

Franco Purini

**L'Eurosky Tower
di Roma**

EnterVista 01

Indice

7 — Franco Purini

11 — 10 domande a Franco Purini
Anna Rita Emili, Ludovico Romagni

35 — Eurosky Tower
Anna Rita Emili, Giovanni Rocco Cellini

55 — L'orgoglio della regola e lo stato di eccezione
Il grattacielo Eurosky di Purini e Thermes
Alessandra Capuano

63 — Uno stacco verso il cielo nei territori dell'EUR
Santo Giunta

71 — Un architetto nella città di Gomorra
Massimo Ilardi

SOTTOTITOLO
RIDONDANTE

Franco Purini



Nato a Isola del Liri nel 1941, architetto, è stato allievo di Maurizio Sacripanti e di Ludovico Quaroni. Dal 1966 ha studiato a Roma con Laura Thermes. È Professore emerito di Composizione Architettonica e Urbana presso l'Università della Sapienza di Roma. Ha insegnato anche allo IUAV di Venezia. Autore di numerosi progetti e di alcuni edifici è noto anche per la sua attività di ricerca nel campo dell'architettura disegnata. Sue opere sono presso l'archivio progetti dello IUAV, il Museo di Architettura di Francoforte, il Museo delle Belle Arti di Buenos Aires, il Centre Pompidou di Parigi, il MAXXI di Roma, l'Archivio A.A.M., l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma e fanno parte di alcune collezioni private, tra le quali la collezione di Costanza Turner di Atlanta. È membro dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze e dell'Accademia Nazionale di San Luca. Nel 2013 è stato premiato dalla Presidenza della Repubblica Italiana con il Diploma di Medaglia d'oro di Benemerito della Scuola, della Cultura e dell'Arte. Nel 1985 ha vinto il Leone di Pietra alla Biennale di Venezia; nel 1991 gli è stato assegnato il Premio Nazionale In/Arch per l'intervento di edilizia residenziale economica a Piscinola-Marinella a Napoli; nel 2008 il Premio Sebetia per l'Architettura. Nel 2015 gli sono stati conferiti il Premio Giovanni Battista Vaccarini alla Carriera dall'Associazione Quadranti d'Architettura e la Medaglia d'Oro alla Carriera dalla Triennale di Milano. Una sua opera recente è la torre Eurosky a Roma. Tra le sue ultime pubblicazioni La misura italiana dell'architettura.

10 domande a Franco Purini

Anna Rita Emili, Ludovico Romagni

La seguente intervista si è svolta presso l'Eurosky Tower di Roma.

Anna Rita Emili — *Franco Purini è uno dei più importanti architetti di fama internazionale per il suo contributo alla dimensione teorica e progettuale dell'architettura. In che ambito nasce la sua ricerca architettonica e quanto l'aspetto visionario di Sacripanti ha influenzato la sua architettura?*

Franco Purini — La mia formazione avviene incrociando tre aspetti: il primo è un riferimento al razionalismo italiano degli anni '30 in particolare alle figure di Adalberto Libera e Giuseppe Terragni. Poi, un'attenzione molto sincera, non soltanto culturale ma anche umana, alla minimal art e specialmente all'opera di Donald Judd di cui ho apprezzato lo sforzo eroico di confrontarsi con la complessità del mondo contemporaneo riuscendo ad arrivare alla semplicità della verità. Ovviamente una sua verità personale che ho condiviso come del resto molte altre operazioni dell'arte, altrettanto legittime, in questo caso l'arte plastica. Mi ha sempre interessato questa capacità, diciamo "spirituale", di pervenire al senso delle cose, alla loro "ragione". Il terzo aspetto è la grammatica generativa di Noam Chomsky, il teorico del linguaggio, che ho studiato da giovane, quando avevo appunto 24 -25 anni, e in Italia comparivano le prime traduzioni dei suoi libri; mi affascinava la sua teoria consistente nel credere,

nell'affermare, che il linguaggio non è qualcosa che si apprende ma è una funzione della mente. Quindi il linguaggio è dentro di noi in quanto esseri umani e questo che cosa produce? Produce il fatto che una volta che noi inneschiamo una processualità linguistica, questa procede da sola in una specie di duello tra la capacità autogenerativa della forma, come nel caso dell'architettura, delle arti plastiche e della pittura, e la necessità di dare un senso a questa seminaturalità dei segni che si incalzano e si celano l'uno dall'altro in un moto incessante. Quindi, nel 1968, dall'unione di questi tre riferimenti, con una tavola che è un po' un manifesto di questa posizione ancora oggi, è nata la mia architettura. Ovviamente le scelte che si fanno durante l'arco della vita, anche se sono coerenti con quella prima visione, attraversano periodi diversi subiscono delle torsioni, delle vibrazioni, a seconda di quello che sta succedendo.

Anna Rita Emili — *In un'intervista del 1998 lei afferma che nella nuova dimensione c'era tutta l'ansietà per il futuro. Durante i concorsi svolti in quel decennio sul tema del centro direzionale, era presente l'idea iperbolica del costruito che, in fondo, materializzava la paura per la Città Futura. Rispetto a questa affermazione come colloca il suo progetto della "città compatta" del '66?*

Franco Purini — Il progetto della città compatta, che in questi giorni è casualmente in mostra al MAXXI nella

esposizione dei materiali della loro collezione, era proprio il tentativo di confrontarsi con la problematica della città del domani. Era il periodo della rinascita delle avanguardie - quello degli anni '60 - che ha interessato la cultura mondiale, europea e anche italiana. Roma è stata uno dei centri di questa rinascita e io, sotto l'influenza di Sacripanti presso il quale lavoravo in quegli anni, ho tentato, assieme a Laura Thermes, di dare una struttura e un'immagine a questa volontà di pensare la città del domani. In quegli anni erano stati appena inventati i container e noi prendemmo spunto proprio da questi. Però sotto l'influenza di Khan, perché per un anno ho sentito un'influenza forte di Louis Kahn... è durata esattamente un anno, trasformammo questi container, che erano allora come sono adesso 3 x 3 per 6 o 12 metri, in cubi sempre di lamiera di 6 x 6 con una serie di bucaure che permettevano di costruire un tessuto compatto in acciaio che poteva essere utilizzato in vari modi e collegato a tutti i livelli da una rete di percorsi. C'è una tavola, a cui sono molto legato, che rappresenta proprio uno spazio diciamo a-direzionale, teoricamente infinito, dentro il quale era possibile praticare scavi, lasciare delle lacune, in modo tale che la luce penetrasse all'interno. Quindi era uno spazio potremmo dire anche neopiranesiano. Che cosa veniva fuori montandoli assieme? Quello è un progetto a cui ovviamente tengo molto perché ci sono una serie di idee sulla città che saranno sviluppate nei decenni successivi. Anzi dirò

un'altra cosa: ci sono anche temi che qualche anno dopo, tre anni dopo, saranno affrontati dall'avanguardia radicale fiorentina. Dal Superstudio e da Archizoom. Per esempio il tema del tessuto continuo di non stop city è già in quella tavola se si confrontano i due elaborati. Ovviamente era un momento, che è durato fino al '69 '70 in cui a Roma, Firenze, Milano, si stava cercando una nuova immagine della città.

Anna Rita Emili — *Vorrei soffermarmi ancora sul concetto di nuova dimensione che, negli anni '60, sottintendeva un duplice aspetto caratterizzato dal binomio avanguardiasperimentalismo. L'avanguardia era più legata all'aspetto teorico, alla modificazione del linguaggio, fino ad arrivare all'utopia, mentre lo sperimentalismo aveva a che fare più con una attinenza al territorio. Possiamo considerare la sua ricerca architettonica più avanguardia o più sperimentalismo?*

Franco Purini — Ma i due termini non sono in contraddizione, anzi non c'è avanguardia senza sperimentalismo, addirittura potremmo dire che l'avanguardia è la forma più avanzata di sperimentazione. Ovviamente capisco perché lei le ha messe in contrasto, perché nella avanguardia c'è l'idea di un lavoro in progress che subisce anche gli incidenti della sperimentazione; può incontrare alcuni ostacoli che obbligano a cambiare strada.

Laddove come avanguardia noi intendiamo di solito una visione del mondo anche molto astratta, molto letteraria, che poi si inverte in un linguaggio. Per questo posso accettare che ci sia la distinzione che lei introduce ma direi che, la cosa più interessante, è proprio l'aspetto determinato dell'avanguardia, da un pensiero che radicalmente vuole cambiare l'immagine che si ha di un certo aspetto del mondo e che investe sia la città, sia la vita in comune, sia la sostanza architettonica degli edifici.

Ludovico Romagni — *L'avanguardia è una condizione paradossale. Per esistere si basa sia sulla condizione di osservazione, fortemente legata alla contemporaneità, sia di visione, in anticipo sui tempi. Deve mantenere quindi un equilibrio un po' instabile tra i problemi attuali e le condizioni future. Ma che cosa succede quando l'avanguardia va "fuori sinc", quando alcune cose sono annunciate in maniera troppo prematura e altre invece sono annunciate in ritardo. Nel secolo scorso le prime avanguardie probabilmente non sono state comprese perché troppo sbilanciate in avanti mentre le seconde avanguardie erano già quasi in ritardo.*

Franco Purini — Diciamo, e la cosa è abbastanza oggettivamente dimostrabile nell'esperienza del '900, che le avanguardie non sono mai riuscite a dare un seguito alle loro visioni nei tempi previsti. Però sappiamo anche che alla fine quello che le avanguardie hanno ipotizzato si

è realizzato. Ci sono voluti circa ottanta anni perché le immagini di Finsterlin diventassero, attraverso Gehry, architettura costruita. E così come ci sono voluti più di due o tre decenni per vedere le immagini futuriste entrare in profondità nella cultura urbana diventando quasi visioni normalizzate, accettate anche dal pubblico più vasto. Quindi potremmo dire che le visioni delle avanguardie non sono state sterili, alcune idee sono spuntate fuori dopo sessanta anni, altre cominciano soltanto adesso ad essere comprese nella loro realtà. Per esempio, c'era una frase di Sant'Elia che è stata inclusa nel II Manifesto dell'architettura futurista (la frase però pare che non sia stata scritta da Sant'Elia bensì da Marinetti): "ogni generazione costruirà la propria casa". Questa idea effimera dell'abitare si sta facendo strada proprio in questi anni. Anzi, qualche anno fa, quando ci fu un improvviso innamoramento da parte di molti teorici verso la città per il nomadismo, vale a dire abbandonare l'idea di casa come qualcosa di stabile e di duraturo verso un modo di abitare migrante, che ogni volta muta, quell'idea, in definitiva, ha trovato un riscontro. Quindi l'avanguardia non è stata una grande macchina celibe che ha prodotto cose solo autoreferenziali, ma sicuramente ha dato impulso a una ricerca che nei tempi ha avuto risultati importanti. D'altra parte, se diciamo "avanguardia", che è un termine militare e quindi cela un'idea bellica, impliciamo la "retroguardia". L'avanguardia è tale perché dietro c'è qualcuno che segue; questa dialettica fra chi

guarda in avanti e la massa che segue, e certe volte per motivi inerziali rallenta, è inevitabile. È abbastanza interessante osservare tutta la complessa vicenda del '900 in architettura; tra l'altro bisogna riconoscere che è ancora in gran parte da scrivere nei suoi veri termini. La storiografia dell'architettura moderna innanzitutto è troppo precoce, quindi in realtà non si tratta di storia ma di una sorta di cronaca propagandistica e ideologica. La prima storia dell'architettura moderna esce se non sbaglio nel '43. Il Manifesto del partito comunista è del '14, solo trenta anni dopo, quindi non si può parlare ancora di storia. Eppure tutti coloro che hanno scritto riepiloghi dell'architettura moderna li hanno intitolati "storia". Zevi nel 1950, poi Benevolo. Quindi soffriamo della mancanza di un vero punto di vista storico su quello che è successo un secolo fa. Saranno i giovani dell'ultima generazione che riusciranno a scrivere le prime storie, probabilmente non tanto oggettive ma corrispondenti ai fatti, di cui potremmo disporre. Un precedente importante è stata la storia di Frampton che indubbiamente si è distaccato dallo stereotipo ideologista e ha cercato di rivedere i fenomeni nella loro varietà. Con una differenza però: allineandoli, per così dire, a un livello medio che non fa vedere bene le differenze. Io dico sempre che una bella storia assomiglia un po' a quello che troviamo in un supermercato: entriamo e troviamo gli scaffali con diversi prodotti; lì c'è il futurismo, il costruttivismo il razionalismo, pure il postmodernismo tutti messi in questa condizione

di consumo culturale elevato, ma sempre consumo. Cioè è una storia dell'architettura molto utile agli studenti ma che ha perso l'idea secondo la quale, nella storia propagandista, c'era la finalità di aiutare a cercare un nostro punto di vista attraverso l'analisi di quello che c'è già stato.

