

de

vy



**Enter\_Vista**

Architettura, teoria e progetto in Italia

**5/20**

giugno 2020

Chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano  
**Paolo Portoghesi**

a cura di  
Anna Rita Emili e Ludovico Romagni

# I ndice

- 4 Biografia
- 7 10 domande a Paolo Portoghesi  
*Anna Rita Emili, Ludovico Romagni*
- 16 Chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano  
*Giovanni Rocco Cellini*
- 25 La chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano di Paolo Portoghesi e  
Giovanna Massobrio a Calcata nell'alveo delle sperimentazioni  
tipologiche romane post conciliari  
*Giuseppe Bonaccorso*
- 36 Paolo Portoghesi  
*Manuel Orazi, Marco Vanucci*
- 44 Storia natura e viceversa  
*Anna Rita Emili*

## Biografia

### Paolo Portoghesi

Laureatosi nel 1957 Paolo Portoghesi è una delle figure di spicco nel panorama architettonico internazionale. Fondatore del movimento Postmoderno, egli unisce al talento dello storico e del critico quello dell'architetto creatore, sostenendo la necessità di riconsiderare la tradizione storica intesa come stimolo all'innovazione.

La sua carriera accademica inizia nel 1962 con l'incarico di professore di Letteratura Italiana presso la facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Successivamente, nel 1967, diviene professore di Storia dell'architettura contemporanea, presso il Politecnico di Milano, di cui è preside dal 1968 al 1976. Già professore di Progettazione Architettonica presso la facoltà di Architettura "Valle Giulia" dell'Università di Roma "La Sapienza", dove è titolare del corso di Geoarchitettura. Durante la sua carriera accademica e professionale fonda numerose riviste di architettura come ad esempio Controspazio, Eupalino e Materia. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti per l'attività svolta, ricordiamo il premio IN/Arch per la critica storica, la medaglia d'oro della Fondazione Manzù (1971), il premio Reggia di Caserta (1973), il premio Fregene (1981), la Laurea Honoris Causa dell'Università di Architettura di Losanna (1984), la Legion d'Onore (1985), il premio Campidoglio per la cultura (2005). Nel 2002 viene inoltre nominato Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana, socio nazionale dei Lincei (2000) e dal



1977 socio dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze. Nel 1979 viene eletto direttore del settore Architettura della Biennale di Venezia. Nello stesso anno affida l'incarico ad Aldo Rossi per la costruzione del Teatro del Mondo collocato su un natante e ormeggiato nel bacino di San Marco. Nel 1980, per la mostra *Presenza del passato* costruisce, insieme a diciannove architetti tra i più famosi nel mondo, (tra cui Robert Venturi, Charles Moore, Hans Hollein, Frank Gehry, Ricardo Bofill, Robert Stern, Franco Purini, Oswald Mathias Ungers e Paul Kleihus) la Strada Novissima. Parliamo di una strada provvisoria che, dopo essere stata trasferita a Parigi, nella rotonda della Salpêtrière, attraversa l'oceano per poi essere rimontata a San Francisco negli Stati Uniti. Dal 1983 al 1993 è presidente della Biennale di Venezia, mandato che si conclude con una mostra dal titolo *Lo Spazio Sacro* nelle tre religioni monoteiste, inaugurata a Venezia e trasferita poi a Monaco, Londra e Berlino.

Tra le principali architetture di Portoghesi ricordiamo: la casa Baldi realizzata nel 1959, le case Andreis a Scandriglia, Bevilacqua a Gaeta, Corrias a Campagnano e Papanice a Roma; la chiesa della Sacra Famiglia a Salerno; alcune biblioteche come la "Ignazio Silone" ad Avezzano e quella civica di Abano Terme, l'Accademia di Belle Arti de L'Aquila; diversi complessi residenziali come quelli di Tarquinia, Alessandria, Rimini, Roma Val Cannuta e Repubblica di San Marino; i complessi residenziali, commerciali e direzionali a Bologna e Abano Terme; il complesso di piazza civica, il giardino e piscina di Poggioreale in Sicilia (altre piazze sono quelle di Ascea, San Marco in Lamis, Rocca-gorga, Castelgandolfo e Fondi). L'architetto progetta anche il salone nello stabilimento termale "Il Tettuccio" a Montecatini, la scuola albergo a Vieste nel Gargano (altre scuole sono realizzate ad Asti, Roma, Abano Terme e a Rapolano Terme), la sede dell'Associazione Industriale di Avellino, l'Excelsior Savoia Suite Hotel & Store a Rimini e, nell'ambito delle opere per il Giubileo, la valorizzazione e recupero funziona-

le degli edifici storici dell'ospedale San Giovanni a Roma.

Nel 2002 viene inaugurato il teatro lirico Nuovo Politeama a Catanzaro (altri progetti di teatri vengono realizzati a Cagliari, Parma, Busseto, Torre del Lago e Fondi), il teatro all'aperto di Ascea, il Kursaal di Bari e i restauri dell'Argentina a Roma e del Civico a Treviso. Negli ultimi anni ha anche progettato alcuni lungo mare della Riviera adriatica e una serie di porti storici come quelli di Tarquinia, Civitavecchia e Trieste. La sua opera più nota è la moschea con annesso Centro Islamico Culturale a Roma, la cui copertura ricorda la cupola della cappella della Sacra Sindone a Torino di Guarino Guarini. Nel 2000 vince il concorso internazionale per la Moschea Grande di Strasburgo e, nello stesso periodo, realizza la chiesa della Madonna della Pace a Terni, consacrata nel 2003 e la nuova chiesa a Castellaneta. Sempre in questi anni l'architetto progetta il municipio di Tregnago, restaura il complesso immobiliare "ex Ospedale Santa Maria dei Battuti", trasformandolo in una sede dell'Università di Treviso. Nel 1997 vince il concorso per la nuova sede della Giunta Regionale a Catanzaro, un tempio multireligioso dedicato alle tre religioni monoteiste e un edificio a torre a Shanghai. La sua ultima opera è recentissima. Parliamo del complesso della nuova cattedrale di Lamezia Terme realizzata nel 2019 e caratterizzato da un grande spazio collettivo a esedra che collega la chiesa con il municipio secondo un'antica tradizione europea. Su di esso confluisce il sagrato semicircolare compreso tra due porticati, simboli di accoglienza e di apertura.

Tra le opere costruite da Portoghesi all'estero figurano la piscina coperta di Marbella in Spagna, la residenza Tegel a Berlino nell'ambito dell'Internationale Bauausstellung, il giardino di Montpellier in Francia, il Grand Hotel di Khartoum in Sudan, il fast-food "Primavera" a Mosca e Exerzierplatz Pirmasens in Germania. Vince inoltre il concorso per la nuova sede del Copyright Center Institute nel St. Peter's College di Oxford in Inghilterra. Tra i progetti esteri va ri-

cordata la Corte Reale giordana ad Amman, il restauro della ambasciata italiana a Berlino e la sede per il parlamento centroamericano ad Esquipulas in Guatemala. E' infine autore di numerose pubblicazioni. In particolare, la sua ricerca si rivolge all'architettura rinascimentale, barocca e al liberty, includendo nella teoria anche le problematiche dell'architettura contemporanea. Nello specifico a partire da Guarino Guarini, volume pubblicato nel 1956 Portoghesi indaga sull'operato di Borromini. Nel 1964 pubblica il saggio su Michelangelo architetto, (con B. Zevi) su Bernardo Vittone e Roma Barocca nel 1966.

Nel 1967 è la volta del libro dal titolo Borromini, architettura come linguaggio e, due anni dopo, quello legato alla ricerca di Victor Horta. Nel 1970 pubblica Roma del Rinascimento, nel 1974 Le inibizioni dell'architettura moderna, nel 1975 l'Album del Liberty e La seggiola di Vienna, (con G. Massobrio). Cinque anni dopo esce la pubblicazione dal titolo L'architettura moderna, Leggere l'architettura e nel 1982 il libro L'angelo della storia e Postmodern: l'architettura nella società post-industriale. Ancora nel 1985 pubblica il volume Nuovi architetti italiani e, tre anni dopo, L'immaginario architettonico nella pittura (con G. Massobrio).

Negli anni Novanta escono le pubblicazioni dal titolo Grandi architetti del Novecento, Architettura e natura, mentre nel nuovo millennio è la volta de La storia di San Carlo alle Quattro Fontane nel 2001, Geoarchitettura nel 2005 e Architettura e memoria nel 2006. Nel 2007 viene stampato il Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica edito da Marsilio e nel 2013 viene pubblicato il libro dal titolo Leggere e capire l'architettura, Abitare la terra, mentre nel 2014 escono Il sorriso di tenerezza. Letture sulla custodia del creato e Tecnica curiosa. Dall'infanzia delle macchine alle macchine inutili. Roma/amoR. Memoria, racconto, speranza edito da Marsilio del 2019 è la sua ultima pubblicazione.

# 10

## domande a Paolo Portoghesi

di Annarita Emili, Ludovico Romagni

Abbiamo incontrato Paolo Portoghesi nella chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano a Calcata (VT) il 26 Febbraio 2020.

**Anna Rita Emili** *Paolo Portoghesi non ha bisogno di presentazione. E' architetto, teorico, accademico di fama internazionale. Siamo all'interno di una sua opera relativamente recente conclusasi nel 2009, la chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano a Calcata. Professore, ci racconti quale è stata la sua "promenade architecturale" e come nasce la passione per le forme legate alla storia?*

**Paolo Portoghesi** Sono nato a Roma in pieno centro storico all'ombra della cupola di Sant'Ivo alla Sapienza e credo non ci sia bisogno di spiegare per quale ragione l'amore per la storia, per il passato, sia uno degli elementi fondamentali della mia formazione. Devo dire tuttavia che accanto a questa passione per la storia e per la tradizione c'è sempre stato il mio grande amore per la tradizione moderna, per la città moderna che vedevo appena nata e piena di incertezze, incapace di continuare la città ma in grado di costruire intorno ad essa una nuova città con delle caratteristiche non convincenti. Quindi per me impegnarsi con l'architettura ha coinciso con il cercare di ritornare a quell'architettura che aveva saputo costruire la città in modo così affascinante, così ricco, anche così dolce, capace di creare spazi accoglienti. La Roma del Settecento è un esempio di questa città che esprime, nei confronti dei suoi abitanti, un sentimento di rispetto e di amore. Partendo da questa duplice volontà, da una parte cercare l'innovazione, dall'altra recuperare l'insegnamento della storia, è nata la mia vicenda che è appunto una passeggiata attraverso tante esperienze diverse tra loro. Maturando, le esigenze teoriche si

sono chiarite e quindi c'è sicuramente, nella mia architettura, la possibilità di individuare dei periodi diversi legati a delle ipotesi teoriche.

**Ludovico Romagni** *Il Postmoderno in architettura, come il "Progressive rock" nella musica, rappresenta il ritorno al confronto diretto con la storia dopo la parentesi rivoluzionaria e secessionista del Movimento Moderno e della controcultura del rock. Propone la fine del proibizionismo, l'opposizione al funzionalismo, la riconsiderazione dell'architettura quale processo estetico non esclusivamente utilitario, il ritorno all'ornamento, l'affermarsi di un diffuso edonismo. Cosa pensa oggi dell'architettura postmoderna? Ci troviamo in un momento simile?*

**Paolo Portoghesi** Diciamo che il Postmoderno si può considerare o dal punto di vista storico, e quindi identificarlo con un periodo abbastanza breve che va dalla metà degli anni '70 fino alla fine degli anni '80, oppure lo si può prendere alla lettera considerando tutta l'architettura che viene dopo la modernità, dopo l'avanguardia. Io credo che l'episodio del Postmoderno riferito a quel breve periodo storico sia molto importante: da una parte si tratta di una tendenza che non ha avuto un pieno successo anzi, in un certo senso ha creato una reazione contraria e forse in questo è paragonabile alla storia del rock, dall'altra ha scoperto delle cose che secondo me sono essenziali per il futuro: la libertà dall'ideologia, dal fatto che non stiamo perseguendo un obiettivo preciso uguale per tutti, la rivoluzione sociale, ma quello di cercare, ciascuno con i suoi mezzi, la strada giusta per migliorare la vita degli uomini; un compito che l'architettura ha sempre avuto. Migliorare le condizioni di vita degli uomini pensando soltanto alla rivoluzione vuol dire fare dell'ideologia e quindi subordinare l'immagine architettonica ad una motivazione di carattere astratto, teorico. Io credo invece che l'architettura debba essere libera espressione; in fondo se c'è qualcosa su cui oggi tutti sono d'accordo è tutelare la libertà. Viviamo in una società

in cui la libertà non è sempre tutelata, tutt'altro; siamo in un periodo storico in cui le libertà conquistate, in gran parte, sono messe in crisi da diverse situazioni di carattere prevalentemente economico. Quindi secondo me il Postmoderno è soprattutto un'architettura di domani, un'architettura da realizzare sulla base di questa volontà, quella di costruire liberamente secondo le esigenze dell'uomo nei diversi luoghi della terra. Una delle cose che io ho sempre perseguito è collegare strettamente l'architettura con il luogo perché la bellezza della terra sta nella diversità dei luoghi. Anche l'uomo ha aggiunto alla creazione divina una azione antropica che ha subito molto la differenza dei luoghi; in ogni parte della terra è maturata una cultura architettonica diversa. Oggi si tende spesso a fare dell'architettura uguale per tutti i climi, per tutte le nazioni, per tutte le culture, e questo rappresenta un gravissimo errore in quanto la perdita dell'identità è una cosa tragica per l'uomo. L'uomo ha bisogno di una conferma della propria identità. Io sono sempre stato per un'architettura radicata, un'architettura che nasce dalla terra e dalla società o meglio dall'alleanza della società con la terra. Una relazione che oggi spesso viene meno perché stiamo saccheggiando la terra di tutte le sue risorse senza tener conto che non sono infinite e che, nel momento stesso in cui le consumiamo, noi le rubiamo ai nostri figli. Questo è ciò che dovrebbe dominare la ricerca di un'architettura nuova adatta al nostro tempo. Per fare ciò non si può fare a meno del passato perché il passato è lo strumento di confronto attraverso cui noi acquisiamo una dimensione critica. Attraverso il confronto con la storia ci rendiamo conto degli errori che sono caratteristici di tutte le generazioni e possiamo cercare di correggerli facendo riferimento alle esperienze straordinarie che l'uomo ha avuto prima di noi. La cultura è questo sostanzialmente, l'esperienza dell'uomo nei diversi luoghi della terra che si è combinata, addizionata, con una estrema capacità di variazione.



**Anna Rita Emili** *Entriamo all'interno di una delle sue ricerche più recenti, espletata da una pubblicazione dal titolo "Geoarchitettura". Come si può sviluppare progettualmente quella che lei definisce una "architettura umanistica" rispettando i sette criteri fondamentali quali: imparare dalla natura, confrontarsi con il luogo, imparare dalla storia, impegnarsi nell'innovazione, attingere alla coralità, tutelare gli equilibri naturali e contribuire alla riduzione dei consumi?*

**Paolo Portoghesi** Io continuo ad insegnare pur avendo ormai un'età veneranda e lo faccio perché credo molto nella trasmissione delle idee e, avendo avuto un'esperienza molto ricca nella mia vita, sento un po' il dovere di comunicare queste idee. Io non voglio insegnare a fare l'architettura, ognuno deve scoprire dentro sé stesso il modo giusto per farla; io voglio invece insegnare a riflettere sulla situazione attuale del mondo e a trarne delle conseguenze. Ad esempio, la crisi ambientale è qualcosa in gran parte dovuta anche gli errori dell'architettura, la quale consuma una quantità spropositata di energia e non si accorge assolutamente di ciò che è giusto adoperare e di ciò che non è giusto. Adopera ad esempio l'alluminio che sappiamo essere un materiale che consuma un'enorme quantità di energia e lo fa inconsciamente. Ecco io propongo ai miei studenti, invece, di fare una tabella per rendersi conto di quanta anidride carbonica immette nel nostro pianeta l'attività architettonica di un singolo edificio. Quindi, quando devi progettare un edificio devi fare come fanno i medici, una diagnosi in cui deve essere considerato il rischio di produrre qualcosa che coincide con la distruzione delle risorse del pianeta. Noi sappiamo anzi, non lo sappiamo ma possiamo ipotizzarlo, che l'aumento dell'anidride carbonica è tra le cause fondamentali dell'aumento della temperatura, un fenomeno dal quale deriveranno conseguenze disastrose. Se guardiamo le cartine realizzate dagli esperti della situazione dell'Europa tra cinquant'anni ci accorgiamo, ad esempio, che la penisola italiana è quasi tutta sottacqua;

per Venezia si parla addirittura di sei metri sotto l'acqua. Per proteggere Venezia bisognerebbe costruire una specie di cintura colossale che difenda la città dall'acqua, una città nata per l'acqua. Questo ci fa capire come noi siamo responsabili, almeno ipoteticamente, di cose che comportano la distruzione della civiltà. L'architettura sicuramente non è lo strumento principe per salvare la terra, ma è uno degli strumenti che possono essere indirizzati verso questo fine. Naturalmente il pianeta lo deve salvare l'uomo, non l'architettura. Però, facendo un certo tipo di architettura, l'uomo può evitare lo spreco che è una delle caratteristiche tipiche della nostra società. Nessun'altra società al mondo ha mai sprecato tanto quanto stiamo sprecando noi e ce ne accorgiamo perfino nella vita quotidiana. Mio padre mi insegnava che buttare il pane è un sacrilegio. Ecco, oggi se noi guardiamo la quantità di pane che viene distrutta e nemmeno riciclata ci rendiamo conto di come ci sia una ventata di irrazionalità mascherata tragicamente da razionalità: noi crediamo di vivere forse nel periodo storico più razionale che ci sia mai stato ma forse è esattamente il contrario.

**Anna Rita Emili** *Sempre leggendo il suo libro "Geoarchitettura" lei parla del passaggio dalla geometria euclidea a quella frattale. E' possibile secondo lei inserire, in questo trasferimento, il concetto di "Rizoma" di Gilles Deleuze e Félix Guattari?*

**Paolo Portoghesi** Sì, diciamo che ci sono certamente delle affinità. Ci troviamo in un mondo che ha scoperto un sacco di cose che però, in realtà, esistevano già. I frattali sono un modo per interpretare una realtà naturale; si ritrovano in mille fenomeni che caratterizzano la natura, per esempio nei golfi che si formano quando la terra entra a contatto con il mare. Possiamo dire che i frattali sono un'occasione magnifica per renderci conto che la scienza moderna ci consente di conoscere più a fondo le cose che fanno parte della vita quotidiana. L'architettura ha sempre usufruito di questa nozione di auto-similari-

tà che costituisce la base matematica frattale, e dovrebbe comprendere che la prospettiva dei frattali consente di esplorare un nuovo mondo da utilizzare. Tuttavia, non dobbiamo cadere nell'equivoco di confondere il frattale con il frammento. Il frattale non ha la caratteristica del frazionamento e quindi del frammento. L'architettura non ha bisogno di essere frammentaria, lo è fin troppo a mio parere. Dovrebbe tornare ad essere un fenomeno che si concretizza in un'unità. La frammentarietà è giustificabile nella struttura urbana ma molto meno nella struttura di un edificio.

