



CReV | E 2017

Conoscenza

Recupero

Valorizzazione

CONTE | GUIDA | PAGLIUCA | PALMERO



CReV | E 2017

Conoscenza

Recupero

Valorizzazione

CONTE | GUIDA | PAGLIUCA | PALMERO

CReV | E 2017

Conoscenza Recupero Valorizzazione
Progettazione urbana e tecnologica della “Ceramo” di Valencia
Workshop / Valencia 7-14 maggio 2017

Università degli Studi della Basilicata

Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo

DICEM

Corso di Studi in Architettura

a cura di

Antonio Conte

Antonella Guida

Antonello Pagliuca

Luis Palmero

Progetto Grafico ed Editing

Antonio Giulio Loforese

Foto di copertina

Roberta Serpentino

Progetto grafico di copertina

Domenico Debenedictis

Vito Domenico Porcari

*Le fotografie e le immagini presenti sono state
scattate e elaborate dagli autori del testo.*

Stampato presso

DATO VARIABLE S.L.

finito di stampare

nel mese di ottobre

ISBN 978-84-17098-37-7



SEMINARIO DI APPROFONDIMENTO TEMATICO
LABORATORIO DI TESI "ARCHITETTURA ED EREDITÀ DEL COSTRUITO"

WORKSHOP/VALENCIA'17

CONOSCENZA RECUPERO VALORIZZAZIONE

PROGETTAZIONE URBANA E TECNOLOGICA DELLA "CERAMO" DI VALENCIA

7-14 MAGGIO 2017 | ETSIE | UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

LUNES 8 DE MAYO

09.30 Saludo, bienvenida y presentación. Prof. Luis Palmero.
09.45 Presentación Workshop Valencia'17.

Profs. Guida, Conte, Ficarelli, Pagliuca, Bernardo y Rociola.

11.00 Pausa Café

11.30 Conferencia:

La Ceramo. Recuperación y valoración histórica.
Ponente: Sara Soriano. Historiadora y experta en Patrimonio Industrial.

12.30 Visita al Campus de la UPV.

13.30 Comida

15.30 Encuentro en la ETSIE para visita guiada: Mercado de Colón y Estación Central del Norte.

18.00 Final jornada.

Profesores participantes UPV Valencia:

L. Cortés, C. Cárcel, Q. Angulo, L. Palmero

Prof. University Jaume I Castellón

J.A. García Esparza



MARTES 9 DE MAYO

09.30 Visita para toma de datos a *La Ceramo*.

12.30 Lección "*in situ*" a cargo del arqueólogo Víctor Algarra.

13.30 Comida

15.30 Encuentro en la ETSIE para trabajo en Aula Gráfica.

18.30 Final jornada.

MIÉRCOLES 10 DE MAYO

09.30 Visita para toma de datos a *La Ceramo*.

13.30 Comida

15.30 Encuentro en la ETSIE para trabajo en Aula Gráfica.

18.30 Final jornada.

Alumnos participantes UPV Valencia:

A. Aunón, I. Romero, S. Pizarro, P. Martín, A. Mataix,

I. Orozco

JUEVES 11 DE MAYO

09.30 Trabajo en Aula Gráfica.

13.30 Comida

19.30 Final jornada.

VIERNES 12 DE MAYO

09.30 Trabajo en Aula Gráfica.

12.30 Preparación de los paneles para exposición.

14.00 Exposición de las propuestas realizadas.

14.30 Comida

16.00 Liberación y elección propuesta ganadora.

17.30 Clausura del evento.

21.30 Cena Social. Lugar: Alquería del Pou.

Dirección: Entrada Rico, 6, 46013 Valencia.

23.30 Visita nocturna Ciudad de las Ciencias.

Despedida Workshop: Espacio L'umbracle Terraza.

CReV | E 2017

Conoscenza Recupero Valorizzazione

Progettazione urbana e tecnologica della “Ceramo” di Valencia

Workshop / Valencia 7-14 maggio 2017

COORDINATORI

Antonio Conte

Loredana Ficarelli

Antonella Guida

Luis Palmero Iglesias

Antonello Pagliuca

DOCENTI

Graziella Bernardo

Marianna Calia

Carmen Cárcel García

Luis Cortés Meseguer

Juan Antonio García Esparza

Quiteria Angulo Ibáñez

Giuseppe Rociola

Mariangela Turchiarulo

TUTORS

Domenico Debenedictis

Letizia Musaio Somma

Vito Domenico Porcari

Gaia Vicentelli

“Originalidad consiste en el retorno al origen: así pues, original es aquello que vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones.”

A. GAUDÍ

INDICE CONTRIBUTI SCIENTIFICI

- 10 Aurelia Sole
Rettrice dell'Università degli Studi della Basilicata.
- 12 Francesco Sdao
Prorettore con Delega alle Relazioni Internazionali - Università degli Studi della Basilicata.
- 14 Ferdinando Felice Mirizzi
Direttore del Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo (DICEM) - Università degli Studi della Basilicata.
- 16 José María Fran Bretones
Director del Departamento de Construcciones Arquitectónicas - Universidad Politécnica de València.
- 18 **Architettura del lavoro: la “Ceramo” tra monumento e progetto urbano.**
Antonio Conte
- 22 **Recupero e valorizzazione. Una nuova scienza per un passato recente.**
Antonella Guida
- 26 **Caratterizzazione costruttiva della Ceramo di Valencia.**
Antonello Pagliuca
- 32 **L'antica fabbrica de La Ceramo: Vestigia arabe in attesa di un intervento di recupero.**
Luis Palmero
- 36 **La Materia in Architettura nel processo di Trasmissione storica.**
Loredana Ficarelli
- 40 **Spazi in attesa.**
Mariangela Turchiarulo
- 44 **Dal margine al nodo. La Ceramo tra identità e nuova Utilitas.**
Giuseppe Rociola
- 48 **La ceramica in architettura: tra forma, tecnica e geometria.**
Marianna Calia
- 52 **Le maioliche della fabbrica Ceramo di Valencia.**
Graziella Bernardo

INDICE PROGETTI

- 60 **Frammenti. Il vuoti, spazio che crea relazione.**
Martina Bianco | Maria Fabiola Biondi | Alessandra Guzzoni Iudice | Fabio Lupo | Mariapia Morè
- 74 **Vuoto o pieno come concatenamento.**
Sara Berardi | Daniele Del Core | Federica Grilli | Federica Panaro
- 88 **Il recinto come metafisica della fabbrica.**
Marica Acito | Salvatore Cassese | Donato Gallo | Giovanni Nella | Pierangela Rizzo
- 102 **Celos: l'innesto, il recinto e la corte.**
Francesco Carbone | Gian Marco Favoino | Maurantonio Matera | Roberta Serpentino | Andrea Scida
- 116 **Il patio come memoria.**
Alessia D'Angelo | Giuseppe D'Angiulli | Alessandro Lanzolla | Pier Pasquale Trausi | Francesco Tuzio
- 130 **De lo terrenal a lo espacial.**
Silvia Pizarro | Ignacio Romero | Alejandro Mataix | Pablo Martín | Arturo A. Auñón | Iván Orozco
- 144 **Memoria retro/pro spettica.**
Antonella Arcuri | Vincenzo Alberto Bruno | Alejandro Mataix | Daniele Christiansen | Mariagiovanna Pascale
Amalia Tucci
- 158 **QRecinto: Il Codice del Rafforzamento.**
Francesco Altamura | Silvia Bruno | Sonia CATERA | Michele De Filippis | Vito Mercadante

Aurelia Sole

Rettrice dell'Università degli Studi della Basilicata

L'Università degli Studi della Basilicata gioca da sempre un ruolo fondamentale nella formazione extracurricolare, attraverso esperienze didattiche di coinvolgimento degli studenti negli ambiti di ricerca sviluppati nei diversi settori d'interesse scientifico. Questo approccio si concretizza anche attraverso proficue esperienze di scambi nazionali e internazionali, in grado di creare nuovi stimoli attraverso il confronto critico con la diversità di approcci culturali. Nella specificità del Workshop Internazionale dal titolo Conoscenza Recupero Valorizzazione - CReV-E2017, organizzato dal DICEM, Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo dell'Università degli Studi della Basilicata, dal Politecnico di Bari e dall'Universidad Politecnica di Valencia- UPV, gli studenti sono stati parte integrante e propulsiva del processo di ricerca e composizione architettonica, volta al recupero di un luogo affascinante come la Fabbrica "Ceramo" di Valencia. Il tema di ricerca, sviluppato da studenti, docenti e ricercatori delle tre università coinvolte, analizza gli aspetti originari legati alla cultura artigianale e al processo di produzione, con la ceramica, di oggetti di uso comune, come anfore e vasi, o di natura costruttiva, come le tegole oltre che decorativa come nel caso delle maioliche. La fabbrica "Ceramo", infatti, rappresenta una vera e propria sfida urbana di imprescindibile interesse per la rivalorizzazione di un luogo importante della città di Valencia. Il metodo adottato può rappresentare un esempio per molte città italiane che presentano casi analoghi, in cui la riqualificazione urbana, architettonica, il ripensamento dei luoghi attraverso progetti di vera e propria ristrutturazione urbanistica possono generare oltre alla valorizzazione culturale e ambientale del luogo stesso, crescita e sviluppo sociale. Il DICEM, da sempre attento ai percorsi di ricerca indirizzati verso la riqualificazione, il restauro e il recupero dei luoghi, conferma la sua spiccata propensione al confronto culturale da cui deriva la sua esperienza e qualità dei progetti proposti e la lungimiranza di mescolare con

perizia processi teorici innovativi, didattica e ricerca.

La presente pubblicazione, CReV | E 2017, racconta, quindi, un percorso d'indagine, analisi, dialogo, metodologia e progetto, elaborato nel confronto dialettico tra studenti e docenti di differenti realtà culturali, nella definizione di una sintesi sistematica e organica volta alla riqualificazione funzionale di un vero e proprio esempio di patrimonio industriale.

Francesco Sdao
Prorettore con Delega alle Relazioni Internazionali
Università degli Studi della Basilicata

Le Relazioni Internazionali nell'Università degli Studi della Basilicata.

L'Università degli Studi della Basilicata dedica, da sempre, particolare attenzione alle Relazioni Internazionali e ai processi di Internazionalizzazione della ricerca e della didattica, settori strategici per la crescita scientifica e culturale dell'Università e per il trasferimento tecnologico e della conoscenza.