Ludovico Romagni — *Comunicare attraverso il disegno un pensiero libero e non necessariamente reale, scollegato dalla realtà, una visione destinata a rimanere visione, ha rappresentato per molti degli architetti della sua generazione un percorso arallelo da affiancare a quello della rappresentazione reale e scientifica del progetto. Si è cercato di sperimentare ed esplorare forme culturali e figurative inedite dove gli ambiti di ricerca progettuali potessero raccontare da un lato l'estremizzazione delle condizioni attuali e dall'altro le sue potenzialità future. Quasi sempre queste rappresentazioni hanno nascosto una posizione di dissenso e un rifiuto dello stato delle cose cui hanno opposto l'Utopia come concetto rivoluzionario e alternativo. Quali sono a suo avviso le qualità del disegno come strumento critico, politico, ideale per manifestare questi aspetti?*

Franco Purini — Be' il disegno è uno degli strumenti che l'architetto ha a disposizione per affermare la propria presenza attiva. Nel mondo ci sono vari strumenti: c'è la riflessione teorica quindi la scrittura, c'è l'intervento nel

concreto della città costruendo architettura e c'è l'uso dell'immagine, della rappresentazione grafica e della rappresentazione architettonica come formidabile spazio nel quale anticipare ciò che si desidera che avvenga. Quindi nel disegno c'è un aspetto critico, un aspetto visionario e un aspetto anche conoscitivo. Spesso si accusa la rappresentazione di essere tale come se fosse al posto di qualcosa di concreto, una cosa che non c'è. Si è vero, quando faccio il disegno di una città, per esempio che ho inventato, quella città non c'è ancora, ma quel disegno è reale e molto concreto nella sua capacità di veicolare tensioni, prospettive, soluzioni, spazi immaginifici. Noi potremmo fare una magnifica storia dell'architettura moderna solo a partire dai disegni; altrimenti cosa dovremmo dire della città per tre milioni di abitanti di Le Corbusier? che non è nulla? non è reale? è una rappresentazione? È un manifesto che senz'altro è stato più determinante, per la concretezza della ricerca moderna, di quanto lo sia stata l'unità di abitazione che, seppur riprodotta alcune volte, non ha la carica totalizzante dell'utopia urbana. Così come potremo parlare dei progetti di Hilberseimer, nessuno dei quali pienamente realizzato, oppure delle utopie italiane degli anni '60, dei centri direzionali, delle visioni della città di personalità come Aldo Rossi che sono sostanzialmente rimaste sulla carta. Aldo Rossi ha costruito edifici ma non ho avuto la possibilità di costruire un pezzo di quella città. Per cui io

tranquillamente riconosco che ci sono anche modi alternativi di comunicare; ad esempio, la scrittura teorica può benissimo essere alternativa al disegno; il disegno però contiene qualcosa di più proprio perché è uno strumento che rappresenta per analogia le cose. Cioè, se io voglio parlare della città, disegno la città e la riconosco subito; anche chi non è architetto riconosce che cosa c'è dietro quel disegno che sto proponendo. Mi ricordo certi disegni o modelli di Gropius, risalenti al periodo in cui insegnava ad Harvard, che probabilmente rappresentano le cose più coraggiose che ha pensato dopo l'esperienza degli anni '20. Il periodo americano è stato un periodo molto fecondo per lui come docente ma, come architetto, non ha fatto cose particolarmente significative tranne alcune elaborazioni (fatte nell'ambito del suo insegnamento) che rappresentano riferimenti ancora attuali.

Ludovico Romagni — *L'architettura ha una sua specificità disciplinare molto forte; Massimo Illardi direbbe che l'architettura costruisce relazioni tra una visione di società, l'assetto del territorio e la forma architettonica. Verna, il suo progetto presentato alla Biennale d'Architettura di Venezia del 2006, rappresentava un po' questa visione di città utopica: l'aspetto sociale, il luogo di incontro della nuova generazione creativa, l'organizzazione a griglia del territorio, la forma delle architetture?*

Franco Purini — La sfida di quel progetto consisteva nel tentativo di far comprendere al pubblico (venuto numerosissimo al padiglione italiano del 2006) che ciò che si considerava allora un difetto, vale a dire la volontà dei venti gruppi di giovani architetti che ho invitato, di parlare ciascuno il proprio linguaggio, rappresentava invece una grande opportunità. Il tentativo era quello di creare una sorta di comunità nuova in cui proprio la diversità era l'elemento che costituiva il fattore di novità. La diversità dei vari lessici messi in atto non toglieva all'insieme la possibilità di prefigurare uno spazio urbano complesso e in qualche modo capace di dialogare con le sue diverse espressioni. Una vera e propria sfida, erano gli anni in cui si constatava come il progetto urbano fosse ormai esautorato, come l'architettura fosse architettura di pezzi speciali che non si ricollegavano a un disegno complessivo. È stato proprio un tentativo che, anche in quella condizione così difficile, in quella sorta di disgregazione liquida (diremmo con Baumann) del linguaggio architettonico, si poteva trovare un'unità di intervento in cui certi temi risuonassero all'interno di tutti i lavori presentati. Io sono molto contento di aver fatto quell'esperienza che oggi verrebbe chiamata esperienza sulla Smart City; il termine Smart city però non mi piace affatto perché contiene qualcosa che non ha a che fare con l'intelligenza quanto con la scaltrezza, con la versatilità, è qualcosa di molto diverso dall'intelligenza. L'intelligenza è, fra l'altro, un attributo di Minerva mentre

la scaltrezza, la versatilità, è un attributo di Mercurio; quindi dietro la Smart City c'è una coloritura molto forte di tipo commerciale e questo, secondo me, deve suscitarmi qualche dubbio; la città è più profonda rispetto agli aspetti che ci facilitano nello scambio commerciale, tutto qua.

Ludovico Romagni — *I confini tra le varie forme artistiche si sono molto ridotti e all'architettura è stata erosa gran parte della sua specificità. Non c'è più una distinzione tra le forme artistiche accumulate dal denominatore comune dell'estetizzazione diffusa. Secondo lei l'architettura deve ritrovare una sua identità disciplinare e come può farlo?*

Franco Purini — Io sono molto interessato a tutto ciò che sta avvenendo, sono apertissimo, mi piace anche la confusione dei linguaggi, in qualche modo persino mi esalta. Però ci sono aspetti fondamentali che non dimentico mai in base ai quali l'architettura può essere considerata sostanzialmente in due modi distinti: o come uno strumento per rendersi conto e rendere conto dei flussi che attraversano la società e le modificazioni in atto o, al contrario, come qualcosa che si oppone a questa processualità e che intende rappresentare ciò che di permanente esiste nella vita degli esseri umani. Gli esseri umani che cosa vogliono poi sostanzialmente? Vogliono vivere una vita in cui realizzano le proprie

aspettative, i propri desideri, vogliono amare ed essere amati da quelli che amano, vogliono essere in qualche modo immersi in una condizione protetta e sicura ma, nello stesso tempo, vogliono anche sperimentare l'adrenalina del rischio.

La città quindi deve essere capace paradossalmente di darci queste due cose assieme, cioè sicurezza e rischio. Una città sicura non la vuole nessuno. Certo il cinema del '900, ma anche la letteratura, ma anche l'arte del '900, sono piene di queste contraddizioni; pensiamo banalmente a un pittore come Jackson Pollock, i suoi vortici i colori entrano proprio nel caos dell'esistenza della metropoli, la New York degli anni Cinquanta. Io penso a questa possibilità: esprimere il flusso che continuamente porta nuovi elementi, nuovi materiali, per arrivare invece all'entità duratura. Ecco, io penso che questo sia il lavoro che voglio fare. Io voglio fare un'architettura che anche fra 50 anni duri commercialmente; l'estimo calcola la durata di un edificio in un secolo. Ecco, un edificio, nell'arco di 100 anni, dovrebbe portare ancora le sue valenze in modo visibile, dovrebbe poter portare nel mondo un suo contenuto. Oggi questa opinione non è molto condivisa, oggi la maggior parte degli architetti, grosso modo l'80%, vanno nella direzione opposta, cercano di interpretare i flussi correnti, si allineano a quella liquidità di cui abbiamo detto; io invece penso che sia più interessante il contrario, tutto qua.

Anna Rita Emili — *Se non erro, lei ha introdotto il termine di architettura disegnata a Roma dopo un dialogo con Francesco Moschini. Guardando i suoi straordinari disegni, a partire dal 1964, ne cito qualcuno, "Interni" del '76, "Torri" del '76, trovo che ci sia molta somiglianza con il progetto per lo Eurosky Tower. Credo che tra le sue opere realizzate sia quella più in linea con questo suo intento originario; possiamo considerare quest'opera un'utopia realizzata?*

Franco Purini — Be', per quanto riguarda la mia esperienza personale con Laura dal 1966 in poi direi di sì, nel senso che nel '72 partecipammo a un concorso del Inarch/Sir; la Sir era una società che produceva materiali edilizi e vincemmo con il progetto di un torre nella campagna romana che ricorda molto questa torre. Abbiamo impiegato 40 anni per realizzare quest'opera basata proprio sul tentativo di costruire un edificio che possa essere sia contemporaneo che capace di resistere. Ad esempio abbiamo ridotto la composizione ad un solo modulo genetico, il modulo della loggia, ripetuto con grande rigore e, se si scorrono gli studi preliminari, si vede quanto lavoro è stato fatto in questa direzione. Abbiamo deciso poi di inserire un solo l'elemento che caratterizzasse la composizione a scala più grande: la fenditura centrale genera un colloquio tra le architetture caratterizzate da questo segno e innesca una dialettica irresolubile tra l'uno e il due; cioè,

guardando la torre, uno si chiede - anche se non se ne accorge si chiede - ma queste sono due torri unite o è un elemento diviso da un segno? e non si può rispondere. Voglio rievocare certi ragionamenti che fa Robert Venturi sulla forma architettonica in "Complessità e Contraddizioni nell'Architettura": è un'opera in cui questa ambiguità di fondo costituisce l'elemento concettuale ed anche emotivo che la rende, o dovrebbe renderla, significativa; insieme ovviamente alla fioritura sul tetto delle due "lame". C'è questa volontà di ricominciare la composizione con il piano di copertura e il piano degli alloggi che dialogano contemporaneamente con lo skyline urbano. Ci sono delle belle sequenze, quando la torre era ancora in costruzione, nel film di Woody Allen girato a Roma in cui questo aspetto emerge con chiarezza; un brutto film in cui c'è però un'immagine presa dal Pincio in cui questa torre, che sta cominciando la sua avventura, compare assieme alle cupole, al Pantheon e a varie altre torri comprese queste dell'Eur, in cui è evidente il tentativo di costruire un'immagine semplice. Di solito, specialmente i giovani, distinguono tra un'architettura semplice e un'architettura complessa e dicono, per fare un esempio: Ungers è semplice e Libeskind è complesso.

