gli originale al

docente

Prima verifica in itinere

elaborati da presentare:

_ stato di fatto:

modelli e grafici relativi nella

prima esercitazione (strutture

discontinue e continue)

modello degli edifici della tonnara

- stato di fatto - in scala 1:200

_ analisi del luogo:

manifesto di interpretazione

dell'area di progetto

grafici di interpretazione dell'area

di progetto e degli edifici della

tonnara

_ progetto di massima:

una raccolta impaginata di

fotomontaggi capaci di dare

suggerimenti sugli obiettivi del

progetto

planimetria di progetto 1/1000

piante e profili di progetto 1/500

modelli di studio del contesto in

scala 1/1000 e 1/500

_ suggerimenti:

gli studenti inoltre devono

presentare una lettura più

personale ed emotiva del luogo

ispirandosi ai seguenti 9 temi o

repertori: colore, texture, materia,

ambiente, odore, memoria,

rovina, trasformazione+uno a

sceita, gli studenti devono editare

nove immagini (8 fotografie e

un disegno) per ogni categoria,

redigendo per ognuna un carnet

rilegato (dimensione provini a

striscia con tre fotogrammi) dal

contenuto completamente libero

seconda verifica in itinere

elaborati da presentare:

planimetrie 1/1000 e 1/500

profili 1/500

piante prospetti e sezioni 1/200

una raccolta impaginata di

fotomontaggi capaci di dare

suggerimenti sugli obiettivi del

lavoro

una raccolta impaginata di

fotomontaggi che rappresentano

il progetto (inserimento della

maquette nelle viste del contesto)

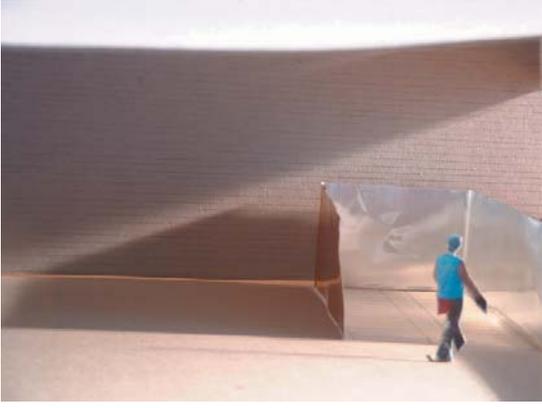
maquettes di studio del contesto

in scala 1/1000 e 1/500

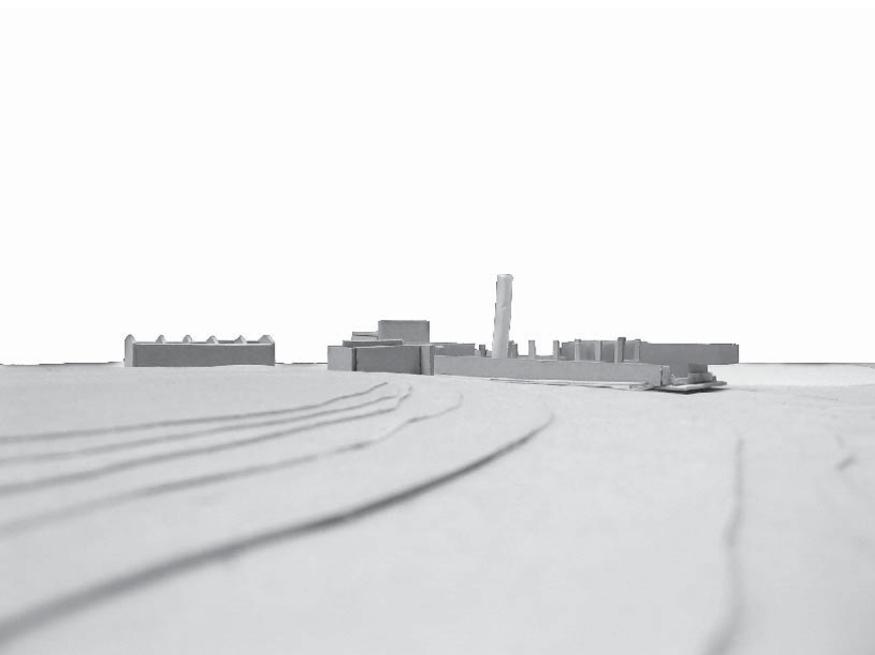
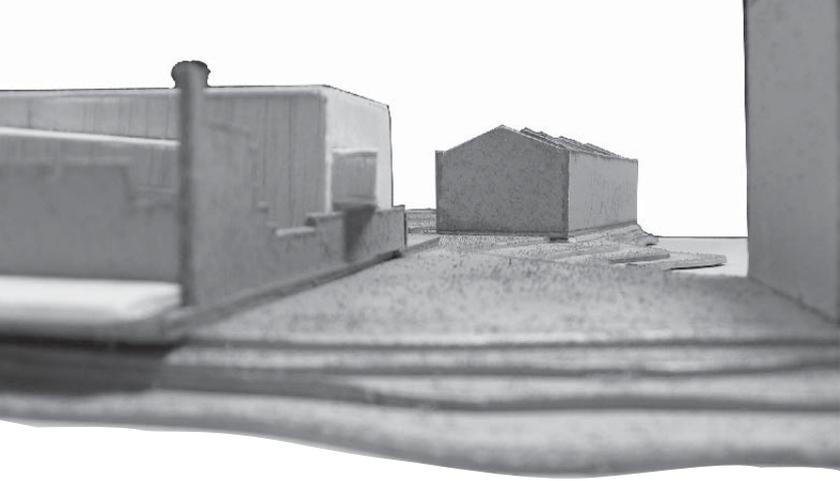
maquette delle strutture