L'Università della Basilicata promuove e sviluppa proficui rapporti di cooperazione internazionale con numerose Università Straniere, molte delle quali di riconosciuta eccellenza scientifica. In questo momento, sono oltre 100 gli accordi quadro di Cooperazione Scientifica attivati con altrettante Università straniere, mediante i quali realizzano progetti di ricerca su temi comuni, percorsi didattici e corsi di studio internazionali, progetti di trasferimento tecnologico, iniziative scientifiche e di alta formazione.

L'Università della Basilicata svolge un' apprezzata attività nell'ambito del Programma Comunitario Erasmus Plus, favorendo la mobilità internazionale di docenti e studenti, i partenariati strategici, i progetti di alta formazione. L'Università lucana è coinvolta in 139 accordi interistituzionali Erasmus Plus con altrettante Università Europee; 35 di questi accordi riguardano le Università Spagnole, tra cui l'Universidad Politecnica di Valencia, con cui l'Università della Basilicata vanta storici e consolidati rapporti scientifici. La mobilità internazionale coinvolge, ogni anno, più di 120 studenti lucani, alcune decine di colleghi docenti e del personale tecnico-amministrativo. Non sono pochi gli studenti stranieri che scelgono le nostre strutture didattiche e di ricerca per svolgere il loro periodo di studi all'Estero. Apprezzati studiosi, appartenenti a qualificate Università straniere, svolgono dei periodi di insegnamento e di ricerca nella nostra Università.

L'Università della Basilicata è anche capofila di alcuni importanti progetti di didattica internazionale, tra cui il programma ELARCH (Euro Latin American Partnership in Natural RiskMitigation and

Protection of the Cultural Heritage), coordinato dal Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo (DICEM).

Alla buona riuscita delle attività di Internazionalizzazione concorrono con impegno, alta competenza e dedizione le Strutture Primarie (Dipartimenti e Scuole), il Settore Relazioni Internazionali, gli Organi di Governo dell'Ateneo lucano.

Buona parte di queste iniziative sono organizzate e portate a compimento, spesso con ottimi risultati, dai colleghi del DICEM. Tra queste iniziative particolare citazione merita l'interessante Workshop Internazionale dal titolo Conoscenza Recupero Valorizzazione -CReV-E 2017,organizzato dai colleghi ed amici del DICEM, del Politecnico di Bari e dell'Universidad Politecnica di Valencia.

Particolarmente efficace e meritevole dimensione è stata la partecipazione attiva degli studenti del Corso di Architettura ai lavori del Workshop, così come la pubblicazione nei relativi Atti dei loro interessanti progetti. Tale partecipazione ha rappresentato, per i nostri allievi, un'importante occasione di crescita umana e culturale e di scambio di esperienze, che li ha resi più consapevoli delle loro potenziali capacità umane e professionali.

Termino questo mio breve intervento, esprimendo le mie più vive congratulazioni e ringraziamenti agli amici e colleghi organizzatori del Workshop per questa eccellente iniziativa scientifica e formativa, auspicando che altri eventi di questo tipo siano in futuro organizzati per rendere sempre più internazionale il nostro Ateneo.

Ferdinando Felice Mirizzi

Direttore del Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo (DICEM)

Università degli Studi della Basilicata

Il dialogo e lo scambio di esperienze e saperi cumulati sul tema dei patrimoni culturali con istituzioni accademiche dei Paesi mediterranei, sulla base della produzione delle conoscenze assicurate dalla ricerca scientifica, costituiscono uno degli obiettivi che hanno ispirato, sin dalla sua fondazione, l'attività del Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo: Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali (DiCEM). Ed è in questo quadro che si colloca il Seminario di Approfondimento Tematico, svoltosi in partenariato e presso la Universidad Politecnica di Valencia dal 7 al 14 maggio 2017, con anche la significativa collaborazione del Politecnico di Bari. Il workshop era parte delle attività didattiche previste dal Laboratorio di Tesi "Architettura ed eredità del Costruito" all'interno del percorso formativo del CdS Magistrale a ciclo unico in Architettura, attivo nella sede di Matera dell'Università della Basilicata. Docenti e ricercatori delle tre Università si sono confrontati sul tema del recupero del patrimonio edilizio e architettonico dismesso assumendo come caso di studio e di discussione quello costituito dalla Fabbrica "Ceramo" di Valencia, dove dal 1989 erano artigianalmente realizzate tegole e anfore, di svariate forme e destinate a differenti funzioni, di maiolica policroma e monocroma, maiolica dorata o ceramica con riflessi metallici, che in particolare costituisce il segno distintivo della produzione locale. La storia della fabbrica si è intrecciata per circa un secolo con quella del territorio valenciano, improntando di sé la costruzione dello spazio urbano nel suo progressivo sviluppo dalla fine del XIX secolo agli inizi degli anni Novanta del XX e contribuendo alla definizione di un paesaggio identitario in cui città e campagna, attività manifatturiera e produzione agricola hanno saputo a lungo armoniosamente convivere. Nel 1992 la fabbrica fu chiusa e, da allora, si pone il problema di un suo recupero per restituire alla comunità valenciana un patrimonio di cultura identitaria e di stili architettonici di varia provenienza, ulteriore testimonianza dei richiami agli influssi esercitati durante i secoli nella penisola iberica dalla civiltà araba nei confronti di quella europea.

La fabbrica "Ceramo" è dunque un caso esemplare per riflettere sulle relazioni che legano le architetture progettate per attività produttive al contesto di appartenenza, non solo nella sua dimensione economica, ma anche in quella sociale e culturale, ed ha costituito una palestra preziosa per i processi di apprendimento degli studenti che hanno avuto la possibilità di partecipare al Seminario, potendo poi applicare le conoscenze acquisite ad altre situazioni analoghe diffuse nel Mezzogiorno d'Italia e nell'area mediterranea più in generale.

Mi sembra di poter dire che il workshop abbia costituito un momento importante nell'ambito dei programmi di collaborazione internazionale promossi dal DiCEM in ordine alla sua vocazione alla mobilità internazionale di docenti, ricercatori e studenti, a cui ha fin qui dato un forte impulso il CdS Magistrale in Architettura e che si vorrebbe progressivamente implementare per un allargamento degli orizzonti scientifici e formativi entro i quali sviluppare ricerca e didattica. In questo modo si riuscirà a dotare i territori di riferimento della Università della Basilicata di giovani laureati e ricercatori in grado di guardare agli oggetti dei loro studi in una dimensione non locale e non provinciale, ma aperta a visioni di tipo internazionale. In ciò assume una funzione strategica la collocazione del DiCEM e del CdS in Architettura nella città di Matera come luogo emblematico del Mediterraneo, capace di stabilire connessioni forti con società e culture che, nella loro marcata diversità ma anche negli elementi di chiara affinità da cui sono caratterizzate e vicendevolmente legate in una dimensione sempre più universalista, si affacciano sulle sponde del Mar Mediterraneo.

E, in relazione a quanto fin qui accennato, mi sembra che il Seminario abbia colto pienamente nel segno e costituisca un modello di attività formativa virtuosa e ulteriormente replicabile.

José María Fran Bretones
Director del Departamento de Construcciones Arquitectónicas
Universidad Politécnica de València

La città di Valencia, oggi è una splendida e importante città, la terza della Spagna per numero d'abitanti, che ha avuto uno sviluppo urbano limitato e contenuto dovuto al fatto che ad est c'è il Mediterraneo e a nord la sierra de la Calderona. Questa condizione, a differenza di città come per esempio Madrid, che non ha limiti d'estensione in tutte e quattro le direzioni, ha previsto che diverse costruzioni industriali, (che si trovavano un tempo fuori dalla città), attualmente, formino parte della trama urbana e architettonica della stessa. Questo è il caso in oggetto, la fabbrica conosciuta popolarmente come La Ceramo, che, al pari di Bombas Gens (Bombas idrauliche Carlos Gens), un'altra fabbrica vicina a La Ceramo, sono tracce di architettura industriale, di carattere locale e di grande importanza. Questi due complessi industriali formano parte di un patrimonio architettonico che denuncia un rispetto per la sua conservazione e un dovere, quello di integrarsi, (con tutto lo stile di una volta), tra le nuove costruzioni e proposte della città.

Pertanto, Bombas Gens, uno degli esempi più recenti riguardo al recupero di centri industriali valenziani, servirà per valorizzare questo tipo di costruzioni ed illustrare nel tempo, attraverso gli interventi futuri che si realizzeranno, la storia della città. Bombas Gens è stato destinato alla creazione di un centro d'arte, che prevede la sua inaugurazione nei prossimi mesi, convertendosi in un magnifico spazio di attività affini al mondo dell'arte, rivitalizzando aspetti culturali e sociali per il quartiere e per la città, con impatto nazionale ed internazionale in cui l'architettura d'altri tempi, (ora trasformata però identificata), allo stesso modo che La Ceramo, sarà la protagonista principale.

Passare il testimone alla vecchia fabbrica di ceramiche per il suo restauro e nuovi usi in un futuro prossimo è una missione importante e d'impegno, perciò il comune di Valencia già ci sta lavorando, infatti le ispezioni archeologiche sono state già eseguite mesi fa e attualmente si stanno redigendo le relazioni opportune affinché La Ceramo inizi i lavori di riabilitazione,

creando un beneficio sociale rilevante per il quartiere di Benicalap.

In questa maniera è stata compresa dagli alunni, professori e tutors provenienti dell'Università della Basilicata, dal Politecnico di Bari, così come quelli della nostra Università Politecnica di Valencia, che hanno partecipato al workshop internazionale CreV | E2017, in cui le parole conoscere, recuperare e valorizzare hanno avuto un peso determinante, perché tutte hanno un comune denominatore: RISPETTO, e partendo da questa base, sono stati sviluppati, (in tempi strettissimi), proposte d'intervento molto interessanti e innovative, (come dev'essere per questo tipo di lavoro), proposte che sono state pensate e ponderate in un contesto maturo, personale e di gruppo, risultando tutti progetti "fattibili", che danno una lettura arricchita e attuale riguardo a come può vivere l'architettura d'un tempo e un luogo, con proposte di nuovi usi, nuovi materiali...in sintesi una nuova vita senza perdere l'identità di uno spazio peculiare.

Il merito è vostro e porgo a tutti i miei più sinceri ringraziamenti, per la vostra partecipazione, interesse e soprattutto per le vostre idee,...speriamo che a breve termine possiamo darvi il riconoscimento per il recupero de La Ceramo, senz'altro sarà emozionante.

ARCHITETTURA DEL LAVORO: LA “CERAMO” TRA MONUMENTO E PROGETTO URBANO.