Questa distinzione non esiste, Ungers e Libeskind sono complessi allo stesso modo, soltanto che uno, Libeskind, sceglie di tradurre questa complessità in una forma plastica eccezionale ed eccessiva, Ungers, invece,

nasconde la complessità in una specie di secondo testo inserito dentro questa apparente mancanza di complessità. Io posso camminare sotto l'architettura di Ungers e manco guardarla o accorgermene. Nella percezione dalla strada posso anche non accorgermi di quell'architettura, ma questo lo possiamo constatare anche a Vicenza quando guardiamo La Rotonda di Palladio. Nella propaggine estrema dei colli Euganei la vediamo impressa nel panorama e possiamo anche non accorgerci che ci sia, però ad un secondo sguardo, la sua estrema complessità di scrittura quasi ci assale: perché hanno fatto questi quattro pronai, questa specie di ideale rotazione in cui tutto il mondo diventa uguale, in cui si perdono le differenze: la casa è sempre uguale da tutte le parti verso le quali si affaccia, che significa questo concetto rotatorio? Sicuramente c'è una sorta di metafora cosmica che si rappresenta nell'interno del vano centrale a cupola, ma ci sono anche altri elementi che, guardando meglio, destano attenzione: le finestre, ad esempio, non sono esattamente al centro delle pareti come noi le immagineremmo, c'è tutto un gioco di tensioni sottili che solo a un secondo livello del testo si possono comprendere. Penso che questa sia la scelta migliore da fare: fare opere che non invadono ma contengono questo testo segreto che poi è a disposizione di chi ha voglia di entrarci. Molte architetture del nostro tempo sono fatte così.

Ludovico Romagni — *Vorrei rimanere sul progetto della Torre: nel pensiero comune, anche confortato da ambigue discussioni accademiche, le idee sull'architettura e la città si ingegnerizzano sempre di più in nome di un pragmatismo ambientale, di una convenienza costruttiva, oppure si rifugiano nel recupero dell'esistente e comunque il concetto di sostenibilità pervade tutto. Lei parla di un "paradigma della sostenibilità" che deve essere in qualche modo decifrato. Quale deve essere il contributo del progetto verso la sostenibilità? Questa torre è una risposta? L'unica possibilità che ha il progetto di confrontarsi con la sostenibilità e quella di dargli forma?*

Franco Purini — Si, beh, io prima di tutto penso una cosa che forse qualcuno potrebbe anche condividere: in l'Italia più che alla presenza di una vera architettura sostenibile nelle città, assistiamo al manifestarsi sempre più evidente di uno stile che non ha molto a che fare con le vere soluzioni sostenibili. C'è uno stile della sostenibilità. Se io oggi voglio fare l'architetto che si accorda ai propri tempi allora metto il legno, vetrate schermate, pareti verdi. Ecco c'è proprio una specie di vocabolario della sostenibilità che secondo me non ha molto senso. Per esempio questo edificio ha una parete ventilata ma non c'è lo stile "parete ventilata"; qui uno potrebbe anche non pensare che c'è la parete ventilata. In questa torre le uniche cose che fanno pensare alla

sostenibilità sono appunto questi due totem superiori che hanno in realtà un altro valore; per tornare all'inizio della nostra conversazione, hanno il valore di ri-immettere questo edificio nella vicenda dell'avanguardia. Il grande traliccio è un omaggio alla famosa tribuna Lenin, quindi è un omaggio mio al costruttivismo che tanto mi ha fatto ragionare da giovane. Se abbiamo bisogno dell'energia solare, bene, facciamo un'offerta votiva che non sia il solito pannello che non si vede, che sia un elemento che entra nello skyline urbano nella sua verità. Esiste? E allora facciamolo vedere. Credo sia indiscutibile pensare in termini di sostenibilità ma credo che la sostenibilità debba essere vera; per esempio questo edificio è al livello massimo della valutazione di sostenibilità. Quest'opera è progettata per ottenere il massimo delle prestazioni, dal raffrescamento, allo smaltimento dei rifiuti, al riciclo delle acque piovane, insomma, c'è tutto quanto può alleviare il costo che un'opera richiede alla natura per esistere senza nessuna enfasi. Noi avremmo dovuto essere così virtuosi da fare di questa problematica il luogo nativo di un nuovo linguaggio? No questo non mi interessa.

Ludovico Romagni — *Ho avuto la possibilità di visitare il cantiere quando si stavano montando i pannelli esterni delle pareti ventilate. Rimasi colpito dalla scelta del materiale grigio che era significativamente diverso dal quello rappresentato nelle immagini renderizzate che circolavano sulla rete in cui il contrasto "modernista" del*

bianco si inseriva nello skyline della città e delle sue ampie pause verdi. Perché questa differenza?

Franco Purini — Il rivestimento è sempre stato grigio, lo abbiamo scelto presto perché a Roma non si può usare il travertino, cosa che tra l'altro abbiamo anche pensato di usare. La qualità dei travertini attuali non è più quella che per esempio ha scelto Mies Van der Rohe per i suoi grattacieli; lui stesso veniva a sceglierli e la cosa allora era possibile. Oggi, anche per un problema di costi, non è possibile aprire nuove cave per recuperare un travertino migliore. Quello che si trova è troppo poroso e estremamente variabile nel colore. Nell'edificio che stiamo finendo di realizzare qui accanto abbiamo deciso di utilizzare la pietra d'Istria che invece ha una compattezza e un colore omogeneo per cui è più affidabile.

Anna Rita Emili — *Vorrei rivolgerle un'ultima domanda sul progetto di una torre che trovo molto bella e che fa parte del concorso per le cinque torri di Shanghai; ci fa una breve descrizione di questo progetto che appare ancora più forte e eccessivo del Eurosky Tower?*

Franco Purini — Guardi quel progetto, come molti altri nostri progetti, cammina un po' sul filo del rasoio perché noi abbiamo un'idea dell'architettura che ci consente poche cose. Non lavoriamo su molti temi ma sappiamo,

per esempio, che il tema che vogliamo esprimere in un progetto non è riconoscibile se non in presenza di una sua contraddizione premeditata. Per esempio, io ho un grande rispetto, mi identifico con l'architettura in cui lo spazio e la tettonica sono equivalenti però, a mio avviso, la solidità tettonica ha senso soltanto se almeno in un punto viene contraddetta altrimenti non ha molto valore. Basta introdurre un elemento in qualche modo enigmatico, per far sì che la gente guardandolo dica: ma perché c'è quella soluzione?. Nel momento in cui uno formula quella soluzione immediatamente tutte le cose vanno a regime; se invece non ci fosse quel gesto di disturbo quell'edificio sarebbe, francamente, non dico banale, ma privo di quello spirito interno che va in qualche modo contro se stesso. E perché questo? Perché ogni edificio è pienamente se stesso ma anche qualcos'altro, deve saper costruire un luogo ma anche dislocarsi. È un principio di contraddizione che ho preso da Tafuri e che va inserito sempre, in qualsiasi cosa si faccia. Anche in questa torre avremmo potuto benissimo avvicinare di un modulo le due parti e fare una lastra tutta piena. Ma torri concepite con questa logica ce ne sono molte per cui, questo distanziamento crea una tensione che, non solo innesca questa dialettica 1-2, ma in qualche modo rende la cosa meno scontata. Ecco, secondo me, pur restando sempre nell'ambito di una semplicità estrema, nella capacità di durare, ma anche - come succede all'architettura quando è tale - di rinnovare

ciclicamente i propri contenuti, questa torre rispecchia la nostra idea di architettura. Prendiamo ad esempio la Torre Velasca: quello che vede lei o che vedo io adesso, non è esattamente quello che ha pensato Rogers; quella torre oggi è un'altra perché le opere d'arte se sono tali cambiano eppure restano sempre le stesse.

I loro valori vengono costantemente riformulati:

la villa La Rotonda che vedo io non è certo quella che ha visto il suo artefice, contiene qualcosa di diverso proprio perché sono passati 400 anni e c'è dietro una storia che in qualche modo questo edificio ha registrato.

Questo concetto l'ho ripreso da una trascrizione di quell'intuizione meravigliosa di Freud, esposta nel "Disagio della Civiltà", proprio a proposito di Roma: tutto ciò che è passato in una città, ma io penso anche in un edificio nella città, non si perde mai. Freud scrive:

"Camminando sul Palatino è come se noi vedessimo i palazzi di Cesare ancora intatti". Oggi la compresenza di varie temporaneità è ciò che rende tale l'architettura della città. Io credo si debbano fare architetture che sono intonate con questo sentimento. Per questo, man mano che divento più vecchio, credo che la città non si possa conoscere e, anche se provengo da un'impostazione razionale della disciplina architettonica, mi rendo conto che è impossibile arrivare a conoscerla fino in fondo.

L'unico modo di conoscerla realmente è il progetto, facendo progetti, è l'unico modo; progettando, qualche cosa sulla verità dell'architettura della città viene sempre

fuori. Però io voglio rinunciare all'idea di essere in grado di conoscere tutto di questa città; vivo qui da quando sono nato ma mi sfuggono costantemente alcune cose, altre le capisco ma la complessità non consente di sapere tutto. Quando guardo il panorama dall'alto di questa torre e scopro questa immagine studiata sulle carte, di zolle costruite che galleggiano in un mare di vuoti verdi, questa infinita città arcipelago che ha dominato il mondo antico, a un certo punto mi rendo conto che la osservo ma costantemente lei si sottrae. Freud ci viene in aiuto quando dice che la città di Roma non è solo un'entità fisica ma è anche un'entità psichica e queste due dimensioni sono in rapporto tra loro; qualcosa ce la può insegnare la psico-geografia, questo incrocio fra biografia, storia, geografia, vissuto personale, vissuto collettivo. La psico-geografia, praticata spesso in modo sublime da uno scrittore inglese Iain Sinclair, che ha dedicato a Londra il più bel libro che abbia mai letto sulla grande capitale inglese "London Orbital", è il resoconto di una passeggiata a piedi lungo il raccordo anulare di Londra che è lungo 240 km (quello di Roma è 60 circa); immaginate quanto tempo deve aver impiegato per percorrere un tale distanza. Il racconto è meraviglioso perché incrocia tantissimi livelli di significato della città che la persona camminando, in esplorazione, riesce a far emergere con grande nitidezza ma allo stesso tempo confonde nella sommatoria delle varie storie che si incrociano e che confliggono.

Eurosky Tower

Anna Rita Emili, Giovanni Rocco Cellini

La torre *Eurosky*, dello studio romano Franco Purini – Laura Thermes, è un edificio residenziale collocato nella zona sud del quartiere EUR di Roma, all'interno dell'*Europarco Castellaccio Business Park*, una sistemazione urbana il cui progetto è stato redatto dagli stessi architetti Purini e Thermes insieme allo Studio *Transit*, e dove sono presenti attività residenziali, terziarie, commerciali, ricettive e per il tempo libero. Questo comparto costituisce una delle diciotto *centralità metropolitane* previste dal Nuovo Piano Regolatore di Roma, un punto intermodale dotato di servizi nell'organizzazione policentrica della città¹.

Il progetto della torre è databile dal 2007 al 2009, mentre la sua realizzazione - che è iniziata nel 2010 - si è conclusa nel 2013. Il committente è la Società Immobiliare *Parsitalia Real Estate* che per la costruzione dell'opera ha investito un budget di 100 milioni di Euro. Per la redazione del progetto di *Eurosky* gli architetti Purini e Thermes sono stati affiancati da un team di altri professionisti.

Per quanto riguarda lo stesso progetto architettonico, hanno collaborato anche M. De Meo, C. Meo Colombo e D. Mingarelli; il progetto delle strutture, invece, è stato redatto da *SBG & Partners S.p.a.* di M. Guerrini, S. Calì; il progetto degli impianti è stato studiato da C. Panichi, mentre il progetto per lo smaltimento dei rifiuti è stato realizzato da *Oppent*². La torre, che è alta 120 metri (155 metri considerando l'antenna), ha una dimensione in

pianta di 60 metri di lunghezza e 30 metri di profondità, quindi due quadrati estrusi in altezza e separati da una fenditura centrale, tale da far apparire la torre come un edificio doppio, collegato da ponti che ospitano parte degli impianti tecnici³. Per chiarire l'origine dell'idea progettuale, Purini ha spiegato come le ragioni della presenza verticale del nuovo edificio risiedono nel fatto che Roma -prima delle cupole-aveva le torri.