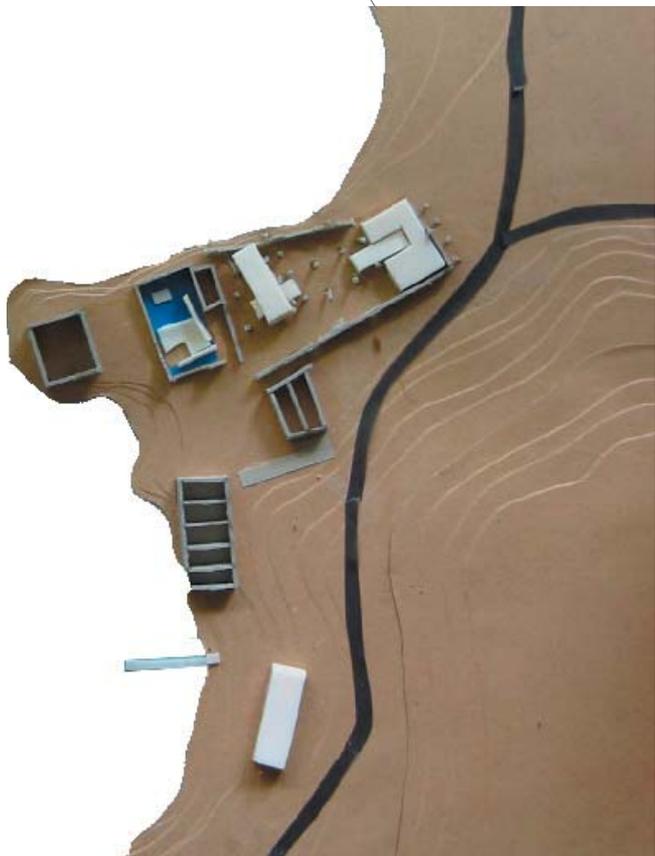
architettoniche in scala 1/200

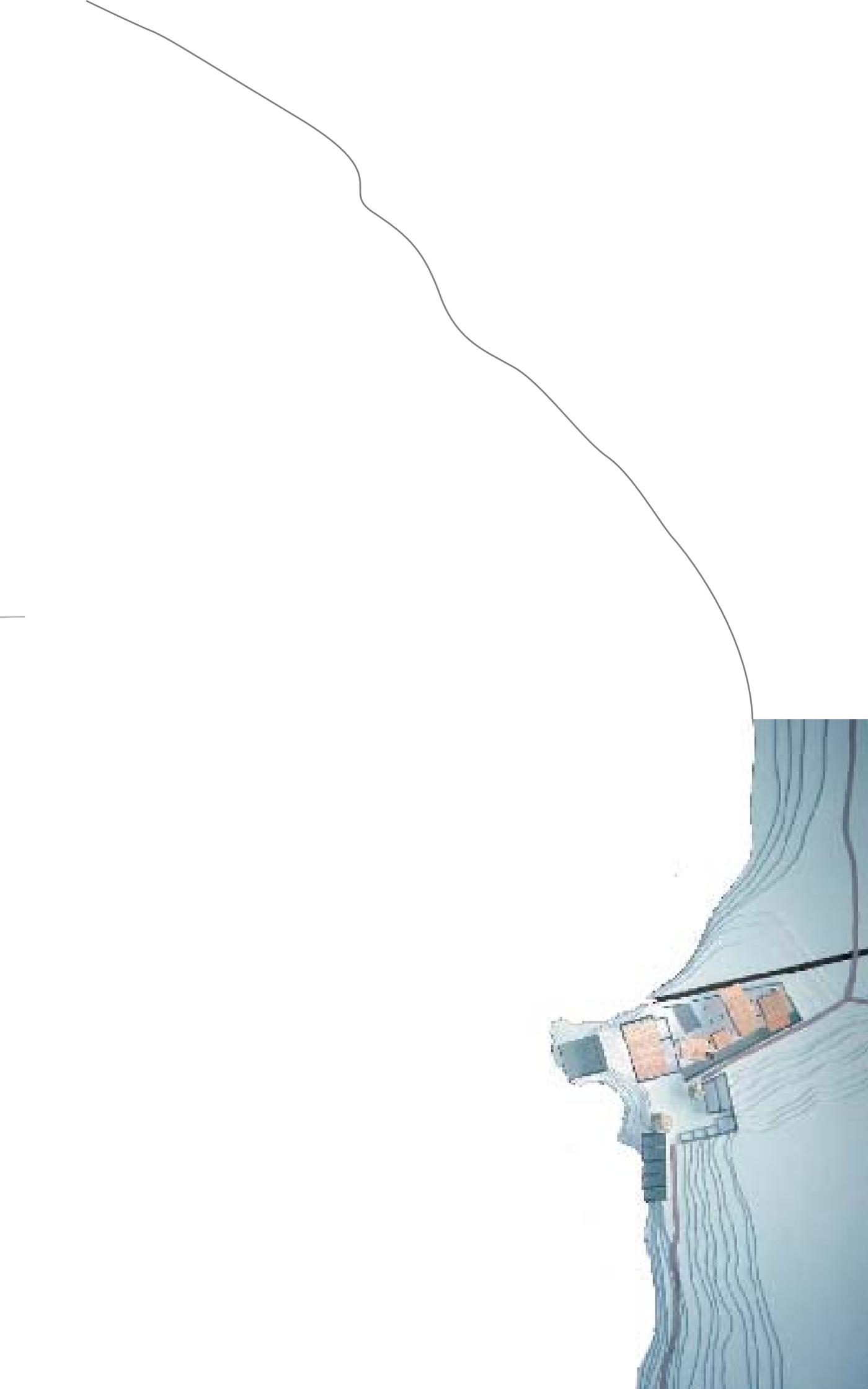
4.2_models









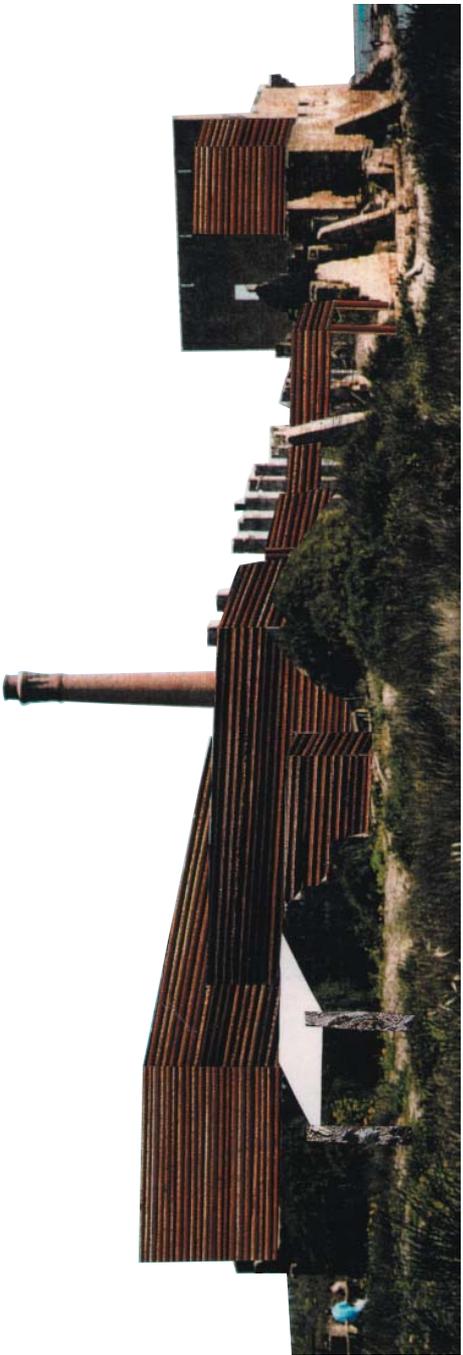






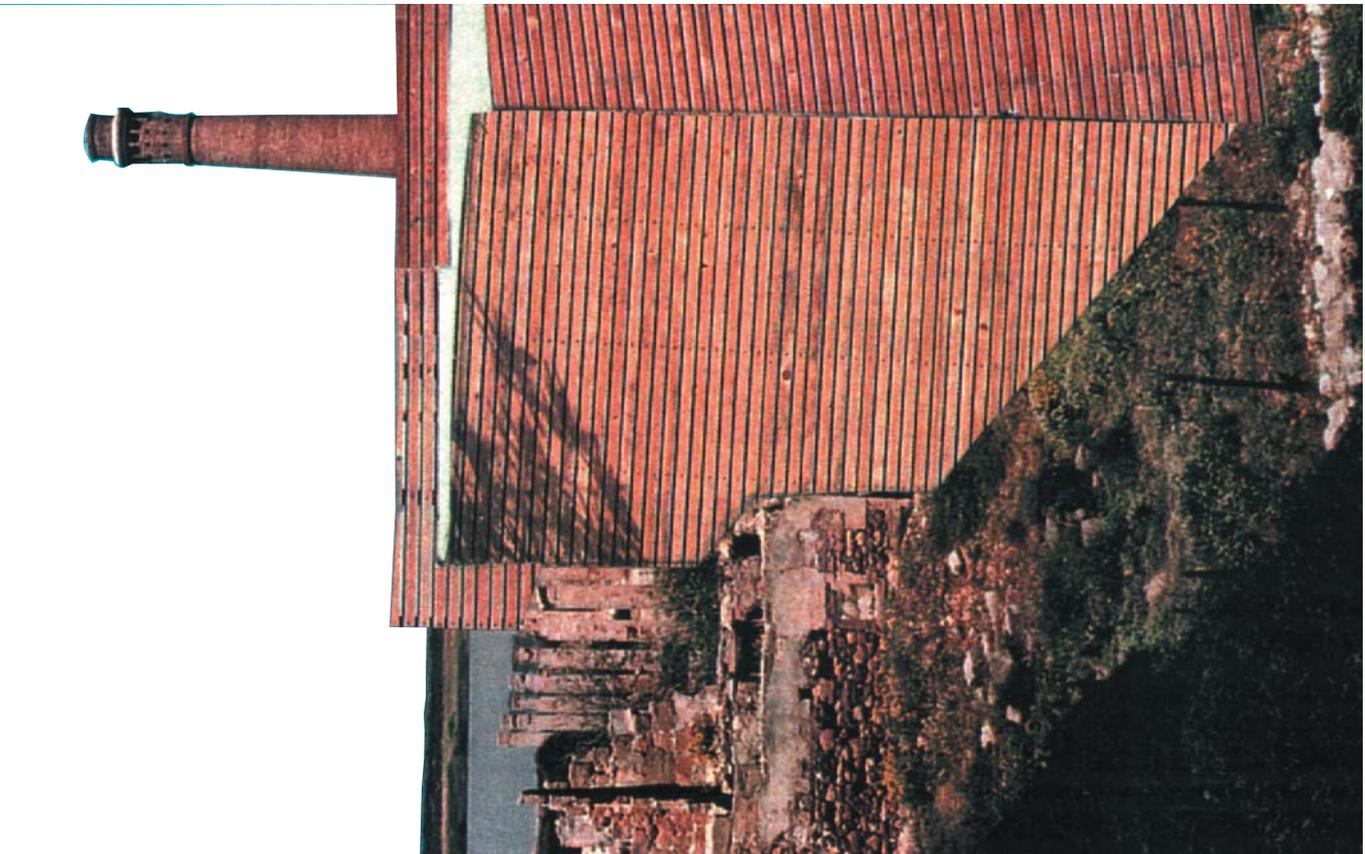


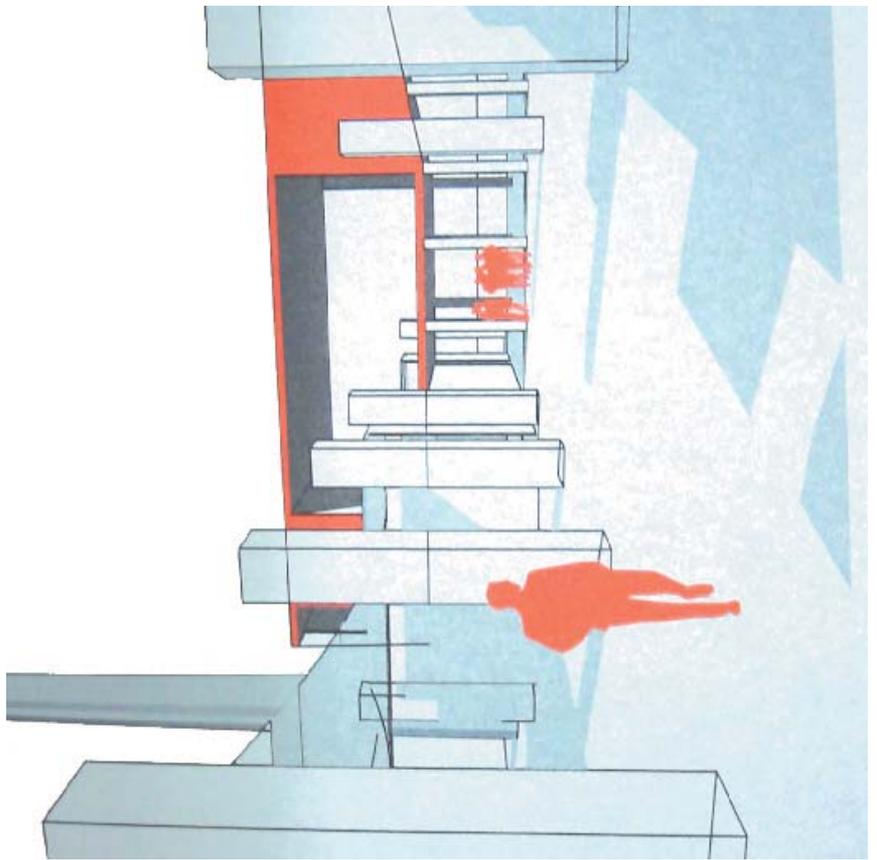