Antonio Conte

Nell'esperienza laboratoriale di *Architettura ed Eredità del Costruito* Il progetto di conoscenza, recupero e valorizzazione della “Ceramo” occupa una buona parte l'attività didattica e di formazione. Il workshop è stato seguito da un gruppo numeroso di laureandi del corso di Laurea in Architettura di Matera di cui sono responsabile ospitati da colleghi del Politecnico di Valencia guidati da Luis Palmero, con il quali condivido da tempo linee di ricerca.

La pratica del progetto, il suo rapporto con la storia, con la memoria, con il patrimonio della città, ha rappresentato una ragione per la riflessione critica sul senso e sul valore urbano dei manufatti dismessi, sul senso e sulla qualità della loro costruzione. Quest'ultima spesso si presenta con fatture e tecnologie poverissima tanto da interrogarsi sulla necessità di individuare cosa e se prolungarne la vita. La fabbrica, costruita per il lavoro e la produzione, rimanda alla memoria e alla vita degli uomini attraverso il permanere delle forme ceramiche, come produzione d'arte, che per lungo tempo si è concretizzata e formata tra questi muri.

I luoghi del lavoro, la fabbrica si collocavano nelle periferie, nelle campagne lungo la corona della città, così come la fabbrica della Ceramo. Questo sistema è rappresentativo di un concetto di uso del suolo nella città borghese dell'800 e dei primi del '900, del sistema economico-sociale della produzione dei beni, ma anche dello sfruttamento e della fatica umana, sostenuto da ideali di costruzione di elementi collettivi, di manufatti come permanenze, come architetture della città dotate di senso e di continuità con la storia, con le sue contraddizioni nella dinamica urbana nel diventare *locus*, nelle sue permanenze topografiche. Molte sono le questioni che si pongono quando si opera in questi

contesti, fare architettura attivare i metodi della conoscenza e della descrizione dei luoghi, riporta a definire i caratteri propri dell'architettura stessa, la sua definizione tipo-morfologica, i suoi materiali, la sua costruzione, le tecnologie, mettere a punto strategie e considerazioni per il mantenimento, la tutela e riuso per restituire un futuro a questa opera umana.

Questa parte urbana della città nella sua realtà di fatto, nel suo dato formale, al di là di una sua ricostruzione cronologica dei fenomeni, offre l'opportunità di analizzare e valutare le relazioni con l'intorno, con il suo disegno urbano, con i suoi monumenti, frammenti urbani di una composizione in continua evoluzione. Questo Workshop è un'opportunità di confronto e tenta, attraverso “visioni progettuali”, un percorso possibile dotato di senso e di sostenibilità teorica e pratica, operazioni di recupero e valorizzazione.

La *Ceramo* è una architettura civile, pubblica, almeno nell'atto di fondazione, nata in grado di pensare e comporre la città per punti e direttrici di sviluppo economico, di memoria tipo-morfologica tardo illuminista capace di rappresentare per un lungo periodo storico una sorta di monumento istituzionale del lavoro e della produzione artistica.

Il fatto che questa architettura produttiva sia stata connessa con una serie di valori urbani, costruttivi e sociali, è per via dell'innato compito delle cose dell'umanità. Costruire un luogo di residenza o di lavoro, pubblico o collettivo, accentuare il carattere di autonomia con una intenzionalità estetica e di bellezza attraverso anche le forme delle decorazioni, è quanto si riscontra nel fronte urbano reso rappresentativo da un portale di ingresso articolato con elementi artistici d'influenza orientale. Questo manufatto, letto nella sua concretezza e peculiarità

formale, esprime e fa emergere i problemi del senso del progetto di cosa salvare, cosa ricollocare, circoscrivere, valorizzare, recuperare in una posizione urbana e sociale poi, del problema istituzionale dell'architettura, della sua funzione, della memoria, della storia e dei condizionamenti economici e della produzione che oggi non possiede.

La lettura di questo luogo, di questo “utensile” della città, si misura con la verità di ciò che appare e con quale idea di città continuare a confrontarsi anche nella sua manifestazione di rudere.

Il valore di memoria collettiva, di questa fabbrica, è motivata e determinato storicamente, perché si mostrano la legittimità e il senso di una società che l'ha determinata. Il progetto si pone come misura, giudizio e narrazione di quel rapporto funzionale della produzione trasformando esigenze originarie, in nuove opportunità.

Il gruppo di lavoro ha costruito e formulato delle “decisioni” formalizzate in una consapevole selezione di rappresentazioni, interni alla disciplina, che esplorano e determinano percorsi sostenibili, percorsi nella storia odierna che anche attraverso indicazioni sociali, delineano le istanze formali della conservazione, consentono programmi di investimenti, pratici ed economici per la riconquista fisica di una parte del patrimonio culturale della città di Valencia.

La dimensione di valore assoluto di “opera dell'architettura” non esiste nella serie degli oggetti, degli elementi, delle parti, delle tecniche, dei materiali di cui è costituita questa opera, ma esistono parallelamente tante “piccole opere”, dettagli, particolari, composizioni, relazioni tra le parti, manufatti unici come i forni, che definiamo quasi opere d'arte e che carichiamo di significati, riferimenti, allusioni, speranze, memorie in una determinata lettura e analisi dei luoghi, con la capacità del progetto di mettere in opera le scelte degli oggetti, il loro rinnovamento, le sostituzioni, la conformazione di una nuova

forma di unità, arricchita di valori artistici che solo l'architettura è in grado di mostrare ed in modo idealistico e soprastorico riconsegnarlo poi alla città, ai suoi cittadini con funzioni diverse dalla sua origine.

Il ruolo di questo patrimonio storico e dell'arte di costruire la città, con i suoi prodotti, costituisce il senso più alto che il progetto di architettura deve percorrere senza teorizzare. I disegni e le rappresentazioni diverse dei luoghi e di quelli intravisti nei progetti degli studenti sono le caratteristiche, l'*exemplum* di metodi e approcci del problema della conoscenza, del recupero e della valorizzazione di opere che potremmo definire monumenti della storia dell'architettura, della città, delle forme e dei modi diversi di abitare.

“Dovremmo imparare a riconoscere che le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono a un luogo.”

Questo monumento dell'architettura del lavoro è ciò che il passato ci ha consegnato e ne conserva valori e significati storici, un manufatto complesso che sentiamo di dover consegnare al futuro operando insieme, nell'attività di confronto serrato del Workshop, scelte anche difficili per poterlo ri-consegnare e lasciarne una memoria tangibile, che ci vincoli al passato senza forzature ma che nel nostro presente sappiamo riconoscerne i valori degni di memoria, la consapevolezza e l'intenzione non di un distacco ma di tentarne un riannodare di relazioni, di ragioni tecniche e formali, di svelare gli elementi stabili di bellezza.

La frattura tra il presente ed il passato è avvenuta con l'abbandono della produzione e della fabbrica in una consapevolezza urbana e di crescita in cui nessuno più credeva e che questo “relietto della storia” banalmente poteva essere sostituito con il nuovo.

La nostra cultura di semplice sostenibilità e di collaborazione con la storia ci permette di non abbandonare questi “documenti urbani” e senza attaccamenti nostalgici tentare di individuarne una loro “intangibilità” e, con approcci anche fortemente specialistici, confermarne una vitalità e funzionalità di spazi

e tempi adeguati alle richieste contemporanee, definirne un patrimonio monumentale largamente condiviso senza musealizzarlo.

Agire in questa direzione ci permette di formulare posizioni progettuali in grado di consegnare alla collettività *monumenti* di poco valore costruttivo che loro malgrado sono stati l'assetto strutturale, sociale delle classi di lavoratori e di imprenditori che hanno segnato il secolo scorso di "architetture del lavoro" anche di grande pregio. Questi edifici hanno rappresentato e rappresentano ancora la miseria delle scelte di architettura rispetto allo sfruttamento di generazioni di uomini, sono la fisicità di luoghi a volte inadatti ad una vita degna di essere raccontata. L'occasione proposta ci è sembrata adeguata ed opportuna per attraversare queste criticità della storia urbana e con gli strumenti ed i metodi della progettazione cogliere l'occasione per approfondire i temi e le questioni poste dalla *Ceramo* con lo scopo di mostrare le difficoltà e le contraddizioni che si presentano con scelte consapevoli e responsabilità i rapporti con il passato, con la storia, con l'eredità del costruito. L'insieme delle forme di questo insediamento a corte, di recinto, con all'interno diverse disposizioni edificate di parti ed elementi per la produzione della ceramica, rappresentano una composizione chiara della ragione della sua costruzione e della sua intrinseca organizzazione del lavoro. Il rapporto di questi elementi tra loro e con la struttura complessiva della città individua la trama viaria urbana e rurale con le sue caratterizzazioni persistenti e con il confronto di una edilizia e parcellizzazione del suolo che sono proprio gli elementi di memoria storica più legati alla definizione di un luogo esterno alla città, forme proprie di edificazione della condizione rurale, oggi assolutamente inglobata nella complessa vicenda e contraddittoria storia urbana.

"Ma il discorso sulla memoria assume uno spessore architettonico ben più consistente del semplice espediente o della costruzione

scenografica, se riferito – etimologicamente e storicamente – alla nozione di monumento, a sua volta interpretabile sia in senso estetico, che storico".

Una definizione corrente, corredata e costruita con i dovuti elementi di valore, del termine "monumento", "architettura del lavoro", "archeologia industriale", ci consente di comprendere anche soltanto sul piano didattico e teorico la vastità degli attributi e dei significati che questo manufatto può acquistare e rappresentare per noi tutti.

Questo "bene culturale", questo patrimonio culturale ed artistico appartiene alla comunità contemporanea e contiene un senso proprio e autonomo della dimensione architettonica ma anche qualcosa di specifico nelle ragioni della dimensione urbana, la sua intrinseca artisticità e significato collettivo, i rimandi geometrici e figurativi dell'individualità dell'opera come pure un'impronta con i caratteri estetici della cultura araba.

L'energia trasmessa e messa in campo dai gruppi di lavoro, nonché le tematiche affrontate nei termini di una riduzione schematica di argomenti del progetto come la "metafisica della fabbrica", il "patio come memoria", "la torre ed il recinto come elementi primari", "il pieno ed il vuoto come concatenamento", "il recinto come spazio domestico", "il vuoto come architettura di relazione", "il giardino botanico e l'architettura", rappresentano il carattere costitutivo di questo WS e sono una precisa attività di conoscenza, di esperienza e capacità del progetto di mettere in opera la verità della storia, della tradizione, dell'esistenza di capisaldi, di una eredità storicamente qualificata su cui investire. Qui a Valencia, in questo luogo, l'addestramento comune si è svolto nel "guardare" e darsi una "ragione delle cose" in un gioco continuo di rimandi tra luogo monumentale e contrada, tra la fatica del costruire ed i materiali, tra le cose originarie dello spazio della produzione e la bellezza intrinseca dei prodotti artistici che hanno costellato le abitazioni come i luoghi urbani di questa e di altre numerosissime città.