Il suo riferimento sono quindi le torri che caratterizzavano la città di Roma nel Medioevo, facendo particolare riferimento alla *Torre delle Milizie* che oggi è ancora visibile⁴. Tuttavia, l'*Eurosky* risulta essere un edificio assolutamente moderno, dove la qualità degli spazi e delle finiture, unita alle nuove tecnologie innovative e domotiche, lo rendono un edificio sostenibile e all'avanguardia. Alla torre si può accedere da due ingressi, uno situato al livello del giardino pubblico ed un altro al livello del giardino privato alla quota -5,40 metri. Dall'atrio a quadrupla altezza si raggiunge il sistema distributivo: quattro corpi scala e ascensori, collocati al centro della torre si sviluppano per 35 piani -di cui 28 residenziali- dove in ciascuno di essi un percorso longitudinale consente l'accesso ai vari appartamenti e agli altri servizi.

La funzione residenziale, infatti, pur essendo la principale, non è l'unica presente nell'edificio: degli uffici nei primi tre piani fuori terra e una serie di servizi dal ventiduesimo al ventiquattresimo piano

-esclusivi per le unità immobiliari- determinano una pluralità di funzioni utili a migliorare il comfort abitativo e a rendere l'edificio una torre urbana.

La presenza di una palestra, un'area spa, un piccolo cinema, un'area *lounge* per organizzare feste ed eventi, una sala per lo svolgimento di attività comuni, un parco giochi in quota, un *roof garden* e una lavanderia, garantisce ai residenti una serie di spazi funzionali e collettivi. La flessibilità dell'impianto planimetrico permette di modulare differientemente le unità abitative. La molteplicità dei tagli relativi agli appartamenti monolocali, bilocali, trilocali, quadrilocali, e di grandezze maggiori, contraddice la rigidità delle facciate che sono invece caratterizzate da una severa scansione di logge. Queste conformano degli spazi aperti ma coperti -esclusivi di ciascuna unità immobiliare- che proiettano lo spazio interno e privato dell'abitazione verso l'esterno secondo la logica di continuità abitazione-giardino d'invernobalcone-paesaggio romano.

La presenza di questa sequenza spaziale -di ambienti comunicanti e di infissi a tutta altezza- rende gli spazi polifunzionali e adattabili alle varie esigenze dell'abitare contemporaneo, e migliora inoltre il comfort termigrometrico degli ambienti più interni. La regola compositiva, che ha conformato il disegno delle facciate e la modularità degli spazi interni, è strettamente legata alla tettonica della struttura in cemento armato⁵.

I setti e i pilastri, che nella direzione longitudinale sono

disposti con un interasse di 4,55 metri, determinano la larghezza del modulo compositivo di base. Le bucaure delle logge divengono quindi elementi misuratori, la cui scansione è ulteriormente ritmata dalla modularità delle lastre in granito grigio levigato che rivestono l'intero edificio. Il tema della sostenibilità e del risparmio energetico è stato centrale nella progettazione della torre. È presente un sistema di recupero delle acque piovane per l'irrigazione delle fioriere, un impianto di depurazione dell'acqua per gli appartamenti, un sistema pneumatico per la raccolta differenziata dei rifiuti, un sistema di riscaldamento e raffrescamento a pavimento e un sistema di ventilazione assistita. All'interno di ogni appartamento sistemi domotici permettono di gestire i costi relativi ai consumi energetici. Ciononostante i linguaggi figurativi della torre e le valenze spaziali trascendono i temi della sostenibilità legati a qualunque tecnicismo. In facciata, il ritmo serrato del modulo che conforma la loggia, e quindi la serra, sottende l'idea di quell'utopia riconoscibile nei disegni dell'autore. La rigidità di questa regola è poi interrotta sul coronamento della torre da un traliccio e da due grandi elementi piani iconici in acciaio, uno orizzontale ed uno inclinato, che pur divenendo evidentemente dei supporti per gli impianti solari fotovoltaici e a pannelli solari, costituiscono dei segni urbani che come ha più volte esplicitato Franco Purini- sono una citazione ai linguaggi dell'avanguardia costruttivista del XX secolo.

Note

- 1 — L. Maracci, *Grattacielo alla romana*, in "Progetti Roma", n. 5, 2007, p. 34.
- 2 — P. O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza, Roma-Bari 2012 (1984), p. 430.
- 3 — F. Purini, L. Thermes, *Torre Eurosky*, in "Area", n. 86, 2006, p. 146
- 4 — F. Purini, *Il grattacielo di Roma accanto all'EUR. L'architettura come illusione di eternità. Un linguaggio anonimo comprensibile a tutti, ma anche una scrittura nascosta subliminare*, in "Domus", n. 939, 2010, p.50.
- 5 — L'impalcato strutturale è antisismico grazie all'introduzione di una serie di dissipatori.
- 6 — F. Purini, L. Thermes, *Torre Eurosky....*, cit.

NON TROVO LA NOTA 6 NEL TESTO

Bibliografia

- P. Barucci, P. Berdini, R. Lenci, L. Malfona, A. Muntoni, G. Pullara, G. Rebecchini, V. Ricciuti, C. Severati, C.
- Strinati, *L'enigma di Eurosky. Lettura critica di un'opera di architettura di Franco Purini - Laura Thermes*, R. Lenci (a cura), Gangemi, Roma 2014.
- L. Maracci, *Grattacielo alla romana*, in "Progetti Roma", n. 5, 2007, pp. 34-39.
- F. Purini, *Costruire in altezza*, in "Area", n. 86, 2006, pp. 156-159.
- F. Purini, *Il grattacielo di Roma accanto all'EUR. L'architettura come illusione di eternità. Un linguaggio anonimo comprensibile a tutti, ma anche una scrittura nascosta subliminare*, in "Domus", n. 939, 2010, pp. 48-53.
- F. Purini, L. Thermes, *Torre Eurosky*, in "Area", n. 86, 2006, pp. 144-149.
- M. Oddo, *Purini/Thermes*, EdilStampa, Roma, 2009. P. O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909/2011*, Laterza, Roma-Bari 2012 (1984), p. 430.

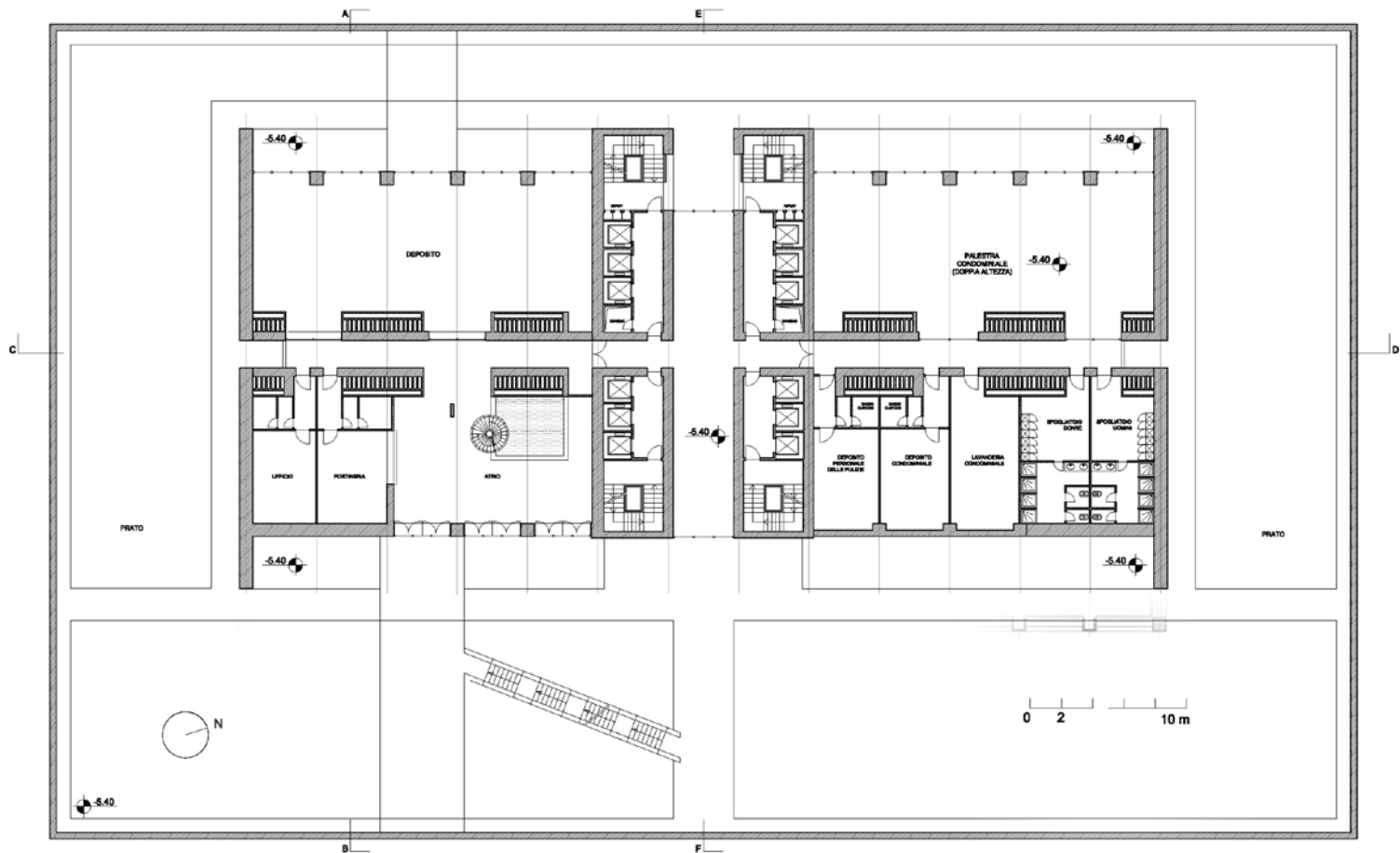
Sitografia

- AA.VV., *Torre Eurosky*, in "ArchiDiAP. Condividere l'architettura", www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/, consultato il 15/09/2018.