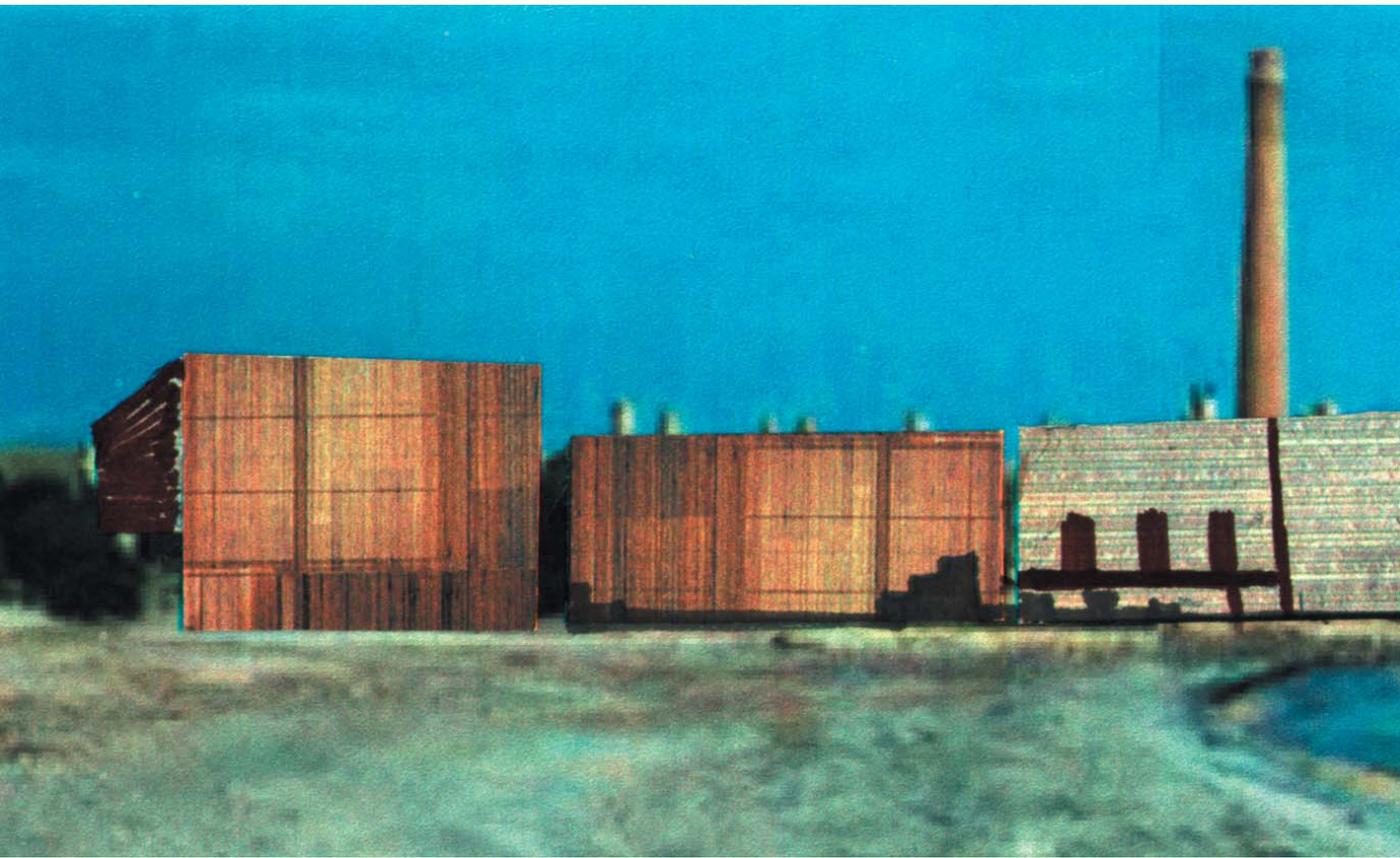


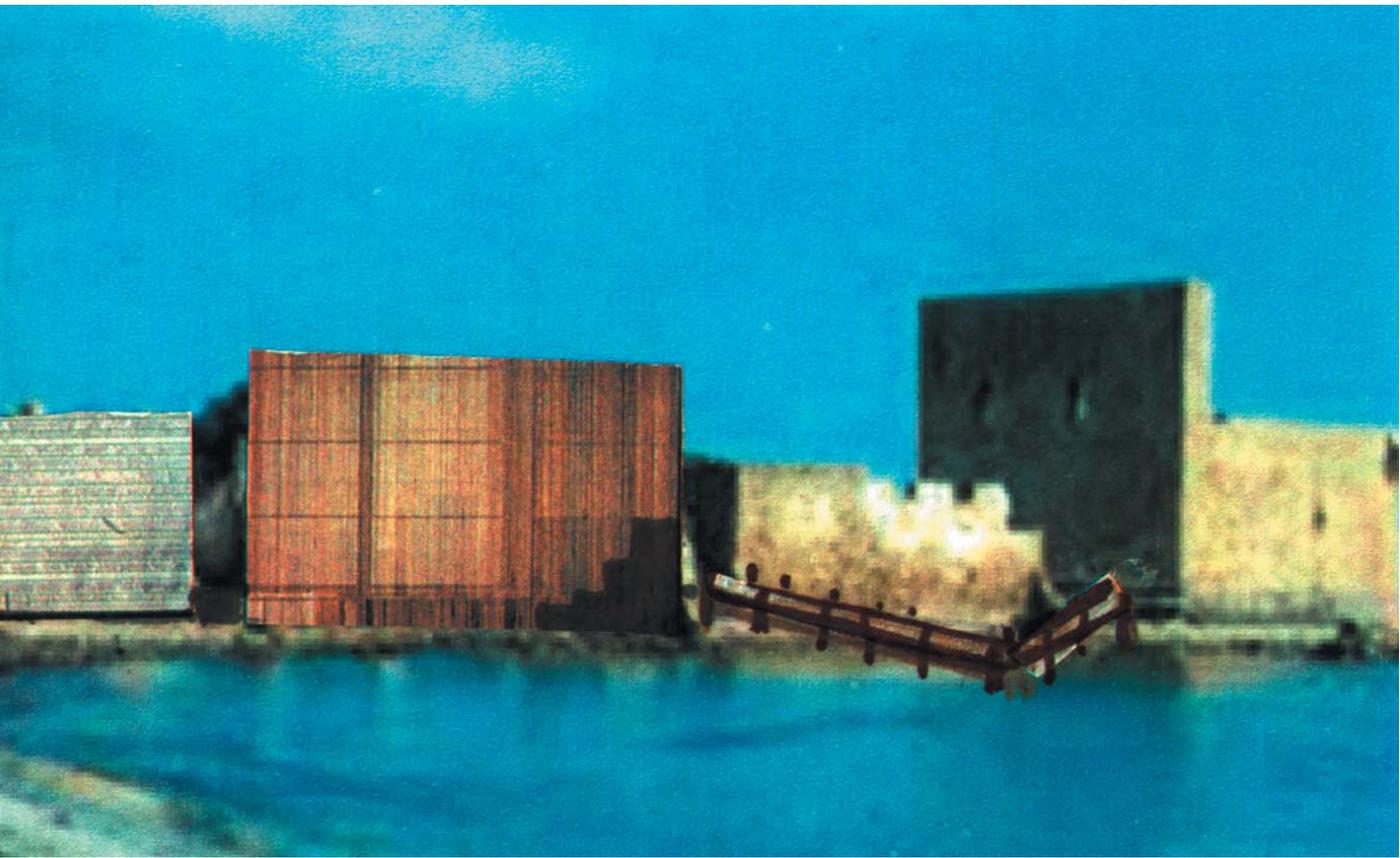






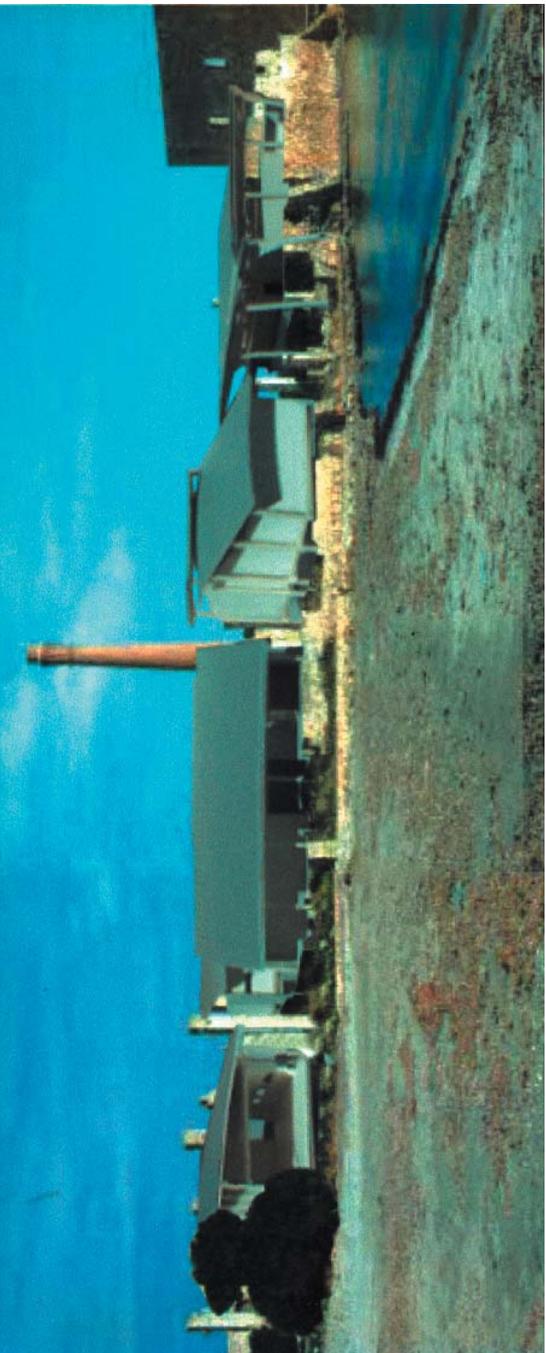


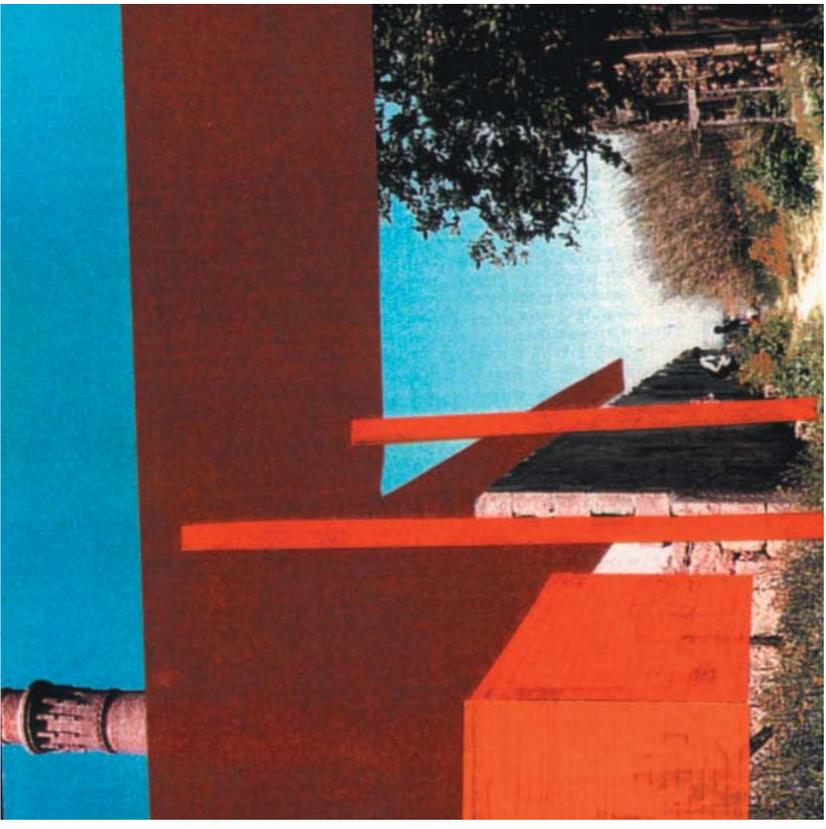


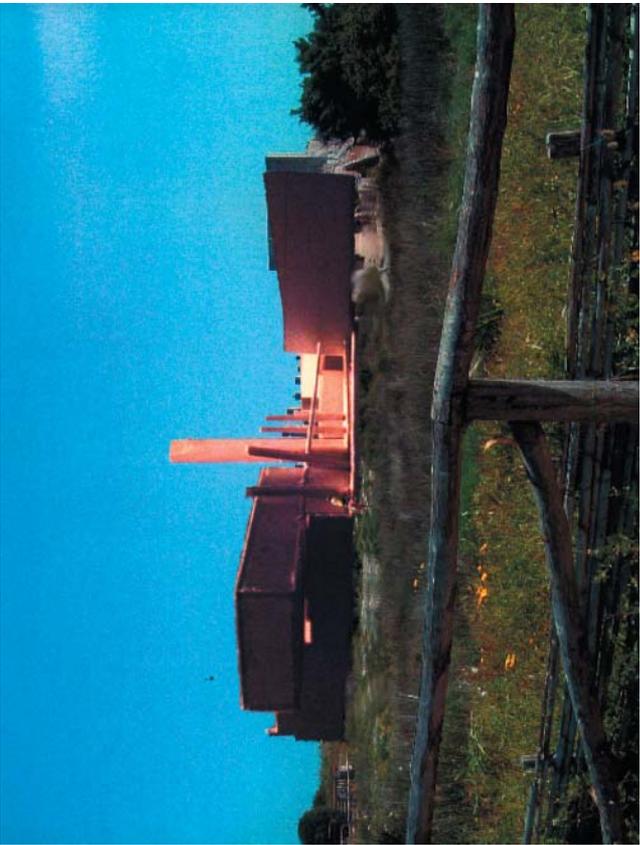


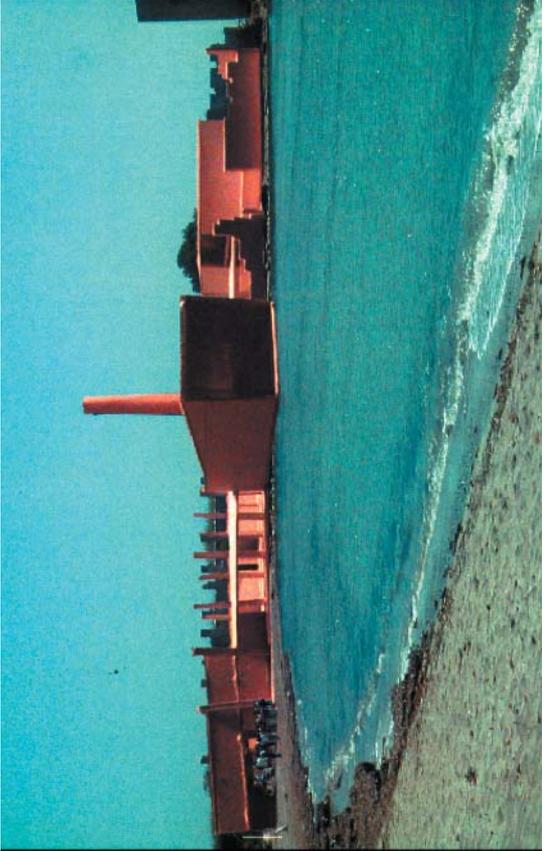




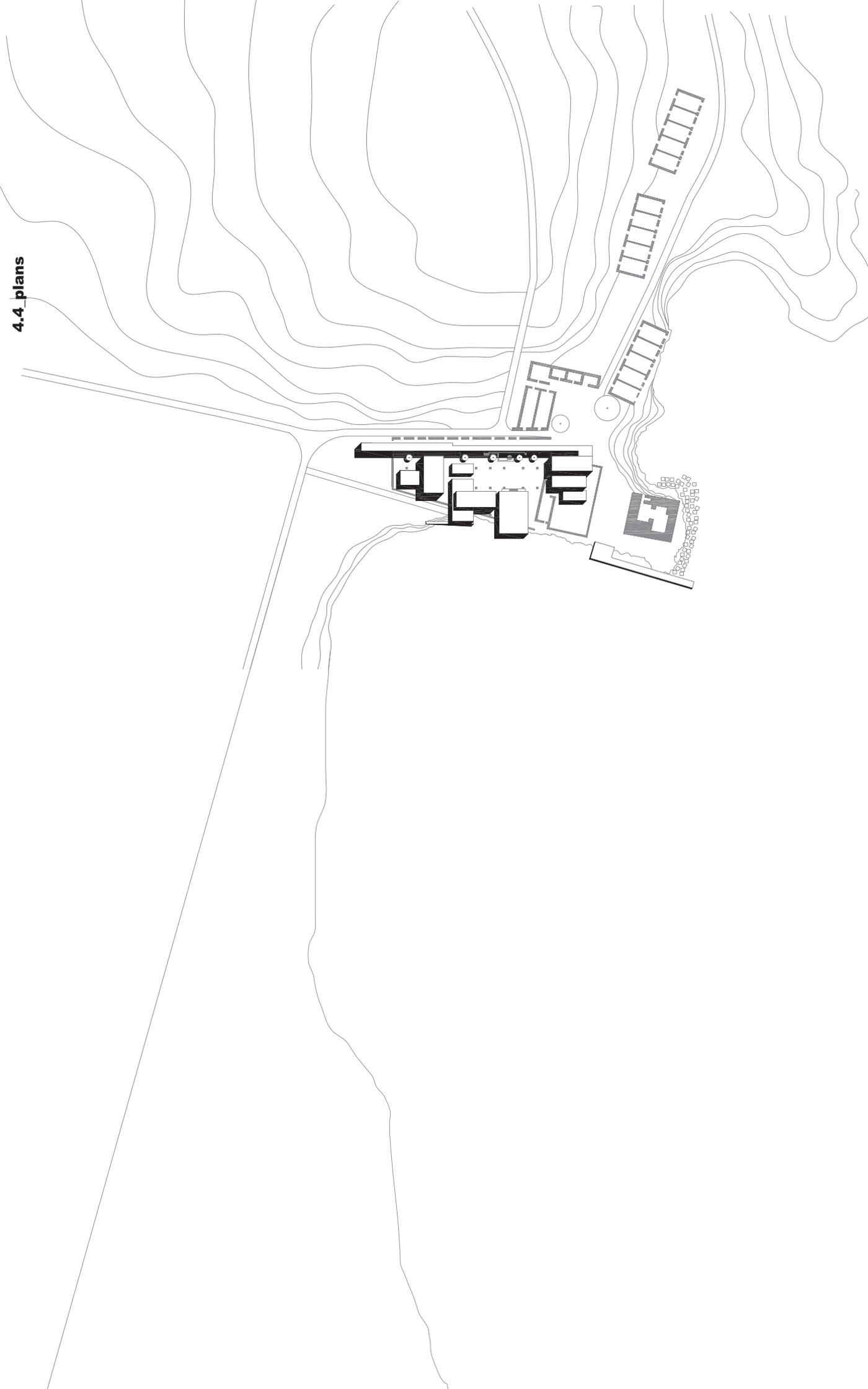