I disegni messi in campo dai progetti, gli schizzi di sintesi come quelli di immaginazione, di prefigurazione, hanno tentato di riordinare secondo una sequenza logica “passato-presente-futuro” con la consapevole conoscenza della parzialità delle risposte ma coraggiosamente con il progetto odierno di accedere alla dimensione ed alla misura di un possibile “monumento culturale” da riordinare, da ricomporre con gli oggetti ed i materiali propri della tradizione, le procedure del processo produttivo, gli utensili e le tecnologie, i corpi edificati ed i vuoti, in una rinnovata relazione privilegiata dell’architettura di essere il tempo delle cose, la spazialità del lavoro. L’insieme di queste idee costituiscono di nuovo il “monumento”, il luogo privilegiato degli incontri e degli scambi, un luogo fisicamente definito e concluso dai segni della storia ma anche luogo sacro della memoria collettiva ed il riferimento culturale sottile per le nuove generazioni.

Questo è il nostro lavoro, un contributo alla conoscenza con le rappresentazioni che saranno per sempre la traccia di questo processo sottile e creativo fissato nei disegni di un muro come di una copertura che contemporaneamente coinvolgono nei ragionamenti decine e decine di altri argomenti, di elementi e parti delle composizioni in pianta come nelle sezioni e negli alzati.

Il nostro tentativo è stato appunto quello di studiare queste modalità e questi rapporti alla luce di un sistema teorico-critico di valori in grado di ripristinare possibili relazioni spaziali e figurative tra l’artificio dell’architettura e quello della natura delle cose intrinse di significato dalla stratificazione della storia.

“Il costruire esiste tra un progetto o una visione determinata e i materiali che si sono scelti. Si sostituisce un ordine a un altro che è iniziale, quali che siano gli oggetti che s’ordinano. Siano pietre, colori, parole, concetti, uomini, ecc., la loro natura particolare non cambia le condizioni generali di quella sorta di musica in cui essa non ha ancora che la funzione di timbro, se s’insiste nella metafora.

Lo stupore consiste nel provare talvolta l’impressione di giustezza e di concretezza nelle costruzioni umane, fatte dall’agglomerazione d’oggetti apparentemente irriducibili, come se colui che li ha disposti ne conoscesse le affinità segrete”.

Questa esperienza attraverso scelte difficili e a volte “coraggiose” ha offerto ai docenti e agli studenti materiali teorici sui quali discutere e confrontarsi, congiuntamente a quelli più concreti del progetto, una serie ordinata di dispositivi e di forme scientifiche e tecniche. Un lavoro che ha come obiettivo stimolare la responsabilità emozionante e rendere evidente e visibile quello che altri non vedranno mai.

I risultati, parziali, a tratti ingenui, non esaustivi, rappresentano l’aspirazione per divenire tasselli di una narrazione più profonda.

Note

¹ Il laboratorio di tesi di laurea “Architettura ed Eredità del Costruito” si colloca tra due indirizzi culturali distinti del CdS in Architettura del DiCEM a Matera e si sviluppa attraverso approcci teorici, sperimentazioni metodologiche e pratiche progettuali su temi che si confrontano con il Patrimonio architettonico ed urbano in diversi casi studio. Le questioni del progetto si precisano intorno a temi come “costruire nel costruito” e “recupero e valorizzazione” e “rigenerazione architettonica ed urbana”. La responsabilità del laboratorio dall’a.a. 2013/14 ad oggi è mia con il sostegno di numerosi colleghi che sono parte insostituibile della docenza interna per la formazione di nuove figure di Architetti sensibili al Patrimonio edificato antico e moderno ed investiti dal fatto di essere partecipi come giovane Scuola di Architettura in un Sito UNESCO.

² Martin Heidegger, *L’arte e lo spazio*, Introduzione di Gianni Vattimo, il melangolo, Genova 1984; pag. 29

³ Vittorio Ugo, *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell’architettura*, Edizioni Dedalo, Bari, 1991; pag. 163

⁴ Paul Valéry, *Scritti su Leonardo*, Electa editore, Milano 1984; pag. 43

RECUPERO E VALORIZZAZIONE. UNA NUOVA SCIENZA PER UN PASSATO RECENTE.

Antonella Guida

Oggi ci troviamo a parlare molto spesso di quella “nuova scienza” per un passato recente che ci piace definire “Patrimonio Industriale”, tralasciando volontariamente quello molto più abusato di Archeologia Industriale.

Tale “scienza” è oggi impegnata per la tutela del patrimonio industriale, inteso in ogni sua forma, materiale e immateriale.

Infatti, nel caso più generale dei beni Culturali non si può operare solo con le norme vigenti e cogenti per definire il valore storico-artistico di un bene, ma si deve ricorrere, attraverso un’analisi puntuale e specifica per ogni singolo organismo edilizio, allo strumento critico e culturale del riconoscimento del valore dell’opera.

Il principio quindi del “recupero integrato” (enunciato, a conclusione dell’anno europeo del patrimonio architettonico, nella Carta di Amsterdam, 1975) nell’evidenziare l’impossibilità di un intervento di recupero fine a se stesso, rimarca lo stretto legame che questo ha con l’attribuzione di un’appropriata funzione, una funzione, cioè, pienamente compatibile con la natura storico-tecnologica del bene e aperta alle esigenze che il vivere contemporaneo impone: in questo modo la funzione stessa diventa il mezzo (non un fine) di conservazione, o, meglio, rappresenta lo strumento conservativo per eccellenza, come dimostra la diversa sorte subita da monumenti simili ma segnati da storia d’uso diverse: taluni ben conservati perchè costantemente utilizzati, altri ridotti, per lungo abbandono, allo stato di rudere.

Un patrimonio dove il *valore* della conservazione passa necessariamente per quello della riqualificazione, della rifunzionalizzazione e della valorizzazione, senza nulla togliere agli stessi principi del valore del “bene” da salvaguardare.

Si devono, in altre parole, fornire gli strumenti per la definizione di un sistema che, attraverso la determinazione degli elementi tecnologici e funzionali, siano in grado di ridurre al minimo i rischi di compromissione dei manufatti storici, e siano in grado di garantire una conservazione non solo formale e morfologica, ma anche filologica del bene stesso.

Il progetto di recupero/riabilitazione deve assicurare che la conservazione diventi “conservazione dei valori del passato”, legata al concetto di memoria, individuale e collettiva, e di tradizione, e corrispondente all’attuale esigenza di ritrovare continuità ed unità dialettica temporale.

La conservazione è un’attività nella quale occorre riconoscere e poi bilanciare i valori in gioco: con essa si rendono compatibili valori molteplici, eterogenei ed in conflitto tra loro. È una mediazione tra principi generali e realtà concreta, una scelta tra diverse esigenze, in modo da garantire un pluralismo di valori (nel senso che evita che alcuni valori prevarichino su altri).

Non esiste una graduatoria di valori, nessuna Carta del Restauro esplicita ciò, perchè dipende da diversi fattori, dal conteso, dall’atteggiamento culturale. La deduzione di una graduatoria di priorità dei valori è il risultato di un processo complesso cui pervenire attraverso un progetto di restauro metodologicamente corretto.

Procedure e tecniche di recupero e restauro del patrimonio esistente non possono prescindere dalla conoscenza dei materiali e della tecnologia costruttiva impiegati per la realizzazione dell’opera architettonica sul quale sorge la necessità di intervenire. Il dibattito sulle metodologie di intervento se in passato si basava prevalentemente sull’efficacia delle stesse,

oggi, dopo decenni di applicazioni, sperimentazioni e verifiche si è arricchito di un nuovo tema, quello della compatibilità fisica e strutturale con il manufatto esistente.

Individuato il bene culturale industriale è opportuno accertare quali siano le possibilità di preservarlo prendendo in esame le azioni specifiche di intervento.

Un piano di fattibilità opera per realizzare gli scopi prefissi, che sono: prospezione, documentazione, schedatura, salvaguardia, recupero, restauro e fruizione del bene culturale industriale.

Non è facile dunque sapere come intervenire sugli edifici, ma ancor più su quelli che presentano due diverse organizzazioni dello spazio all'interno: quella che offre all'eventuale restauratore degli spazi che, per quanto nati ed attuati per esigenze industriali, ripropongono, una volta svuotati dei loro attrezzi e delle loro macchine, dimensioni umanamente praticabili e tendenzialmente abitabili, cioè, più esattamente, coerenti con la dimensione umana; e quella che, per esigenze del funzionamento della macchina, ha richiesto un'organizzazione degli spazi non adatti alle esigenze dell'abitare, con dimensioni tutte il funzione della tecnologia usata.

Ci si trova pertanto nelle condizioni che, per far continuare a vivere un monumento, non solo è necessario l'inserimento di elementi verticali e orizzontali capaci di riportare a duna vivibilità l'edificio, ma si è costretti ad attuare aperture, collegamenti, tagli, fino alla creazione di volumi di servizio. In questo caso pertanto si opera più nell'ottica del restauro critico che nell'ottica del restauro della pura conservazione.

Partendo da tale assunto il recupero e la valorizzazione dell' "Industrial Heritage", sono visti in quattro settori di competenza: processi, mezzi, prodotti e contenitori.

L'interesse per la riscoperta del valore culturale ed architettonico di queste Architetture del lavoro, nasce contemporaneamente a

quella del riuso di questi complessi architettonici che sono andati perdendo il loro ruolo fino a determinarne lo svuotamento.

La Scienza dei patrimoni Industriali quindi, studia le innovazioni tecnologiche formulando un giudizio non tanto sull'estetica e bellezza dell'opera quanto piuttosto sulla sua funzionalità e rilevanza economica.

Senza dimenticare che la storia dello sviluppo industriale si rifà in gran parte a materiali deperibili. Gli stessi edifici, poi, sono stati concepiti con un intento ben preciso e limitato nel tempo e vengono studiati i resti fisici del modo di produzione.