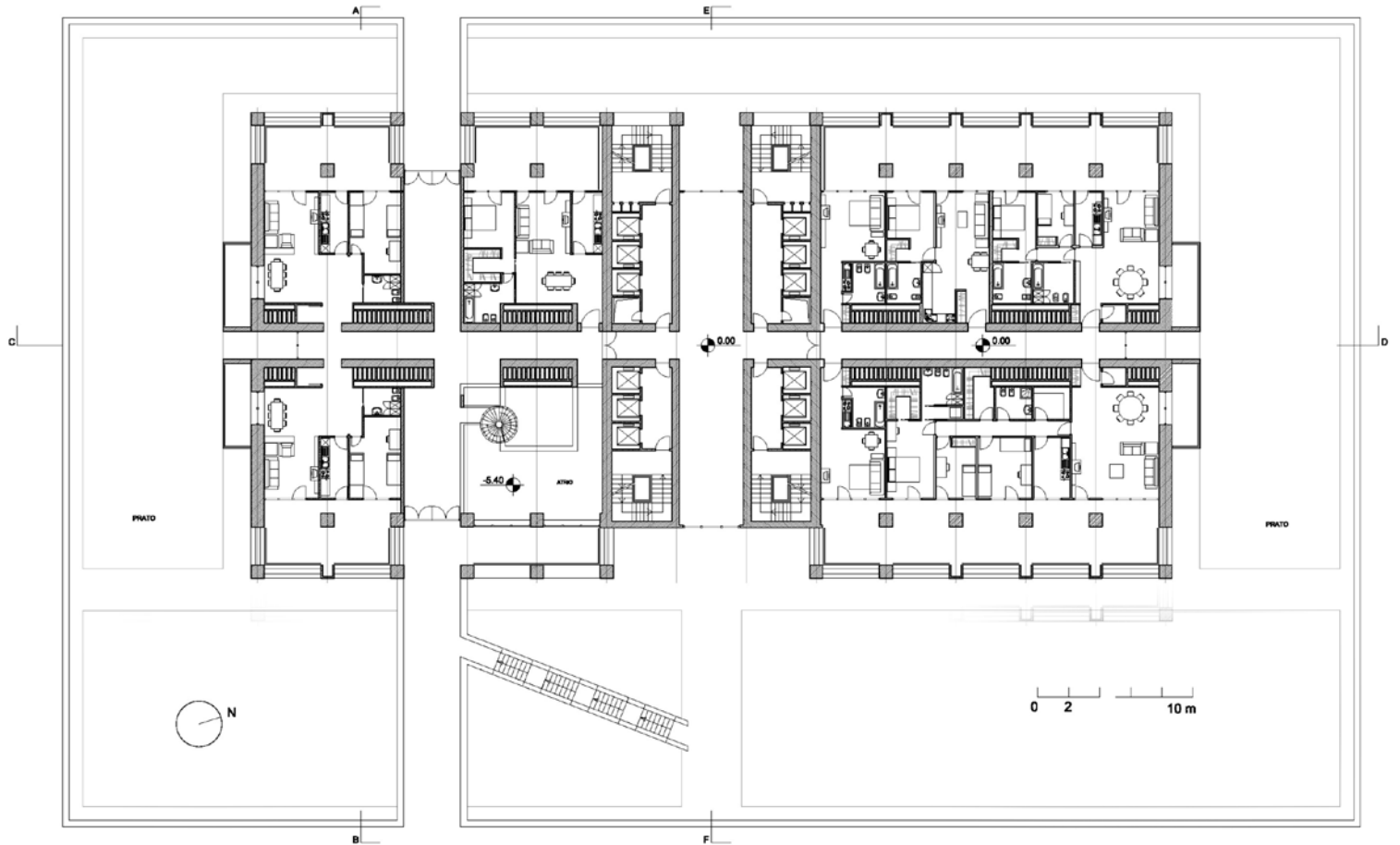
Studio Purini-Thermes,
Planivolumetrico Europarco,
fotomontaggio digitale
(fonte: <http://www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/>,
consultato il 15/09/2018).



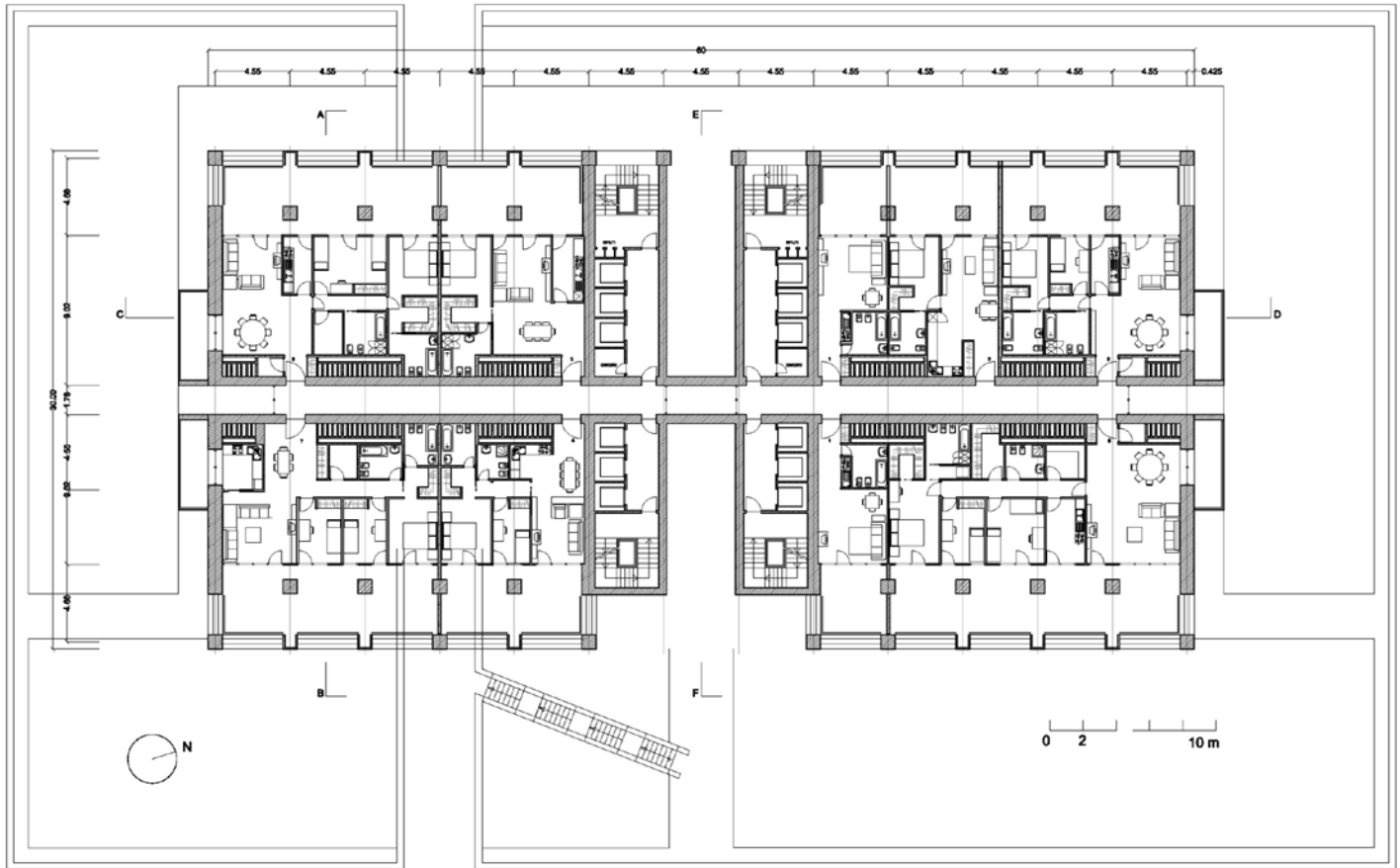
Studio Purini-Thermes, Torre Eurosky Roma. Pianta quota -5.40 m, disegno digitale
(fonte: <http://www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/>, consultato il 15/09/2018).



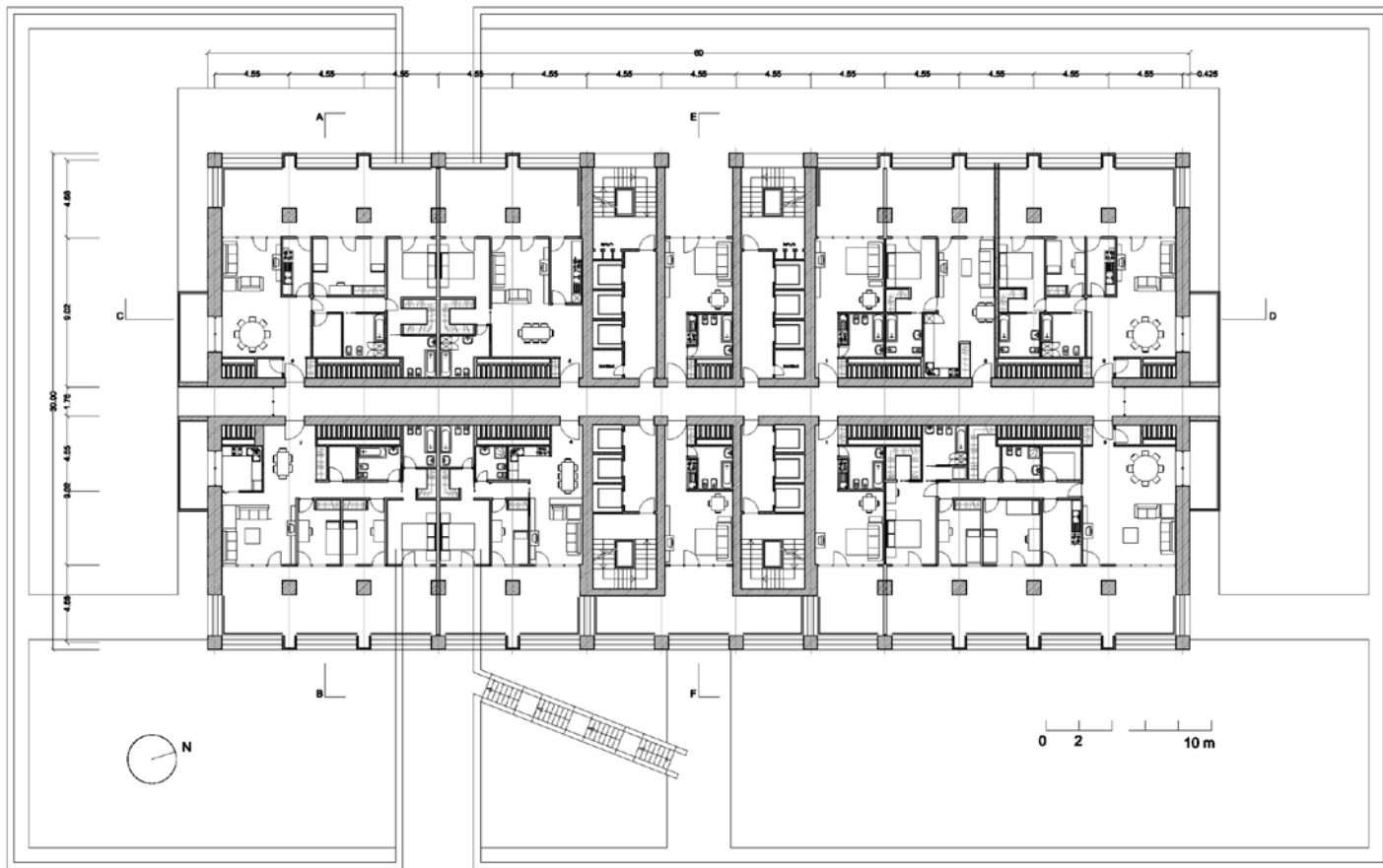
Studio Purini-Thermes, Torre Eurosky Roma. Pianta quota 0.00 m, disegno digitale
(fonte: <http://www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/>, consultato il 15/09/2018).



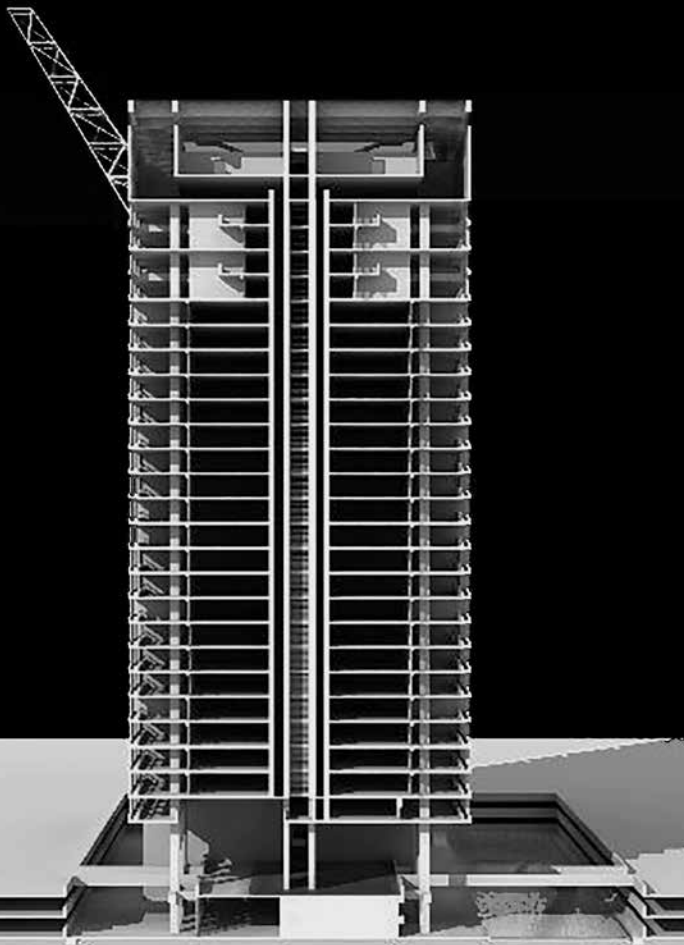
Studio Purini-Thermes, Torre Eurosky Roma. Pianta piano tipo, disegno digitale
(fonte: <http://www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/>, consultato il 15/09/2018).