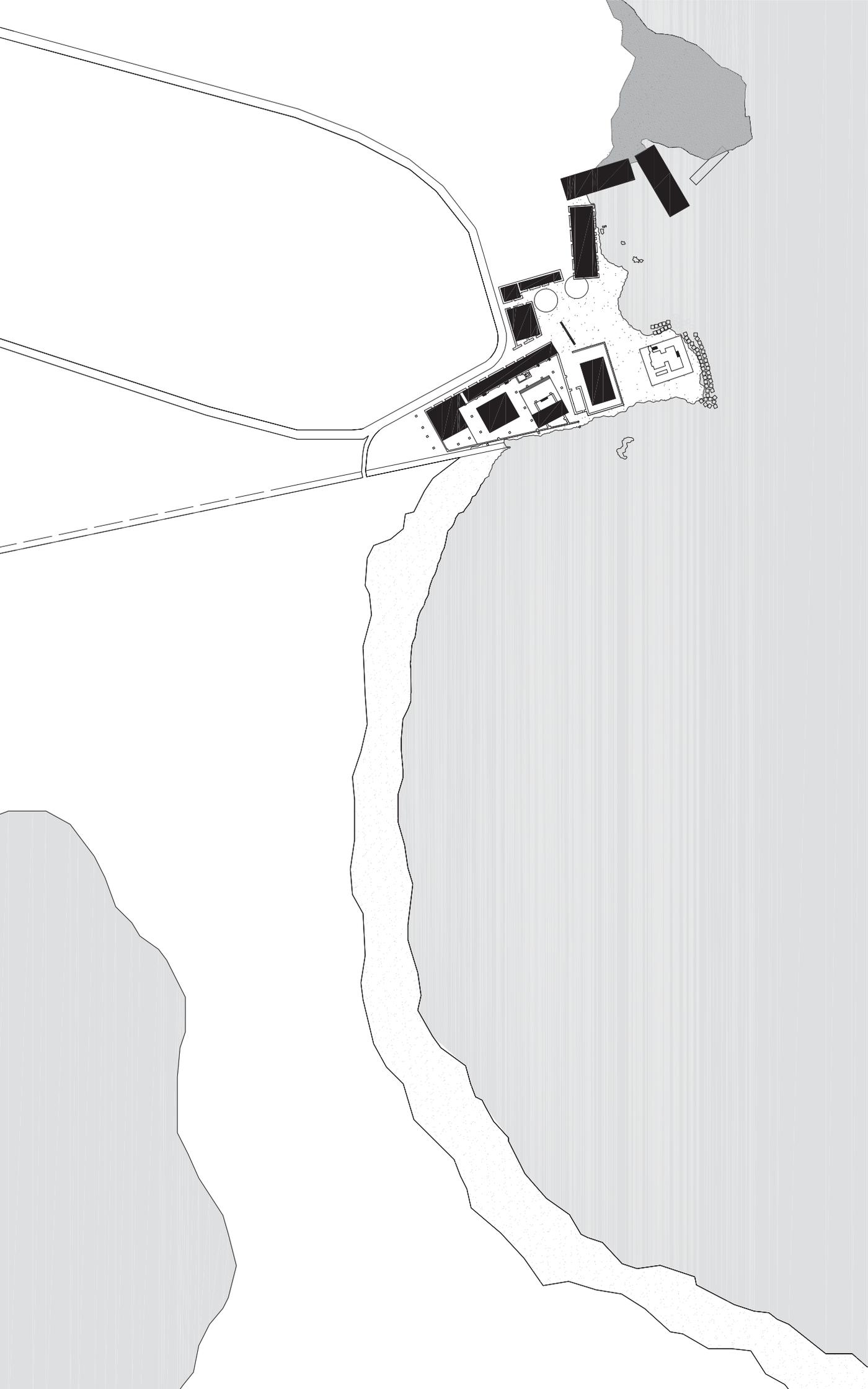


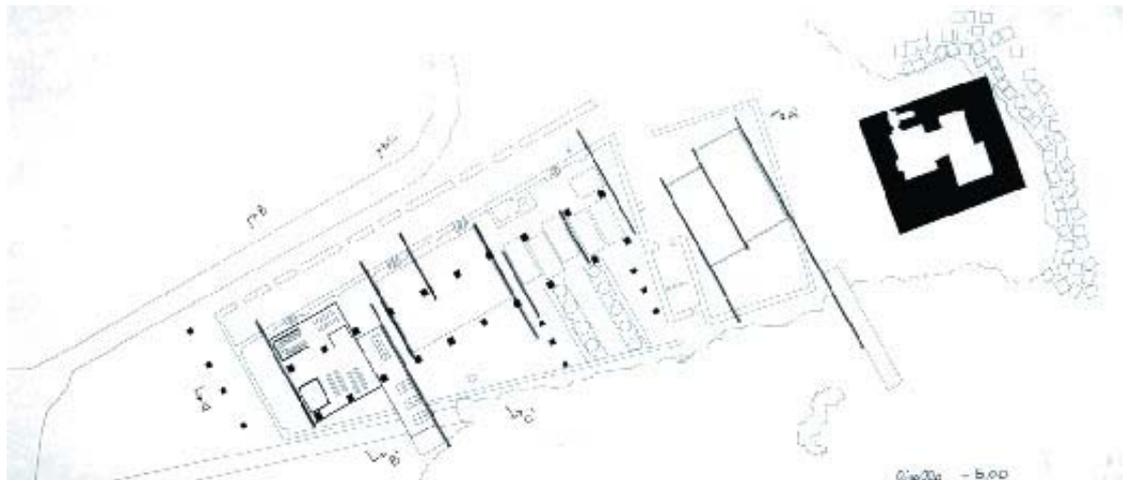
4.4_plans

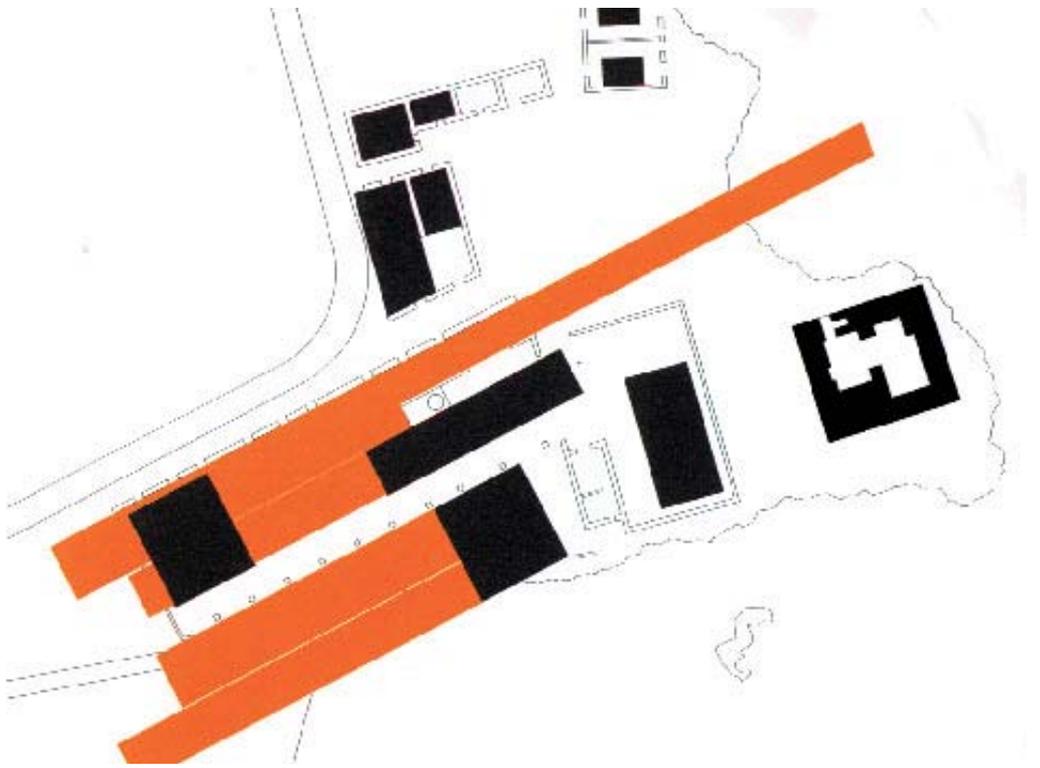






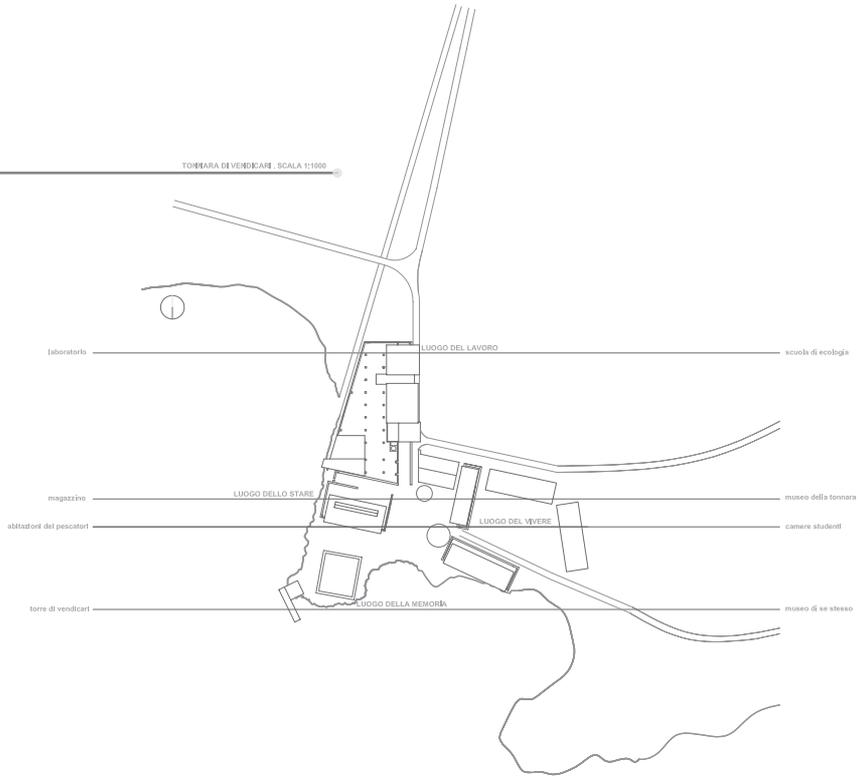








TORRETTA DI VENEZIANI - SCALA 1:1000



residenza del nai