I *monumenti industriali* quando si sono conservati intatti nel tempo, oltre ad essere esemplari oggetti di studio, diventano imprescindibili punti di riferimento per l'interpretazione di tutte quelle testimonianze del passato produttivo ridotte allo stato di rovina e profondamente alterate. Le modificazioni dei processi produttivi e delle tecnologie spesso hanno determinato nella fabbrica la sovrapposizione di diversi e nuovi elementi che ne hanno alterato sostanzialmente la fisionomia originaria.

È per questo che vanno considerati oggetti di "archeologia industriale" tutte le testimonianze dell'attività produttiva umana indipendentemente dalla loro collocazione storica, dove una data storica di chiusura del periodo da considerare non può definirsi: infatti lo sviluppo tecnologico produce di continuo scorie che immediatamente diventano oggetti di interesse.

"*Conservare significa utilizzare*", è questa l'affermazione che costituisce il presupposto e la necessaria premessa della moderna teoria della conservazione del patrimonio architettonico esistente. Infatti, riconosciuta la viridicità di tale affermazione, ne deriva, oggi, che il progetto di recupero, sia che si tratti di un monumento di riconosciuto interesse storico-artistico oppure di "patrimonio industriale", inteso in ogni sua forma, materiale e immateriale, può e deve essere elaborato sulla base di una approfondita conoscenza tecnico-scientifica di tali elementi,

sull'analisi del valore che questi possiedono per rapportarli, poi, con le potenzialità che essi sviluppano per il soddisfacimento delle esigenze funzionali, prestazionali e fruibili espresse dall'utenza.

E questo inevitabilmente apre una nuova prospettiva nell'analisi del patrimonio storico-architettonico e/o urbanistico rendendo necessaria la definizione delle problematiche connesse tanto alla loro conservazione e trasmissione al futuro, quanto alla loro valorizzazione.

In quest'ottica il recupero si fa "atto di cultura" (con fondamento storico-critico e scientifico-tecnico), intendendolo nella sua accezione più ampia, vale a dire di "recupero integrato", aperto alle ragioni della fruizione e del riuso, alle esigenze materiche e tecnologiche, alle componenti urbanistiche e territoriali, a quelle ecologiche e ambientali: la conservazione non è mai solo tale, né mai "pura conservazione" ma sempre "controllata trasformazione" [cfr. L. Benevolo], dove il termine "trasformazione" rappresenta una modalità meno schematica, più appropriata e più flessibile per avvicinare il bene architettonico alle esigenze d'una libera fruizione.







CARATTERIZZAZIONE COSTRUTTIVA DELLA CERAMO DI VALENCIA.

Antonello Pagliuca

Premessa

Le problematiche connesse al recupero del costruito sono, oggi, uno dei nodi centrali dell'attività di trasformazione antropica del territorio.

L'attenzione iniziale è rivolta all'esplorazione delle possibilità di intervento e di trasformazione attraverso l'individuazione e la definizione delle interrelazioni e della complessità dei rapporti tra costruito e il sistema ambientale.

Successivamente attraverso la determinazione delle condizioni di vincolo imposte dall'oggetto e dall'ambiente e dei gradi di libertà consentiti da condivisi principi di conservazione, è possibile impostare la progettazione dell'intervento come sintesi equilibrata del dicotomico rapporto tra conservazione, trasformazione e fruizione.

Appare quindi necessario sviluppare orientamenti progettuali ed operativi di più elevata determinazione da considerare come supporto per la definizione delle possibilità di intervento, ovvero di progettare il recupero del patrimonio costruito come sistema in cui le variabili tecniche e culturali configurano un quadro equilibrato tra decisioni e processi di conservazione e di trasformazione.

“Conservare significa utilizzare”: appare questa l'affermazione che costituisce il presupposto e la necessaria premessa per una contemporanea conservazione del patrimonio edilizio esistente di natura storica. Ne deriva che il progetto di recupero, sia che si tratti di un manufatto isolato o di un tessuto urbano, può e deve essere elaborato sulla base di una approfondita conoscenza tecnico-scientifica dell'oggetto di intervento nel suo complesso e dei suoi elementi costitutivi, sull'analisi dei valori che questi

possiedono per rapportarli, poi, con le potenzialità che essi stessi sviluppano per il soddisfacimento delle esigenze funzionali, prestazionali e fruibili espresse dall'utenza [1].

L'analisi costruttiva come strumento di conoscenza

Gli interventi sul costruito, quindi, devono essere preceduti da una fase preliminare di conoscenza, perché solo andando oltre l'apparenza per penetrare nella struttura più interna e nascosta di un'opera architettonica si può essere in grado di orientare le azioni volte alla sua conservazione o recupero. Esistono, infatti, un numero vastissimo di metodologie di analisi, che agevolano molte procedure del processo di conoscenza e ci forniscono una gran mole di dati di diversa natura, dalle fonti archivistiche e/o storiografiche (fonti indirette) a quelle in situ, fino alle analisi di laboratorio per la caratterizzazione dei materiali (fonti dirette). Questa considerazione parte da un assunto fondamentale secondo cui l'architettura stessa è portatrice di valori propri da conservare, da trasmettere, da salvaguardare e, quindi, da recuperare.

Questo processo conoscitivo, dunque, costituisce un momento fondamentale per le scelte progettuali che dovranno essere *“compatibili”* con la realtà costruttiva della fabbrica, cioè, non si devono limitare a descrivere semplicemente un'attitudine, ma devono esprimere un giudizio di valore sia sul rapporto che gli interventi sulle costruzioni stabiliscono con l'architettura, sia sulle caratteristiche intrinseche (riferibili agli aspetti funzionali, architettonico-formali, materici e statico-costruttivi) proprie degli interventi stessi. In quest'ottica gli archivi dell'architettura

costituiscono una enorme risorsa per la definizione delle scelte progettuali e per la conoscenza non solo della fabbrica sulla quale si interviene, ma del contesto sociale, culturale e ambientale della fabbrica e che fa di essa un simbolo della “*cultura materiale*” della porzione di territorio nel quale sorge. Infatti, lo studio conoscitivo finalizzato al recupero consente di caratterizzare tanto i materiali della costruzione quanto le tecnologie costruttive usate nella realizzazione del manufatto, consentendo di evidenziare le peculiarità di ciascun manufatto, superando la logica della conoscenza “seriale” (spesso fortemente lacunosa e/o superficiale) e evidenziando la unicità e singolarità di ogni singola fabbrica: in questo modo la conoscenza diventa strumento di progettazione consapevole della conservazione [2].

L'obiettivo dello studio è dimostrare che accanto alle fonti documentali, essenziali - come già detto - per la ricostruzione delle vicende storiche che hanno interessato un monumento, occorre valutare tutte quelle informazioni di cui il monumento stesso è portatore: la conoscenza delle tecniche costruttive come elemento propedeutico alla conservazione, la conservazione delle tecniche come mantenimento della identità culturale, elementi non sempre desumibili (o attendibili) dalle fonti indirette. In tale ottica è necessario definire un approccio metodologico per l'individuazione di regole interpretative ed attuative attraverso la comparazione analitica delle informazioni rinvenienti dalle fonti dirette e da quelle indirette; occorre, in altre parole, comparare le informazioni direttamente desumibili dall'analisi “*critica*” del manufatto, attraverso il ricorso al metodo “*analogico comparativo*” per la valutazione della provenienza dei materiali e per l'analisi dei sistemi costruttivi tradizionali, con quelle derivanti dall'uso del “*metodo diretto*”, attraverso analisi visive in situ e prove in laboratorio [3].

Caratterizzazione costruttiva e tecnologica

L'approccio metodologico sopra descritto trova la sua validazione nell'analisi della vecchia fabbrica di maioliche “*Ceramo*” di Valencia.

Nata inizialmente solo come fabbrica di maioliche, essa comprendeva solamente i forni e il corpo longitudinale, dove erano collocate le macchine di lavorazione. Nel corso del tempo la fabbrica ha subito una serie di modificazioni tra cui la realizzazione dei due corpi in adiacenza alle due strade principali che inglobarono la fabbrica più antica. I due corpi contenevano la zona uffici, l'abitazione del proprietario, e i laboratori di produzione della ceramica. La terza fase e ultima fase è quella che prevedeva la realizzazione di corpi aggiuntivi annessi al forno, con lo scopo di contenere le lavorazioni di preparazione e verniciatura.

Il corpo centrale, di cui oggi rimane solamente la testata dell'originario edificio, è stato interessato, in epoca recente, dal crollo della copertura, probabilmente legato a fattori patologici (marcescenza) degli elementi lignei portanti; questi fattori hanno, quindi, compromesso *in toto* la statica della capriata (tipo *polonceau*), composta da elementi lignei (compressi) e elementi metallici (tesi) che costituiva la chiusura di copertura. L'impianto fondale è realizzato con il sistema proprio delle murature portanti, costituito dall'allargamento della muratura stessa fino al terreno resistente. Il sistema strutturale, invece, è costituito da una struttura in muratura portante a una testa regolarmente tessuta in mattoni di laterizio; per rispondere alle esigenze spaziali talvolta la muratura si rastrema fino a raggiungere le dimensioni di un pilastro (52x52cm), divenendo dei veri e propri appoggi puntuali (sempre in mattoni di laterizio). La chiusura di base è costituita, molto probabilmente (secondo la consuetudine locale) da un vespaio, mentre la chiusura di copertura è costituita, come detto, da un sistema a doppia falda

inclinata, appoggiata su una struttura in “capriata polonceau”. La finitura superficiale era costituita da un manto di tegumenti in laterizio per il tetto, da intonaco per le strutture verticali e da mattoni in cotto disposti a spina pesce per il pavimento dei piani terra e da assito in legno come pavimentazione degli impalcati intermedi. Degna di menzione è la ciminiera realizzata con struttura portante in mattoni di laterizio regolarmente tessuti che si rastremano con l’aumentare dell’altezza; delle cerchiature in materiale metallico migliorano la coesione degli elementi, per contrastare la eventuale snellezza della struttura.

I due corpi a prevalente sviluppo longitudinale, di cui uno con l’ingresso alla fabbrica e il secondo, al primo ortogonale e parallelo alla via del poeta Serrano Clavero, costituiscono la parte amministrativa e artigianale della fabbrica dove i lavoratori modellavano e decoravano la ceramica.