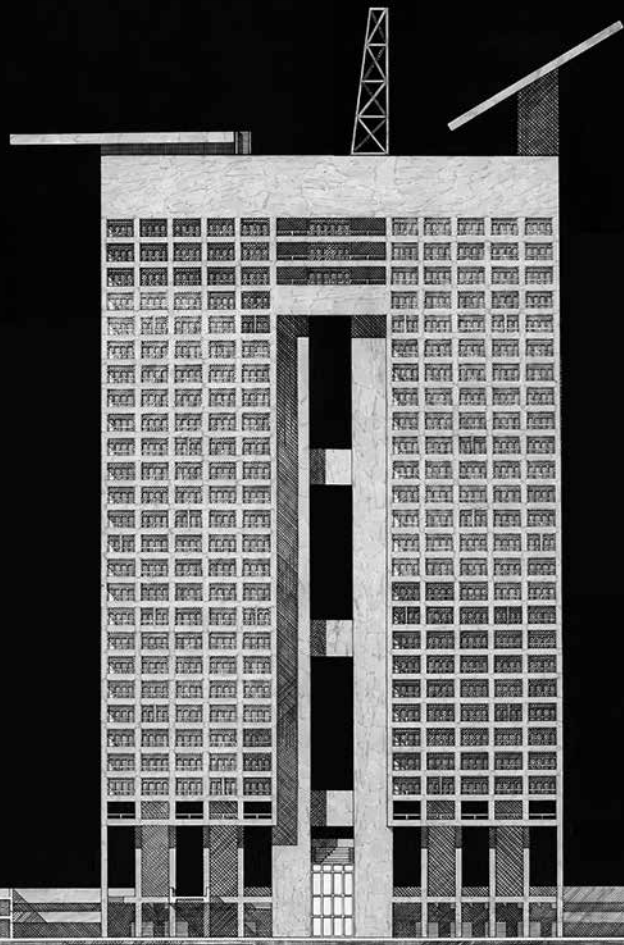
Studio Purini-Thermes, Torre Eurosky Roma. Pianta piano tipo, disegno digitale
(fonte: <http://www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/>, consultato il 15/09/2018).



Studio Purini-Thermes, Torre Eurosky Roma. Pianta piano tipo, disegno digitale
(fonte: <http://www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/>,
consultato il 15/09/2018).



F. Purini, Torre Eurosky. Prospetto, disegno a mano
(fonte: <http://www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/>,
consultato il 15/09/2018).



Il grande traliccio sulla facciata Ovest,
foto di Simone Censi
(fonte: <http://www.archidiap.com/opera/torre-eurosky/>,
consultato il 25/09/2019).



**L'orgoglio
della regola
e lo stato
di eccezione
Il grattacielo
Eurosky di Purini
e Thermes**

SOTTOTITOLO
RIDONDANTE

Alessandra Capuano

“Dalla terrazza di Rocca di Papa non si vedono grattacieli. Tranquilli.”¹ Così introduceva “*Scolpire i cieli*” Antonino Terranova. Oggi, forse, da quella postazione si potrebbe anche riuscire a vederlo il grattacielo Eurosky, collocato a metà strada di una traiettoria quasi lineare che dai Colli Albani porta a Fregene, luogo citato anch’esso nel titolo del primo capitolo del libro e sul quale l’autore ironizza per la sua orizzontalità, alludendo a un famoso spot pubblicitario del Crodino dove il gorilla recitava in romanaccio “*E andò lo trovo un grattacielo a Fregene?*”.

I grattacieli erano diventati per Terranova una vera e propria ossessione negli studi degli ultimi anni.² Ne aveva colto la singolarità, e pertanto il potenziale immaginifico, fantasioso e creativo, con le loro dismisure, sempre più sovraumane e mostruose nel Terzo Millennio, con le loro forme, spesso bizzarre e comunque riconoscibili. I grattacieli appartenevano pertanto al novero dei *Mostruosi Metropolitani*,³ ovvero quelle architetture che programmaticamente si staccano dall’ordinario dell’habitat per imporsi sul piano del Meraviglioso e del Sorprendente. Una dimensione ludica e giocosa necessaria nella forma della città che non può arrendersi, come già ricordava Colin Rowe,⁴ alle certezze scientifiche che la modernità ha prescritto, ma necessita di utopie e di quel grado di immaginario presente nelle vedute fantastiche di Canaletto e nelle reinvenzioni di paesaggi di Poussin.

È certamente una di queste icone scenografiche anche il grattacielo Eurosky, opera di Franco Purini e Laura Thermes, terminato nel 2013. Passeggiando nel parco dell’Appia Antica, che come è noto costituisce una enclave all’interno del denso tessuto urbano romano, Eurosky appare in lontananza, selezionato e inquadrato dietro al margine di vegetazione, quasi fosse la Tour Eiffel dall’attico Beistegui di Le Corbusier. Poche altre icone del moderno si vedono da questa enclave dell’Appia: il glorioso quartiere Tuscolano della modernità neorealista e la triste vela-rovina del modernocontemporaneo di Calatrava. Roma è lenta e arriva con ritardo ad aggiornare il suo palinsesto. Tra qualche giorno apre finalmente la stazione della Metro C di S. Giovanni, aggiungendo un piccolissimo, ma fondamentale tassello al progetto di rendere finalmente più pubblica e sostenibile la mobilità urbana.

Un progetto di trasformazione che, iniziato con la giunta Rutelli e varato da quella Veltroni, sembra essere stato ora abbracciato anche dalla giunta Raggi che, dopo averlo osteggiato, lo fa proprio. Chissà che non si riesca ad avere anche la fermata metro ai Fori Imperiali, con relativo collegamento all’area archeologica. Per la metro come per i grattacieli basta pazientare.

Aspettando, nella capitale è arrivato infatti anche il grattacielo. E ora il cielo di Roma non è più scolpito solo dalle “cupole tra le nuvole”⁵, ma lo skyscraper, che non a caso viene chiamato torre, si impone come il più

alto edificio della città con i suoi 120 metri di altezza, raggiungendo i 155 mt. se si considera l'antenna. I progettisti fanno infatti esplicito riferimento alla tradizione locale delle torri medievali, che non erano presenti solo in città, ma anche in questo territorio a sud di essa, il "deserto del Lazio", come diceva Quaroni, rimasto poco abitato fino all'espansione urbana degli anni settanta dello scorso secolo. Il richiamo non è proprio originale: risale infatti al 1957 la Torre Velasca di Milano con il suo esplicito linguaggio neomedievale. Il riferimento storico si giustifica però con l'esigenza di dover motivare la scelta per contrastare la perenne reticenza della cultura architettonica italiana nei confronti dei grattacieli. Il prevalere di questa visione ideologica e antimoderna ha sempre impedito di considerare questa tipologia di edifici come una possibile soluzione a diversi problemi ambientali, economici e sociali. La torre svetta sullo skyline della capitale mostrando un "attacco al cielo", come diciamo noi architetti, bizzarro, formato da un traliccio posto al centro di due grandi lastre rettangolari, superfici che da lontano divengono dei punti focali, una orizzontale e l'altra diagonale, introducendo un interessante marchingegno scenografico che movimentata la rigidità del parallelepipedo verticale. Un omaggio sul piano figurativo alle ricerche del costruttivismo russo e una intelligente soluzione mirata a integrare i pannelli fotovoltaici nella composizione architettonica, un

tentativo che in Italia non è così frequente, anche se si può annoverare l'interessante precedente delle torri di Tarquinia di Portoghesi, seppur completamente diverso sul piano espressivo.

Sul piano del linguaggio il grattacielo Eurosky si pone in linea di continuità con la ricerca architettonica del duo romano. L'embrione tematico e figurativo dell'edificio è da relazionarsi con il Concorso INARCH/SIR "Proposte per una iniziativa di industrializzazione edilizia" del 1973⁶ e appartiene in pieno alle sperimentazioni che Purini e Thermes hanno messo in campo sin dalla fine degli anni sessanta. Un registro formale che individua nelle configurazioni elementari e nei volumi primari l'ordinamento grammaticale e sintattico del progetto. La loro ricerca è animata dall'ambizione di misurarsi con la logica delle regole e con l'anonimato del linguaggio come carattere principale della modernità, con la continuità del pensiero razionale, soprattutto della cultura architettonica italiana, quella che a pochi metri dal sito dove sorge il grattacielo ha dato forma ad uno dei più significativi esempi di città moderna con il quartiere dell'EUR.

La torre di 35 piani, di cui 28 destinati alla residenza, presenta un grande atrio a quadrupla altezza che collega con le scale e gli ascensori, dove è collocata come spesso accade negli atrii delle palazzine romane, un'opera d'arte, in questo caso di Mimmo Paladino. Una loggia rettangolare rappresenta la "matrice

genetica” del prospetto insieme a un grande taglio verticale che divide in due parti l’edificio e che si propone, analogamente alla Casa del Girasole di Moretti, come elemento di *complessità e contraddizione*,⁷ di dichiarata ambiguità. Una serie di servizi è disposta al piano terra e nei successivi due livelli e poi ancora al ventiduesimo e ventiquattresimo piano.

Essi comprendono spazi collettivi per lo sport e una spa, una sala cinematografica, alcune sale comuni e un’area lounge. Grande importanza hanno rappresentato tutte quelle soluzioni che permettono all’edificio di essere classificato come “architettura sostenibile” e che, come abbiamo visto, hanno anche rappresentato spunti figurativi: la dotazione di pannelli fotovoltaici, la realizzazione dei giardini d’inverno presenti in ogni alloggio e collocati nel sistema delle logge intese come spazi polifunzionali profondi 4 metri, destinati a garantire il benessere termo igrometrico, dispositivi per il recupero dell’acqua piovana e un apparecchiatura pneumatica per la raccolta differenziata dei rifiuti. Il grattacielo poggia su un basamento artificiale che contiene un centro commerciale e costituisce il cuore degli spazi pubblici della centralità EUR Castellaccio.

Il grattacielo Eurosky non si pone nella competizione globale come un’inedita formazione architettonico-urbana, oggetto giocoso e bizzarro quasi fosse la figura di un Luna Park, quali sono molti dei grattacieli di ultima generazione, specialmente in Oriente o nel mondo

arabo. Rimane invece con i *piedi per terra* a riaffermare l’importanza del landmark nella struttura urbana e la necessità di continuare a giocare con quell’instabile equilibrio rappresentato dall’orgoglio della regola e dallo stato di eccezione.

Note

1 — A. Terranova, *E dove lo trovo un grattacielo a Fregene*, in L. Massidda (a cura), *Scolpire i cieli. Scritti sui grattacieli moderni e contemporanei*, Officina Edizioni, Roma 2006, p. 15.

2 — Nell’arco di cinque anni Antonino Terranova pubblica tre volumi sui grattacieli. Oltre al già citato *Scolpire i cieli* del 2006, *Grattacieli* del 2003 e *Nuovi Giganti* del 2008 entrambi per i tipi della White Star

3 — A. Terranova, *Mostrì Metropolitan*, Meltemi, Roma 2001.

4 — C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, MIT press, Boston 1978.

5 — A. Terranova, *Scolpire i cieli...*, cit., p. 15.

6 — F. Purini, *Luogo e progetto*, Presentazione di Francesco Moschini, edizioni Kappa, Roma 1981, p. 130.

7 — Sulla dualità che suscita il taglio verticale della Casa del girasole di Moretti cfr. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern art Papers on Architecture, New York 1966.