**Anna Rita Emili** *Rimanendo ancora sulle forme legate alla natura, soprattutto quelle che nascono da formule matematico-geometriche, nel suo libro cita architetti come Gaudì, Bruno Taut, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, le architetture espressioniste, Mario Ridolfi, Imre Macovecz, Peter Eisenman, Shigeru Ban, le cui architetture rappresentano più il frutto di ricerche basate su una volontà di forma, lontane da concetti o da costruzioni geometriche. Cosa pensa di maestri come Richard Buckminster Fuller o Frei Otto che invece impostano la loro ricerca proprio sulla struttura geometrica e matematica delle forme viventi, ripresa successivamente ad esempio da Santiago Calatrava?*

**Paolo Portoghesi** Le forme viventi sono un tema d'ispirazione anche per la mia architettura che per certi versi è anche un'architettura antropomorfica. Naturalmente l'approccio verso le forme viventi può essere molto diverso: Calatrava privilegia lo scheletro, io invece privilegio il corpo nella sua superficie. Frei Otto è uno degli ingegneri che io ammiro di più perché effettivamente con grande souplesse e anche con una grande carica di ingenuità ha saputo prendere spunto dalla scienza e dalla natura per creare delle forme affascinanti. Nelle sue forme, ad esempio, la continuità della curva si realizza come mai era successo prima. Io che sono un amante della curva lo considero uno dei maestri più interessanti proprio perché

non è un architetto nel senso storico della parola, è guidato da una volontà di forma che non è libera ma che invece è obbligata. Una forma che risponde a esigenze scientifiche precise. Questa ricerca, per un architetto che non possiede i mezzi scientifici necessari ad esplorare "forme" in modo così profondo, sotterraneo, costituisce un insegnamento e anche un monito. La soggettività non basta, questo è un po' l'insegnamento. L'oggettività invece, a volte può essere più fantasiosa, più inventiva di quanto non lo sia la fantasia fine a sé stessa. Questo non vuol dire che bisogna sacrificare la creatività. Io sono un ammiratore di Fellini che riusciva attraverso la fantasia a suggerire una realtà indispensabile non solo per dormire ma soprattutto per vivere.

**Ludovico Romagnì** *Lei è una delle figure che più si è cimentata nella progettazione di edifici in cui sviluppare il tema dell'accostamento di forme semplici (i sei nodi circolari nella chiesa di Fratte, il nucleo centrale della moschea di Roma ispirato al tema del traliccio ortogonale ripreso dalla Moschea di Cordoba) che si intrecciano in una concatenazione di variazioni e ripetizioni nel costante riferimento tra principi architettonici e musicali. Quali sono le analogie tra composizione musicale e architettonica, un connubio che spesso ha deluso?*

**Paolo Portoghesi** La domanda è complessa! Confermo la mia passione per le forme semplici che però è una passione per i significati delle forme semplici perché il cerchio rappresenta il cielo, la divinità, il quadrato è la terra. Quindi, quando uso questi elementi geometrici è fondamentale il loro valore di significato, quello che possono suggerire a chi conosce il linguaggio dell'architettura. Per quanto riguarda la musica, il connubio con l'architettura ha deluso quando l'applicazione è stata intenzionale e diretta. Non ha affatto deluso quando invece, come nell'architettura di Palladio, ha ispirato la norma attraverso cui si definiscono e si dimensionano le forme dell'architettura. Quindi la musicalità può essere o un tentativo di imi-

tare la musica, cioè di uscire completamente dalle possibilità dell'architettura quasi sostituendo l'architettura stessa con qualcosa di immateriale, oppure può essere l'applicazione all'architettura delle stesse regole che governano il suono. In questo caso il risultato può essere veramente affascinante perché i rapporti semplici, quelli che l'occhio riesce a leggere, bene o male sono quelli che danno una base alle forme architettoniche condivise. Una forma può essere completamente inventata oppure può essere una forma condivisa, cioè che è già nella mente delle persone che osserveranno quell'architettura. Poter utilizzare delle forme che sono già dentro il cervello di chi osserva conferisce all'architettura una grande forza. È una realtà concreta, ce lo dicono gli studiosi del sistema nervoso: dentro il cervello noi abbiamo degli impulsi che costituiscono nel loro insieme la memoria, e quando vediamo un'architettura è evidente che per analogia tutto questo grande tesoro che sta dentro il nostro cervello entra in funzione. Questo è un aspetto che non può essere dimenticato. Quando si percepisce l'architettura la si percepisce sulla base di quello che l'architettura è dentro di noi, cioè il deposito di immagini che abbiamo ricavato dalla nostra esperienza soprattutto dal luogo in cui siamo nati e ci siamo formati. Ben venga la musica quando effettivamente non è presa alla lettera, come dire, non è il tentativo di far cantare l'architettura materialmente; l'architettura può cantare con i suoi mezzi e se dovesse utilizzare dei mezzi estranei alla sua logica rischierebbe di essere un di più che non entra nell'organismo estetico.

**Ludovico Romagni** *Aldilà quindi della norma, dell'ossatura geometrico matematica, che per entrambe le discipline rappresenta o ha rappresentato un elemento decisivo o comunque molto più importante di quanto non sia la registrazione superficiale di qualche similitudine, ci sono altri elementi di convergenza disciplinare nella pratica diffusa contemporanea del 'comporre con i frammenti', come dire, oltre la geometria?*

**Paolo Portoghesi** Diciamo che la musica non compone per frammenti, almeno che non consideriamo le note che fanno parte di un sistema estremamente complesso. Se vogliamo un esempio di delusione che deriva dal tentativo di far coincidere matematica e architettura è proprio il padiglione della Philips costruito da Le Corbusier. Xenakis evidentemente seguiva una sua logica che era legata strettamente alla musica, mentre Le Corbusier manifestava la sua passione per le forme complesse e anche matematiche come un'occasione di convergenza. Ma non direi che quello possa essere un esempio dal quale si possa prendere spunto per applicare alla musica l'architettura. È un caso isolato. Ho sempre scritto delle analogie tra musica e architettura perché evidentemente nella successione di elementi nel tempo l'architettura partecipa alla dimensione musicale. Però normalmente questa dimensione nell'architettura è soprattutto spaziale e quindi diciamo che bisogna riferirsi alla capacità della musica di evocare lo spazio; una cosa che effettivamente esiste ma che non è traducibile meccanicamente fino in fondo. Sono cose che appartengono soprattutto al linguaggio della critica la quale può mettere in luce la musicalità di un risultato architettonico in cui appunto si succedono elementi secondo un ritmo. Pensiamo al concetto di ritmo che è alla base della concezione della musica e più ancora della danza; analogamente ci sono delle architetture in cui il ritmo è un elemento essenziale. In questo senso si può parlare di musicalità dell'architettura.

**Ludovico Romagni** *Oggi viviamo in un momento storico in cui, per la prima volta nella storia, il "nuovo" può essere considerato esclusivamente come derivazione dell'esistente, direi a parte questa chiesa. Quale è la visione attuale di Paolo Portoghesi?*

**Paolo Portoghesi** Io credo che sono ormai quasi cento anni che viviamo di rendita sul "nuovo". All'inizio il nuovo è stato veramente illuminante nel senso che si aprivano delle prospettive interessanti. Oggi la nozione di nuovo

è talmente vicina all'esaurimento che effettivamente è venuto meno questo nutrimento spirituale generato dalla modificazione delle cose. Abbiamo la sensazione che il nuovo sia fine a sé stesso e non abbia più quel respiro che aveva quando si trattava di scoprire nuove prospettive per l'intelligenza, per la conoscenza. Non è più tanto sulla novità che possiamo contare. Il problema è quello di dover scegliere e non di subire l'imposizione del nuovo; il nuovo deve suggerire nuove possibilità ma quasi mai questo comporta la cancellazione di ciò che esiste anzi, la coabitazione del nuovo con l'antico rappresenta un'opportunità straordinaria. Ce lo insegna la storia. Lo stesso Sullivan, che è stato un rivoluzionario, diceva appunto "il nuovo nell'antico, l'antico nel nuovo questo è il principio". Un innovatore che non abbia una coscienza storica probabilmente non è un innovatore; anche Le Corbusier, un grande innovatore, aveva una profonda conoscenza storica che lo ha condotto nelle ultime opere a modificare il senso della sua dimensione di ricerca. Anche nell'insegnamento io insisto su questa tematica dell'innovazione; considero l'innovazione non come ricerca di un nuovo fine a sé stesso ma come opportunità di esplorare le potenzialità di qualunque cosa noi proponiamo spingendoci verso un nuovo che derivi dal già stato. Nuovo come arricchimento di ciò che già abbiamo sperimentato, quindi meno rischioso, capace di confrontarsi con un'epoca come la nostra dove i pericoli sono già tanti e dove, secondo me, si dovrebbe riscoprire anche il fascino della prudenza.

**Anna Rita Emili** *Siamo all'interno di questa chiesa molto bella. Ci può raccontare come nasce questo progetto e quali sono le particolarità costruttive che sarebbe interessante far conoscere. Come è nata l'idea? C'è questo legame con il radicamento al luogo? Siamo a Calcata, un posto fantastico del nostro centro Italia.*

**Paolo Portoghesi** Per me è stata veramente un'occasione meravigliosa. L'occasione è nata durante la visita pa-

storale del Vescovo; venne qui e constatò che nel paese nuovo la chiesa era in effetti un capannone che ancora esiste e si può vedere. Si scandalizzò pensando che il paese vecchio, abbandonato dagli abitanti per una ragione o per l'altra, invece aveva una chiesa molto bella. Questo aspetto scandaloso ha fatto sì che la diocesi si impegnasse per realizzare questa nuova chiesa. Per me è stata una delle prime esperienze progettuali di edifici ecclesiastici. Avevo appena finito la chiesa di Terni; la chiesa di Salerno apparteneva, invece, alla mia giovinezza in un certo senso. In questo caso bisognava che si unisse la dimensione raccolta dello spazio sacro con il suo significato rispetto alla storia di questo luogo in cui un vecchio paese di grandi tradizioni storiche, isolato su una rupe di tufo, in una vallata meravigliosa, gradualmente per ragioni di pericolo era stato svuotato e i suoi abitanti si erano trasferiti in questo paese nuovo che purtroppo sembra un villaggio Western. Manca completamente di qualità. Quindi l'occasione era quella che cercare di portare qualità estetica, di portare un ricordo del paese abbandonato e soprattutto di realizzare uno spazio religioso, uno spazio sacro. Nel programmare la chiesa mi rivolsi per la parte strutturale a un carissimo amico l'ingegnere Michetti, grande ingegnere allievo di Pier Luigi Nervi, una persona oltretutto di straordinaria umanità. Insieme progettammo la chiesa con una struttura che si prestasse alla prefabbricazione. Questo sia per la velocità realizzativa, che era un elemento molto importante, sia perché credevo nella possibilità che la costruzione di una chiesa prefabbricabile fosse un fatto importante in un momento in cui si sentiva la necessità di costruire molte nuove chiese nelle periferie. L'esperimento è stato straordinario perché vennero separati gli elementi costruttivi fondamentali, questi speroni triangolari che hanno delle travi di coronamento sono elementi realizzati in officina e collegati tra loro con un elemento mediano che li unisce sempre di forma triangolare. In un primo tempo, durante la realizzazione, si poteva osservare la forma della chiesa già suggerita da questi

sei elementi che poi diventano dodici attraverso la connessione. Sopra questa struttura di travi che si innalzano verso l'alto, degli elementi costituiti da due piani collegati tra loro, sempre prefabbricati ad Orte, e già rivestiti di tufo e trasportati su dei camion, sono stati messi in opera con un momento di grande suggestione a cui molti abitanti del paese hanno assistito con interesse. Vedere questa serie di cavalletti, dai quali si prefigurava un nucleo centrale, trasformarsi improvvisamente in uno spazio racchiuso caratterizzato da questa forma stellare che si espande verso l'alto disobbedendo alla regola del filo a piombo, nel giro di poche ore, è stato di grande impatto. Volevo rappresentare il rapporto con la trascendenza, un rapporto di reciproco amore; la preghiera sale verso l'alto e l'amore divino che scende dall'alto verso il basso. Un'oscillazione che è materializzata dalla luce; caratteristica di questo spazio è che l'unica fonte luminosa proviene dall'alto. Tutti pensavano che sarebbe stata una chiesa buia invece, a cose fatte, si è visto che la chiesa è luminosissima. Per la costruzione di quest'opera ci sono voluti circa due anni e mezzo, un tempo abbastanza breve.

**Anna Rita Emili** *Altra cosa interessante è la collaborazione con alcuni artisti.*

**Paolo Portoghesi** Una delle mie prime esperienze di collaborazione è stata con Paolo Borghi, uno scultore che vive a Varese e che aveva fatto una splendida mostra nella galleria Apollodoro gestita da mia moglie. Pensai subito a lui così come pensai di coinvolgere un pittore di paesaggio che amo moltissimo, Luigi Frappi a cui ho affidato le grandi tele che fanno da sfondo alle figure dei due santi titolari della chiesa e alla bellissima statua in bronzo della Madonna. Devo dire che poi la religiosità popolare ha preteso ci fosse invece una Madonna tradizionale con la sua aureola luminosa. Capisco benissimo che queste cose non si accordano con l'architettura e però, allo stesso tempo, penso non ci sia motivo per dispiacersene, perché tutto sommato sono la prova che comunque un certo tipo di pietas religio-

sa ha bisogno di immagini tradizionali. Anche queste immagini possono essere ospitate senza problemi all'interno di un edificio nuovo.

**Ludovico Romagnì** *Abbiamo già parlato di innovazione, di un'architettura ossessionata dal mito dell'innovazione, dal brand dell'innovazione, come immagina il futuro dell'architettura e cosa si sente di consigliare ai giovani architetti?*

**Paolo Portoghesi** Diciamo che il mio insegnamento di una materia che si chiama Geoarchitettura dice un po' tutto; in un mondo globalizzato come quello in cui viviamo dobbiamo pensare alla salute della terra come elemento essenziale, perché è dalla salute della terra che discende la salute degli esseri umani che la abitano. Quello che serve non è tanto l'innovazione quanto piuttosto molta prudenza; prudenza vuol dire rimanere con le mani conserte ad osservare senza intervenire? No, questa non è prudenza. La prudenza richiede l'azione. Per chi sta fermo non è necessaria. Invece l'azione prudente è qualcosa che ha la necessità di una profonda conoscenza delle condizioni in cui si opera; in questo caso, parlando della necessaria alleanza tra l'uomo e la terra, è proprio la salute del pianeta che va curata al massimo pensando ad un'architettura che sia la meno aggressiva possibile, che utilizzi risorse in modo adeguato, che sia capace di ricercare il massimo delle condizioni economiche. Questo non vuol dire asservire l'azione dell'uomo all'economia, anzi dovrebbe essere un modo per reagire al primato dell'economia. Questo aspetto rappresenta l'unico modo con cui oggi si valuta il benessere di una società che sicuramente non dipende esclusivamente dell'economia anzi, dipende solo in piccola parte da questo fattore. Secondo me l'architettura del futuro deve essere molto diversa da quella che stiamo vivendo adesso; meno spettacolare, meno legata alle grandi personalità, più legata invece alle comunità. Un'architettura che si dà come obiettivo fondamentale quello di guarire la città dalle sue malattie. Se noi

guardiamo la vita nelle città oggi, effettivamente ci rediamo conto che ci sono una serie di malattie, alcune delle quali quasi inguaribili, derivate dall'azione antropica: pensiamo all'inquinamento. La Pianura Padana, il luogo dell'Italia in cui più si lavora e si produce, sottostà a una condizione di vivibilità estremamente diminuita rispetto al passato; è un problema che può essere risolto solo con una posizione rivoluzionaria. Questo in gran parte lo devono fare gli architetti i quali devono curare la città come si cura un malato. E' una responsabilità molto grande. Bisogna lavorare non più su delle parti nuove della città, che soprattutto in Italia in gran parte non servono; c'è una sottoutilizzazione degli spazi esistenti. Se noi prendiamo una città qualunque del nostro Paese e vediamo quali spazi sono inutilizzati, ci rendiamo conto che è una dimensione paurosa, quasi 1/3, 1/4 della superficie è disponibile. Questo che cos'è vuol dire: l'architetto deve pensare alla città come qualcosa da guarire, dove eliminare le cose inutili, utilizzare le cose che attualmente non sono utilizzate. Tutto questo presuppone un modo nuovo di sentire i problemi della città, un modo che richiede molto radicamento perché bisogna conoscere molto bene il malato prima di pensare di curarlo; spesso le cure superficiali sono peggiori del nulla. Tali problematiche ci fanno capire come la formazione di un giovane architetto sia oggi un grande problema da riformare con cautela. Oggi nelle facoltà di architettura si insegnano una quantità di materie inutili, mentre, per fare un esempio, non c'è - che io sappia - una facoltà di architettura che abbia lasciato spazio alla psicologia. La psicologia, secondo me, è una delle cose fondamentali che l'uomo deve conoscere per potersi occupare degnamente della città e cercare di guarirla dai suoi mali. E' uno strumento per capire come gli esseri umani reagiscono a quello che l'architetto fornisce loro, quasi sempre in modo insufficiente rispetto ai desideri e ai bisogni dei cittadini. Questa è la rivoluzione da fare! Bisogna cambiare l'obiettivo e per far questo si deve essere pronti a sacrificare quell'aspetto dell'architettura propriamente artistico che

oggi è considerato l'elemento primario. Ovviamente, considerando l'importanza della dimensione artistica, succede che di veri artisti ne nascono dieci ogni dieci anni, mentre invece moltissimi esercitano la professione barbaramente, non solo non creando opere d'arte, ma realizzando opere che non rispondono alle esigenze della città. Forse abbassando il tono sarebbe più facile arrivare alla conclusione. So che questo è un atteggiamento non condiviso da molti dei miei colleghi ma io credo che una delle chiavi con cui si può pensare di salvare il mondo dalle minacce incombenti è l'umiltà. L'umiltà è difficile da praticare, però si può perlomeno desiderare di praticarla, almeno questo contribuirebbe a dare un senso all'opera dell'architetto.

**Ludovico Romagni** *La ringraziamo, rinnovando i complimenti per la sua opera e soprattutto per il contributo che ha dato all'identità dell'architettura contemporanea italiana che è un po' quello che stiamo cercando di raccontare.*

**Paolo Portoghesi** Grazie a voi, è un'opera quanto mai utile quella che state facendo, perché secondo me gli architetti italiani sono un po' delusi dalla poca importanza che attualmente l'architettura italiana ha nel mondo. L'Italia è un paese che per fare qualcosa di importante deve basarsi su Renzo Piano, una persona che assomma su di sé gli incarichi che potrebbero avere centinaia di altri architetti. Per carità io non ho nessuna invidia, però penso che Renzo Piano, un grande maestro di moralità e correttezza, autore di opere importanti e che ha sviluppato ricerche interessantissime (soprattutto nella sua fase iniziale), adesso, suo malgrado, non sta facendo il gioco dell'architettura del futuro ma del mercato.

**Ludovico Romagni** *Ma secondo lei i tratti dell'identità dell'architettura contemporanea italiana quali sono? Cristiano Toraldo di Francia, nella nostra prima intervista, ci diceva che "l'Italia vive del fatto che non ha identità, che è il prodotto di incroci di più culture", molti altri identificano nel rapporto con*

*la storia l'unica forma di identità riconoscibile dell'architettura italiana.*

**Paolo Portoghesi** Chiaramente sono più d'accordo con quest'ultimi. L'identità non può non venire che dalla terra. Siamo italiani e deve derivare per forza dal fatto che noi viviamo dentro un mondo diverso da quello in cui vivono i francesi o i tedeschi. Se l'Europa va verso l'egualizzazione, l'appiattimento, va nella direzione sbagliata. La bellezza dell'Europa è la sua diversità; il giorno in cui sia in Italia che in Germania vedessimo le stesse cose sarebbe un disastro. Secondo me si è mantenuta questa differenza; Ungers è un architetto tedesco, non potrebbe assolutamente essere spagnolo. Anche se potrebbe non sembrare, anche in Calatrava ci sono degli elementi legati alla sua terra; Bofill si capisce benissimo che è un architetto spagnolo. Anche in Francia c'è un'architettura che ha una sua fisionomia diversa, ci sono molti che seguono un atteggiamento simile al mio cioè quello di puntare molto sulle radici. Non è nazionalismo, siamo parti di uno stesso corpo ma non si può mescolare il fegato con lo stomaco anche se siamo parte di un organismo. L'Europa esisterà soprattutto quando sarà cosciente di essere fatta di parti separate.

**Chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano**



## di Giovanni Rocco Cellini

La chiesa di Calcata Nuova, intitolata ai Santi Cornelio e Cipriano ed inaugurata nel 2009 dopo circa due anni e mezzo di lavori, è stata realizzata per sopperire alla mancanza di un edificio religioso per la comunità locale che, dopo aver abbandonato nel secondo dopoguerra il centro storico di Calcata per trasferirsi nel nuovo borgo, svolgeva le funzioni religiose all'interno di un modesto capannone prefabbricato.

La decisione di realizzare la nuova chiesa risale al 1996, quando l'allora vescovo di Civita Castellana, Mons. Divo Zadi, in occasione della sua visita pastorale, si rese conto di questa mancanza e si impegnò nel nuovo progetto affidandone la progettazione all'architetto Paolo Portoghesi.

L'impianto della chiesa si caratterizza con uno spazio a pianta centrale, i cui elementi della struttura determinano una forma stellare che si ripercuote con qualche variazione anche in alzato. L'edificio, infatti, è composto principalmente di due parti: la prima, che corrisponde al basamento mistilineo e in tufo faccia-vista, come la rupe su cui sorge Calcata, è quella che apparendo come una cittadella fortificata accoglie e raccoglie i fedeli; la seconda invece, è il tiburio verticale che, allargandosi verso l'alto con una superficie continua, ma piegata a ventaglio, si dilata per captare la luce, simboleggiando la trascendenza. Il punto di contatto tra basamento e tiburio si configura come una corona stellata che, con le sue continue sporgenze e rientranze, modula e fa vibrare la luce che proviene dall'alto all'interno dello spazio. Del resto, tale organizzazione dello spazio liturgico, al di là della sua configurazione e del linguaggio adottato, risponde alle istanze pronunciate in seno al Concilio Vaticano II. La centralità dello spazio definisce un senso di avvolgimento tra i fedeli e l'altare e il posizionamento reciproco delle varie parti risponde a determinati simbolismi. L'organizzazione spaziale

valorizza, inoltre, l'asse longitudinale ottenuto dalla successione delle tradizionali tappe del percorso processionale: il portale, l'atrio, l'abside con l'altare, l'ambone e l'immagine del Cristo Risorto.

Il simbolismo attraversa il progetto della chiesa anche nella sua matrice geometrica di poligono a sette lati. Il sette, infatti, è un numero privilegiato - sia nella tradizione ebraica che in quella cristiana - per i molteplici riferimenti a cui si rifà, dai giorni della settimana e del ciclo lunare, al numero dei Sacramenti, dai doni dello Spirito Santo alle Virtù, dai dolori della Vergine alle quattordici stazioni della Via Crucis. In pianta, il bordo polilobato dell'aula è configurato con delle linee spezzate ad eccezione del lobo che accoglie l'abside che, contrariamente agli altri è curvo. Attorno all'aula sono presenti delle estensioni in corrispondenza di alcuni lobi: su entrambi i lati del presbitero la pianta si estende con due appendici - anch'esse poligonali - che accolgono rispettivamente la sacrestia e il battistero. Una terza estensione è invece il luogo raccolto dove esercitare il sacramento della Penitenza attraverso la Confessione.

Fin dall'inizio del suo concepimento formale, l'architetto Portoghesi si è costantemente confrontato con l'ingegnere Antonio Maria Michetti, allievo di Pier Luigi Nervi, per la progettazione delle strutture. Per ragioni di velocità costruttiva, ma anche per ragioni etiche ed economiche di carattere più generale (è lo stesso Portoghesi che lega le ragioni tecnologico-costruttive della chiesa anche al tema cogente di costruire molti edifici religiosi nelle periferie), il progetto è pensato con una struttura in cemento armato prefabbricato, per poi essere montato in opera. La struttura in cemento armato prefabbricato si compone alla base di quattordici sostegni a cavalletto. Essi sono binati sui vertici del poligono a sette lati, convergenti verso il centro della pianta e collegati tra loro. Si di essi si elevano i diedri che, disobbedendo alla "regola del filo a piombo", costituiscono le pareti inclinate del ti-

burio, anch'esse in cemento armato e rivestite in tufo. Ad esse si sovrappone la copertura che si configura come una maglia stellare realizzata con una struttura in legno lamellare e acciaio. Sulla sommità di essa è infine collocata la cupola quale lucernario in poliuretano trasparente. La geometria del coronamento stellato in legno è riproposta a terra, nel disegno della pavimentazione interna, con l'intento di stabilire ancora una volta il richiamo simbolico alla trascendenza e alla continua proiezione del cielo in terra e viceversa.

Insieme alla presenza del tufo, dell'intonaco bianco e del cemento che reca le impronte delle casseforme, la presenza molto accentuata del legno, nella struttura di copertura, negli infissi, nei banchi, nell'ambone, nelle acquasantiere, ecc..., simboleggia invece la Croce di Cristo, la Tavola del Cenacolo e la prima giovinezza di Gesù che visse vicino al laboratorio di un falegname. Fin dal principio, l'idea progettuale è stata quella di caratterizzare lo spazio architettonico anche con la presenza di opere d'arte, di pittura e di scultura. Sono stati coinvolti vari artisti, tra cui lo scultore Paolo Borghi che ha realizzato l'altare in terracotta, l'immagine di Cristo Risorto, le statue in bronzo della Vergine e in terracotta dei santi titolari; oltre che il pittore di paesaggio Luigi Frappi che si è occupato delle tele collocate nelle cappelle laterali, e la pittrice Rita Rivelli che ha realizzato la vetrata istoriata sopra il portale di ingresso.

Tutta la costruzione della chiesa è stata molto apprezzata dagli abitanti di Calcata Nuova, che durante le fasi di realizzazione hanno assistito con interesse al cantiere e al montaggio delle strutture prefabbricate.

Dati generali<sup>1</sup>:

Localizzazione: *Calcata (Viterbo)*

Cronologia: *2001 (incarico); 2006-2009 (costruzione)*

Progetto architettonico: *Prof. Arch. Paolo Portoghesi, Prof. Arch. Giovanna*

Massobrio

Progetto strutturale: *Ing. Antonio Maria Michetti*

Collaudo: *Arch. Riccardo Pellegrino*

Copertura: *Tegola Canadese, Vittorio Veneto (Treviso)*

Mosaico sul portale d'ingresso: *Progetto Arte Poli (Verona)*

Prefabbricazione in calcestruzzo: *Edilgori, Orte (Viterbo)*

Interventi artistici: *Paolo Borghi (altare in terracotta, immagine di Cristo Risorto, statue in bronzo della Vergine e in terracotta dei SS. Cornelio e Cipriano); Luigi Frappi (i due grandi paesaggi nelle cappelle laterali); Rita Rivelli (vetrata istoriata sopra il portale di ingresso).*

*Cipriano a Calcata, Viterbo, Veduta esterna, Foto (fonte: <https://gramho.com/media/2177488668325980999>, consultato il 28/10/2020)*

4. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e Cipriano a Calcata, Viterbo*, Sezione, Disegno (fonte: P. Portoghesi, *Geomorfismo, archetipi e simboli in architettura*, in "Agathón", n.2, 2017, p.16)

5. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e Cipriano a Calcata, Viterbo*, Spaccato assonometrico, Disegno (fonte: P. Portoghesi, *Geomorfismo. Archetipi e simboli in architettura*, in "Agathón", n. 2, 2017, p. 17)

6. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e Cipriano a Calcata, Viterbo*, Pianta piano terra, Disegno (fonte: P. Portoghesi, *Geomorfismo. Archetipi e simboli in architettura*, in "Agathón", n. 2, 2017, p. 17)

7. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e Cipriano a Calcata, Viterbo*, Pianta, Disegno (fonte: P. Portoghesi, *Geomorfismo. Archetipi e simboli in architettura*, in "Agathón", n. 2, 2017, p. 17)

8. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e Cipriano a Calcata, Viterbo*, Dettaglio, Foto (fonte: Paolo Portoghesi, "Chiesa dei SS. Cipriano e Cornelio a Calcata (Viterbo)", in [http://www.dibaio.com/tegola\\_canadese\\_portoghesi\\_calcata/](http://www.dibaio.com/tegola_canadese_portoghesi_calcata/), consultato il 21.10.2020)

9. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e Cipriano a Calcata, Viterbo*, Dettaglio, Foto (fonte: Paolo Portoghesi, "Chiesa dei SS. Cipriano e Cornelio a Calcata (Viterbo)", in [http://www.dibaio.com/tegola\\_canadese\\_portoghesi\\_calcata/](http://www.dibaio.com/tegola_canadese_portoghesi_calcata/), consultato il 21.10.2020)

## Note

<sup>1</sup> Vedi [http://www.dibaio.com/tegola\\_canadese\\_portoghesi\\_calcata/](http://www.dibaio.com/tegola_canadese_portoghesi_calcata/), consultato il 03/09/2020.

## Bibliografia

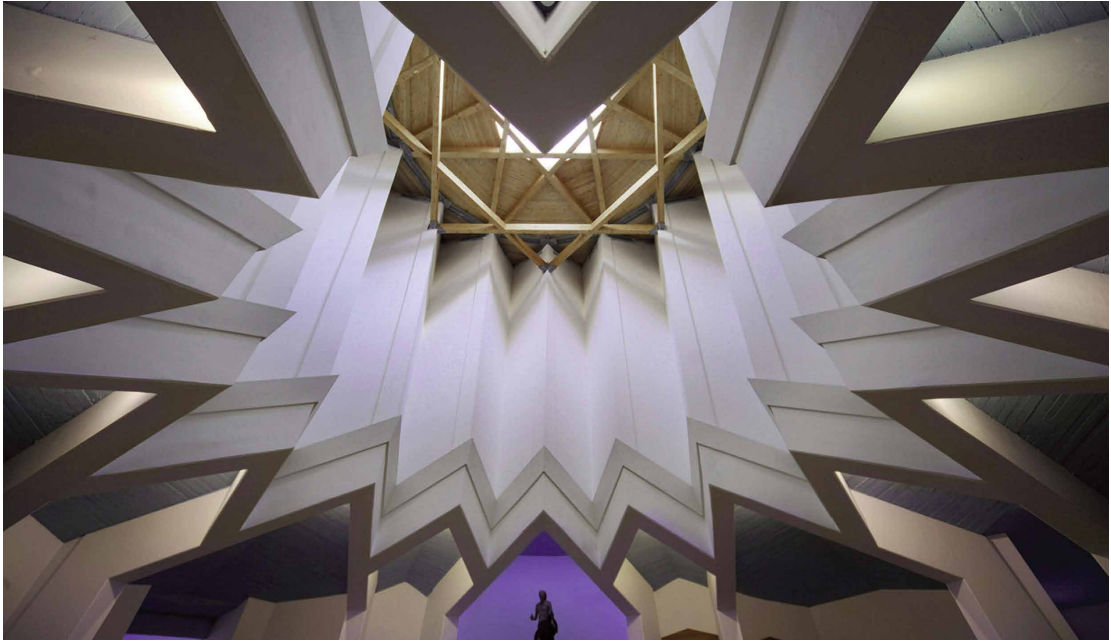
- Portoghesi Paolo, *Geomorfismo, archetipi e simboli in architettura*, in "Agathón", n. 2, 2017, pp. 11-24.
- Portoghesi Paolo, *Chiesa dei SS. Cipriano e Cornelio a Calcata, Viterbo*, in "Chiesa oggi: architettura e comunicazione", n. 88, 2009, p. 33-42.
- "Architetture e città del 3 Millennio", n. 0, anno I.

## Sitografia

- Portoghesi Paolo, [http://www.dibaio.com/tegola\\_canadese\\_portoghesi\\_calcata/](http://www.dibaio.com/tegola_canadese_portoghesi_calcata/), consultato il 03/09/2020.

## Didascalie delle immagini

1. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e Cipriano a Calcata, Viterbo*, Corona stellata del tiburio, Foto (fonte: P. Portoghesi, *Geomorfismo, archetipi e simboli in architettura*, in "Agathón", n. 2, 2017, p. 17)
2. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e Cipriano a Calcata, Viterbo*, Corona stellata del tiburio, Foto (fonte: Paolo Portoghesi, "Chiesa dei SS. Cipriano e Cornelio a Calcata (Viterbo)", in [http://www.dibaio.com/tegola\\_canadese\\_portoghesi\\_calcata/](http://www.dibaio.com/tegola_canadese_portoghesi_calcata/), consultato il 21.10.2020)
3. P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cornelio e*



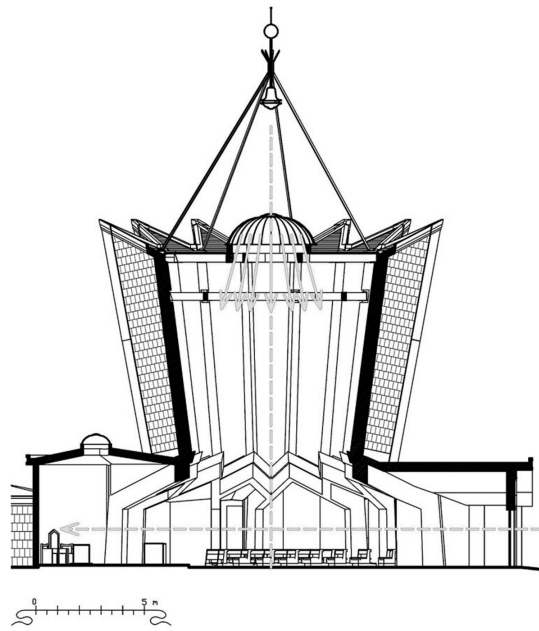
1



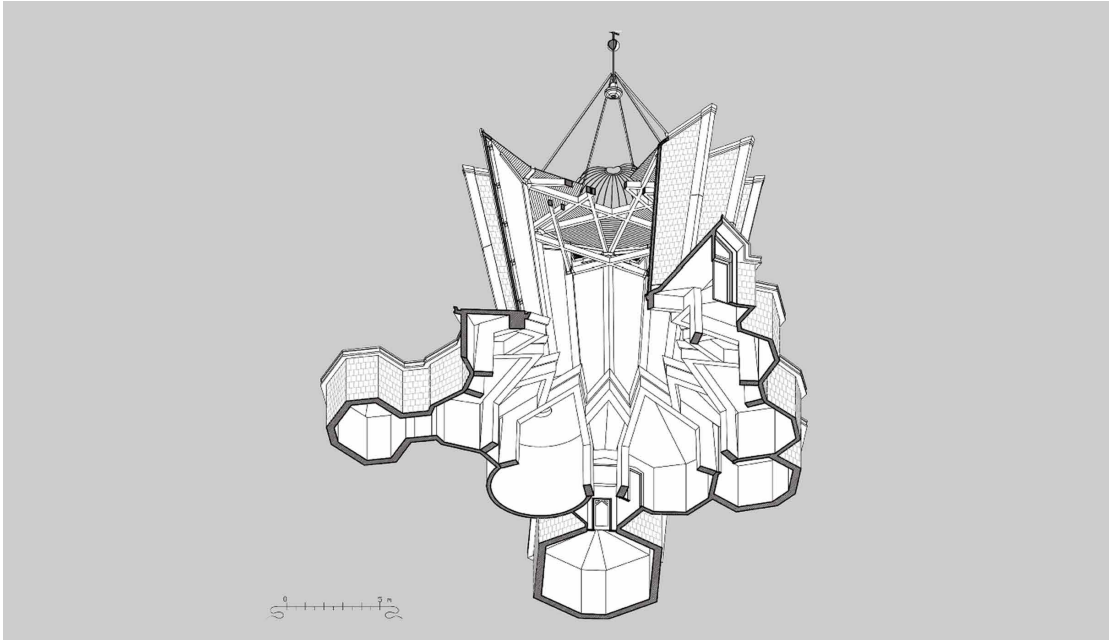
2



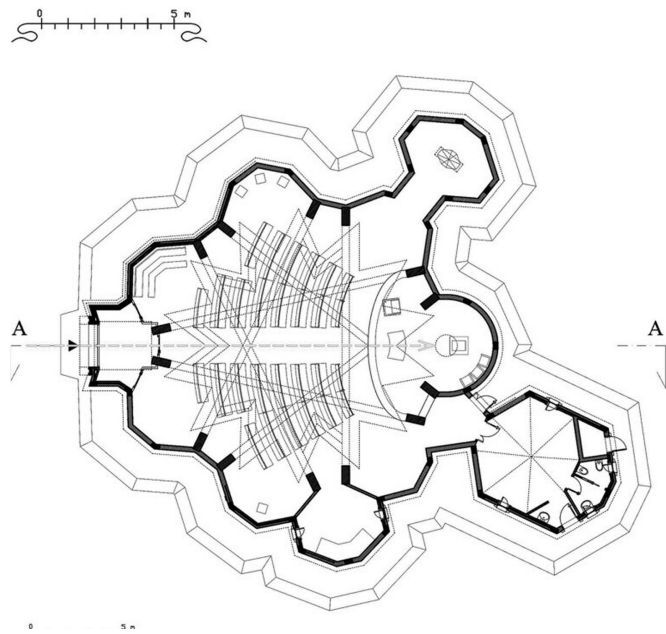
3



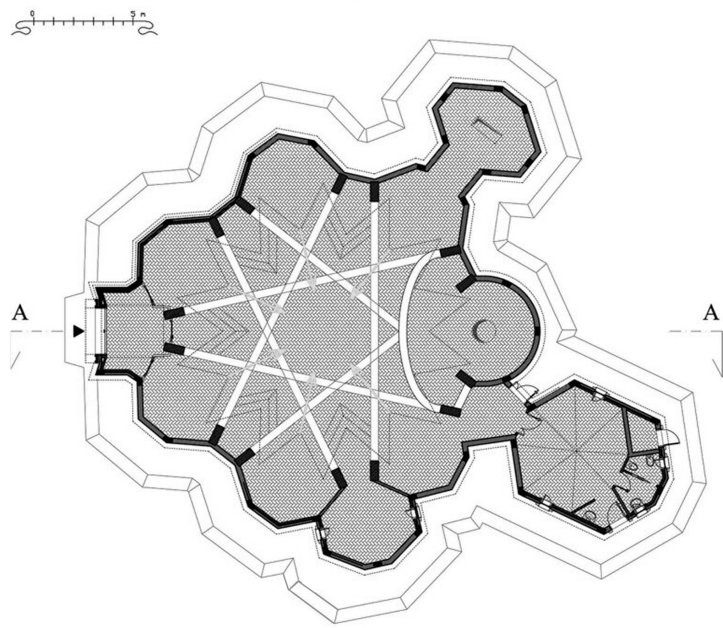
4



5



6



7



8



9



# La

## Chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano di Paolo Portoghesi e Giovanna Massobrio a Calcata nell'alveo delle sperimentazioni tipologiche romane post conciliari

di Giuseppe Bonaccorso

### Abstract

Il saggio prende in esame le vicende progettuali della chiesa dei Ss. Cornelio e Cipriano di Paolo Portoghesi e Giovanna Massobrio a Calcata Nuova nell'alveo delle sperimentazioni tipologiche romane post conciliari. Lo studio ricostruisce le fasi costruttive della chiesa analizzandone anche i significati simbolici che sono alla base della costruzione, la quale presenta anche sperimentazioni tecniche individuabili nell'uso della prefabbricazione. Al progetto strutturale, a cui ha collaborato l'ingegnere Antonio Michetti, si affianca quindi la lettura di quello architettonico nel quale sono presenti numerosi rimandi all'architettura tardobarocca. La chiesa, la cui forma stellare in alzato è denunciata da un originale tiburio di rilevanti dimensioni, riallaccia un dialogo con valle del Treja in cui è inserita la città antica e la sua addizione novecentesca.