Il prospetto principale del primo corpo è costituito da un ingresso con un arco moresco di chiara influenza araba, sostenuto da due colonne di cui la colonna di destra è andata perduta nel tempo, mentre la colonna di sinistra presenta un fusto liscio sormontato da un capitello formato da due corpi, il più basso con volute palmiformi in stile egiziano, mentre la parte superiore è costituita da un abaco con decorazioni intrecciate. L’arco, invece, è costituito da una serie di lobi sormontati in chiave da una mezza luna calante, di chiara matrice araba. L’arco, inoltre, è compreso all’interno di una grande cornice rettangolare decorata con la *sebka*, un tipo di decorazione a griglia obliqua, costituita da una trama iconica romboidale, anch’esso di evidente matrice araba. Infine, una effigie soprastante l’arco, riporta, oltre lo scudo simbolo della città di Valencia, il nome della fabbrica, con lettere in ceramica dorate, prodotte dalla stessa e fungeva da manifesto per coloro che visitavano la fabbrica. La porta, che oggi versa in uno stato di degrado avanzato, è realizzata in legno e dipinta di verde; essa conduce all’interno del patio principale della fabbrica. A destra della porta d’ingresso c’è un altro ingresso

laterale che porta direttamente al corpo di fabbrica dove erano presenti i processi di produzione della ceramica. Altre aperture, con arco moresco e sormontate da cornici in stile arabeggiante, sono presenti in facciata, oggi tamponate per motivi di sicurezza. Dal punto di vista costruttivo entrambi i corpi di fabbrica presentano caratteristiche morfologiche simili sia per sistemi fondali che per chiusure di base e struttura portante (muratura e pilastri in laterizio). Anche qui, la chiusura di copertura è costituita da un sistema a doppia falda inclinata con struttura lignea a semplice orditura, ma poggiata perimetralmente su travi principali lignee ancorate ai pilastri e, in mezzeria, su una muratura principale caratterizzata dalla presenza di archi a sesto acuto disposti in campate (in grado di garantire un solido appoggio del colmo della copertura stessa). La sostanziale differenza tra i due corpi è costituita dal caratterizzante solaio ligneo intermedio del corpo principale d’ingresso, sempre a semplice orditura, ma caratterizzato da una controsoffittatura realizzata con la tecnica tradizionale dell’incannucciato e rifinita con intonaco dipinto di blu lapislazzulo, a voler, quindi, rievocare gli accesi cromatismi della ceramica e impreziosire gli ambienti adibiti per l’esposizione dei manufatti di ceramica realizzati con la tecnica del riflesso metallico. Il secondo corpo, presenta anche un piano interrato adibito a deposito argilla, cui solaio è realizzato con struttura portante in travi di ferro e doppio filare di voltine in mattoni di laterizio disposti in foglio.

Processo di produzione della ceramica e analisi costruttiva dei forni.

Nella fabbrica della Ceramo sono presenti quattro forni a pianta circolare, due di dimensioni più grandi e due con dimensioni ridotte, a seconda dell’utilizzo e della quantità di argilla da produrre in fase di cottura. L’impianto fondale è costituito da

un allargamento della muratura soprastante, poggiante su terra costipata; il sistema strutturale è costituito da muratura portante della tipologia a sacco (muro di pietrame sbizzato e terra battuta) e realizzata con l'utilizzo di mattoni in laterizio regolarmente disposti su ogni filare. La chiusura di copertura, invece, è costituita da un sistema con cupola ribassata (anch'essa in mattoni), dove dei fori praticati in maniera simmetrica lungo la calotta, assicuravano il tiraggio dell'aria verso l'alto. Per migliorare il comportamento "massivo" dei forni, venivano realizzati dei riempimenti molto cospicui. L'accesso in copertura era garantito da una torretta a pianta circolare, dove all'interno, una scala elicoidale permetteva la salita in quota.

Nello specifico della fase di produzione, invece, la lavorazione della ceramica, partiva dal processo di lavorazione dell'argilla che, nella fase iniziale, veniva prima di tutto lasciata macerare all'aperto, dove gli agenti atmosferici favorivano la disgregazione delle zolle. In seguito la materia prima destinata alla produzione veniva depurata grazie alla decantazione in acqua; nel caso della produzione di laterizi le impurità più grossolane potevano essere tolte a mano. L'uso dell'acqua in queste prime fasi era molto importante e per tale ragione molti impianti di lavorazione potevano essere collocati lungo il corso di un fiume; l'approvvigionamento idrico poteva inoltre essere garantito da cisterne e pozzi. Una volta depurata l'argilla veniva mescolata con degrassanti vegetali (paglia, erba secca, pula dei cereali, cenere), o con degrassanti minerali (sabbia, sale), con il duplice scopo di ottenere una buona plasticità e di evitare spaccature sulla superficie del manufatto in fase di cottura. In un secondo momento, veniva riposto il composto in stampi di legno di forma quadrangolare privi del fondo e collocati su banconi di legno. Ogni stampo era suddiviso in caselle di dimensioni regolari. Le misure potevano essere legate a usi locali, tuttavia esisteva anche un sistema metrologico. Alla fine di questa fase di lavorazione i laterizi appena modellati venivano lasciati seccare per qualche

giorno in essiccatoi coperti o scoperti.

Per quanto riguarda la fase di cottura è utile analizzare il processo all'interno dei forni. La parte inferiore della struttura era costituita dalla camera di riscaldamento, la cui copertura era formata nella maggior parte dei casi da una volta in mattoni. Il fuoco veniva alimentato attraverso una apertura di piccole dimensioni. La volta della camera di riscaldamento era la base del forno, la cui superficie veniva dotata di fori funzionali al passaggio del calore. In alcuni casi il pavimento del forno poggiava su pilastri. Nella porzione superiore del forno venivano alloggiati i mattoni e le tegole, inseriti da un'apertura che veniva murata durante la cottura dei prodotti; l'estremità superiore del forno era lasciata aperta per assicurare il tiraggio dell'aria verso l'alto. La temperatura massima si raggiungeva intorno ai 900-1000°C; a tale grado di calore si arrivava lentamente e, altrettanto lentamente, esso veniva abbassato per evitare spaccature sulla superficie del prodotto.

Riferimenti bibliografici

[1] Pagliuca A., Giacobelli D. (2013), *La Chiesa del Pio Monte dei Morti*. Storia, Recupero e Adeguamento Liturgico, prefazione di Paolo Rocchi, Ed. CUES - Cooperativa Universitaria Editrice Studi, Fisciano (SA), Italy; ISBN: 978-88-97821-40-3.

[2] A. Pagliuca (2016), *Tecniche e tipi di finitura e di decorazione delle superfici murarie e di scavo in area materana*, in "LABORATORIO DI PRATICHE DELLA CONOSCENZA NEI SASSI DI MATERA. TESSITURE MURARIE COME EREDITÀ DEL COSTRUITO", volume a cura di A. Colonna, A. Conte, F. Di Ginosa, Ed. Archivia, ISBN 978-88-95110-21-9, pp.89-91.

[3] A. Pagliuca, A. Guida (2015), *La conoscenza per il recupero. Il caso delle architetture ecclesiastiche*, in "Colloqui.AT.e 2015 - L'evoluzione del sapere in Architettura Tecnica", volume a cura di C. Mazzoli e D. Prati, Ed. Maggioli, ISBN: 9788891619068, pp. 511-517.



L'ANTICA FABBRICA DE LA CERAMO: VESTIGIA ARABE IN ATTESA DI UN INTERVENTO DI RECUPERO.

Luis Palmero

La riabilitazione della fabbrica de La Ceramo è un tema sospeso... da molti anni fa.

Ferma nel tempo, attende un futuro migliore in grado di valorizzare, architettonicamente parlando, tutto il sapore dell'epoca. Fondata nel 1889, ha resistito al passare del tempo fino al 1992, anno in cui furono interrotte le sue attività, facendola convertire in uno degli esempi di patrimonio industriale della città. Costruita nei dintorni della città di Valencia, lì dove la sua materia prima, l'argilla, era reperibile e comportava una fonte quasi inesauribile delle risorse, sviluppò tutto il processo di fabbricazione in un ciclo perfetto, dall'elaborazione manuale fino alla cottura finale dei suoi prodotti, senza dimenticare il famoso "*brillo de la Ceramo*" (brillantezza de la Ceramo), quell'impronta finale che conferiva alla ceramica una vita vibrante e permanente sotto la tenue luce mediterranea che bagna tutta la città. I suoi colori, le sue finiture, la sua produzione dall'alto componente artistico, fecero sì che i suoi prodotti convivessero nelle migliori e più rinomate opere della città, quelle più rappresentative e popolari come lo sono i mercati, per esempio quello di Colón, il Central, la stazione di treni,...certamente, luoghi straordinari di uso frequente e quotidiano dove si percepisce la vita, che accompagnata della bellezza, la raddoppia.

In questa occasione, durante la prima settimana di maggio, questo spazio ha recuperato l'attività, (*su brillo*), sebbene fosse solo per il trambusto dei nostri studenti, che attraverso differenti proposte d'intervento e riabilitazione, hanno studiato il valore del patrimonio con un uso generoso per la città.

Pertanto, l'Università degli Studi della Basilicata, il Politecnico di Bari, come rappresentanti italiani e la stessa Università Politécnica de Valencia hanno respirato l'atmosfera di una volta, hanno immaginato i mestieri artigianali relazionati alla fabbricazione di ceramica e maioliche, hanno ideato soluzioni rispettose dell'ambiente, degli abitanti, dell'architettura, del contesto, della storia... insomma della vita.

Le proposte oggetto di studio sono state elaborate da gruppi composti tra i cinque e sei studenti, che a partire dalla visita del luogo, per familiarizzarsi con il contesto urbano e architettonico, hanno iniziato la raccolta dei dati documentali e fotografici, per poi lavorare in un'aula da disegno dell'Università. L'ultimo giorno, a titolo conclusivo (o per concludere), il lavoro prodotto è stato esposto in una mostra collettiva per poter presentare al resto della comunità universitaria il risultato dello studio.

Si partiva dalla chiara idea, coincidente con la proposta che il team tecnico municipale del Comune di Valencia dispone per questo luogo: il progetto futuro deve essere il risultato di un'azione che raccolga benefici sociali e culturali per il quartiere; ossia, una riconversione o riuso degli spazi destinati, per esempio, a biblioteca, sale espositive, centro culturale, ecc..

In primis conviene evidenziare che la totalità dei gruppi ha eseguito uno studio sulla trama urbana, imprescindibile non solo per conoscere la storia del luogo, ma per intendere altre questioni come quelle relative ai materiali della zona, la scala, gli aspetti volumetrici del contesto, gli accessi, gli spazi adiacenti, ecc., infine e non poteva essere altrimenti, un'analisi dal generale al particolare.