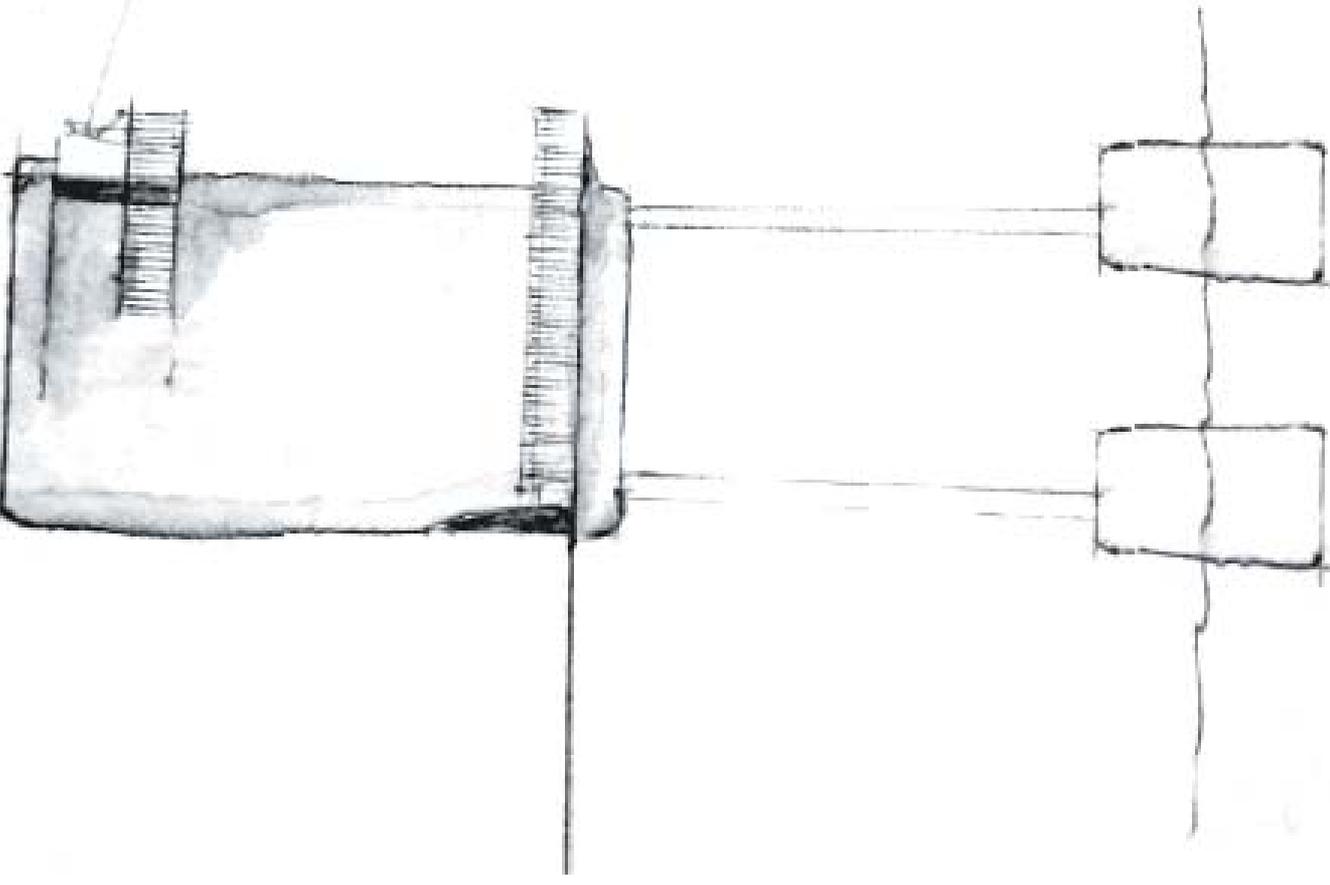
LUGGO DI AVVICINAMENTO

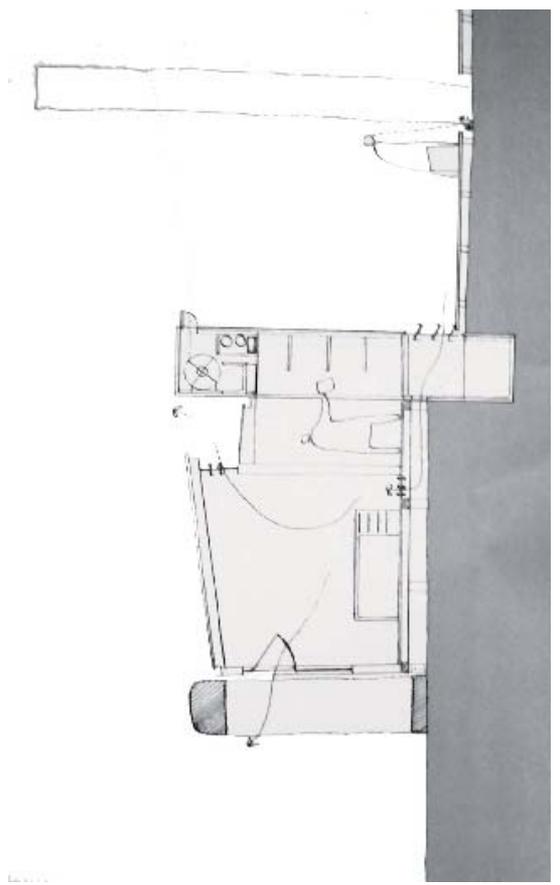
studio e cura delle specie di uccelli

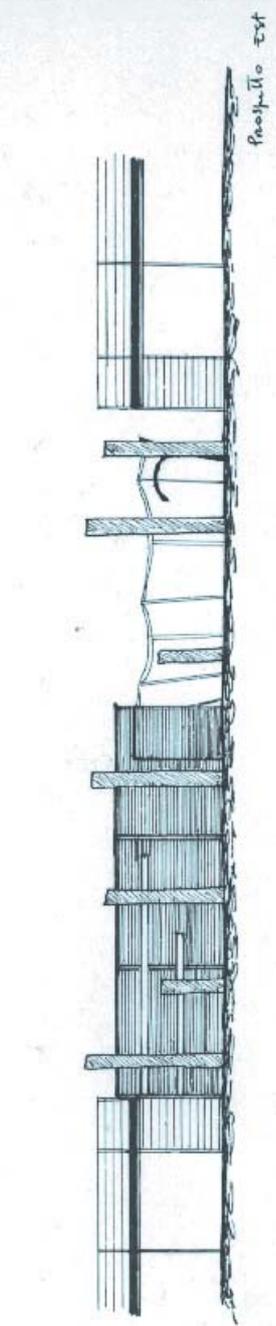


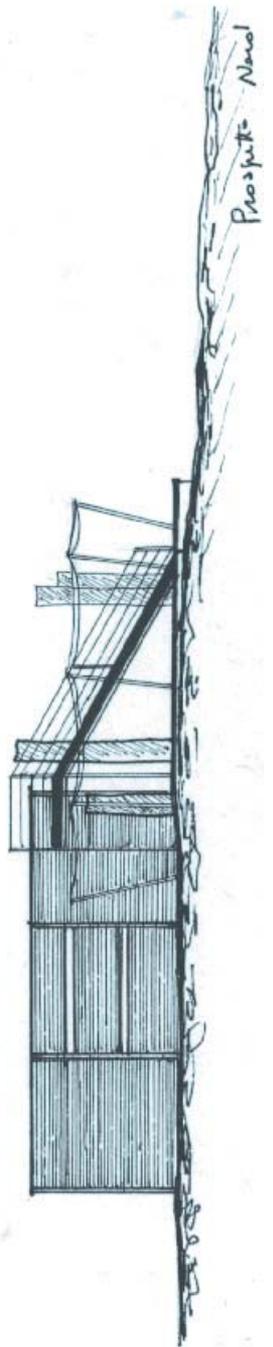
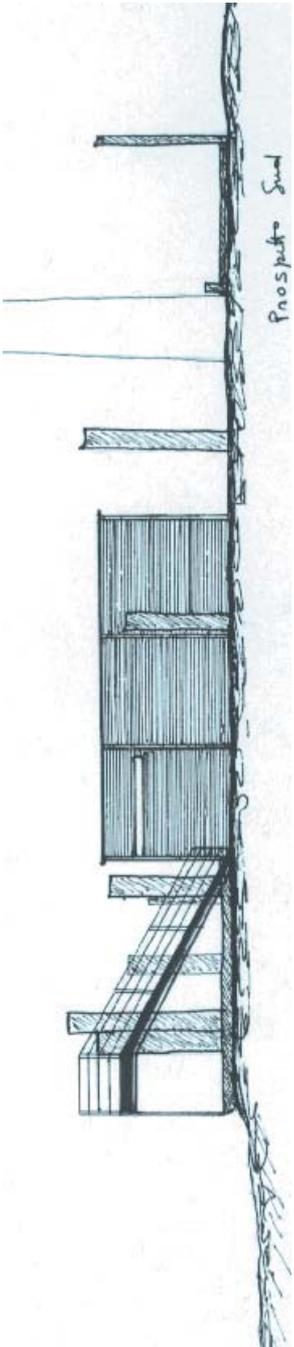
ISOLA DI VENEZIANI - SCALA 1:1000