### Keywords

*Calcata, SS. Cornelio e Cipriano, Paolo Portoghesi, Massobrio, Concilio Vaticano II*

The article examines the project of the church of Sts. Cornelio and Cipriano and Giovanna Massobrio in Calcata Nuova within the post-conciliar Roman typological experimentations. The study rebuilds the construction phases of the church, also analyzing the symbolic meanings that are the basis of the building, which also presents technical experiments of the use of prefabrication. In addition to the structural project, to which the engineer Antonio Michetti collaborated, there is also the reading of the architectural project in which there are numerous references to Baroque architecture. The church, whose stellar form in elevation is characterized by an original big tiburio, reconnects a dialogue with the valley of the Treja in which is inserted the ancient city and its twentieth-century-addition.

*"E, dopo una trincea tra pareti verticali, ecco una visione anche più irrealistica. Calcata sorge in mezzo alla valle, isolata da ogni parte, su di un cocuzzolo erto, ma spianato in alto, e quasi rotondo, simile ad un'enorme torta. Il Treja ne aggira il piede, in basso, corrodendolo. In alto, sul breve pianoro, s'addensano le case, così compatte e strette fra di loro in un secolare abbraccio che - dall'esterno - sembra quasi che non vi si possa penetrare né circolare. Tutto è bruno di tufo, in un solo immenso monocromato [...]. Soltanto una specie di stretto istmo congiunge l'isolato paese al mondo esterno; e la nostra via, che lo percorre, s'arresta ai piedi delle mura, altissime su questo lato"*<sup>1</sup>.

Luciano Zeppegno descrive così, nel 1957, il fascino che evocava Calcata immersa nel suo mirabile isolamento. Ma negli anni successivi questa visione bucolica, pur se non in modo sostanziale, mutò soprattutto nel terreno che, contraddistinto da morbide ondulazioni, collegava il paese all'entroterra e alla via Flaminia. Per scongiurare pericoli derivanti da possibili crolli e fessurazioni alla struttura tufacea del paese antico, si incentivò così un graduale spostamento degli abitanti proprio verso l'area attigua al paese oggi chiamata Calcata nuova. Con la realizzazione di una nuova strada che, scavalcando la valle del Treja, metteva in connessione Mazzano Romano con Calcata veniva inoltre creata una bretella che, unendo di fatto la Flaminia con la Cassia, privava Calcata del suo incontaminato e secolare isolamento. Scongiurata poi la precaria staticità dell'altipiano su cui giace tuttora il paese medievale, a partire dagli anni Ottanta del Novecento si avviava un insperato ripopolamento del borgo con nuovi residenti, spesso intellettuali e ambientalisti in buona parte forestieri, che contribuirono, insieme con la creazione del parco regionale del fiume Treja, alla sua valorizzazione turistica.

Questa premessa è obbligatoria per fornire le coordinate in cui si muove Paolo Portoghesi quando nel 2001 è incaricato della costruzione di una nuova chiesa

nella parte nuova del paese<sup>2</sup>. Portoghesi aveva già da tempo scelto Calcata come luogo di studio e di lavoro, prima realizzando una piccola casa per il week-end e successivamente trasferendo prima lo studio e poi la sua residenza nell'appartato paesino dell'Etruria meridionale. Come è noto la casa di Portoghesi, che si è ampliata negli anni, è un gioiello di adattamento al territorio, in essa oltre alla residenza vi sono biblioteche, giardini, recinti per animali, in pratica un rifugio familiare incastonato nella brulla campagna romana.

In questo ambito paesaggistico una committenza ecclesiastica ha invitato Portoghesi a confrontarsi con i problemi collegati alla realizzazione di una chiesa in un'area di nuova edificazione: dal rapporto con un contesto urbano frammentato costituito da fabbricati senza particolare qualità, tuttavia ubicato in diretta vicinanza con il paese antico che viceversa sembrava scolpito nel tufo amalgamandosi perfettamente con la natura circostante. Un'altra sfida era poi identificabile con la necessità di adottare un linguaggio architettonico che favorisse la riconoscibilità e l'identità del nuovo santuario.

In pratica bisognava progettare una chiesa di modeste dimensioni, con uno spazio interno raccolto, e di raccorderla alla tradizione storica di questo luogo in cui un vecchio paese, isolato su una rupe di tufo incastonato in una frastagliata vallata, gradualmente si era svuotato dei suoi abitanti che si erano trasferiti in questa appendice moderna e sostanzialmente anonima. La programmazione della costruzione della chiesa dei Santi Cipriano e Cornelio, consacrata il 28 giugno 2009, si colloca quindi in un quadro molto più ampio di evangelizzazione edilizia delle periferie<sup>3</sup>. Un tema progettuale molto sentito a cavallo del Giubileo del 2000.

Ma l'occasione da cui parte la vicenda realizzativa della chiesa ha origini anteriori. In breve, nel 1996, durante una visita pastorale a Calcata Nuova, il vescovo delle Diocesi di Civita Castellana, Mons. Divo Zadi, vide che la comunità parrocchiale si radunava all'interno di

un semplice capannone sito di fronte al nuovo municipio. La vista di questa situazione provvisoria lo indignò, soprattutto se il fabbricato si fosse paragonato con l'antica chiesa del SS. Nome di Gesù ubicata nel paese medievale che era viceversa valorizzata sia dal pregevole interno a navata unica coperta da un soffitto a capriate sia dai numerosi stucchi e dalle preziose opere d'arte. Questo aspetto precario fece sì che la Diocesi si impegnasse nella realizzazione di una nuova chiesa parrocchiale, la quale fu programmata sin da principio con un'attenta redistribuzione delle risorse finanziarie che dovevano comprendere anche le spese per la creazione di opere d'arte che dovevano caratterizzare l'interno del nuovo spazio religioso<sup>4</sup>.

Paolo Portoghesi si era già misurato con la progettazione di edifici ecclesiastici, ma a parte la realizzazione della chiesa della Sacra Famiglia di Salerno (1969-1974)<sup>5</sup>, tutti gli altri progetti erano piuttosto recenti<sup>6</sup>, pur considerando la chiesa come un argomento centrale per la progettazione. In questo ambito, nel 1997 inizia la progettazione della chiesa della Madonna della Pace a Terni (poi conclusa nel 2003) che anticipa alcuni temi poi ripresi e ampliati nei disegni per l'edificio sacro di Calcata Nuova<sup>7</sup>. In questa fase temporale si inserisce anche il progetto di concorso per il complesso parrocchiale del Redentore di Modena (elaborato tra il 2000 e il 2001) che, sviluppato contemporaneamente alla genesi della chiesa calcatese, esplora il tema della centralità e della forma stellare pur con sostanziali differenze individuabili nella planimetria, nelle dimensioni, nei materiali e nella profusione della luce bianca che entra dall'alto, ma anche trasversalmente dalle fessure inserite nel tiburio<sup>8</sup>. Qui lo Studio Portoghesi si riallaccia anche all'esperienza dell'architettura alpina di Bruno Taut (1880-1938) e ad alcuni interni scandinavi del Novecento.

A Calcata, invece, l'idea di base del progetto, firmato da Paolo Portoghesi e da sua moglie Giovanna Massobrio, scaturisce dalla volontà di costruire un edifi-

cio, molto diverso da una chiesa tradizionale, che riuscisse a trasmettere nel suo interno una sensazione di trascendenza, ma anche di calore. In pratica la sfida era tentare di plasmare uno spazio sacro, ridotto e accogliente come il cuore di una conchiglia, da destinare ad una piccola comunità.

Questa sensazione di trascendenza doveva essere espletata da una luce zenitale che giungeva all'interno attraverso un cono luminoso improntato come una camera di luce barocca. La luce, infatti, scendendo dall'alto permea i fedeli che, raccolti in preghiera, assistono alla celebrazione eucaristica. Lo stesso meccanismo barocco è utilizzato per far discendere una speciale luminosità dai riflessi azzurri nell'abside che, viceversa, scendendo alle spalle di un Cristo di terracotta scolpito da Paolo Borghi, ne determina la levità mentre ascende verso il cielo. Un meccanismo quindi, che ha radici remote, che si possono ritrovare forse nel lavoro di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) per Sant'Andrea al Quirinale, dove addirittura l'Apostolo è rappresentato due volte (prima dipinto crocefisso sulla terra, poi scolpito sopra la trabeazione che ascende verso il cielo), davanti a una parete celeste<sup>9</sup>. Tra la parete e le rappresentazioni del santo (pittorica e scultorea) potremmo in qualche modo intravedere la luce che dall'alto scende sulla terra. Il meccanismo scenografico che utilizza Portoghesi ha certamente diverse analogie con la fonte di luce nascosta che contraddistingue l'illuminazione dell'altare della celebre chiesa barocca romana.

L'edificio di Calcata ha poi il pregio di chiudersi in sé stesso quasi ad abbracciare i calcatesi e questa chiusura, suggerita dalla sinuosa articolazione dei muri perimetrali, riesce a ricreare quel sentimento di raccoglimento tra i fedeli che, aspettando l'arrivo della luce dall'alto, evocano loro stessi il mistero della Pentecoste. Per agevolare questa atmosfera, Portoghesi lavora sulla grande apertura centrale stellare che squarcia la volta della chiesa. Una luce diretta che viene esaltata dalla contemporanea mancanza di qualsiasi apertura

laterale nei muri perimetrali della chiesa. In questo modo, sembrano essere presenti simultaneamente da una parte una chiusura al mondo esterno, dall'altra un invito alla trascendenza attuata attraverso la stessa luce che giunge dal cielo. Adottando questa complessa scelta progettuale, Portoghesi sembra voler far coincidere con la chiesa una rappresentazione poetica dello stesso paese arroccato su un instabile piano circolare, nel quale le sue strade ricevono la luce solo dal cielo.

Tornando alla chiesa, si può notare come l'illuminazione si intensifichi attraverso un lucernaio che la filtra e la frantuma mentre scende verso il basso grazie all'azione separatrice provocata dal profilo stellare dell'apertura centrale interna. Portoghesi afferma che si può trovare una similitudine con l'oculo del Pantheon<sup>10</sup>, un altro edificio che non riceve luce da finestre nel tamburo, ma solo ed esclusivamente dall'alto. Tale affermazione suona in realtà un po' come una risposta alla critica di alcuni calcatesi che temevano, durante la costruzione, che la chiesa fosse sostanzialmente buia.

Soltanto al termine del cantiere tutti compresero che l'illuminazione era più che sufficiente, essendo stata calcolata nella misura giusta per far sembrare la luce stessa un'espressione della presenza della divinità. Tutto ciò contribuisce a creare uno spazio in qualche modo raccolto (quasi compresso) che rimanda all'idea della preghiera.

Anche all'esterno la chiesa vuole essere una rievocazione del paese vecchio. Il perimetro murario esterno e il suo tiburio stellare sono anch'essi rivestiti di tufo e, proporzionalmente, le dimensioni di tutta l'opera sono in qualche modo paragonabili con le mura ideali del borgo antico. In questo modo, l'architetto coglie l'occasione di portare simultaneamente della qualità estetica in uno slargo urbano altrimenti anonimo attraverso un'articolazione geometrica verticale data dall'innesto del tiburio stellare nello zoccolo tufaceo e di esprimere così un ulteriore ricordo del paese abbandonato.

Sin dai primi schizzi progettuali Portoghesi si è concentrato sul tiburio centrale. Per creare un adeguato incastro tra i volumi del tiburio e del basamento era necessario progettare un articolato apparato strutturale, per la cui realizzazione viene coinvolto l'ingegnere Antonio Michetti (1927-2010), già spesso consulente per la commissione di "Arte Sacra" del Vaticano per alcune delle maggiori chiese costruite a Roma a cavallo del Giubileo (per tutte, la chiesa nota come "Dives in Misericordia" di Richard Meier a Tor Tre Teste). Portoghesi e Michetti, che per anni fu un docente di Tecnica delle Costruzioni nella facoltà di architettura della Sapienza di Roma, nonché allievo di Pier Luigi Nervi (1891-1979) e Gaetano Minnucci (1896-1980), decidono di realizzare una struttura che si prestasse alla prefabbricazione. Tale scelta era determinata sia per consentire una rapida cantierizzazione, sia perché la costruzione di un edificio sacro prefabbricato poteva essere da esempio in un momento in cui si sentiva la necessità di costruire molte nuove chiese come luogo identitario, nonché di incontro, nelle periferie.

L'esperimento, che Portoghesi definisce "straordinario"<sup>11</sup>, consiste nel separare gli elementi costruttivi fondamentali dal resto della costruzione che si completava con tamponature costituite da blocchetti di tufo. Quindi, già in fase di fabbricazione, si poteva osservare come la forma della chiesa fosse suggerita dalla sequenza radiale dei sette speroni triangolari (che poi diventano 14) attraverso la connessione con le travi di coronamento. Tutti gli elementi sono realizzati in officina e collegati tra loro con elementi mediani che hanno sempre la stessa forma triangolare. Sopra a questa struttura di travi si elevano i diedri delle pareti del tiburio. Quest'ultimi, costituiti da elementi prefabbricati e anch'essi rivestiti esternamente di tufo, si aprono progressivamente verso l'alto. La messa in opera di questi elementi, arrivati nel cantiere calcatese su dei camion dalla vicina Orte, fu un momento emotivamente coinvolgente di partecipazione locale. Terminato

il montaggio della struttura in cemento prefabbricato è stata sovrapposta la copertura diafana stellare lignea. Gradualmente si vedeva come da questa serie di cavalletti, che già indicavano la conformazione del nucleo centrale, si formava uno spazio racchiuso con una forma stellare che si espandeva con i muri inclinati verso l'alto disobbedendo alla cosiddetta regola del filo a piombo. Tutto ciò dava l'impressione di costituire un reciproco rapporto tra il fedele e la trascendenza. Seguendo le testimonianze di Portoghesi l'intento era di costituire un rapporto tra la preghiera che sale verso l'alto e l'amore divino che ridiscende per conseguenza verso il basso. Questo meccanismo di reciprocità è materializzato dalla luce, in quanto in questo spazio complesso, come già anticipato, l'unica fonte luminosa è quella che viene dall'alto. La prefabbricazione ha consentito di realizzare la chiesa in meno di tre anni (tra il 2006 e il 2009).

Dopo le motivazioni progettuali, si può descrivere con maggiore precisione la struttura del progetto in pianta e in alzato. La pianta della zona basamentale, bassa e realizzata in blocchetti tufacei, è organizzata secondo una conformazione planimetrica che rimanda mnemonicamente ai due triangoli sovrapposti di Sant'Ivo alla Sapienza di Francesco Borromini (1599-1667). Attorno allo spazio centralizzato si dispongono dei vani poligonali identificabili con il battistero, la sagrestia e un ambiente raccolto per la confessione. La spazialità si dilata in altezza attraverso un alto tiburio stellare, nervato al suo interno dai sostegni in cemento armato che sorreggono attraverso delle mensole triangolari una stella lignea che in trasparenza filtra la luce del lanternino dividendo di fatto la verticalità in due zone distinte ma permeabili. La matrice geometrica di base del tiburio è un poligono di sette lati, quindi una figura geometrica eptagona (cioè di sette lati) che ancora una volta rimanda a impianti barocchi borrominiani. Naturalmente il sette è anche un numero legato alla spiritualità cristiana e giudaica, in quanto sette sono anche i giorni della settimana, i Sacramenti, i doni dello Spirito Santo, le virtù, i dolo-

ri della Vergine mentre, il suo multiplo quattordici equivale alle stazioni della Via Crucis. Il passaggio tra le due zone è segnato da una sorta di trabeazione liscia in cemento di forma stellare, che funge da corona e su cui si frantuma e si smaterializza la luce.

Nello spazio urbano si erge quindi la chiesa che costituisce un evidente landmark, visibile anche a grande distanza il quale, dichiaratamente, sia nel basamento radicato nel terreno e circondato da un prato sia nella verticalità esplosiva del tiburio, vuole ricordare le case che coronano la rupe in armoniosa continuità e l'elevazione verso il cielo rispetto alla vallata dove scorre il Treja<sup>12</sup>.

La distribuzione dello spazio liturgico segue quasi un percorso processionale in quanto il fedele pur attraversando uno spazio centralizzato è orientato verso un tragitto che lo porta ad attraversare il piccolo portale d'ingresso e a percorrere anche visivamente l'atrio, il deambulatorio anulare, la mensa, l'abside con l'altare (contenente l'immagine del Cristo risorto) che indirizza, alla fine, lo sguardo del pellegrino verso l'alto dove c'è la comunione con il cielo. Con questo meccanismo biunivoco la presenza del sacro nella chiesa diventa tangibile<sup>13</sup>, per quanto espresso dai fasci di luce che vengono generati dalle travi lignee che incrociandosi verso l'alto formano il motivo stellare e reggono le tavole da cui sorge il lucernaio. Un occhio superficiale può trovare stringenti analogie formali con precedenti lavori di Portoghesi, o con le volte stellari delle chiese torinesi di Guarino Guarini (1624-1683) o con quella degli Angeli Custodi del quartiere romano di Città Giardino Aniene di Gustavo Giovannoni (1673-1947), ma un'osservazione più attenta invece l'esclude proprio per il legame diretto che Portoghesi vuole intessere con la comunità locale. Inoltre, la chiesa presenta una quantità di legno alquanto inusuale se confrontata con i citati esempi desunti dalla storia. Il legno è la materia delle travi, dei banchi, dell'ambone, delle acquasantiere, della sede vescovile e la sua impronta si rilegge nelle cassefor-

me del cemento. Del legno, in questo caso lamellare, è presente anche nella copertura (unito all'acciaio). Tutto ciò mostrano la pratica del "fare" di questa piccola comunità laziale, nonché ricordano il ruolo di costruttore della fede che aveva rivestito Gesù, anche lui falegname, nella sua prima giovinezza. L'uso dell'intonaco bianco, del tufo, del peperino nel pavimento accoppiato alle piastrelle, mostra come si può costruire un'opera complessa partendo dall'utilizzo di materiali, tra virgolette, poveri o meglio consueti nella tradizione costruttiva della campagna romana.

Da quanto detto si percepisce come le opere d'arte contenute nella chiesa facciano parte di un programma iconologico perfettamente integrato con il progetto architettonico generale. In questo quadro sono menzionabili: le statue in terracotta dei santi titolari Cornelio e Cipriano, l'altare ancora in terracotta, dietro il quale vi è l'immagine policroma del Cristo Risorto e le statue in bronzo della Vergine, tutte opere dello scultore varesino Paolo Borghi; inoltre la vetrata istoriata posta sopra il portale d'ingresso di Rita Rivelli e i grandi paesaggi che costituiscono gli affreschi murari delle cappelle laterali, i quali abbracciano virtualmente le statue poste nel centro. Tutte le opere pittoriche sono dell'umbrino Luigi Frappi<sup>14</sup>. Tali affreschi sono molto importanti nella percezione dello spazio interno in quanto controbilanciano lo sguardo che istintivamente viene catturato dalla luce che discende dall'alto. Anzi la profondità degli affreschi di Frappi costringe il visitatore a voltarsi e a inserirsi all'interno di un paesaggio come fosse un moderno diorama<sup>15</sup>. Alla fine, quindi, questi affreschi innescano una visione immersiva con il paesaggio che invece è posto al di là della chiesa e di Calcata Nuova. Sembrerebbe anche che Frappi volesse riproporre la tradizione delle vedute prospettiche delle proprietà fondiarie affrescate nei saloni dei palazzi nobiliari che le principali famiglie romane detenevano nel Lazio. C'è rammarico nell'aver limitato solo a due spazi l'opera di Frappi, comprendendo pure, però, come una sua presenza maggiore avrebbe mutato gli

equilibri architettonici, luministici ed economici della fabbrica. Tuttavia, questo legame tra architettura e arti decorative (come recitava il titolo di una nota rivista italiana della prima metà del Novecento), come pure tra gli arredi e le visuali prospettiche, è sicuramente un pregio dell'edificio di Portoghesi.