Dopo aver preso in considerazione queste osservazioni, si è affrontato lo studio di come intervenire all'interno de La Ceramo. In tal modo, una delle proposte parla del **patio come memoria**, reinventando gli spazi aperti che si usavano nell'antica fabbrica e che servivano per distinguere le differenti parti del processo di produzione della ceramica. Questo è un uso davvero azzeccato, visto che le costruzioni mediterranee dispongono di questa soluzione "a cielo aperto", davvero azzeccata per questioni climatiche, (climi caldi e soleggiati), e in questo caso, perché è un rimedio nei paesi arabi, momento per ricordare che La Ceramo non volle mai perdere il legame con la tradizione e l'arte araba. Basta osservare la decorazione dell'entrata principale che riprende un arco alfiz o a ferro di cavallo, come la coronazione del resto dei vuoti della facciata principale.

Questa soluzione, a volte chiamata anche *claustral*, è un modo d'abitare, inoltre, è un elemento versatile, visto che riunisce vari usi, forme e dimensioni, e pertanto è usato come schema compositivo, con le sue esigenze, limitazioni e anche per le sue virtù, in realtà è anche una maniera di ordinare e distribuire. Nel nostro caso, è risolto come spazio distributore e nesso d'unione per i futuri fabbricati, è uno spazio che respira e per l'ozio, che a sua volta può contenere vegetazione e alberi che apportano un beneficio estetico e naturale. I futuri usi possibili nei differenti locali si concretizzano in laboratorio, museo della ceramica e biblioteca, conservando così anche la memoria storica del luogo.

Un'ulteriore proposta molto attraente è quella che fa riferimento alla **memoria retro e prospettiva**, in cui la simbologia è qualcosa d'importante visto che rispetta e valorizza l'emblema de La Ceramo, la ciminiera principale, collocata nel centro della fabbrica. Con una visione importante in quanto all'altezza e al trattamento dei materiali, acquisisce un valore simbolico e si converte in un faro, che illuminato di notte, fa da richiamo alla

nuova installazione e allo stesso tempo ricorda l'attività del luogo. In questo caso, è importante evidenziare l'uso dei materiali nei differenti muri, che fungendo da divisori per i futuri fabbricati, (biblioteca, sala esposizioni, laboratorio e servizi comuni), formano una trama molto interessante rispetto alla tessitura e al lavoro di traforo del muro che permette il passaggio della luce, generando un'atmosfera naturale e particolare. Allo stesso modo, i materiali tradizionali si relazionano con i nuovi attraverso risultati molto suggestivi.

D'altra parte, il lavoro presentato sul **pieno e vuoto** rimanda a un altro dei temi frequentemente utilizzato, sia nell'arte che nell'architettura, per la creazione compositiva risultando una proposta molto equilibrata. E' bene dire che, tutti i lavori hanno in sintesi una relazione formale rispetto a quello imparato nelle aule, sui punti fondamentali quando si tratta di pensare al progetto e a comporre. In questo caso in particolare, la forma intesa come contenitore e contenuto permette di giungere a conclusioni interessanti e si prende in considerazione l'intervento attraverso distinti percorsi. Lasciando aperto il profilo delle facciate, si invita il visitante ad entrare direttamente al recinto, allo stesso tempo la fabbrica rimane permeabile e visibile al resto della trama urbana, e quindi dalle stesse vie che la circondano. Come memoria del luogo viene rispettato il nucleo degli antichi forni, uno dei punti con maggior valore archeologico e architettonico, (è da evidenziare che tutte le proposte hanno in comune il rispetto di questa costruzione di alto valore storico e costruttivo). Lo spazio vuoto rimane aperto e si mettono in risalto gli elementi strutturali del vecchio fabbricato a mo' di traccia strutturale come emblema di ciò che fu in passato. Con basi quadrate a differenti altezze, formano un pronao ben definito rispetto alle proporzioni. I corpi principali si mantengono senza cambi di volumetrie, in tal modo permane il concetto di conservazione, utilizzando per la nuova costruzione materiali tradizionali, principalmente mattone e legno.

Pensando alla necessità di fornire al quartiere di Benicalap un numero maggiore di zone verdi, si considera un'ulteriore proposta non meno interessante, (**dal terrestre alla spazialità**), l'utilizzo nel recinto di corridoi e zone che albergano differenti essenze arboree. Architettonicamente si propone un intervento sul complesso che ospita uno spazio coworking, un laboratorio di ceramica e una sala d'esposizione situata nel piano superiore per alloggiare i modelli fabbricati, nonché da altri servizi per l'ozio come per esempio un bar-caffè. Visto che sarà fondamentalmente uno spazio per il lavoro e di concentrazione, la proposta aspira ad avere, mediante l'apporto di vegetazione, una prossimità al relax e allo svago, migliorando le viste interne, esteticamente e in modo sostenibile ed ecologico. Questa idea differenzia l'esterno dall'interno e genera una transizione tra spazio esterno, (rumoroso e difficile), e spazio interno silenzioso e rilassante. L'uso dei materiali come l'acciaio corten presenta un'alternativa rispetto all'uso dei materiali tradizionali. Trattandosi di un Bien de Relevancia Local, (BRL), allo stesso modo degli altri progetti, viene rispettata la zona dei forni, i quali rimangono circondati da vegetazione, in questo caso contenuta per distaccare il corpo dagli stessi. L'acqua come risorsa appare nelle antiche vasche di decantazione per l'argilla, convertendole in piccole fontane che ricordano i patii arabi in cui la presenza dell'acqua era l'elemento fondamentale.

La proposta che ha come tema **la metafisica della fabbrica** propone come nuovi usi un laboratorio per la produzione di ceramica, una sala espositiva e una biblioteca specializzata. Si presenta come una soluzione sobria in cui i vani, di porte e finestre del corpo principale, (moduli ripetitivi), giocano un ruolo meramente di transizione e si contrappongono con quelli generati nei muri del resto dell'edificio, lasciando in evidenza tre elementi importanti quali: il già citato insieme dei forni, le vasche di decantazione sotto forma di specchi d'acqua e l'emblematica

ciminiera-torre che ottiene un ruolo da protagonista rispetto all'altezza progettata. Quest'elemento, come la biblioteca, risultano innovativi anche se definiti da materiali tradizionali, mattone in entrambi i casi. La biblioteca è un parallelepipedo chiuso che dà più importanza al contenuto che al contenitore. C'è da dire che questa costruzione presenta al suo interno una interessante lettura dei materiali, poiché si combinano il mattone e il legno con le vetrate, le quali occupano la totalità del vano conferendo trasparenza e illuminazione necessaria all'interno.

Con un'interpretazione più libera riguardo agli spazi, il progetto **Frammenti**, crea una serie di relazioni vincolando i fabbricati affinché risultino effettive funzionalmente, e per questo l'attenzione della proposta visto che il grado di difficoltà è tra la relazione dell'esistente e le parti progettate; allo stesso tempo, utilizzano il concetto del vuoto come spazio che crea vincolo tra l'esistente e quello che sarà. Come nei casi precedenti sono rispettati i forni, ma la ciminiera perde protagonismo poiché rimane in parte occulta. Forse è la soluzione meno conformista poiché crea nuovi elementi isolati che rompono la configurazione originale della fabbrica, persino i materiali sono più alternativi, sia quelli dei rivestimenti che quelli per le nuove costruzioni.

Altra proposta (**Celos. l'innesto, il recinto e la corte**), risponde allo studio della trama urbana, per passare al recinto, creando un innesto importante nell'unione dei due corpi principali dell'edificio originale. Questo potente elemento rispetto al resto, fa sì che scompaia parte della costruzione originale. E' una proposta meno conservatrice e pertanto dirompente, però allo stesso tempo attraente, visto che senza perdere lo stato originale del complesso, (perché mantiene le facciate quasi intatte), genera un elemento identificativo che inoltre è trattato con materiali di ultima generazione, facendo persino più appariscente ed evidente il risultato finale.

Infine, non resta altro che ringraziare i nostri colleghi italiani, professori, dottornadi e studenti per l'affetto e rispetto che dimostrano per il luogo, sono sicuro che le loro proposte, tutte fattibili, serviranno per motivare e attivare, (soprattutto agli occhi dei diretti interessati), il nuovo brillo che senza dubbio La Ceramo avrà in un futuro prossimo.

Infine, mi è d'obbligo ringraziare il personale degli Uffici Tecnici del Comune di Valencia, in particolare gli architetti Pedro Soler e Beatriz Romero, per la loro gentilezza e disponibilità

nel concedere il permesso di accesso al plesso della Ceramo, il tecnico Francisco Rico, per la collaborazione alla raccolta dei dati e del rilievo, Sara Soriano per i suoi contributi tecnici e storici sulla Ceramo, il gruppo di direzione e gestione della Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Edificación de la Universitat Politècnica de València, per la disponibilità delle aule e dell'area espositiva, il personale dei Servizi di Copisteria, Cancelleria ed Editoria della Universitat Politècnica de València per la fattiva collaborazione nella buona riuscita del workshop. A tutti loro, grazie mille.



LA MATERIA IN ARCHITETTURA NEL PROCESSO DI TRASMISSIONE STORICA.

Loredana Ficarelli

Il Workshop tenuto a Valencia “CReV | E 2017” dal titolo “Conoscenza Recupero Valorizzazione Progettazione urbana e tecnologica della “Ceramo” di Valencia, è stata l’occasione per trattare una questione più generale che riguarda il rapporto della storia con l’architettura della città, quest’ultima intesa come costruzione che si stratifica nel tempo.

Una città che cresce su sé stessa e che raccoglie coscienza e memoria, dove permangono i motivi originari ma nel contempo precisa e modifica i motivi del proprio sviluppo “Come i primi uomini si sono costruiti abitazioni e nella loro prima costruzione tendevano a realizzare un ambiente più favorevole alla loro vita, a costruirsi un clima artificiale, così costruirono secondo una intenzionalità estetica... Ma per dare forma concreta alla società, ed essendo intimamente connaturata con essa e con la natura, essa è diversa e in modo originale da ogni altra arte e scienza”.¹

La città viene qui intesa come una architettura, una creazione inscindibile dalla vita civile e dalla società in cui si manifesta, ed è per sua natura collettiva.

Guardare alla storia della città, “non come un insieme di repertori dai quali attingere, ma rivolta al riconoscimento di un’*idea archetipa* dell’architettura, basata sulla ripetizione di rapporti tettonico-spaziali, sorrettida immota e metafisica *atemporalità*”.²

Il progetto, del recupero della fabbrica della “Ceramo”, oggetto del workshop, si pone tra il valore come memoria e la sua ragione urbana. Si assume il senso della storia di questa architettura dal punto di vista dell’ordine della materia. La materia domina il luogo ed è matrice di ogni architettura, di ogni cultura materiale. Assumere un rudere, un edificio dismesso ha sempre un certo potere evocativo, e questo impone una posizione progettuale

che ponga in primo piano il rapporto tra antico e nuovo utilizzando il confine tra architettura storica e architettura contemporanea.