4.5 sections

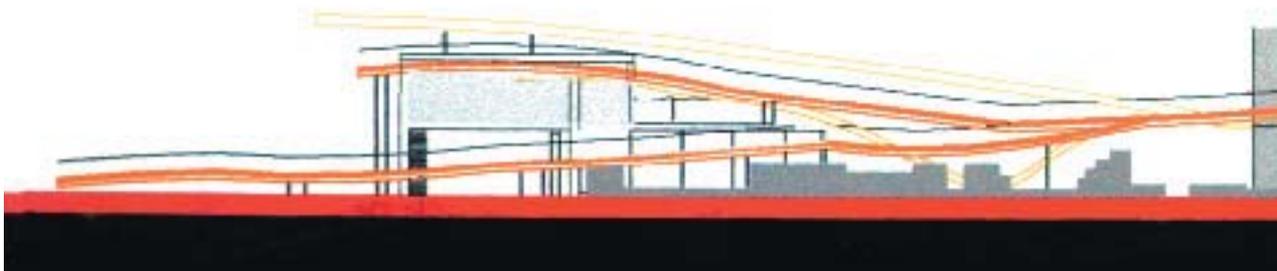
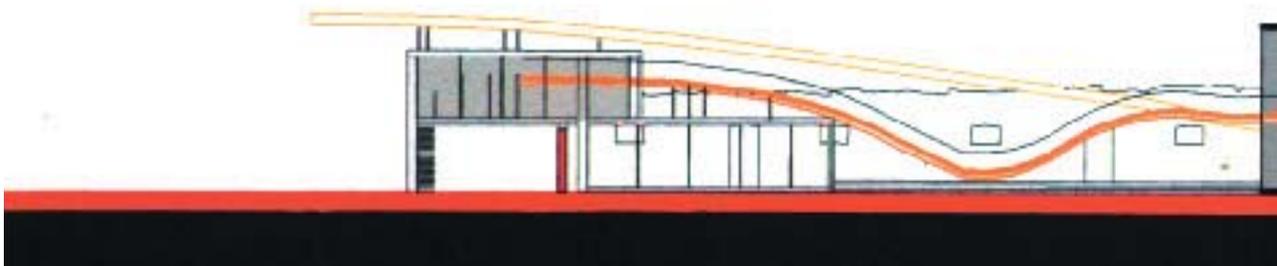
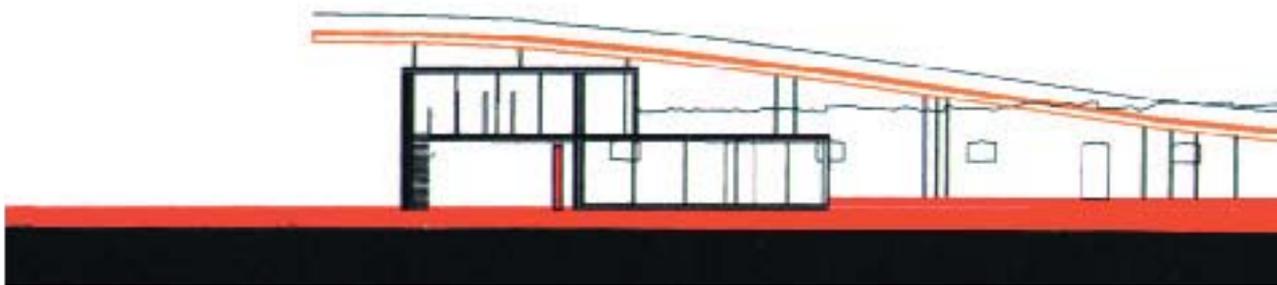


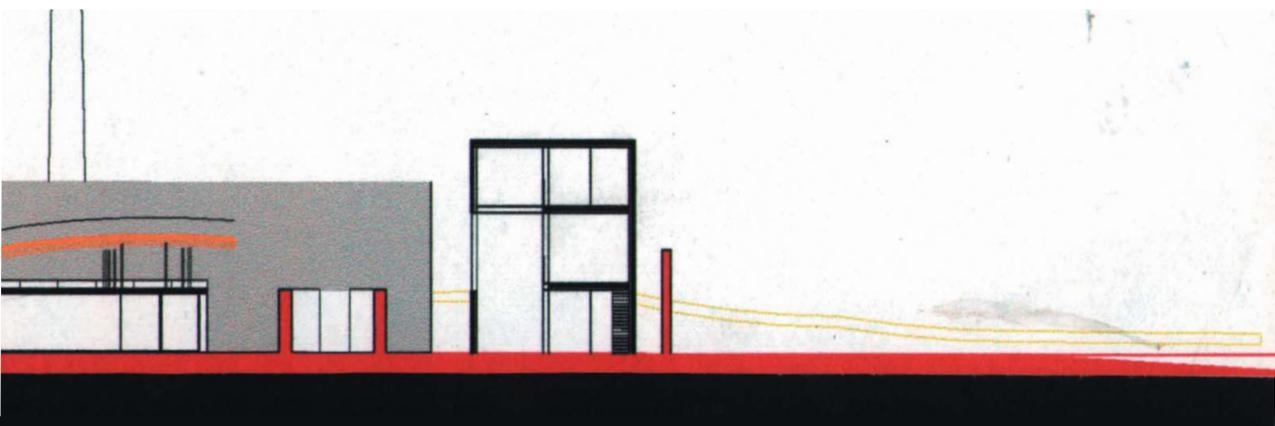
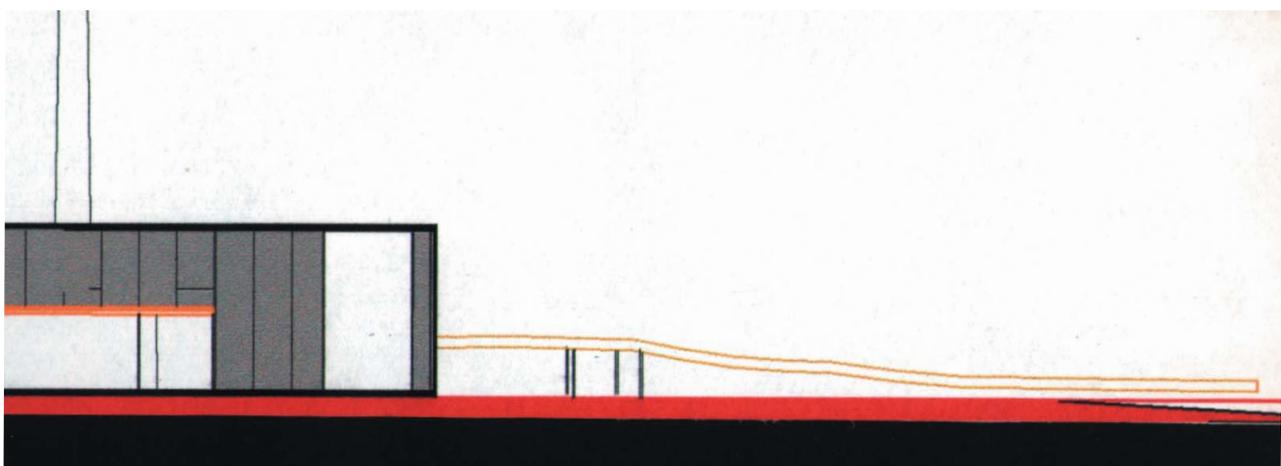
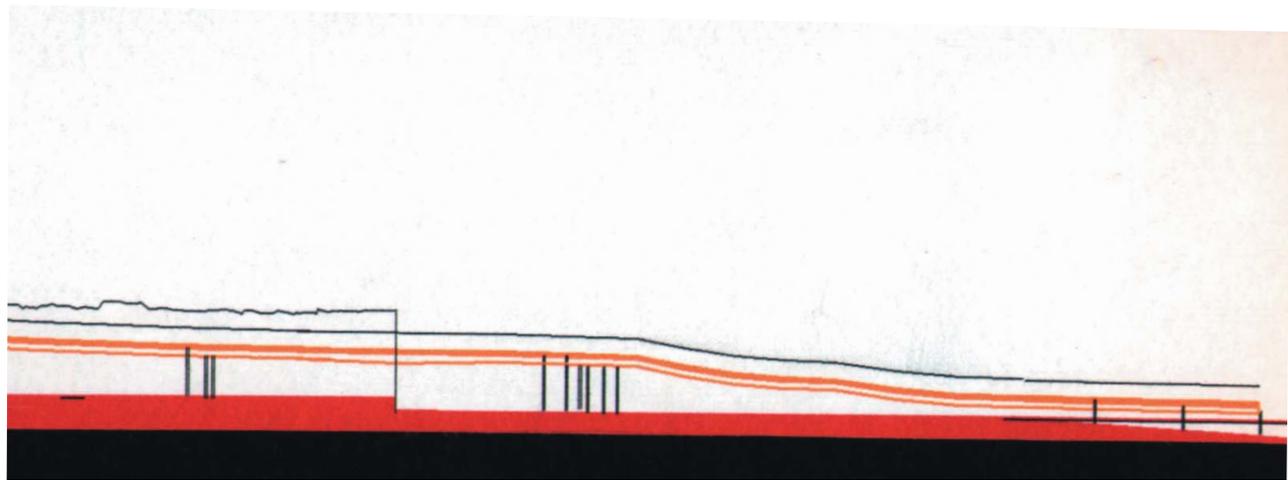