La familiarità di forme apparentate con la storia sono certamente presenti nella chiesa, anche se rimangono a un livello subliminale in quanto completamente trasfigurate e reinterpretate in modo personalissimo dai due progettisti che, tra l'altro, come accennato propongono pure soluzioni tecniche innovative e originali. L'inusuale struttura centralizzata trova quindi molteplici precedenti sia locali sia internazionali, e seppure sono percepiti da Portoghesi nella progressiva definizione dell'idea iniziale, essi sono probabilmente ignorati nella successiva elaborazione progettuale. All'uopo si deve ricordare che, dopo la riforma liturgica seguita al Concilio Vaticano II (1962-1965)<sup>16</sup>, sia a Roma come in provincia sono state realizzate diverse chiese sperimentali a pianta centrale. Osservandone alcune di queste, si può notare la complessità del progetto portoghese rispetto a esempi che in comune con l'edificio di Calcata avevano solo dei budget piuttosto limitati e il confronto con una periferia anonima seppur strettamente collegata all'edilizia storica delle città.

In questo quadro, forse non è inutile ricordare alcuni esempi, quali la chiesa di Gesù Divino Maestro alla Pineta Sacchetti di Carlo Bevilacqua edificata tra il 1966 e il 1967 dove in linea con le indicazioni del Concilio Vaticano II, l'architetto propose una avvolgente pianta circolare con il Presbitero irrorato dalla luce proveniente dal lanternino sovrastante; oppure la chiesa parrocchiale di San Luigi Grignon de Montfort costruita nei pressi di Primavalle da Francesco Romanelli (e realizzata tra il 1968 e il 1971) che presenta un parziale parallelismo con la chiesa calcatese per la parte basamentale. In questo contesto, si può inserire pure la chiesa di San Cleto di Ildebrando Savelli e Corrado Volpet-

ti nel quartiere di San Basilo (1992-1995) per l'adozione di una copertura a tenda con travi di legno lamellare e lanternino. La chiesa di San Giovanni Evangelista a Spinaceto di Julio Lafuente (1921-2013) e Gaetano Rebecchini (1924-2020), consacrata nel 1969, è interessante invece per l'utilizzo di blocchetti di tufo in facciavista sia all'esterno sia all'interno e per l'area presbiterale inondata da un fascio di luce proveniente da un lucernaio. Pur nella loro esiguità numerica, si può comunque constatare come le chiese a pianta centrale poste nell'estrema periferia di Roma presentano la volontà comune di porsi al centro di questi anonimi quartieri cercando di divenirne anche un segno identitario<sup>17</sup>.

Si potrebbe dire che anche la chiesa di Portoghesi s'inserisce in questo quadro di nuove costruzioni, ma presenta ben altre complessità; e allora, benché l'impianto planimetrico sia differente, si possono trovare maggiori affinità con la chiesa romana di San Policarpo di Giuseppe Nicolosi (1901-1981) realizzata tra il 1964 e il 1967 nel quartiere Appio Claudio sia per il trattamento del paramento in peperino e mattoni in facciavista, sia per il confronto tra l'edilizia residenziale di un quartiere nuovo e la campagna romana. Ma si possono rileggere ulteriori congruenze anche per l'illuminazione interna della chiesa che discende dall'alto e per la sua matrice planimetrica stellare costituita dall'incastro di due triangoli equilateri che si sovrappongono e che vengono denunciati in alto dall'orditura delle travi formando nel centro un esagono iscritto. Ovviamente altri esempi che potremmo definire residenziali, sono sicuramente anche le costruzioni di Mario Ridolfi (1904-1984) del cosiddetto ciclo delle Marmore, in particolare ovviamente la Casa Lina, nel quale vi è anche un parallelismo con la chiesa di Calcata nell'uso di una pianta centrale a "gemmazione", in particolare per alcune soluzioni poi accantonate dal maestro romano. Portoghesi forse le ha presente, ma non segue le peculiarità ridolfiane del trattamento delle pareti, scegliendo di adottare per l'interno

della chiesa l'intonaco bianco, piuttosto che le materiche pareti in pietra a facciavista, mostrando così di preferirgli gli esempi dei maestri del passato quali Borromini e Michelangelo. Una scelta quindi indirizzata all'uso del colore (tra il bianco e l'azzurro), come peraltro già utilizzato sia pure con diverse finalità (e con l'aggiunta del verde), anche da Vittorio de Feo (1928-2002) nella cappella universitaria dedicata a San Tommaso d'Aquino a Tor Vergata.

Ma la grande differenza con tutti questi esempi citati e l'edificio calcatese, sta sostanzialmente nella ricerca che Portoghesi persegue nel tema dell'illuminazione dall'alto che imprime un senso unitario alla celebrazione liturgica, ponendo l'accento sul conseguente utilizzo di un organismo architettonico verticalizzante che sia al contempo segnale urbano e sistema compositivo privilegiato che permette alla luce di indirizzarsi verso il centro della chiesa. La chiesa di Calcata così, anche per la più volte menzionata assenza di finestre, vive del contrasto tra le ombre e la potente luce indirizzata nel centro della chiesa, con l'aggiunta di una seconda camera di luce in corrispondenza dell'abside.

Anche in questo caso, l'estremo verticalismo del suo tiburio la accomuna a un altro capolavoro dell'architettura italiana: la parrocchiale di Santa Maria Maggiore di Ludovico Quaroni (1911-1987) costruita a Francavilla al Mare nell'immediato secondo dopoguerra. La chiesa abruzzese, dalle dimensioni senz'altro più ampie rispetto all'esempio laziale, ha comunque in comune la sostanziale mancanza di finestre in basso, come pure la preferenza di un'illuminazione che scende dall'alto attraverso la verticalità monumentale del tiburio. C'è da dire poi, che anche nella chiesa quaroniana è presente un dialogo serrato con le arti decorative, in quanto l'apparato ornamentale, in parte progettato da Pietro Cascella (1921-2008) è parte integrante del progetto iconologico e architettonico della chiesa.

Per certi versi riconducibile a una ricerca sulla luce che dall'alto invade l'area

eucaristica si può menzionare pure il santuario dedicato alla Nostra Signora di Fatima di San Vittorino Romano ubicato appena fuori il Grande Raccordo Anulare. Cappella identificabile come un ultimo avamposto del comune di Roma in direzione est, ma già immersa compiutamente nella campagna romana. Progettata a partire dal 1971 da Lorenzo Monardo (1929-2018), il santuario pur presentando delle forme lontanissime dalle poetiche portoghesiane (essendo debitrice piuttosto delle opere dell'espressionismo tedesco) è un vero e proprio landmark.

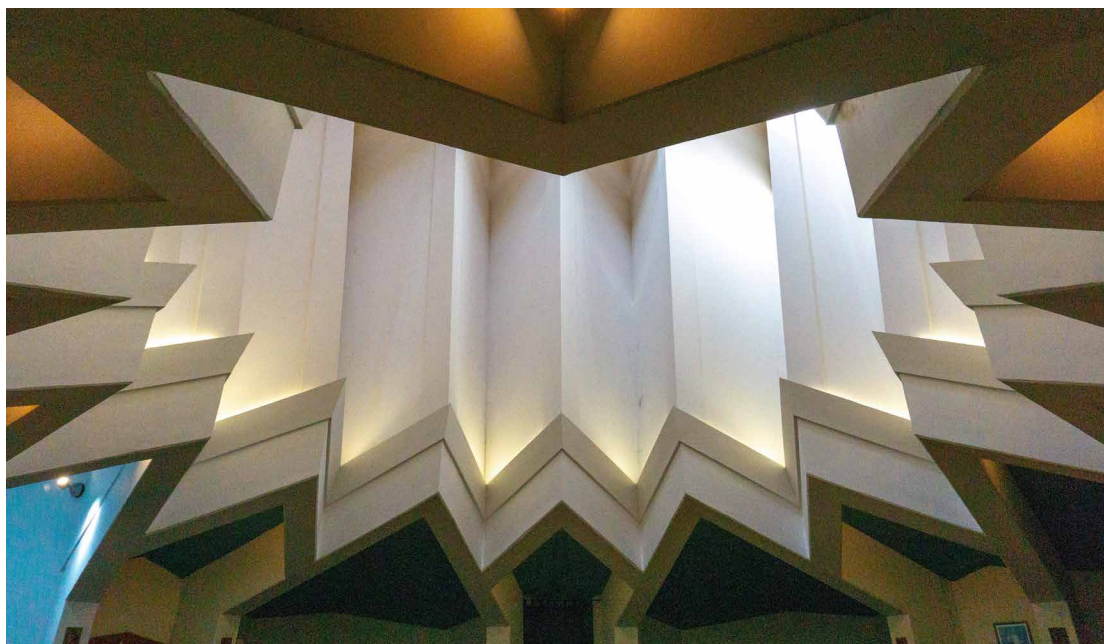
Un parallelismo più evidente nei confronti del disegno strutturale interno all'esempio di Calcata si può ritrovare anche nella chiesa di Raffaello Fagnoni (1901-1966) consacrata a Gesù Divino Lavoratore edificata nel 1955 a Roma. Anche la chiesa di Fagnoni, presenta un utilizzo quasi organico delle costolanature di cemento armato che contemporaneamente ottemperano a un duplice compito strutturale ed estetico nell'interno della chiesa. Qui Fagnoni disegna un'unica aula ovale la cui volta è solcata da un'orditura di travi sorrette da quattordici pilastri radiali, a loro volta, rivestiti in pietra nella parte basamentale. La chiesa che manca però della verticalità di un tiburio centrale, sembra far riferimento alle volte solcate dalle costolanature diagonali che caratterizzano molti edifici sacri dal carattere tardobarocco dell'Europa centrale (da Johann Blasius Santini Aichel ai Dientzenhofer).

Gli esempi citati sono forse conosciuti dai nostri progettisti, anche se dubitiamo possano aver influenzato direttamente la progettazione della costruzione di Calcata che, come spiegato, parte sì da uno studio per il complesso parrocchiale del Redentore di Modena, ma successivamente piegato al territorio, ai costumi locali della Tuscia e a un significato iconologico che è estraneo a una riproposizione meramente stilistica di esempi precedenti. In ogni caso i diversi modelli citati ci mostrano come la chiesa di Portoghesi faccia convincentemente parte di un momento piuttosto

ampio della cultura architettonica italiana, e romana in particolare, che si rivolge alla proposizione di nuove tipologie ecclesiastiche che fanno i conti con la storia, ma soprattutto con il tentativo di qualificare e dare centralità a periferie che altrimenti non avrebbero dei luoghi di identificazione collettiva. In questo senso, sono certo discutibili alcune critiche che dal web hanno investito la chiesa calcatese sovente associata spiritosamente a iconici oggetti di design. Questa associazione, comunque, testimonia indirettamente come l'obiettivo di Portoghesi di creare un'immagine coincidente con un landmark (e un *genius loci*), sia stato sostanzialmente raggiunto. Citando l'elenco delle critiche che Borromini riceveva dai suoi contemporanei, non possiamo non ricordare come per le sue forme innovative e originali persino la cupola di Sant'Ivo alla Sapienza, ancora nell'Ottocento, veniva definita un "cavatappi".

Comunque, il debito della chiesa di Portoghesi con l'architettura storica esiste, ma è da ricercare piuttosto che nell'edilizia sacra del Novecento, nelle complesse strutture lignee delle volte dei palazzi rinascimentali di Tarquinia e della Tuscia, nelle planimetrie rielaborate dei tempietti antichi ubicati nella campagna romana e pubblicati nel Seicento da Giovanni Battista Montano (1534-1621)<sup>18</sup>, oppure negli esempi di spazi centralizzati barocchi dalla complessa incidenza luministica, opera di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770), di Guarino Guarini (come si è già detto sopra), e soprattutto di Francesco Borromini. Si pensi alla soluzione planimetrica di Sant'Ivo, al tiburio di Sant'Andrea delle Fratte, alla torre dell'orologio dell'Oratorio dei Filippini, tutti esempi pervasi dall'incidenza mutevole della luce che Portoghesi reimpiega per caratterizzare esternamente le pareti tufacee del basamento della chiesa, oppure per alimentare, attraverso l'apertura stellare interna al tiburio, la prorompente spiritualità nello spazio intimo dell'aula.





1

## Note

<sup>1</sup> L. Zeppegno, *Lazio sconosciuto. Le Gole del Treia*, in "Le Vie d'Italia", LXIII, 7, luglio 1957, pp. 905-916 [915-916].

<sup>2</sup> Sulle vicende relative alla realizzazione della nuova chiesa si vedano le seguenti sintesi: S. Barbagallo, *Una cittadella ideale dove domina la luce (Paolo Portoghesi)*, in "L'Osservatore Romano", 21-22 settembre 2009; P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cipriano e Cornelio a Calcata, Viterbo*, in "Chiesa oggi: architettura e comunicazione", 88, 2009, pp. 33-42; G. Pullara, *La stella di Portoghesi*, in "Corriere della Sera", ed. romana, 29 giugno 2009, p. 12.

<sup>3</sup> All'interno di una bibliografia sterminata si rimanda al mio testo sulla chiesa del Giubileo di Roma e ai rapporti con la periferia: G. Bonaccorso, *La chiesa di Richard Meier a Tor Tre Teste e il suo contributo al consolidamento identitario dei nuovi quartieri della periferia romana oltre il GRA*, in *Periferie. Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, numero tematico de "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", X, 2014, pp. 439-469 (con bibliografia).

<sup>4</sup> Per quanto non direttamente giustificato si rimanda ad: Anna Rita Emili, Ludovico Romagni (a cura), *10 domande a Paolo Portoghesi*, [www.entervista.unicam.it](http://www.entervista.unicam.it)

<sup>5</sup> B. Chavardes, *De Francesco Borromini à Paolo Portoghesi. L'église de la Sacra Famiglia à Salerne*, in "Livraisons d'histoire de l'architecture", 27, 2014, pp. 21-31.

<sup>6</sup> Tra gli altri si possono menzionare il progetto per una chiesa nel quartiere romano di Tor Tre Teste del 1994, il progetto e la seguente realizzazione della chiesa di S. Maria della Pace a Terni (1997-

2003), gli elaborati per il complesso parrocchiale di S. Giuseppe Artigiano a Modena del 2000, il progetto del 2001 per la chiesa di S. Francesco d'Assisi a Castellaneta (Ta) e nello stesso anno l'inizio della progettazione della chiesa di Calcata.

<sup>7</sup> Sulla chiesa di Terni si veda almeno: P. Portoghesi, *Terni, chiesa di Santa Maria della Pace e della Santissima Trinità*, 1997, in G. Massobrio, M. Ercadi, S. Tuzi, *Paolo Portoghesi architetto*, Skira, Milano, 2001, pp. 260-261; P. Mattei, *Nel silenzio delle nostre chiese. Intervista con Paolo Portoghesi*, in "30 GIORNI nella Chiesa e nel mondo", XXIX, 11, 2011, pp. 60-67; C. Duca, *Un esempio di committenza della Diocesi di Terni*, in "Arte Cristiana", CI, 876, 2013, pp. 161-164.

<sup>8</sup> All'uopo si veda: P. Portoghesi, *Modena, progetto di concorso per il complesso parrocchiale del Redentore, 2000-01*, in G. Massobrio, M. Ercadi, S. Tuzi, *Paolo Portoghesi architetto*, Skira, Milano, 2001, p. 277.

<sup>9</sup> La pala d'altare rappresentante il "Martirio di Sant'Andrea apostolo" di Jacques Courtois detto il Borgognone è del 1668, mentre la statua di sant'Andrea apostolo in gloria che poggia sul timpano sovrastante, di Ercole Antonio Raggi è stata realizzata tra il 1662 e il 1665. La regia è ovviamente berniniana.

<sup>10</sup> *Giorgio Tartaro intervista Paolo Portoghesi a Calcata*, TV Leonardo - Casa & Stili, A2, <https://www.youtube.com/watch?v=alAzxJskilo>, consultato il 09/09/20.

<sup>11</sup> Cfr. Anna Rita Emili, Ludovico Romagni (a cura), *10 domande a Paolo Portoghesi*, [www.entervista.unicam.it](http://www.entervista.unicam.it).

<sup>12</sup> P. Portoghesi, *Chiesa dei SS. Cipriano e Corne-*

lio a Calcata, Viterbo, in "Chiesa oggi: architettura e comunicazione", 88, 2009, pp. 33-42.

<sup>13</sup> All'uopo vedi il saggio di P. Portoghesi, *Geomorfismo, archetipi e simboli in architettura*, in Agathòn, 02, 2017, pp. 11-24, contenente diversi elaborati di progetto della chiesa di Calcata firmata da Paolo Portoghesi e Giovanna Massobrio.

<sup>14</sup> Per una istantanea degli interni ed esterni della chiesa si rimanda all'apprezzabile corto di Giovanni Carpentieri, *La chiesa di Paolo Portoghesi a Calcata*, <https://www.youtube.com/watch?v=iy9wHt2HFgY>, consultato il 07/09/20.

<sup>15</sup> Anche in questo caso, Portoghesi ci fornisce la motivazione della scelta degli artisti: "Già da tempo avevo fatto delle esperienze di collaborazione con Paolo Borghi che è uno scultore che vive a Varese e che aveva fatto una grande mostra alla Galleria Apollodoro che era gestita da mia moglie. E quindi pensai subito a lui, Così come pensai di coinvolgere un pittore che io amo moltissimo, un pittore di paesaggio Luigi Frappi e che ha costruito le grandi tele che fanno da sfondo a queste figure dei due santi titolari della chiesa e della Madonna" (cfr. Annarita Emili, Ludovico Romagnoli (a cura di), *10 domande a Paolo Portoghesi*, [www.entervista.unicam.it](http://www.entervista.unicam.it)).

<sup>16</sup> Sul dibattito post-conciliare in relazione alle proposte di Portoghesi, si vedano: P. Portoghesi, *L'intervento di Paolo Portoghesi dibattito sull'architettura sacra postconciliare*, in "Arte Cristiana", CII, 883, 2014, pp. 245-248, come pure: M. Abeti, *Intervista al di là dell'architettura, una esperienza sacra con Paolo Portoghesi*, in "Chiesa Oggi", 110, 2019.

<sup>17</sup> Per comprendere il rapporto tra la chiesa e periferia che cresce, è sempre utile consultare i primi numeri della rivista "Chiesa e Quartiere". Per un approfondimento si veda: G. Gresleri, M.B. Bettazzi, G. Gresleri, *Chiesa e quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, Compositori, Bologna, 2004*. Invece, per ciò che attiene il panorama romano cfr.: S. Mavilio, *Guida all'architettura Sacra Roma 1945-2005*, Electa, Milano, 2006. Tra esempi meno qualitativi, ma pur sempre significati del rapporto tra chiesa centralizzata e periferia si vedano anche alcune parrocchiali di Roma Est ubicate oltre il Grande Raccordo Anulare. In particolare: San Bernardino da Siena a Torre Gaia, San Girolamo Emiliani a Casal Morena, Santa Rita a Torre Angela e Santi Simone e Giuda Taddeo ancora a Torre Angela.

<sup>18</sup> G.B. Montano, *Scelta di vari tempieetti antichi: con le piante et alzatte desegnati in prospettiva*, Soria, Roma, 1624.

## Bibliografia

- Abeti Maurizio, *Intervista al di là dell'architettura, una esperienza sacra con Paolo Portoghesi*, in "Chiesa Oggi", 110, 2019.