Uno stacco verso il cielo nei territori dell'EUR

Santo Giunta

La torre Eurosky, dello Studio Purini/Thermes, accarezza il cielo di Roma. Da lontano la sua grammatica espressiva sembra suggerire l'emergere di un nuovo confronto fra un'architettura realizzata e la città in divenire.

Questa si colloca come elemento di forte identità in un più ampio contesto che – messo a punto in un masterplan, sempre da Purini – definisce l'intera area di progetto dell'Europarco Castellaccio, a ridosso dell'EUR.

Si tratta di una delle diciotto "centralità metropolitane" previste dal Piano Regolatore Generale di Roma, vigente dal 14 marzo 2008. Il progetto della torre, caratterizzato da un linguaggio architettonico che ormai da tempo si è consolidato nell'opera complessiva di Franco Purini e Laura Thermes, rientra nell'ambito di un intervento più ampio, in cui è prevista la realizzazione di un'altra torre, a destinazione direzionale, che porta la firma dello studio Transit¹. All'interno di quest'area, oltre agli edifici alti – per uffici (Transit) e ad uso abitativo (Purini) – sono previste differenti attività commerciali che di fatto integrano il contesto formale con quello sociale ed economico in ambito urbano, di modo che con l'insieme di tali architetture già si pone come premessa assai concreta di un nuovo racconto urbano, sensibile alle discontinuità e alle stratificazioni, e come fondamento di un «luogo in cui celebrare la rinascita della città, a partire dal vicinato e dai suoi rapporti a volte conflittuali ma comunque, inevitabilmente, umani»². Il progetto dello Studio Purini/Thermes, all'interno di uno schema interpretativo coerente

con la loro ricerca progettuale, rientra nell'ambito di una visione poetica del costruire. È un processo circolare interpretativo che lega questo manufatto contemporaneo al luogo, alla morfologia, alla geografia che lo circonda. La ricerca dei due progettisti romani, costante nel tempo, si è sempre collocata in un orizzonte teorico determinato e fortemente strutturato. Questo definisce il progetto come una struttura metodologicamente fondata su scelte e considerazioni di carattere relazionale, geometrico e funzionale, che evidenziano punti di forza, di debolezza e di tolleranza capaci di modificare anche l'ambito coerente di riferimento. La torre Eurosky è un'architettura che nel paesaggio incorpora la grande dimensione della città di Roma. Qui, il puntuale manufatto architettonico, inteso nel senso più compiuto di elemento fisico, esprime anche una sua complessità oggettiva. È la realizzazione di un desiderio progettuale che, per sua natura, misura la città e dialoga con essa a partire dal territorio, mettendo in evidenza conoscenze, formali e informali, che diventano segnali preziosi per chi opera in modo fenomenologico³. Ed è, infatti, proprio attraverso questi valori, che Franco Purini e Laura Thermes individuano nel disegno, nel progetto e nella costruzione, la componente teorica che lega l'indagine progettuale con la descrizione di nuove forme in un progetto urbano coerente. Un modo, questo, proprio di una sistematica del metodo, che appare fra le questioni emergenti affrontate nella loro ricerca di docenti e progettisti. «*Il mestiere dell'architetto* – scrive

Ernesto Nathan Rogers – *si acquisisce solo conoscendo i mestieri degli artigiani e degli operai che concorrono alla costruzione [...] D'altra parte bisogna anche imparare a «pensare»: la professione è il coordinamento delle diverse discipline: la tecnica, l'economica, la sociale; occorre che la scuola si completi e si approfondisca, e offra gli strumenti della cultura nel campo specifico, ma assai vasto, in cui dovrà poter agire con sicurezza colui che avrà il compito di innalzare la casa dell'uomo»⁴.*

Le diverse elaborazioni prodotte sembrano confermare la tensione teorica, ideologica e compositiva che, nell'evoluzione progettuale, disegnano, tra innovazione e tradizione, risposte che fanno proprio questo monito di Ernesto Nathan Rogers. In altre parole, il progetto per Purini e Thermes lega in modo intrinseco e indissolubile il disegno alla concezione, e la maturazione dell'idea è frutto di un sistema complesso di relazioni fra loro integrate. Il disegno è dunque lo strumento di controllo assoluto dell'idea, ed è per questo che esso coincide con una precisa scelta progettuale, ma soprattutto con una coerente meditazione sulla sintassi grafica che diventa linguaggio nel loro “fare architettura”⁵.

La sfida per la coppia Purini e Thermes è stata quella di individuare nella torre Eurosky lo “strumento necessario”, che evidenzia, perseguendo possibili prestazioni sostenibili, la capacità di un dialogo con il reale che lo circonda. Si tratta di una progettualità cognitiva che lega la figura del principio fondativo al processo del fare, e

che – ispirato alle torri medioevali che punteggiano il centro di Roma – recupera nell'archetipo tipologico una nuova tensione verticale e affida molte delle prestazioni macchinistiche di nuovo all'architettura⁶.

In questo quadro concettuale, il piano inclinato, il contenitore del fotovoltaico, diventa un protagonista, e, come figura silente, dichiara le prestazioni sostenibili dell'intero edificio. È l'elemento “a reazione poetica” che, superando la semplice identità oggettuale, si trasforma in episodio plastico e mediatore del rapporto tra l'edificio e il cielo. Il progetto, nel suo insieme, restituisce al contesto dell'Europarco di Castellaccio la dignità di luogo pubblico e d'incontro. Nella semplicità del volume viene scandito il rapporto tra interno e esterno, tra involucro e struttura, tra pieni e vuoti.

La luce lo marca, lo rende visibile e concreto nel paesaggio. L'edificio non contiene solo abitazioni o uffici (si sviluppa su 28 piani residenziali, e, oltre ai primi tre, adibiti ad uso ufficio, sono previsti tre piani tecnici e due livelli interrati destinati a garage e cantine), ma anche luoghi d'incontro che, in una strategia di percorsi (orizzontali e verticali), danno valore al tessuto dell'intero edificio. Entrare dentro quest'architettura significa scoprire le relazioni di pensiero concettuale e creativo del progettista, che si rivelano attraverso la natura dialettica fra spazio (fisico e temporale) e luce (naturale e artificiale). In questi vuoti, in una successione di mutevoli confini, e solo apparentemente inconciliabili, si connotano ambiti

definiti in cui si può osservare una sequenza strutturata. È un leggere questi spazi dell'abitare, del lavoro e dello svago come luoghi del progetto. Sequenze, queste, fondamentali all'interno della definizione di un metodo, che rivelano l'originalità di una prassi progettuale e svelano un percorso in un ambiente architettonico completamente bianco. È la luce uno dei materiali dell'opera costruita. Dalle abitazioni si scorgono verso l'esterno delle ampie logge dove la luce naturale si struttura, nell'ordine della percezione, in una coerenza formale di grande rilevanza. Queste logge, che creano un gioco di ombre dense e profonde, si presentano come cornici aperte sul mondo esterno e invitano chi abita a osservare e percepire fisicamente, nell'arco di tutta la giornata, una porzione del visibile che muta nel tempo, fra interno ed esterno e viceversa. È uno spazio aperto nel quale le cose risuonano per il tramite di una controfacciata abitabile addossata a un'architettura unitaria. Nella Eurosky Tower, la sequenza "dinamica" dei prospetti si articola in due prismi verticali, ciascuno dei quali servito dai blocchi per le scale e gli ascensori. Tutto il volume, dalle bucatore regolari e modulari, contribuisce, come possibile elemento ordinatore del paesaggio urbano, a una nuova riconoscibilità oggettiva nei territori dell'EUR.

Note

1 — Si tratta della Eurosky Tower, una torre residenziale di 120 metri di altezza firmata Studio Purini/Thermes e realizzata dall'impresa romana Parsitalia Real Estate. La torre Eurosky, l'altro edificio alto progettato dallo studio Transit (fondato nel 1972 da

Gianni Ascarelli, Maurizio Macciocchi e Danilo Parisio) e il Centro Commerciale Euroma (Studio Purini/Thermes) sono realizzati nella zona di viale Oceano Pacifico, poco distanti da viale della Grande Muraglia. Sulla sommità della torre Eurosky si trovano due strutture, di cui una inclinata a 45 gradi, per i pannelli fotovoltaici, e un traliccio che fa raggiungere all'edificio l'altezza di 155 m, rendendolo la più alta costruzione abitabile a Roma.

2 — H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio, Padova 1976 (Parigi 1968).

3 — Scrive Umberto Eco: «A quell'epoca gli architetti si trovavano a fianco Enzo Paci, un pensatore della scuola di Banfi, e occorre notare subito come buona parte della tematica del significato e del senso dell'architettura, che in questo libro si aggancia alle prime riflessioni di semiotica degli anni sessanta, nasca in un ambiente fenomenologico». Cfr. U. Eco, *Prefazione*, in V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2008 (1966), p. VII.

4 — E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, L. Molinari (a cura), Skira, Milano 1997 (1958), p. 51.

5 — Scrive Purini «L'edificio alto è soprattutto una sfida compositiva e tecnica. [...] È un'architettura esemplare che vive nell'esattezza della forma, nell'essenzialità delle soluzioni tettoniche, nella chiarezza dell'immagine, che deve essere comunicata e recepita all'istante, ma alla quale è richiesto anche di sedimentarsi nella memoria, liberando nel tempo altri significati». Cfr. M. Agnoletto (a cura), *Con la cima nel cielo. Conversazione con Franco Purini*, in «d'Architettura» n. 34, 2007, p. 112.

6 — F. Purini, *Tre errori moderni*, S. Giunta (a cura), I. Daidone (trad.), Edizioni Arianna, Geraci Siculo 2016, p. 77.

Bibliografia

Oddo Maurizio, *Purini/Thermes*, EdilStampa, Roma 2009.

Purini Franco, *Tre errori moderni*, (a cura di S. Giunta, traduzione I. Daidone), Edizioni Arianna, Geraci Siculo (PA) 2016.

Purini Franco, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza Editore, Roma 2008.
Purini Franco, *Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2000. Franco Purini, Una lezione sul disegno, Edizioni Gangemi, Roma 1996.

Purini Franco, *Thermes Laura, Aforismi architettonici*, Edizioni Giancarlo Politi, Milano 1995.

Purini Franco, *Esercizi di composizione, Case nella campagna romana*, Edizioni Libria, Melfi 1993.

Purini Franco, *Del progetto. Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Moschini F., Neri G. (a cura), Edizioni Kappa, Roma 1992.

Purini Franco, *Sette paesaggi*, Electa, Milano 1989.

Purini Franco, *Luogo e progetto*, Editrice Magma, Roma 1976.

Un architetto nella città di Gomorra

Massimo Ilardi

[...] *Gira veloce il raccordo anulare come il bordo di un disco volante tagliando perfetta la ruota di sole e d'acqua, di terra e tufo su cui incerta sta Roma dispersa nei laterizi erosi nei travertini stanchi nei suoi oscuri quartieri con finestre a milioni, aperte sull'intatta magia di strade strette e cortili [...]* (F. Purini, Anulare rap)

La rivista "Gomorra" esce per la prima volta in libreria nel febbraio del 1998 e terminerà le sue pubblicazioni nel 2007. Ha due obiettivi: rompere l'autonomia delle discipline di fronte all'insorgere della questione metropolitana che rappresenta una radicale discontinuità rispetto alla città del Moderno (la rivista partiva dalla consapevolezza, tuttora valida, che i singoli specialismi erano incapaci a comprendere il fenomeno e che solo facendoli interagire, pur nella loro autonomia, si poteva raggiungere qualche risultato); ricollocare il territorio al centro della riflessione e dell'analisi teorica. "Il mondo si è fatto metropoli: fuori non c'è più nulla.

Questa rivista vuole pensare e lavorare sul territorio metropolitano": così recita l'editoriale del primo numero. Secondo "Gomorra", la conseguenza più immediata di questa svolta è il sorgere di una nuova concezione dello spazio: dallo spazio chiuso e delimitato della città a quello infinito, senza luoghi e senza storia, della metropoli del mercato globalizzato. L'individuo, il gruppo, la setta, la banda, e non più il cittadino, diventano le nuove figure socialmente rilevanti.