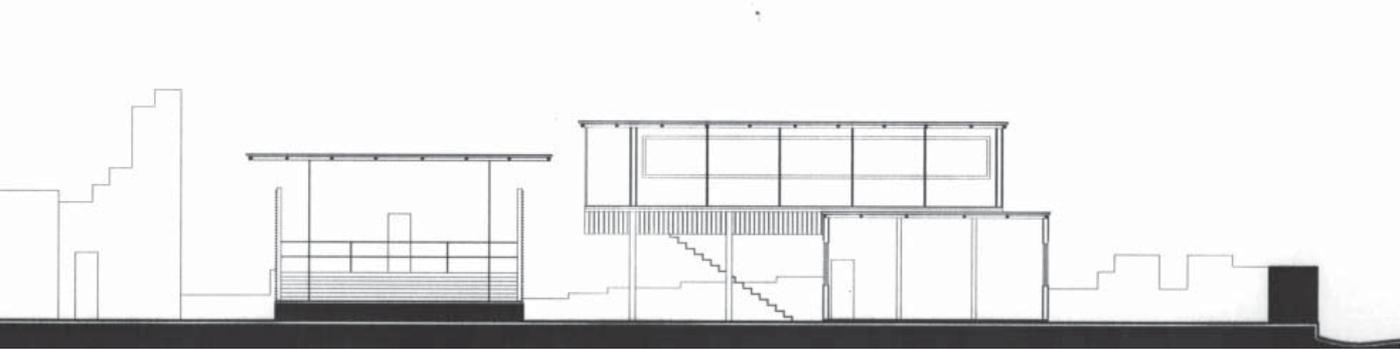


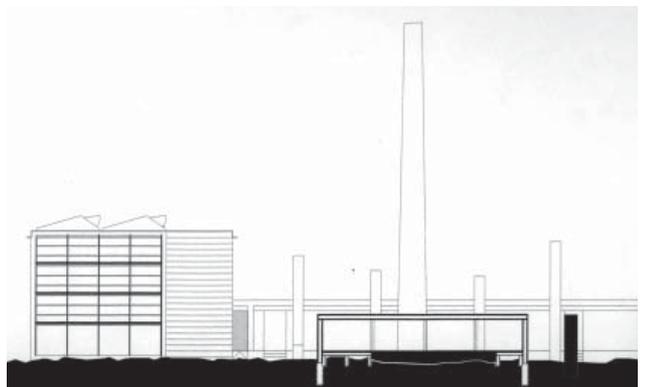
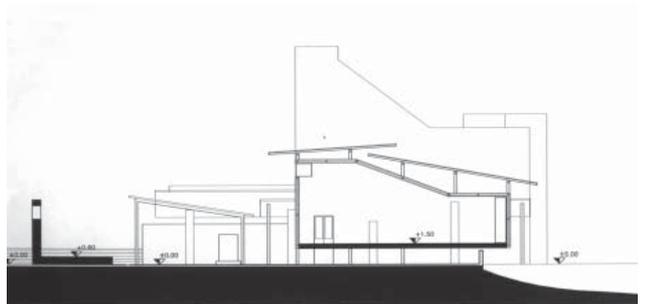
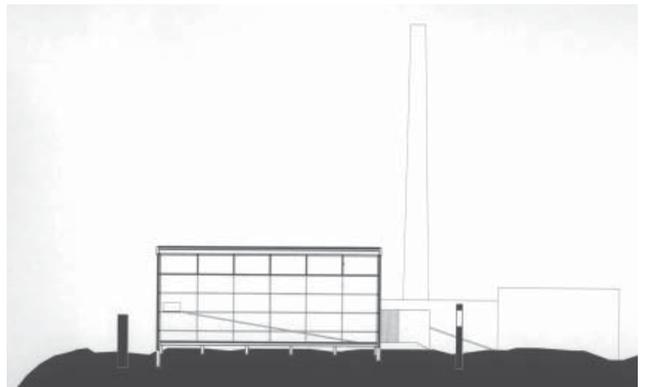
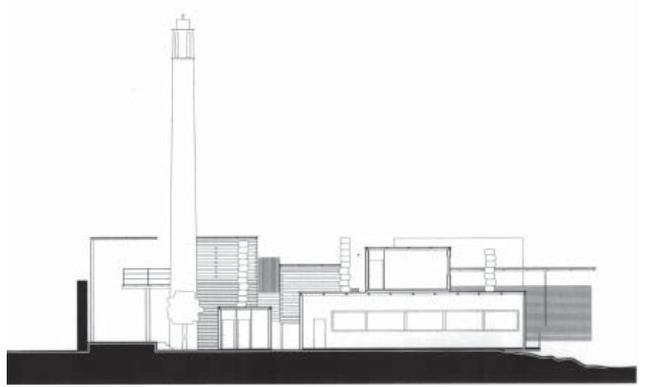