- Barbagallo Sandro, *Una cittadella ideale dove domina la luce (Paolo Portoghesi)*, in "L'Osservatore Romano", 21-22 settembre 2009.

- Bonaccorso Giuseppe, *La chiesa di Richard Meier a Tor Tre Teste e il suo contributo al consolidamento identitario dei nuovi quartieri della periferia romana oltre il GRA, in Periferie. Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, numero tematico de "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", X, 2014, pp. 439-469.

- Chavardes Benjamin, *De Francesco Borromini à Paolo Portoghesi. L'église de la Sacra Famiglia à Salerne*, in "Livraisons d'histoire de l'architecture", 27, 2014, pp. 21-31.

- Duca Celina, *Un esempio di committenza della Diocesi di Terni*, in "Arte Cristiana", CI, 876, 2013, pp. 161-164.

- Gresleri Glauco, Bettazzi Maria Beatrice, Gresleri Giuliano, *Chiesa e quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, Compositori, Bologna, 2004*.

- Massobrio Giovanna, Ercadi Maria, Tuzi Stefania, *Paolo Portoghesi architetto*, Skira, Milano, 2001.

- Mattei Paolo, *Nel silenzio delle nostre chiese. Intervista con Paolo Portoghesi*, in "30 GIORNI nella Chiesa e nel mondo", XXIX, 11, 2011, pp. 60-67.

- Mavilio Stefano, *Guida all'architettura Sacra Roma 1945-2005*, Electa, Milano, 2006.

- Montano Giovanni Battista, *Scelta di vari tempieetti antichi: con le piante et alzatte desegnati in prospettiva*, Soria, Roma, 1624.

- Portoghesi Paolo, *Modena, progetto di concorso per il complesso parrocchiale del Redentore, 2000-01*, in Massobrio Giovanna, Ercadi Maria, Tuzi Stefania, *Paolo Portoghesi architetto*, Skira, Milano, 2001, p. 277.

- Portoghesi Paolo, *Terni, chiesa di Santa Maria della Pace e della Santissima Trinità, 1997*, in Massobrio Giovanna, Ercadi Maria, Tuzi Stefania, *Paolo Portoghesi architetto*, Skira, Milano, 2001, pp. 260-261.

- Portoghesi Paolo, *L'intervento di Paolo Portoghesi dibattito sull'architettura sacra postconciliare*, in "Arte Cristiana", CII, 883, 2014, pp. 245-248.

- Portoghesi Paolo, *Chiesa dei SS. Cipriano e Cornelio a Calcata, Viterbo*, in "Chiesa oggi: architettura e comunicazione", 88, 2009, pp. 33-42.

- Portoghesi Paolo, *Geomorfismo, archetipi e simboli in architettura*, in "Agathòn", 02, 2017, pp. 11-24.

- Pullara Giuseppe, *La stella di Portoghesi*, in "Corriere della Sera", ed. romana, 29 giugno 2009, p. 12.

- Zeppegno Luciano, *Lazio sconosciuto. Le Gole del Treia*, in "Le Vie d'Italia", LXIII, 7, luglio 1957, pp. 905-916.

### **Sitografia**

- Carpentieri Giovanni, *La chiesa di Paolo Portoghesi a Calcata*, <https://www.youtube.com/watch?v=iy9wHt2HFgY>, consultato il 07/09/20.
- Emili Anna Rita, Romagni Ludovico (a cura), *10 domande a Paolo Portoghesi*, [www.entervista.unicam.it](http://www.entervista.unicam.it).
- Giorgio Tartaro *intervista Paolo Portoghesi a Calcata*, TV Leonardo - Casa & Stili, A2, <https://www.youtube.com/watch?v=alAzxJskilo>, consultato il 09/09/20.

### **Didascalia dell'immagine**

1 *Chiesa dei Ss. Cornelio e Cipriano*, particolare del lucernaio centrale.

# P

## Paolo Portoghesi

di Manuel Orazi, Marco Vanucci

### Abstract

Il testo ripercorre per punti le tappe fondamentali del percorso intellettuale e di vita di Paolo Portoghesi, dalla sua giovinezza e da quei momenti nella città di Roma in cui apprende le lezioni del Barocco attraverso la figura di Borromini, fino alle sue recenti esperienze e al suo ritiro nel borgo di Calcata, a stretto contatto con la natura. Nell'argomentazione si apprendono i riferimenti dell'architetto, sia quelli storici che quelli a lui contemporanei, quindi le sue amicizie, i principali incarichi professionali e istituzionali, le principali teorie a cui si è dedicato, e l'attuale interesse verso quella disciplina architettonica che lui definisce "geoarchitettura".

### Keywords

*portoghesi, borromini, teoria dei campi, biennale, geoarchitettura*

Paolo Portoghesi nasce a Roma nel 1931 in via Monterone, a pochi passi da piazza dei Caprettari e piazza Sant'Eustachio. Da qui, attraversando la piazza per andare a scuola, il giovane Portoghesi scruta quotidianamente la cupola di Sant'Ivo alla Sapienza, un'opera che lo interrogherà e a cui rimarrà legato per il resto della sua vita. Quell'edificio, realizzato da Borromini tra il 1642 e il 1660, assieme all'Oratorio dei Filippini che si trova a due passi da casa dei suoi nonni, in piazza della Chiesa Nuova, esercita su Portoghesi un fascino che segnerà tutta la sua carriera di architetto e di intellettuale. L'architetto ticinese entra dunque a far parte dell'immaginario di Paolo Portoghesi sin dalla giovane età. Le sue opere diver-

The text consider the points of the fundamental stages of the intellectual journey and life of Paolo Portoghesi, from his youth and those moments in the city of Rome in which he learns the lessons of the Baroque through the figure of Borromini, until his recent experiences and his retirement in the village of Calcata, in close contact with nature. In the article we learn the references of the architect, both historical and those to him contemporaries, then his friendships, the main professional and institutional positions, the principal theories to which he has dedicated himself, and the current interest in that architectural discipline that he calls "geoarchitecture".

ranno un "problema" a cui Portoghesi dedicherà studio e approfondimenti. A soli 16 anni scrive il suo primo libretto dedicato a Francesco Borromini: battuto a macchina, stampato in pochissime copie e distribuito agli amici più intimi. È il primo atto d'amore per una figura a cui, in seguito, dedicherà numerosi libri fino a diventare il maggiore storiografo del grande architetto barocco. A Portoghesi si deve anche la riscoperta del corpus dei disegni borrominiani, quando, nel 1967 cura la mostra e il catalogo in occasione del quarto centenario dalla morte<sup>1</sup>. Portoghesi studia a Roma e da subito la sua figura di intellettuale fa emergere due vocazioni complementari: da una parte quella di storico e, dall'altra, quella di architetto.

Nel 1956, a soli venticinque anni, scrive un libro su Guarino Guarini<sup>2</sup> che lo catapulterà all'attenzione internazionale proiettando la sua carriera come storico dell'architettura. Una settimana dopo l'uscita del volume arrivano tre lettere di complimenti: una di Rudolf Wittkower, una di Giulio Carlo Argan e la terza di Bruno Zevi, tutte propongono al giovane ricercatore allestimenti progetti editoriali. Nel 1966 Portoghesi scrive *Roma Barocca*<sup>3</sup> in cui racconta le vicissitudini della città tra il 1600 e il 1750. In questo contesto storico i principi formali di base e i metodi compositivi del barocco sono verificati attraverso analisi critiche e tecniche dei monumenti stessi. Il corollario fotografico delle opere barocche è scattato dall'autore stesso mettendo a frutto la sua passione per la macchina da presa. Sono gli anni del sodalizio con Bruno Zevi che durerà poco ma lascia un segno profondo nell'esperienza umana e intellettuale di Paolo Portoghesi. È il 1964 quando, appena arrivato a insegnare a Roma da Venezia, Zevi indica un programma di riforma, esposto nell'aula magna della facoltà di architettura, improntato a fondere la composizione architettonica con l'insegnamento della storia<sup>4</sup>. Egli tenta di contrapporsi all'ortodossia del movimento moderno e indica come via d'uscita un riavvicinamento critico della storia che va re-interpretata in chiave 'operativa'. Zevi cerca, con le parole

di Louis Sullivan, "il nuovo nell'antico e l'antico nel nuovo"<sup>5</sup>. Questa idea non può che sedurre Portoghesi che in quell'anno collabora con Zevi al volume *Michelangiolo architetto*<sup>6</sup>. I due svilupperanno un lavoro a quattro mani, occupandosi personalmente dell'impaginazione delle immagini e delle didascalie e trascorrendo diversi mesi di lavoro assieme nello studio di Zevi in via Nomentana. Lo scambio intellettuale tra i due è intenso e totalizzante: dai temi trattati nel libro si passa ai temi politici, letterari, filosofici fino all'argomento dell'identità culturale ebraica. Nel febbraio dello stesso anno, Zevi e Portoghesi collaborano, assieme ad Argan, De Angelis D'Ossat, Rubino, Bettini, Gigliotti e Boudet, alla mostra per le celebrazioni michelangiulesche al Palazzo delle Esposizioni. Per l'allestimento della mostra Portoghesi prende spunto dai testi di Zevi sugli studi michelangiuleschi per le fortificazioni fiorentine. Gli schizzi di Michelangelo, fino ad allora poco conosciuti o ignorati, vengono interpretati come matrici per un nuovo sodalizio tra storia e composizione architettonica e diventano i temi decorativi dell'allestimento che viene realizzato in pannelli di polistirolo organizzati lungo le pareti seguendo un pattern variabile derivato da matrici matematiche. Per sottolineare questo elemento di logica formale, Portoghesi affida la composizione di un accompagnamento di musica elettronica a Vittorio Gelmetti, cercando così un nuovo rapporto tra musica e architettura. Questa profonda intesa culturale tra Portoghesi e Zevi è destinata a interrompersi bruscamente nel 1967, per un diverbio sulla figura di Borromini, proprio mentre i due stavano preparando una grande monografia in occasione del terzo centenario dalla morte. La comprensione e il dialogo si trasformano in diffidenza e pregiudizio. Portoghesi non rinnegherà mai questo tentativo di far vivere nel "linguaggio moderno dei frammenti dedotti da esperienze di epoche passate, lontane nel tempo e nello spazio e scelte in quanto (...) profezia di modernità"<sup>7</sup>. I due non ricuciranno mai il rapporto ma, privatamente, intratterranno qualche occasionale scambio epistolare dove

trapela ancora una certa affinità umana e intellettuale<sup>8</sup>. Meno noto ma per nulla scontato è l'interesse di Portoghesi per la storia della tecnologia e per lo studio delle scienze matematiche. Nel 1965, scrive *Tecnica curiosa*<sup>9</sup>, un saggio sulla storia del pensiero razionale. Per lui, *Tecnica curiosa* è "la macchina progettata mentalmente prima di essere costruita, anche la macchina come un semplice pensiero e indagata astrattamente come un'idea". Portoghesi supera l'idea della tecnologia come mera protesi del corpo umano e abbraccia l'idea che la macchina "inizi a imporsi come una proiezione diretta del ragionamento o come uno stimolo fantastico legato al misterioso senso della natura, al desiderio di scoprire e celebra insieme i segreti del movimento, della forza e del tempo". Portoghesi discute questi temi con l'amico Vittorio Somenzi<sup>10</sup> da cui, seguendo la teoria di Turing sull'intelligenza artificiale, nasce l'intuizione che la macchina possa riprodursi e sia dunque in grado di raccogliere il messaggio di una generazione e trasmetterla all'altra. Il progetto utopico per la città di Dikaia, del 1969, nasce proprio da queste riflessioni: una città interamente meccanica in grado di riprodursi e basata sulla trasmissione sistematica delle informazioni.

### **Moretti**

Questa passione per la scienza si intreccia anche con la sua vita personale. La prima moglie, Anna Cuzzaro, lavora come matematico presso l'Istituto per la Ricerca di Matematica Operativa in Matematica Applicata all'Urbanistica (IRMOU) fondato nel 1957 da Luigi Moretti e a cui collabora, tra gli altri, Bruno De Finetti, che svolge un ruolo particolarmente importante non solo come brillante studioso, ma anche perché introdurrà nel gruppo di ricerca il primo IBM 610. Moretti è anche l'autore del primo manifesto sull'architettura parametrica<sup>11</sup> in cui egli vede la possibilità di applicare un approccio più scientifico alle sfide della ricostruzione postbellica in Italia. In questo senso L'IRMOU mirava a utilizzare metodologie matematiche e statistiche per fornire soluzioni

che erano considerate quantitativamente e qualitativamente più efficaci per la ricostruzione e all'ammodernamento dell'Italia post-bellica. In virtù di queste frequentazioni, Portoghesi intrattiene un rapporto di ammirata amicizia con Moretti di cui apprezza l'intelletto e la figura di catalizzatore dell'ambiente romano del primo dopoguerra. Moretti è anche autore, assieme al critico francese Michael Tapié, di un raffinato volume sulla matematica delle forme nell'architettura barocca<sup>12</sup> che Portoghesi custodisce gelosamente nella sua sterminata biblioteca di Calcata.

### **Milano**

Portoghesi è ormai uno storico di successo e un architetto baciato dalla fortuna quando decide di andarsene da Roma verso nuove strade. Nel 1968 arriva a Milano dove, a soli trentasei anni, viene indicato dal consiglio di facoltà composto da Albini, Roger e Viganò come preside della facoltà di architettura del Politecnico. In quegli anni difficili tenta di portare avanti la "continuità della cultura" contrapponendosi alle posizioni massimaliste che condannavano la cultura universitaria in quanto cultura "borghese". Questo atteggiamento dialogante viene ben accolto: le sue lezioni ex cathedra in cui racconta le radici storiche dell'architettura moderna, accostando Wright e Borromini, Le Corbusier e Palladio, Mies e l'architettura greca, riscuotono un grande favore. L'esperienza milanese si conclude però bruscamente con l'occupazione universitaria che causa la sospensione del consiglio di facoltà e la nomina di un 'commissario-dittatore' come il professor Beguinot.

### **Inibizioni**

A cavallo tra anni gli anni '60 e '70, Portoghesi si cimenta in una serie di progetti in cui esplora, da architetto, alcuni dei temi sviluppati a partire dall'amicizia con Zevi. Sviluppa così un tentativo di teorizzazione della spazialità nel volume *Inibizioni* dell'architettura moderna del 1974<sup>13</sup>. Partendo da una serie di racconti e di memorie personali

sulla sua giovinezza a Roma, l'autore racconta la fascinazione per le architetture della città eterna e, in particolare, del barocco romano. Portoghesi tenta ancora una volta di andare oltre l'ortodossia del Moderno che operava una dogmatica cesura tra città storica e modernità. Al contrario, tenta di ricucire le preesistenze della città storica con l'esperienza del moderno che anima lo spirito del volume. Portoghesi sostiene la necessità di riappropriazione della storia da parte dell'architettura moderna senza paure o inibizioni, integrando la memoria del passato con il desiderio e le necessità della modernità. Per fare ciò, Portoghesi va alla scoperta di "Roma prima di Roma"<sup>14</sup>, grazie anche all'amico storico norvegese Christian Norberg-Schulz che citerà questi studi nel suo *Genius Loci*<sup>15</sup>. Portoghesi ripercorre a ritroso la storia e cerca una matrice formale allo sviluppo urbano della città di Roma. La trova lungo la valle del Treja, nel nord del Lazio, in provincia di Viterbo dove sorge l'amata Calcata. Portoghesi interpreta le forre, un sistema di gole ed insenature che tagliano la morfologia del territorio grazie all'azione dei corsi d'acqua, come matrice della spazialità di Roma, fatta anch'essa di insulae e strade strette.

### **Teoria dei Campi**

Inibizioni è comunque significativo per la "Teoria dei Campi". Dall'osservazioni dell'ornamento degli altari nelle chiese barocche messicane, Portoghesi riflette su elementi architettonici che possano "emanare" delle onde, come fossero dei campi magnetici, che colpiscono gli spazi circostanti della chiesa. Questa intuizione impone la necessità di nuovi strumenti di rappresentazione. È una ricerca che produce infatti una serie di disegni in cui delle onde increspate emanano cerchi concentrici. Prima ancora di essere piante architettoniche, questi disegni sono diagrammi spaziali che producono un campo di linee di intensità differenziata. Questo campo diventa il modello in cui si possono disporre pareti, strutture ed elementi divisorii e, allo stesso tempo, si possono esprimere qualità meno tangibili dello

spazio, come luce e suono. In questo caso, il diagramma può essere inteso come un modo di leggere in pianta le qualità intensive dello spazio: ogni centro può essere inteso come un punto di particolare intensità - dovuto al suo programma o alla qualità della luce o del suono, ecc. In questo senso, sebbene non sviluppato con i computer, questo metodo progettuale segue logiche strettamente algoritmiche. Il campo, oltre a esplorare il potenziale per una spazialità più aperta e porosa, diventa mezzo per formulare una nuova espressione formale. Questa teoria è applicata per la prima volta nel progetto per la Casa Andreis (1964-69) a Scandriglia, vicino Rieti. L'articolazione delle pareti e la suddivisione dello spazio della casa seguono il modello costruito attraverso i cerchi. Il risultato è una struttura che sostiene la libera circolazione e stabilisce un confine molto fluido non solo tra solido e vuoto, ma anche tra interno ed esterno. Ancora una volta, l'influenza borrominiana si riflette nell'architettura di Portoghesi. Qui, come nei disegni di San Carlino, il tracciato regolatore, il sistema che dimostra la scientificità dell'impianto architettonico è usato come matrice generativa. Borromini è infatti uno dei pochi che tra '500 e '600 a utilizzare la grafite (per lo più si disegnava a penna) riuscendo a esprimere, attraverso il gusto per l'esattezza assoluta, la sua capacità di disegnare "matematicamente". In Borromini esiste la volontà di razionalizzare: non si accontenta del controllo diretto. In lui c'è la volontà di utilizzare sistemi di controllo indiretto sul progetto, di estrema esattezza. Allo stesso modo, nel libro di Portoghesi troviamo i concetti di campo, crescita, ritmo e processo che sono concepiti come sistemi di controllo indiretto sul progetto architettonico. Fin dai suoi primi progetti per una villa privata alla periferia di Roma per la famiglia Baldi (1959-1961), Portoghesi ha sperimentato una metodologia di progettazione proto-algoritmica usando diagrammi generativi come principio organizzativo. Il risultato è una struttura aperta che produce uno spazio eterogeneo in cui i parametri che contribuiscono al carattere dello spazio

(pareti, aria, luce, ecc.) definiscono la forma dell'edificio. Il progetto per la chiesa della Sacra Famiglia a Salerno (1971-1974) è senza dubbio l'esempio più maturo e di successo di questo corpus di opere in quanto l'esplorazione dei campi si estende compiutamente nella terza dimensione. Mentre in Casa Baldi o Andreis il progetto emerge come un'estrusione diretta dal diagramma bidimensionale, nel progetto per la chiesa di Salerno, il campo comprende tutte e tre le dimensioni. L'idea di progettare attraverso un processo di controllo morbido sul progetto dà modo a Portoghesi di articolare composizioni aperte, in cui l'architettura lasci spazio alla vita. Nonostante Portoghesi continui a progettare copiosamente durante tutti gli anni ottanta e novanta, questo periodo rimane indubbiamente uno dei momenti più felici e originali della sua produzione architettonica. Il tentativo di teorizzazione della logica formale in architettura rimarrà incompiuto per il sopraggiungere della fase postmoderna, in cui avrà moltissimi compagni di strada all'opposto della ricerca precedente affatto solitaria.