Un individuo mobile, che consuma, che vive al presente, che ritiene i suoi desideri assoluti e inderogabili, che domanda una *libertà* materiale senza impedimenti e che, infine, disegna, in contrapposizione allo spazio liscio del mercato, il territorio striato della metropoli contemporanea che la rivista rappresenta come un riflesso tormentato e caotico di particolarismi in lotta tra loro che provoca una espansione metropolitana per enclave e crea una socialità diversa rispetto al passato. Un territorio, afferma Franco Purini, che non è in alcun modo fatto "di spazi liquidi, di coinvolgenti *simultaneità* e di sublimi *caoticità* [...]" ma di *recinti duri* pensati e costruiti per *incanalare, deviare, limitare, escludere, costringere*." In questo contesto di forte trasformazione sociale e antropologica, la questione di come collocare il progetto d'architettura diventa centrale per il gruppo di architetti che fanno parte o affiancano la rivista. Tra loro c'è appunto Franco Purini che inizia la sua collaborazione nel 2001. In uno dei suoi primi articoli, sopra già citato e intitolato *Recinti duri*, scrive: *Se si rimane nel piano del mercato l'architetto non può fare altro che assecondarne i processi; solo se si disloca nell'universo parallelo della rappresentazione è possibile che il necessario corrispondere alla domanda si carichi di sensi alternativi capaci nel tempo di sovvertire la meccanicità lineare del mercato andando oltre di esso nella direzione di una maggiore libertà. In altre parole non è politicamente rilevante per l'architetto muoversi sul piano direttamente*

economico: è politicamente significativo solo un lavoro sul mercato –e sul territorio- che si faccia carico dell'essenza sovrastrutturale dell'architettura per mettere a nudo il suo genetico non bastare mai a se stessa. [...] Il mercato lascia apparentemente una sola libertà, quella di essere consapevoli del suo ruolo. Un ruolo complesso, nel quale a elementi e fattori che accrescono la libertà dell'individuo si affacciano, in una miscela complessa e spesso esplosiva, altri ingredienti che lo rendono sostanzialmente oppressivo. Ovviamente la libertà di essere coscienti di tale oppressione non è sufficiente: perché si verifichi un cambiamento verso una libertà più ampia occorre perturbare il mercato usando il mercato stesso, rovesciando il senso in un attraversamento tenace e illuminato degli infiniti interstizi che i suoi ferrei compartimenti non riescono a eliminare del tutto. (Gomorra, 4, 2002, nuova serie)

Un progetto d'architettura, dunque, che deve essere sì espressione di un apparato teorico autonomo ma insieme capace non solo di entrare in tensione con i processi sociali in corso ma di sovvertire l'ossessiva e lineare ripetitività dei meccanismi del mercato. Un progetto politico, allora, che provoca conflitti, anzi diventa una delle condizioni possibili per l'esplosione della conflittualità sul territorio. Non a caso Purini rimane sempre attento alle dinamiche territoriali, non solo perché l'architettura è fortemente piantata sul suolo, non

può che esserlo, ma perché ritiene che tra mercato e sua società si insinuino prepotentemente l'estensione del territorio come reazione al globalismo da parte di alcuni demoni della modernità tutt'altro che defunti: la politica, il controllo, la libertà, il conflitto: *Se si osservano con una certa attenzione e senza ingenua mitologie noviste le relazioni tra le varie parti della città, si può constatare con una certa facilità che in essa è crescente una tendenza all'esclusione reciproca delle sue componenti. Accanto alla crescita esponenziale dei controlli di ogni tipo e a ogni livello che sono resi possibili dall'era dell'elettronica, e che abbattano ogni privatezza, c'è da registrare l'erezione di sempre più numerose e insormontabili barriere topologiche che vanificano qualsiasi ipotesi di spazio pubblico, trasformato in una glaciale parodia nelle tante piazze telematiche che colonizzano l'etere.* (La città uguale, Gomorra, 1, 2001, nuova serie)

L'obiettivo non è quello di mettersi in concorrenza con i media e con la loro insuperata capacità di costruire spazi virtuali fatti di scintillanti superfici sempre pacificate. L'architettura diventa oscena nel momento in cui pretende di divenire semplice strumento di comunicazione, rifiutando qualsiasi ricerca o teoria per venire incontro ai tempi rapidi di mutazione e di trasformazione che sono propri di una società dell'iperconsumo. Insomma, diventa design, e cioè

l'adeguarsi della forma alle emozioni. E questo perché la specificità dei suoi mezzi è del tutto impropria a rappresentare questo scenario. L'obiettivo, secondo Purini, è un altro: quello di ricercare nei "recinti duri" della metropoli contemporanea ciò che stravolge i codici precostituiti e, insieme, ciò che resiste ai flussi e alle polifonie in nome di una libertà tutta materiale: *Il motore immobile della rete [...] si affaccia alla coscienza delle moltitudini urbane come un mondo di ectoplasmi paralleli, un catalogo sterminato di mute opportunità, una foresta di segni in cui lo smarrirsi non fa certo pensare a Walter Benjamin né alle esaltanti prospettive profetizzate da Bruno Zevi, ma a una infinita serialità biologica priva di progetto e di misura. E' necessario, se non altro per elaborare vigorosi anticorpi, sfuggire alla suggestione della virtualità e alla fatale seduzione della fantasia e quindi di ogni immaginario [...] per capire realmente cosa sia oggi la città. Bisogna inserire nei meccanismi che la fabbricano elementi di disturbo, fattori di incompatibilità, frammenti di programmatica insensatezza: solo in una strategia movimentista che entri nel cuore della comunicazione urbana per sovvertirla, l'idea di libertà può ritrovare una sua concretezza, anche se relativa. (idem)*

La degenerazione linguistica dell'architettura a pura comunicazione in un'euforica identificazione con un'estetica del consumo assunta nei suoi aspetti più

corrivi, scrive Purini, degrada il progetto a *elemento di un'architettura sociologica schiacciata su una quotidianità mitizzata che finisce con il giustificare ogni deriva del linguaggio verso l'inessenziale o l'incidentale. Il progetto, specialmente il progetto urbano, cede così la ragione stessa della sua esistenza, il suo essere intrinsecamente conflittuale e per questo veramente necessario. (Una città senza tempo, Gomorra, 5, 2003, nuova serie)*

L'interlocutore diretto del progetto è invece il livello del politico. Investe direttamente il rapporto tra governanti e governati. E anche se legato al suo contesto sociale, il progetto stesso non si deve confondere con la 'questione sociale': *Con l'architettura non si fa politica ma senza politica non si fa architettura [...] L'architetto deve dunque, pena la sua marginalità, tessere una rete di relazioni dirette o indirette con la sfera politica. L'architetto libero, che svolge un lavoro in modo autonomo, senza alcun condizionamento, o non esiste o, se esiste, è condannato all'astrattezza dell'accademia, alla pura ricerca teorica o, quando va proprio male, alla frustrazione [...] Tuttavia chi scrive, incapace da sempre di costruire relazioni con il potere, è convinto non solo che ogni azione umana è intrinsecamente politica ma che l'unica politica in architettura è quella che va [...] nella direzione neo-umanistica della riduzione ai minimi termini di quello scarto tra sapere tecnico e sapere*

comune che per tutto il Novecento ha opposto come un muro invalicabile le esigenze di tutti alle risposte di pochi. Ridurre questo scarto è un imperativo culturale e insieme etico, dal momento che, come molti sanno ma pochi ammettono, il linguaggio è politico. (Il linguaggio è politico, Gomorra, 12, 2007, nuova serie)

Nel percorso di Franco Purini dentro la rivista non si può dimenticare un suo intervento un po' blasfemo, come afferma l'autore stesso, scritto subito dopo la distruzione terroristica delle Twin Towers a New York. Uno scritto profetico si può definire perché proprio da quegli anni la dimensione estetica comincia a esercitare una sorta di insidiosa supplezza nei confronti del declino di tutto ciò che è indicato dal termine generale di *politico*: *Inconsciamente consapevole del legame strutturale tra il punto della collisione e il punto di fuga della prospettiva urbana, per definizione il luogo impossibile nel quale qualsiasi visione sprofonda e le cose sono inghiottite nel nulla, ogni spettatore ha colto intuitivamente ciò che distingue l'abbattimento delle Twin Towers dalle altre recenti distruzioni che da Beirut a Sarajevo, da Bagdad a Belgrado hanno segnato gli ultimi sussulti del secondo millennio. Non perché è stato unico; non perché lo si è visto accadere; non perché ha riguardato due tra i noti simboli dell'occidente; non per la sua incredibile ferocia, ma solo per il suo esemplare carattere teorico ciò che si è visto sugli schermi televisivi segna una*

svolta irreversibile. L'idea ancora rinascimentale di spazio è stata distrutta assieme alle torri, scoprendo di conseguenza un tempo non più univoco ma composto di epoche diverse compresenti e conflittuali. Lo spazio come resto archeologico di una modernità divenuta in un istante, più che storica, antica, spalanca così le vertigini di una nuova estetica post visiva, perché ogni visibile è stato saturato una volta per tutte. (Divina ed estetica, Gomorra, 2, 2001, nuova serie)

E così attraverso il primato dell'estetica, da una parte, e il virtuosismo tecnico che si manifesta nel virtuosismo della forma, dall'altra, nel progetto d'architettura la politica e i suoi contenuti saranno man mano posti fuori gioco. Un'estetica e una tecnologia che sono capaci di rivelare una precisa condizione culturale, quella dell'uomo interiorizzato e informatizzato. Astrazione inaccessibile e lontano dalla realtà che si muove invece in direzioni tutt'altro che metafisiche.

DUE COLOPHON DA UNIRE...

Curatore:
Emanuele Piccardo

Staff editoriale:
???

Comitato scientifico:
???

Grafica:
Daniele De Batté
Davide Sossi
Artiva Design
www.artiva.it

Stampa:
Press Up

Il curatore ringrazia per il sostegno al progetto:
???

La realizzazione di questo libro è stata possibile grazie al sostegno di:

© 20?? plug_in
Tutti i diritti riservati.

© Testi:
???

© Immagini:
???

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o distribuita in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, memorizzata in un database o sistema di archiviazione, senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

Distribuzione:
www.plugin-lab.it

Seguici su:
www.archphoto.it www.twitter.com/plugin_lab

Prima edizione:
???

ISBN 1234567890

?? €

Direzione editoriale
Anna Rita Emili (direttore), Università di Camerino, Scuola di Ateneo Architettura e Design di Ascoli Piceno
Ludovico Romagni (vice direttore), Università di Camerino, Scuola di Ateneo Architettura e Design di Ascoli Piceno

Direttore amministrativo
Katia Ippaso (direttore)

Comitato scientifico
Pepe Barbieri (architetto, già professore ordinario presso la Facoltà di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)
Massimo Canevacci (antropologo, già professore di Antropologia Culturale presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione, Sapienza_Università di Roma)
Umberto Cao (architetto, già direttore della Scuola di Architettura e Design, Università degli Studi di Camerino)
Alessandra Capuano (Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza_Università di Roma)
Giovanni Battista Cocco (Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, Università degli Studi di Cagliari)
Emilia Corradi (Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico Milano)
Santo Giunta (Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo)
Massimo Ilardi (sociologo, docente a contratto della Scuola di Architettura e Design, Università degli Studi di Camerino)
Rosario Pavia (architetto, già professore ordinario presso la Facoltà di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)
Emanuele Piccardo (Editors in chief Archphoto)
Domenico Potenza (Dipartimento di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)
Fabrizio Toppetti (Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza_Università di Roma)

Segreteria scientifica e coordinamento editoriale
Maria Teresa Miconi

Comitato di redazione
Guido Benigni
Giovanni Rocco Cellini
Simone Porfiri

Produzione video
Umberto Cao

Fotografia e Innovazione
Raniero Carloni

Web master e Web designer
Luca Montecchiarri
Andrea Orlando

Traduzioni in Inglese
Alessandra Cao