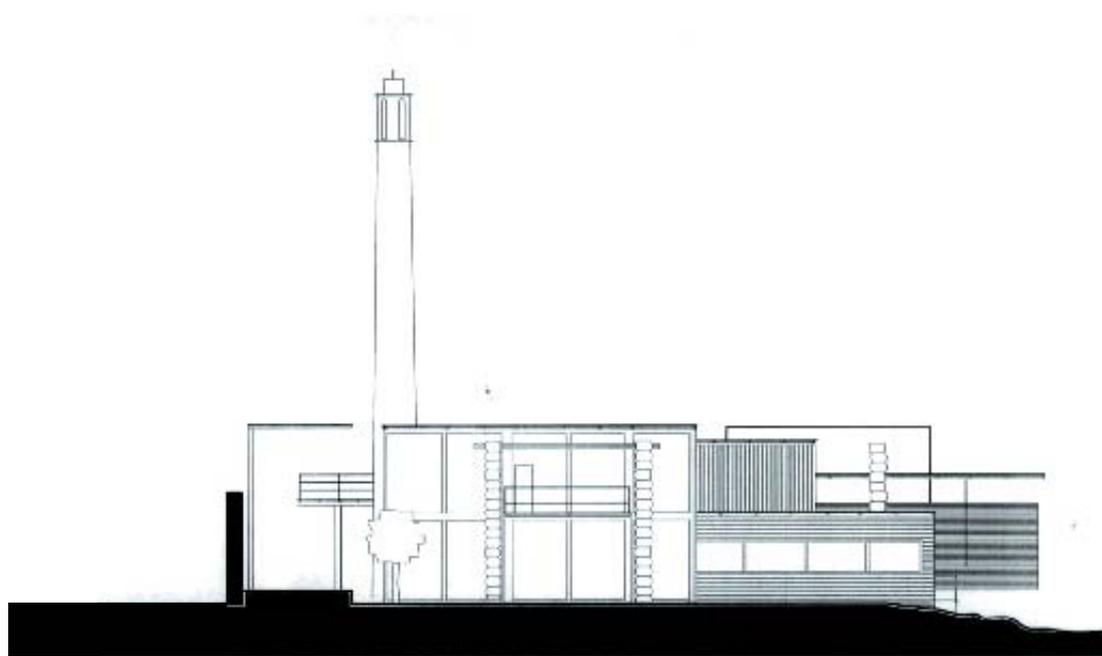
02/17

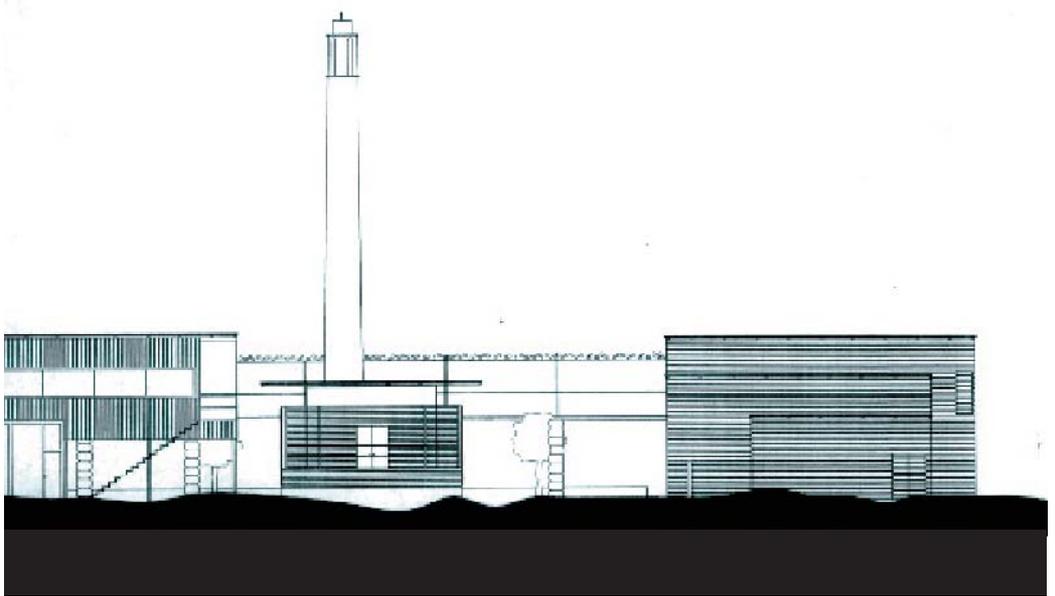


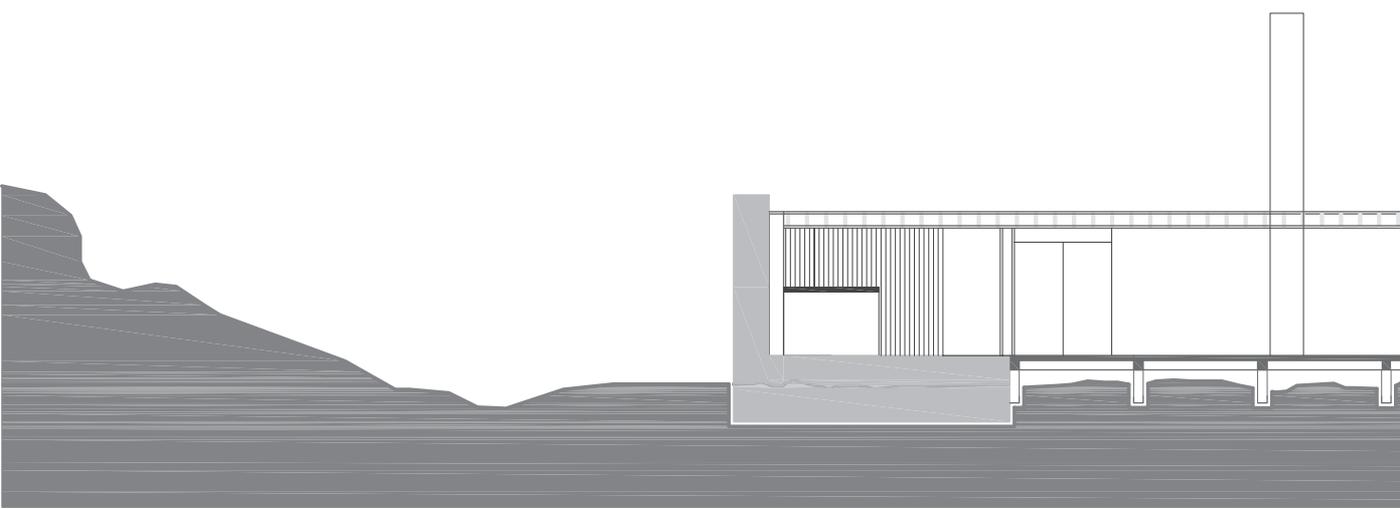
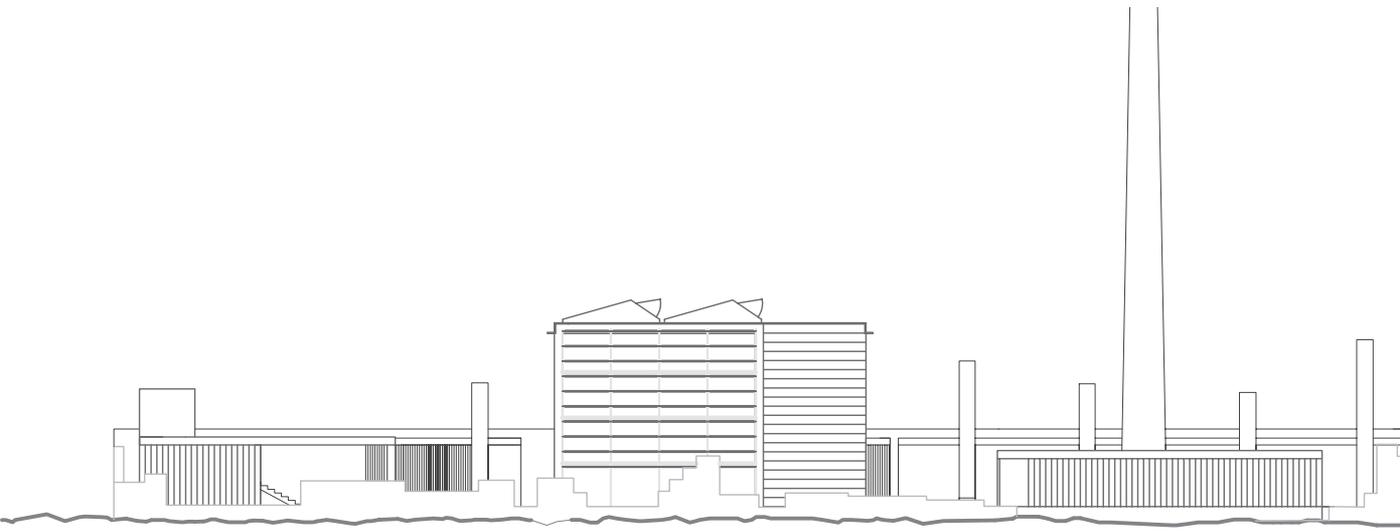


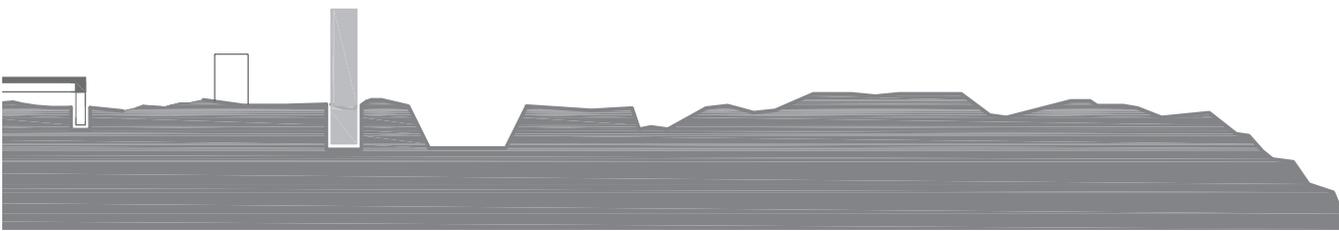
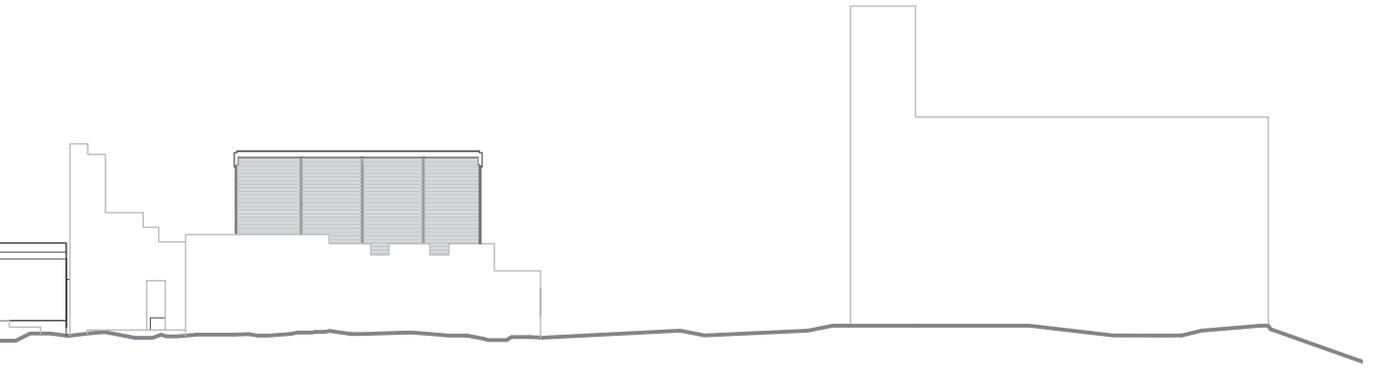












.lezioni americane. or
"six memos for the new millennium"
by italo calvino, garzanti 1988
.architecture and modernity
Hilde Heyden, MIT Press, USA,
1999
.politics of nature, how to bring the
sciences into democracy. by bruno
latour, harvard university press,
cambridge, massachusetts, 2004
Robert Venturi, Architectural
Press, UK, 1977
.the theory of architecture.
Paul-Alan Johnson, Van Nostrand
Reinold, USA, 1994
.A+U_New York
special issue, 199
.programs and manifestos of the
20th century
Ulrich Conrads, Academy
Editions, UK, 1980 (?)
.quindici anni
Luigi Zucconi, Tipografia Como,
Italia, 1981
.theories and manifestos of
contemporary architecture
Charles Jenks, Academy Editions,
UK, 1997
.question of perception
Steven Holl, Juhani Pallasmaa,
Alberto Gomez-Pereira, Phaidon
Press, UK, 1994
.minimum
John Pawson, Phaidon Press,
UK, 1996
.learning from Las Vegas
Robert Venturi, MIT Press, USA,
1972

gennaro postiglione

dottore di ricerca (1994) e ricercatore (1998) in architettura degli interni presso il politecnico di milano, è docente di progettazione architettonica. Visiting scholar e guest professor nei paesi scandinavi, svolge attività di ricerca e professionale nell'area degli interni indagando i rapporti esistenti tra culture locali dell'abitare, architettura domestica e modernità.

Parallelamente, coltiva interessi di ricerca su temi che legano la museografia alle questioni relative alle identità culturali e ai nazionalismi.

Scriva su riviste di settore; tra le sue pubblicazioni principali:

Sigurd Lewerentz. Complete works, Electa, Milano 2001/ New York 2002, con Flora N., Giardiello P.; C. Norberg-Schulz. Terre notturne, Unicopli, Milano 2001; Scandinavia anni Trenta, "Rassegna" n. 77/2000.

Attualmente sta curando un volume sulle case degli architetti europei del novecento per i tipi della Taschen.

massimo curzi

libero professionista, svolge il proprio lavoro soprattutto nel campo degli interni e dell'architettura domestica.

Docente al contratto presso il politecnico di milano, nel 2001 e 2002 ha svolto attività di tutoraggio ai corsi di peter zumthor presso l'accademia di mendrisio.

bruno vaerini

progettista di interni, ha realizzato numerosi lavori pubblicati in diverse occasioni sulle riviste di settore.

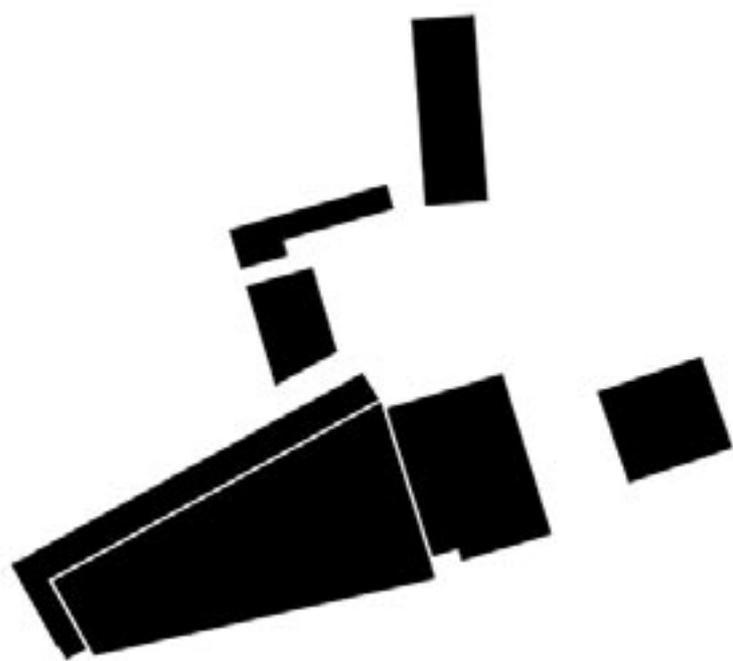
Dopo aver abbandonato gli studi presso l'accademia d'arte a roma, ha iniziato a svolgere senza sosta la propria attività professionale.

Docente a contratto presso il politecnico di milano, ha insegnato in molte scuole di architettura all'estero. Al suo lavoro è dedicata la monografia curata da manolo de giorgi, "la scatola interna".

lorenzo bini
98/99
studio tim power,
milano
99/00
studio&partners,
milano
00/02
west 8 urban design &
landscape
architecture, rotterdam
02
apre uno studio
indipendente a milano

alessia mosci
99/00
studio LDP, london
00/01
studio Adcock Clayton
Associates, london
02
apre uno studio
indipendente a milano
insieme a paolo
vimercati

paolo vimercati
99/00
studio LDP, london
00/01
studio Adcock Clayton
Associates, london
02
apre uno studio
indipendente a milano
insieme ad alessia
mosci



sara alban
francesca alberti
anna aioli
vittorio attili
niccolò p. baldi
alessandra bari
lucia bazzoli
anita bergomi
luara bussoli
paola calveri
giuseppe campisi
viola cannata
lara capelletti
francesco castellanza
maria b. castelli
maria c. cazzaniga
olimpia cermasi
alessandra chiapparini
maria coccia
valentina cocco
erika cormio
francesco corona
benedetta cremaschi
monica crepaldi
carmine de chirico
alessandra de leonardis
federico delfino
giorgio dell'acqua
chiara dellanoce
rossella destefani
micelle erazo
domenica fiorini
mauro fracsa
elisabetta gabrielli
elia gadeschi
tiziana gaiani
paolo garzillo
luisa giovenzana
francesca grassi
luara grassi
federica griseti
sara guitti
silvia invernizzi
shon kiviti
chiara longoni
lisa luzzi
emanuela malafronte
giusi pecoraro
stefano pellorini
tommaso previdi
antonella previtali
beatrix rossi
chiara scalia
jonas stokke
lucia tenconi
alessandra tondini
martina valcamonica
irene zaroli

gennaro postiglione
massimo curzi
bruno vaerini

lorenzo bini
alessia mosci
paolo vimercati
luciano lanzone