### **La Biennale**

Nel febbraio del 1979 viene nominato direttore del settore Architettura alla Biennale di Venezia. A dargli l'annuncio è l'amico e allora presidente della Biennale Carlo Ripa di Meana che aveva coraggiosamente gestito la "Biennale del Dissenso". Portoghesi raccoglie il testimone da Vittorio Gregotti che dal 1975 era stato il primo direttore del settore architettura. Al contrario del suo predecessore, Portoghesi vuole con la sua Biennale avvicinare l'architettura alla gente, smarcandosi da posizioni prettamente disciplinari ed elitarie<sup>16</sup>. Lo fa attraverso la riapertura delle Corderie dell'Arsenale e la Strada Novissima, esibizione di grande successo che catapultò la sezione architettura della Biennale sulla ribalta internazionale. L'idea per la Strada Novissima era nata da un soggiorno berlinese con Carlo Aymonino e Aldo Rossi in cui, camminando per Postdamer Platz, i tre si imbattono nelle bancarelle del mercato, sviluppate

su due piani, che formano una quinta urbana. Portoghesi intuisce che, invece che un'esposizione di fotografie di architettura, la mostra possa mostrare delle architetture temporanee con cui il pubblico possa interagire e che possano essere esperite a scala reale. Come primo atto del nuovo corso alla Biennale, Portoghesi commissiona all'amico Aldo Rossi il Teatro del Mondo, una piccola struttura temporanea fatta di tubi innocenti e legno che farà il giro della laguna entrando in dialogo con il genius loci delle architetture lagunari. Un progetto poetico quello di Rossi che incontra il favore dei veneziani o, almeno, a Portoghesi così pare quando, ospite al leggendario Harry's Bar, Arrigo Cipriani esprime un'adesione incondizionata per quell'opera e inserisce nella ricevuta un cospicuo sconto. Quattro anni dopo Portoghesi diventa presidente della Biennale per via di un veto di Claudio Martelli nei confronti di Cesare De Michelis, il candidato più accreditato dai vertici del Partito Socialista Italiano. Come presidente cerca una contaminazione delle arti, un dialogo tra cinema, arte visiva, musica, architettura e teatro sui temi della modernità ma il suo tentativo rimarrà inevaso. Con Manfredo Tafuri, di qualche anno più giovane, Portoghesi ha condiviso a lungo l'interesse per la storia e nasce subito un rapporto di amicizia. Tafuri recensisce positivamente sia Roma Barocca che Borromini ma il rapporto si guasta quando, nel 1979, Portoghesi sbarca a Venezia a dirigere la Biennale. Sia il Teatro del Mondo che la Strada Novissima sono percepite da Tafuri come un'ingerenza nella cultura veneziana che Tafuri insieme con Massimo Cacciari, Francesco Dal Co e altri docenti dello Iuav veneziano stava monopolizzando. Tuttavia, i due trascorrono il Capodanno del 1979 assieme a Roma nella casa di via Gregoriana che si affaccia su Piazza di Spagna. Portoghesi ricorda che in quella occasione Achille Bonito Oliva si rivolge a Tafuri con uno strano movimento della gamba: "vedi, Manfredo, questo è il movimento moderno!". Pochi anni dopo, Tafuri riserverà un fortissimo attacco, anche politico, a Portoghesi e al suo nuovo corso storicista definendolo



“la gaia erranza<sup>17</sup>”. Gli anni '80 sono anche gli anni della passione politica. Si iscrive nel partito socialista nel 1961 quando buona del partito era costituito da anarchici. Condivide l'ascesa del Psi al potere come membro del comitato centrale, partecipando, tra l'altro, all'elezione di Bettino Craxi alla guida del partito all'hotel Midas a Roma. Di Craxi condivide lo spirito riformista, ne ricorda la timidezza (!) e una volontà ferrea. A lui lo lega un'amicizia personale che, dopo la sua morte, Portoghesi ricorderà con nostalgia.

### **Moschea**

Alla fine degli anni '70 Portoghesi vince il concorso per la nuova moschea di Roma. Il progetto viene aggiudicato nel 1974 e Portoghesi impiegherà circa vent'anni a portarlo a termine. Nella grande moschea Portoghesi stabilisce un dialogo con la cultura islamica attraverso quella che lui stesso definisce come la “poetica dell'ascolto”. Il progetto è carico di significati simbolici e sancisce la convivenza pacifica a Roma delle tre grandi religioni monoteiste: lungo il Tevere, dopo la sinagoga e San Pietro, la città si arricchisce di un luogo di culto per i fedeli di religione islamica confermando lo spirito dialogante della città eterna. Portoghesi ha coltivato sin da ragazzo un forte senso religioso e, in particolare, la sua fede cattolica investe sia la sfera personale che quella di progettista. Per lui l'architettura è ordine, essa nasce dall'osservazione della natura e dall'ammirazione per il creato. Portoghesi trova negli scritti di Benedetto XVI<sup>18</sup> la chiave per rinnovare la sua fede attraverso lo studio della liturgia e il suo rapporto con lo spazio del sacro. Dopo la chiesa della Sacra Famiglia a Salerno realizza Santa Maria della Pace a Terni (2003), la chiesa di Calcata dedicata ai Santi Cornelio e Cipriano (2009) e più di recente, la chiesa dedicata a San Benedetto a Lamezia Terme (2019).

### **Calcata**

La sua religiosità e il desiderio di una vita più contemplativa e a contatto con la natura lo portano ad un progressivo

distanziamento dall'amata e odiata città natale. Portoghesi visita per la prima volta Calcata alla fine degli anni '50 e ne rimane entusiasta. Il fascino per quei luoghi resta invariato nel tempo e, negli anni, acquista progressivamente dei fienili convertendoli in abitazione. Da un primo nucleo di pochi metri quadri, Portoghesi e la moglie Giovanna svilupperanno una loro casa ideale, trasportando a Calcata i ricordi della vita: i libri, innanzitutto, più di quarantamila volumi che sono custoditi in parte nella casa e in parte nella biblioteca che è pensata come luogo di incontro con la cultura e di contemplazione. Il giardino adiacente all'abitazione è luogo ameno, popolato da piante e animali, è anche il luogo della memoria per ricordare i luoghi visitati e, al contempo, uno spazio sacro. Lì sorge “il tempio degli dei fuggiti”, dedicato alla memoria e alla nostalgia della dimensione spirituale troppo spesso rimossa dalla società moderna. Gli animali del giardino sono selezionati per la loro bellezza e varietà formando una ideale arca di Noè. Tra questi, i pavoni e soprattutto un asino, ispirato dal film di Robert Bresson<sup>19</sup> in cui l'asino rappresenta quella parte dell'umanità che si scarnifica per migliorare la vita mentre il resto dell'umanità fa di tutto per peggiorarla – ma è anche una specie in via d'estinzione, cara a chi reagisce al presente, guardando al passato come l'architetto romano. Portoghesi porta gli amici intellettuali a Calcata, da Sigfried Giedion a Henry-Russell Hitchcock e naturalmente Norberg-Schulz, a cui vuole far vedere qualcosa di assolutamente inedito. Così facendo, Portoghesi contribuisce in modo determinante a salvare il borgo dall'abbandono evitandone l'abbattimento. In questo senso l'architetto contribuisce a salvare Calcata, impegnandosi personalmente nell'opera di consolidamento delle fondamenta del borgo fatte di roccia calcarea e contribuendo in maniera determinante alla definizione dell'identità e alla vocazione di quel luogo come luogo di cultura. Da qui, Portoghesi si dedica ad indicare una via nuova al problema del vivere contemporaneo e, in particolare, ai temi relativi al rapporto con l'ambiente.

La critica nei confronti della standardizzazione dei linguaggi, l'omologazione culturale e la globalizzazione economica implica un atteggiamento di responsabilità che verrà espresso in quella che lui chiama la Geoarchitettura<sup>20</sup>. Portoghesi invita ad un atteggiamento di ascolto della natura i cui insegnamenti diventano fondamento per una pianificazione che rispetti l'ambiente e sia rispettosa della memoria e dell'identità dei luoghi. Anche qui, all'impegno civile fa eco un'aderenza alla fede di papa Francesco e all'enciclica *Laudato Si'*. Portoghesi abbandonerà definitivamente Roma nell'anno giubilare per trasferirsi a Calcata e dedicarsi al vivere poetico. Non è una fuga dalla città la sua. Calcata è per lui il luogo dove si può ringraziare<sup>21</sup> dato che, per dirla con Heidegger, il vero sapere è ringraziamento e, di fronte alla natura e alla bellezza del creato, appunto, non si può far altro che essere grati.

#### Note

<sup>1</sup> *Disegni di Borromini*: mostra organizzata dall'Accademia nazionale di San Luca in occasione del terzo centenario della mostra di Francesco Borromini. Catalogo a cura di Paolo Portoghesi, De Luca, Roma 1967.

<sup>2</sup> P. Portoghesi, *Guarino Guarini 1624-1683*, Electa, Milano 1956.

<sup>3</sup> P. Portoghesi, *Roma barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Bestetti, Roma 1966.

<sup>4</sup> B. Zevi, *La storia come metodologia del fare architettonico*, Prolusione all'Anno Accademico dell'Università La Sapienza del 18 dicembre 1963, ora in Id., *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 153-173.

<sup>5</sup> F.L. Wright, *An Autobiography*, Faber & Faber, London 1945.

<sup>6</sup> P. Portoghesi, B. Zevi, a cura di, *Michelangiolo architetto*, Einaudi, Torino 1964.

<sup>7</sup> P. Portoghesi, *Roma/Amor*, Marsilio, Venezia 2019.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> P. Portoghesi, *Infanzia delle macchine*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1965; nuova edizione *Tecnica curiosa. Dall'infanzia delle macchine alle macchine inutili*, Medusa, Milano 2014.

<sup>10</sup> R. Cordeschi, V. Somenzi, *La filosofia degli au-*

*tomi. Origini dell'intelligenza artificiale*, Bollati Boringhieri, 1994.

<sup>11</sup> L. Moretti, *Ricerca matematica in architettura e urbanistica*, in "Moebius", a IV, n.1, 1971, pp. 30-53.

<sup>12</sup> L. Moretti; M. Tapié, *Le baroque généralisé: manifeste du baroque ensembliste*, Edizioni del Dioscuro, Torino 1965.

<sup>13</sup> P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura Moderna*, Laterza, Roma-Bari 1974.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> C. Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979.

<sup>16</sup> A. Levy, W. Menking, *Architecture on display: On the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association publication, London 2010.

<sup>17</sup> M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

<sup>18</sup> J. Ratzinger, *Opera Omnia*, Vol. XI - Teologia della Liturgia, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2010.

<sup>19</sup> R. Bresson, *Au Hasard Balthazar*, Francia 1966.

<sup>20</sup> P. Portoghesi, *Geoarchitettura, Verso un'architettura della responsabilità*, Skira, Milano 2005.

<sup>21</sup> M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, Sugarco, Milano 1996.

#### Bibliografia

- Bresson Robert, *Au Hasard Balthazar*, Francia 1966.

- Cordeschi Roberto, Somenzi Vittorio, *La filosofia degli automi. Origini dell'intelligenza artificiale*, Bollati Boringhieri, 1994.

- Heidegger Martin, *Che cosa significa pensare?*, Sugarco, Milano 1996.

- Levy Aaron, Menking William, *Architecture on display: On the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association publication, London 2010.

- Moretti Luigi, *Ricerca matematica in architettura e urbanistica*, in "Moebius", a IV, n.1, 1971, pp. 30-53.

- Moretti Luigi; Tapié Michel, *Le baroque généralisé: manifeste du baroque ensembliste*, Edizioni del Dioscuro, Torino 1965.

- Norberg-Schulz Christian, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979.

- Portoghesi Paolo, (a cura), *Disegni di Francesco Borromini: mostra organizzata dall'Accademia nazionale di S. Luca, in occasione del terzo centenario della morte di Francesco Borromini*, Catalogo della mostra, De Luca, Roma 1967.

- Portoghesi Paolo, *Geoarchitettura, Verso un'architettura della responsabilità*, Skira, Milano 2005.
- Portoghesi Paolo, *Guarino Guarini 1624-1683*, Electa, Milano 1956.
- Portoghesi Paolo, *Infanzia delle macchine, Edizioni dell'Elefante*, Roma 1965.
- Portoghesi Paolo, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1974.
- Portoghesi Paolo, *Roma barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Bestetti, Roma 1966.
- Portoghesi Paolo, *Roma/Amor*, Marsilio, Venezia 2019.
- Portoghesi Paolo, *Tecnica curiosa. Dall'infanzia delle macchine alle macchine inutili*, Medusa, Milano 2014.
- Portoghesi Paolo, Zevi Bruno (a cura), *Michelangiolo architetto*, Einaudi, Torino 1964.
- Ratzinger Joseph, *Opera Omnia*, Vol. XI - Teologia della Liturgia, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2010.
- Tafuri Manfredo, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.
- Wright Frank Lloyd, *An Autobiography*, Faber & Faber, London 1945.
- Zevi Bruno, *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 153-173.
- Zevi Bruno, *La storia come metodologia del fare architettonico*, Prolusione all'Anno Accademico dell'Università La Sapienza del 18 dicembre 1963.

# S

## Storia, natura e viceversa

di Anna Rita Emili

### Abstract

Il testo ripercorre la ricerca architettonico – figurativa di Paolo Portoghesi in ragione delle sue opere, sia quelle progettuali che quelle teoriche. Per l'architetto Portoghesi la genesi compositiva delle forme deriva fundamentalmente dalla storia e dalla natura: due aspetti verso cui l'architetto pone costantemente l'attenzione e a cui si riferisce durante l'atto creativo del progetto di architettura.

The text is based on the architectural research of Paolo Portoghesi, both design and theoretical. For the architect Portoghesi, the compositional genesis of the forms derives fundamentally from history and nature: two aspects to which the architect constantly focuses and to which he refers during the creative act of the architectural project.

### Keywords

*Storia, Natura, Forma, Barocco, Geoarchitettura.*

I disegni sono guidati da un unico pensiero: "essi sono caratterizzati sin dall'inizio da una classe di forme o anche da un unico principio formale, un'unica visione"<sup>1</sup>. Questo pensiero di Christian Norberg-Shulz rappresenta in sintesi la ricerca progettuale di Paolo Portoghesi.

Parliamo di un artista che sin dalle origini sviluppa un interesse per le architetture viste come perfetta sintesi tra natura naturale e storia.

Le sue opere, sempre coerenti con pensiero critico, sono animate dal concetto di movimento generato attraverso la linea fluida, continua o piuttosto da fasci di linee che si intersecano, si uniscono e si separano, si innalzano verso il cielo, tendendo all'infinito per poi curvare e ridiscendere verso terra.

Ancora studente<sup>2</sup> si oppone alla regola dell'insegnamento che vede la prevaricazione della scena funzionale sulla forma. Il progetto, racconta l'architetto,

“doveva nascere su un foglio di carta come un insieme di rettangoli di diverse dimensioni collegati tra loro da linee o frecce, ciascuna con dentro una breve didascalia che designava la funzione dello spazio corrispondente [...]. Quando mi resi conto che la teoria vedeva in essi l’atto genetico dell’architettura il mio rifiuto fu subito preciso e senza margini di dubbio”<sup>3</sup>. Per l’architetto risulta impossibile immaginare un atto creativo in modo così “arido e meccanico”<sup>4</sup>.

Sempre durante gli anni degli studi, Portoghesi vede la teoria nascere da un insieme di architetture lontane nel tempo e nello spazio, dove l’architetto è un catalizzatore piuttosto che un creatore.

La sua mania di contaminare, di mettere insieme parti ed elementi architettonici di stili ed epoche diverse, a volte contraddittorie, crea una tensione emotiva “sacramente scioccante”<sup>5</sup> nei confronti dello spettatore. La chiave di questa modalità compositiva sta nella creazione di uno spazio visto come luogo dell’esperienza umana, un luogo denso,

corporeo che può essere modellato e ordinato in relazione alla presenza umana, dalla quale la forma stessa assorbe vitalità.

Nascono così, nei primi anni della sua carriera, il Municipio di Civita Castellana del 1954<sup>6</sup> che rappresenta l’unione tra l’architettura di Borromini<sup>7</sup>, di Perret, di Giuseppe Terragni e la Casa Baldi realizzata a Roma nel 1959 che è un connubio tra la Casa Schröder di Rietveld del 1924 e la Lanterna di Sant’Ivo alla Sapienza di Borromini. Da quel momento in poi la sua ricerca diviene un rito. Non a caso, ad esempio, nel Teatro Nuovo Politeama di Catanzaro, realizzato nel 2002, si percepisce con chiarezza il connubio tra architettura barocca, cultura espressionista e architettura wrightiana, sintetizzato in un complesso che pare collocarsi al di fuori del tempo. Anche in molti altri progetti più attuali ritroviamo gli stessi caratteri compositivi delle prime opere.

## Dalla storia alla natura

L’unico aspetto differente della sua ricerca architettonica più recente è il legame simbolico che le opere stabiliscono con la struttura delle forme viventi, in particolare con il biomorfismo. Quel rapporto con la natura, prima mediato dalla cultura barocca e dall’Art Nouveau, ora appare più chiaro e netto nei suoi aspetti estetici e strutturali: “Ho cominciato a lavorare sulle forme naturali nel teatro Puccini di Torre del Lago del 1986, afferma Portoghesi che rappresenta uno dei primi esempi di architettura ispirata alle strutture naturali [...]. La mia non era una ricerca scientifica di strutture ma era piuttosto la volontà di sintonia con l’ambiente, successivamente tante altre esperienze sono state fatte in questa direzione”<sup>8</sup>. Possiamo citare ad esempio il recupero del Polo universitario di Treviso del 2006, dove la bellissima scala in legno e ferro appare simile ad un insieme floreale, oppure il salone termale dello stabilimento il Tettuccio a Montecatini Terme del 1987, i cui montanti che sorreggono il ballatoio anulare e la struttura del velario sono concepiti come sinuosi pilastri ad albero in legno con sviluppo ramificato in altezza, oppure ancora il complesso Parolini a Bassano del Grappa del 2004 o la Piazza pubblica di Shanghai del 2005 con la fitomorfa Torre del Respiro, la cui pianta triangolare rimane inalterata fino al 42° piano per poi aprirsi verso l’alto, come un corpo vivente, attraverso ampie fessure verticali trasparenti.

L’imitazione simbolica<sup>9</sup> della natura che sperimenta Portoghesi allontana le sue opere da una concezione prevalentemente pragmatica, scientifica e strutturale dell’architettura organica.<sup>10</sup> Secondo Portoghesi le ricerche di Norman Foster, Renzo Piano, Richard Rogers, Frei Otto, Nicolas Grimshaw, che pure sono sensibili al problema dell’ecologia e alle forme legate alla natura, in realtà pongono in evidenza: “la neutralità estetica della ricerca e la mancanza di un ‘lievito ideologico’ che possa essere riferito in modo esplicito al nuovo paradigma scientifico”<sup>11</sup>.

Particolarmente colto e studente fuori dal comune, Portoghesi pubblica anche il suo primo libro su Guarino Guarini nel 1956, cioè un anno prima della laurea avvenuta nel 1957. Questo per sottolineare come la teoria e il progetto nella ricerca dell'architetto romano vivono, sin dalle origini, una continua e consolidata relazione biunivoca. In un articolo, Lucio Barbera descrive la casa di Portoghesi, dove si era recato per chiedere in prestito dei libri: "Abitava ancora con i genitori e stava in una stanza molto bella [...] totalmente adibita a biblioteca, solamente con un piano e una scrivania e poi una camera più piccola, dove aveva il tavolo da disegno. Stava preparando il progetto per il quarto o il quinto anno per il corso di Saverio Muratori, il quale era appena arrivato da Venezia. Ricordo che Paolo aveva dei libri bellissimi, alcuni strepitosi di Guarino Guarini sulla stereometria cioè sull'applicazione della geometria al taglio delle pietre legate alla volta della cupola della Cappella della Sindone a Torino"<sup>12</sup>. Secondo Barbera, l'insegnamento di Guarini si rileva fondamentale per Portoghesi, soprattutto nel rapporto stretto tra forma e controllo geometrico. Parliamo di una geometria non euclidea né pitagorica, ma spaziale, molto articolata che ha le sue radici, proprio come in Guarini, nella rappresentazione delle forme geometriche naturali. Questo dimostra come la volontà di riprendere dalla natura fosse, sin dalle origini della sua carriera, un pensiero latente nella mente di Paolo Portoghesi.

Nel 1999 pubblica il libro *Architettura e natura*, dove si consolida e si teorizza in maniera scientifica il suo intento di legare alla natura le architetture realizzate a partire dalla fine degli anni Ottanta: "Avete mai riflettuto sull'analogia tra il fusto di una colonna scanalata e un albero con la sua corteccia? Vi è mai capitato di notare l'omologia che lega la struttura di un ponte metallico con lo scheletro dei grandi mammiferi? In realtà tra il mondo artificiale e la natura esiste un nesso mai sconosciuto e dalla natura hanno tratto insegnamenti fondamentali tutti i grandi architetti da Ictino a Brunelleschi, da Borromini

a Wright e Le Corbusier" scrive nel libro, esortando gli architetti ad "imparare dalla natura" come hanno fatto gran parte dei maestri dell'architettura<sup>13</sup>.

Nel libro *Geoarchitettura*, scritto e pubblicato da Skira nel 2005, Portoghesi in linea con la teoria della decrescita di Serge Latouche, introduce il termine "architettura umanistica" vista come espediente in grado di rispettare i sette criteri fondamentali dell'architettura che sono: imparare dalla natura, confrontarsi con il luogo, imparare dalla storia, impegnarsi nell'innovazione, attingere alla coralità, tutelare gli equilibri naturali e contribuire alla riduzione dei consumi. Partendo da Newton, citando Einstein sino ad arrivare alla matematica e la fisica frattale, Portoghesi analizza la relazione che esiste tra spazio e tempo, ponendo in evidenza come la scoperta del frattale sia capace di tradurre in immagini il processo di autorganizzazione della materia, permettendo di ammirare con chiarezza nella complessità delle forme un ordine nascosto. "Siamo stati abituati a immaginare le strutture, salvo quelle della musica, come cose fisse [...] in verità il modo giusto per cominciare a pensare alla struttura è di pensarla in primo luogo come una danza di parti interagenti e solo in secondo luogo vincolata da limitazioni fisiche"<sup>14</sup>.

La perfetta integrazione tra gli elementi della struttura afferma Portoghesi implica il concetto di grazia intesa come processo mentale tra conscio e inconscio. "La grazia fisica di un gatto è profondamente diversa dalla grazia fisica di un cavallo, eppure l'uomo che non ha la grazia fisica né dell'uno né dell'altro è in grado di apprezzare quella di tutti e due"<sup>15</sup>. Proprio nella grazia delle forme viventi e nel concetto di dinamismo, come fatto intrinseco delle forme stesse, l'architetto trova il legame con il Barocco: "Il Barocco mi ha sempre interessato proprio per l'equilibrio dinamico introdotto nel sistema classico degli ordini e per l'analogia di certe soluzioni compositive con quelle delle forme viventi, per il culto della sinusoide, delle volute dell'increspatura, della pie-

ga del raccordo organico tra le membrature<sup>16</sup>.

### **Dalla natura alla storia**

Nel 1966 scrive un libro dal titolo *Roma Barocca*, la nascita di un nuovo linguaggio, dove vengono elencati i temi principali del Barocco come: il concetto di infinito, il principio della ripetizione mai uguale, dell'illusione ottica tra spazio pittorico e spazio architettonico. Secondo l'architetto il senso di infinità è ricondotto nel frammento di un episodio edilizio, soprattutto attraverso la curvatura, gli artifici prospettici e il meccanismo proporzionale: "Quando la curva sbocca direttamente nello spazio urbano la sua forza coinvolge lo spazio circostante e diventa frammento aperto di una oscillazione continua punto in cui si rivela la vera natura dello spazio come mobilità e divenire"<sup>17</sup>.

Il complesso residenziale a Talenti Belvedere le Dalie del 2008, che è un omaggio all'architettura borrominiana, si distingue per la dimensione trascendentale aspirante all'infinito. Presenta una fluidità della forma concepita come atto emotivo, capace di stimolare sensazioni e percezioni, ma soprattutto vista come atto rivolto al coinvolgimento dell'osservatore alla scena architettonica<sup>18</sup>. Subentra così un altro tema tipico del Barocco che è il concetto di illusione ottica. La cultura barocca come afferma Portoghesi pone il problema della percezione al centro dei suoi interessi: "Le cose non appaiono soltanto come sono, ma in relazione a ciò che è loro vicino, rapporto che cambia la loro apparenza"<sup>19</sup>. Quindi la composizione è dettata anche dalle interrelazioni che si determinano tra le parti rispetto alla loro collocazione e alle posizioni dell'osservatore. Al contrario, secondo l'architetto romano, la veduta assiale si sintetizza in una unità il tempo, mentre la stessa veduta, dovrebbe essere invece indagata e osservata in ogni minimo particolare. Lo spazio esterno nel Barocco determina un interno, annullando di fatto il ruolo della facciata rinascimentale vista come frame interposto tra lo spazio esterno e l'interno. Ad una parete esterna fortemente plastica e dinamica

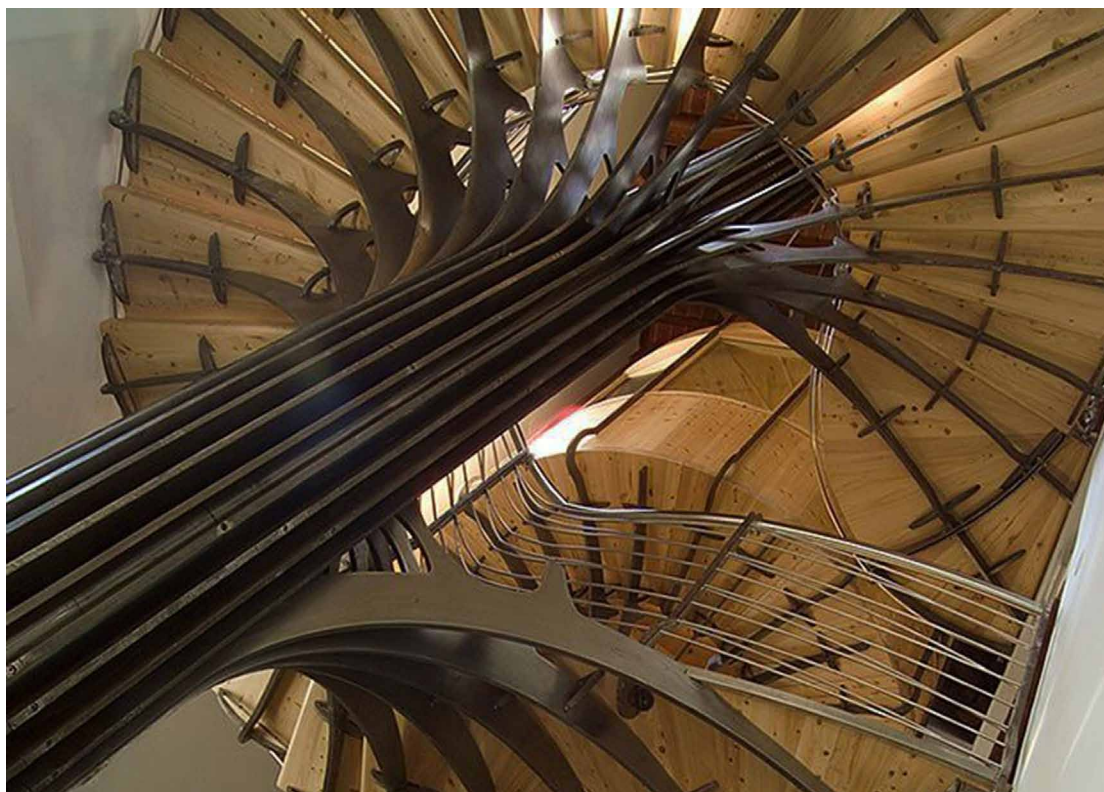
corrisponde uno spazio interno altrettanto coinvolgente, composto di ombre e luci e "illusoriamente comunicante con altri spazi indefiniti"<sup>20</sup>. Portoghesi ci insegna che nel Barocco non esistono regole predeterminate e universalmente riconosciute: "Misure, inflessione di superfici, stacchi e increspature decorative vengono determinati dall'esigenza di raggiungere un determinato effetto di luminosità coerente con l'impostazione dell'organismo. La materia strutturalmente si qualifica solo in virtù di variazioni di tono che suggeriscono all'occhio l'esistenza di una realtà tattile"<sup>21</sup>. Queste considerazioni mettono in discussione tutta la teoria classica delle proporzioni "astrattamente"<sup>22</sup> derivate dal corpo umano e suggeriscono una traduzione in termini di realtà visiva, dei valori di organicità. Il Teatro Nuovo Politeama è forse il progetto dove è più sentita l'idea di movimento Barocco impresso in un'immagine immobile. Tutto è affidato alla curvatura. L'occhio umano legge la curva spontaneamente come effetto del curvare, del flettere, del piegare ad arco, come atto del movimento e del dinamismo. "La curvatura introduce nell'immagine architettonica la dimensione tempo, in quanto chi osserva ricostruisce un processo, avverte lo svolgersi di un'azione "compositiva". Il legame percettivo tra architettura e osservatore è presente in ogni parte del complesso architettonico: nelle balconate dei diversi piani che sporgono o si ritraggono con diversa piegatura con lo scopo di simulare i petali di un fiore; nel processo di sfogliamento delle pareti che racchiudono lo spazio centrale del teatro determinato dal movimento di una serie di strati che corrono paralleli per poi divaricarsi; dalla diversa ampiezza delle balconate dei palchi che formano in sezione una sagoma curvilinea ispirata dal progetto di Leonardo da Vinci per il "logo dove si predica"<sup>23</sup>. Stabilire la continuità con il passato e le continue relazioni tra nuovo e antico non hanno per Paolo Portoghesi lo scopo di imitare gli antichi quanto piuttosto rappresentano la volontà di accrescere il patrimonio ereditato, immettendo però come afferma lo stesso architetto: "delle innovazioni metodologiche capa-

ci di inaugurare una nuova cultura<sup>24</sup>. Nella chiesa dei SS. Cipriano e Cornelio di Calcata la struttura complessa e fortemente articolata è interamente prefabbricata e collegata con giunti gettati in opera. La copertura è in legno lamellare e acciaio e la cupoletta che copre il lucernaio è stata realizzata in poliuretano trasparente. Tuttavia, le singole parti non sono fine a sé stesse, ma si completano con l'intorno. Si percepisce infatti un legame di interrelazione tra i diversi elementi architettonici, lasciando trasparire nel complesso una forma unica e apparentemente indissolubile<sup>25</sup>.

Sempre nel libro *Geoarchitettura*, Portoghesi scrive "Dobbiamo imparare dalla natura e dalla storia" Dalla natura l'uomo ha tratto tutti gli archetipi dell'architettura, osservando la terra e il cielo, gli animali e le rocce, le piante i flussi delle acque, del vento delle nuvole, lo ha fatto dall'inizio di ogni civiltà [...], dalla storia l'uomo ha sempre tratto lo stimolo all'innovazione e nello stesso tempo alla continuità poiché secondo Simone Weil ... tra tutte l'esigenze dell'anima umana nessuna è più vitale di quella del passato<sup>26</sup>.

Dopo sessantacinque anni, rispetto a quel lontano 1954, ecco che il cerchio si chiude.





1

## Note

<sup>1</sup> Cfr. P. Bernitsa, E. Valeriani (a cura di), *A colloquio con Paolo Portoghesi*, Gangemi, Roma 2014.

<sup>2</sup> Si laurea nel 1957 presso la facoltà di Architettura dell'Università *La Sapienza* di Roma.

<sup>3</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Canzoni a organetto*, in P. Bernitsa, E. Valeriani (a cura di), *A colloquio con Paolo Portoghesi*, cit.

<sup>4</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Canzoni a organetto*, in P. Bernitsa, E. Valeriani (a cura di), *A colloquio con Paolo Portoghesi*, cit.

<sup>5</sup> Vedi Redazione OAR, *La dimensione sacrale dell'architettura nelle esperienze di Botta e Portoghesi*, <https://ordine.architettilroma.it>, consultato il 31/10/2019.

<sup>6</sup> Ancora prima della sua laurea che avviene nel 1957.

<sup>7</sup> Nello specifico parliamo dell'altana di Palazzo Pamphili di Borromini a Piazza Navona, il Teatro Arena dell'Esposizione di Parigi del 1925 di Auguste Perret e il progetto per Palazzo dei Congressi di Giuseppe Terragni.

<sup>8</sup> Cfr. G. Seminario, *Intervista a Paolo Portoghesi*, in "Architettura e città del Terzo millennio", n. 0, anno I, p. 44.

<sup>9</sup> Vedi *Intervista a Paolo Portoghesi*, 20 Settembre 2007, in <https://www.arketipomagazine.it/intervista-a-paolo-portoghesi/>, tratto da AA.VV., *Il manto di copertura*, supplemento di "AREA", n. 65, 2002.

<sup>10</sup> Cfr. G. Seminario, *Intervista a Paolo Portoghesi*, ..., cit., p. 44.

<sup>11</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Geoarchitettura*, Skira, Milano 2005, p. 33.

<sup>12</sup> Cfr. L.V. Barbera, *Ricordo di un giovane Portoghesi*, in "Architettura e città del Terzo millennio", ..., cit., pp. 12-14.

<sup>13</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Geoarchitettura*, ..., cit., p. 14.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Roma Barocca. Nascita di un nuovo linguaggio*, Laterza, Bari 1973, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Termine di P. Portoghesi.

<sup>23</sup> Uno dei disegni più affascinanti del codice *Ashburnham* di Leonardo da Vinci. Vedi *Teatro Nuovo Politeama*, in "Architettura e città del Terzo millennio", ..., cit., p. 18.

<sup>24</sup> Cfr. G. Seminario, *Intervista a Paolo Portoghesi*, ..., cit., p. 43.

<sup>25</sup> La struttura realizzata da Antonio Maria Michetti, importante ingegnere e allievo di Nervi.

<sup>26</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Geoarchitettura*, ..., cit., p. 34.

### **Bibliografia**

- AA.VV. "Architettura e città del Terzo millennio", n. 0, anno I.
- AA.VV., *Il manto di copertura*, supplemento "AREA", n. 65, 2002.
- Bernitsa Petra, Valeriani Enrico (a cura), *A colloquio con Paolo Portoghesi*, Gangemi Roma 2014.
- Portoghesi Paolo, *Geoarchitettura*, Skira, Milano 2005.
- Portoghesi Paolo, *Roma Barocca. Nascita di un nuovo linguaggio*, Laterza, Bari 1973.

### **Sitografia**

- Redazione OAR, *La dimensione sacrale dell'architettura nelle esperienze di Botta e Portoghesi*, <https://ordine.architettriroma.it/attivita-ordine/la-dimensione-sacrale-dellarchitettura-nelle-esperienze-di-botta-e-portoghesi/>, consultato il 24/09/20.
- *Intervista a Paolo Portoghesi* del 20/09/2007, <https://www.arketipomagazine.it/intervista-a-paolo-portoghesi/>, consultato il 24/09/20

### **Didascalia dell'immagine**

1 Paolo Portoghesi, *Scala in legno e ferro del Polo universitario di Treviso*.

## **Enter\_Vista n.5/20**

### **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)

**Renato Capozzi** (Dipartimento di Architettura, Università Federico II di Napoli)

**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)

**Peter Lang** (architetto, docente in Storia e Teoria architettonica presso il Royal Institute of Art, Stoccolma)

**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)

### **Referee**

Emilio Corsaro

Caterina Giannattasio

Andrea Oldani

### **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 Montecchiari

Andrea Orlando

### **Progetto grafico e identità visiva**

Guido Benigni

### **Traduzioni in Inglese**

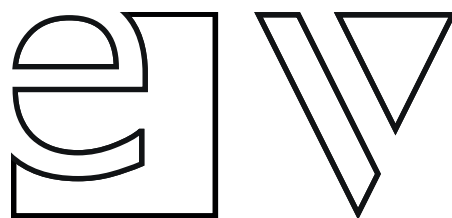
Alessandra Cao

## Focus della rivista

In Italia da diversi anni assistiamo ad una scissione tra pensiero teorico e pratica del progetto di architettura. Appare evidente come la produzione teorica e critica attuale, italiana ed internazionale, abbia difficoltà ad individuare un filo conduttore che possa raccogliere e ordinare le diverse ricerche teoriche e progettuali in atto nel nostro paese. Se la produzione della nostra architettura fino agli anni Ottanta ha assunto un peso rilevante nel panorama internazionale, allo stato delle cose risulta difficile riconoscere un carattere di specificità e di identità dell'architettura contemporanea. Oggi, nel nostro territorio, esistono delle eccellenze che, inserite nel vortice del pluriverso, della società delle reti, della "modernità liquida", non riescono a situare con coerenza i loro progetti all'interno del proprio percorso teorico, o in un virtuoso ambito di confronto dove poter formulare una teoresi. Il contributo della rivista è dunque quello di individuare alcune delle peculiarità dell'architettura italiana attraverso una serie di videointerviste ad architetti che hanno dimostrato - attraverso il progetto - il radicamento in un pensiero teorico. Lo strumento audiovisivo, finora poco utilizzato in ambito accademico, può documentare in maniera più diretta e comprensibile rispetto all'intervista di tipo tradizionale, il lavoro, il percorso teorico formativo e la ricerca di ciascun architetto. Più in generale, il progetto editoriale tenta di sviluppare un prodotto audiovisivo accompagnato da immagini e testi critici da far circolare in rete - all'interno del portale della Scuola di Architettura e Design di Ascoli Piceno, Università di Camerino - che sia in grado di fornire contributi italiani significativi, anche rivolgendosi al contesto internazionale. Nella proliferazione di pubblicazioni digitali, il video offre l'opportunità di riflettere sul rapporto tra progetto di architettura e forme di comunicazione nel passaggio dalla carta stampata al web. Le riviste esistenti in rete quasi sempre replicano la struttura di quelle cartacee pubblicando unicamente gli articoli in formato pdf spesso accompagnati da una raccolta arbitraria di immagini. Enter\_Vista, che assume nel suo complesso un carattere monografico, consente attraverso la simultaneità del ragionamento e della percezione visiva, delle parole chiave poste in relazione all'immagine, del rapporto tra riferimento teorico e costruzione, di stabilire un rapporto virtuoso ed esaustivo tra il nuovo 'mezzo' e il 'fine' della rappresentazione delle esili e incerte certezze disciplinari. Le videointerviste intitolate "10 domande a..." con sottotitoli in inglese, costituiscono una testimonianza autentica dell'architetto dalla sua formazione sino allo stato attuale della propria ricerca. Ogni singola intervista viene realizzata all'interno di un'opera significativa dell'autore a cui è dedicato il numero monografico o nel proprio atelier. La scelta dei protagonisti, concordata e approvata dal comitato scientifico della rivista, dipende dalla rilevanza, sia progettuale che teorica, nonché dal grado di riconoscibilità che gli stessi architetti esprimono. La rivista è destinata in prima istanza alla comunità scientifica e, grazie alla sua particolare forma editoriale, può essere in grado di rivolgersi anche ad un pubblico più ampio.



Enter\_Vista è una rivista elettronica multimediale, a cadenza  
semestrale,  
edita dall' Università degli Studi di Camerino, Scuola di Ateneo  
di Architettura e Design \_ ISSN 2612-0534



**Enter\_Vista**

Architettura, teoria e progetto in Italia