Il riuso della fabbrica, delle sue vecchie macchine, degli utensili, divenuti inutili per via del mutare degli usi e delle forme di produzione, pretende un approccio progettuale non esclusivamente conservativo. Un progetto motivato che aggiornare le antiche istanze e procede con intenzionalità espressiva verso la trasformazione. L’antico manufatto può di fatto costituire il documento storico un oggetto di curiosità e si dispone ad un capovolgimento di senso, attraverso una metamorfosi diventa l’opposto di quello che era, non più una cosa utile ma parte di un gioco e di una strategia contemporanea. Questi sono stati i presupposti teorici che hanno informato il progetto per il recupero e il riuso della vecchia fabbrica.

La fabbrica e il suo contesto esteso sono gli elementi fisici su cui agire per riabilitare carattere identitario a questa parte della città di Valencia, attraverso l’individuazione sia del valore monumentale sia delle qualità peculiari dei materiali, della luce e delle proporzioni degli spazi. La parte urbana che ha al suo interno una antica fabbrica diviene la protagonista di un progetto che è per il suo carattere atemporale è in grado di stabilire una continuità nel tempo.

Alla forma finale viene affidata la capacità di rinnovare la storia dell’edificio dove l’addizione del nuovo al vecchio ritrovano la una logica costruttiva che continuamente si sintetizza nel progetto.

Parlare di architettura significa parlare anche di materiali e delle sue trasformazioni del progresso tecnologico, dell’aggiornamento discipline che stanno entrando con forza

anche nel campo del progetto.

I materiali contemporanei mostrano una certa transitorietà a differenza dei materiali antichi, decisamente materici. Questi parlano del passato esprimono in modo chiaro la loro natura, la pietra ci parla di gravità, il cotto di fuoco e terra, il legno della leggerezza, in virtù della loro chiarezza è possibile ripercorrere e ritrovare la storia dell'uomo.

La materia come depositaria del trascorrere del tempo. La Materia come istanza, strumento di comprensione del significato che questa comporta nel fenomeno costruttivo, frammento di natura rimosso dalla sua condizione originaria. Una parte della realtà fisica viene sottratta, separata dal suo ambiente, per trasformarsi in altro, interprete di nuovi ruoli nella rappresentazione umana.

Occuparsi della materia, in questa occasione, risponde alla volontà di ristabilire una sorta di ragione che si pone nel rivalità tra immagine e fisicità cioè tra la forma e la materia. Spesso si usa il termine materia per indicare genericamente le proprietà fisiche di una costruzione, trascurando il ruolo che questa svolge nella definizione della stessa. La materia ha valore in sé, definisce il rapporto imprescindibile tra forma e materia.

“Se tu pensi a un mattone, ad esempio, e tu chiedi al mattone: “Che cosa vuoi, mattone?”. Il mattone ti risponde: “Vorrei essere un arco”. E se tu dici al mattone: “Senti, gli archi sono costosi, potrei usare un architrave di cemento su di te, che ne pensi?”. Il mattone dice “... vorrei essere un arco”». ³

La Forma è il risultato di una selezione, di una comparazione, di una condizione di analogia. La materia esige, dunque, una tecnica, e per questo che il dialogo di Luis Khan con il mattone diventa meno onirico.

“L'inizio, del progetto, è il momento della realizzazione della forma. E' sentire in termini di religione, pensare in termini di filosofia. Allora non esistono materiali, configurazioni, dimensioni. “La Progettazione attribuisce agli elementi una

conformazione, li estrae dalla loro esistenza mentale, dando loro una presenza tangibile. La Forma non si risolve nella presenza, perché la sua esistenza appartiene alla natura psicologica.» ⁴

Kahn sceglie le forme geometriche primarie e materiali semplici, come il mattone, il cemento, il travertino.

La pietra corrisponderà al suo sistema architettonico, l'arco, la volta e la cupola spiegheranno il sistema massivo. Il cemento il ferro il vetro spiegheranno a loro volta che cosa vogliono essere mostrando l'ordine della propria natura.

L'architettura come forma che si struttura a partire dalla concezione dello spazio, della materia e della luce. L'architettura come organizzazione di spazi è dispensatrice di luce. Ogni spazio, esprime la sua funzione, ed una sua conformazione, manifesta un'organizzazione gerarchica.

La forma non ha dimensione, è una idea, generica, si lega al concetto di ordine e alla natura, è racconta il cosa, il progetto invece è la realizzazione della forma e appartiene al progettista e si esprime nel come.

L'esito di una costruzione non è mai implicito nei mezzi utilizzati, i materiali non racchiudono in sé il concetto di spazio e di architettura, essi si manifestano con la forma con cui questi materiali vengono disposti. Nel progetto risiede la capacità di strutturare la materia, delineare la forma fisica capace di descrivere in sé i significati più profondi.

L'attenzione si rivolge, dunque, al concetto di tecnica considerato come processo oggettivo in continua mutazione, collegata al campo più esteso del pensiero e del comportamento umano.

Il rapporto tra cultura del progetto e cultura del materiale è complesso, si intuisce dalle numerose descrizioni concettuali espresse dai tanti significati esplicitati dalla critica storica e contemporanea.

Si deve ai Romani e ai Bizantini le prime evoluzioni tecnologiche riferite alle tecniche murarie con l'utilizzo delle pietre senza mai compromettere l'elemento di forza implicito nel materiale. E'

gotica di provenienza la introduzione di costoloni di pietre, sollecitate a tensione e compressione, che consentono di costruire grandi campate con notevoli altezze. L'evoluzione tecnica fortemente creativa nelle costruzioni in cemento armato, acciaio e vetro caratterizzano il sistema costruttivo della rivoluzione industriale e della successiva l'architettura del '900. La storia della materia dimostra che esiste un legame inscindibile con la storia dell'architettura.

Frank Lloyd Wright nel 1930, in *Considerazioni sul passato e sul presente dell'architettura*, articola una serie di ragionamenti orientati alla descrizione della interdipendenza tra materia e architettura nell'ambito dell'evoluzione storica del tema. Dall'architettura primitiva, interamente condizionata dalla scelta dei materiali disponibili all'architettura greca con l'utilizzo di materiali sollecitati a compressione in cui ogni pietra, giustapposta, svolgeva un ruolo strutturale e estetico.

Questo tema è affrontato dalla storia della architettura, lo stesso Adorno sostiene che "tra lo spazio e il materiale c'è un'azione reciproca; nessuno di essi è un fenomeno originario a cui si debba risalire".

Il materiale costruttivo è in continua evoluzione, fortemente condizionato nell'ambito del processo architettonico, dalle risorse naturali, dallo stato economico, dalle condizioni climatiche, dalle potenzialità produttive e dalla tradizione culturale. Tra queste condizioni elencati, comunque, nessuna assume un ruolo predominante, ma reciprocamente rimandano alla progettazione il compito di fare sintesi e giungere a un risultato sintetico e qualitativo. Per questo motivo i materiali assumono un forte valore linguistico e una capacità di creare un significativo legame con il luogo.

Il materiale ha una sua intrinseca bellezza che pochi sanno apprezzare, Loos è tra i primi che attribuisce e parla di "bellezza del materiale, di ogni materiale, e della bellezza che gli deriva dal semplice fatto di essere materia, nient'altro che materia, per

ciò che è in sé e per ciò che implica: tempo, trasformazione, sapienza della natura. *"La materia deve essere nuovamente deificata. I materiali sono sostanzemisteriose"*.⁵

Questa analisi consente di confermare di come la scelta del materiale costruttivo è una espressione di una cultura, che attribuisce valore di rappresentatività alla costruzione. La materia è mezzo di comunicazione culturale che si esprime nel progetto di architettura con forte valore semantico in quanto restituisce verità storica e formale. "Ogni materiale ha la sua bellezza, le sue possibilità, la sua era"⁶

Lo stesso Leon Battista Alberti nel primo libro del *De re aedificatoria* scrive: «Il modo migliore di eseguire una costruzione consiste tutto nel ricavare da diversi materiali, posti in un certo ordine e congiunti ad arte (pietre squadrate, malte, legami, etc. Innalzare una costruzione, infatti, non significa collocare pietra su pietra e malta su malta, come credono gli incompetenti. Al contrario, poiché vi sono parti ben diverse, ben diversi dovranno essere i materiali e i procedimenti da usare"

La materia costruttiva informa un linguaggio, un linguaggio spesso difficile e controverso. Se l'architettura esprime carattere e significato, questo si costituisce come narrazione, come dispiegamento di significati nel tempo. L'Architettura come l'arte del costruire, secondo Vitruvio, poggia su tre requisiti fondamentali, solidità, utilità e bellezza ed è una attività che trasforma e si manifesta attraverso la materia.

La bellezza è lo splendore della verità, in architettura significa riconoscere ai materiali e ai sistemi costruttivi il principio di integrità. L'architettura sopravvive grazie alla sua bellezza e la tecnologia deve essere sempre al servizio della bellezza.

La conoscenza specifica del materiale e delle proprie tecniche costruttive, riducono il rischio di concentrarsi su partiche puramente estetizzanti. Pratiche che privilegiano la cultura dell'immagine e producono rappresentazioni scenografiche che guardano all'oggetto come altro dall'uso produttivo e sociale

che l'ha configurato. La conoscenza ha un'importanza decisiva in tutto questo processo. Ricordare le tecniche tradizionali nei particolari significa anche ricordare le procedure compositive seguite dall'autore, imprimere la forma nella propria mente.

Il rapporto che la materia stabilisce tra la bellezza e l'utilità, oggi appare semplificato rispetto alle logiche del passato. L'introduzione delle soluzioni "tecnologiche avanzate" di fatto hanno reso meno imprescindibile questa corrispondenza. La cultura del progetto, contemporaneo, trascura questa condizione, piuttosto nasconde, nega la rappresentatività dell'oggetto, e rinuncia al controllo, alla dimensione della sua bellezza, affidandosi alla espressività di soluzioni determinate da scelte, spesso, di mercato.

Per questo dedichiamo importanza all'analisi, alla ricerca tipologica, all'uso di materiali congruenti, alla struttura morfologica, il cui insieme costituisce le coordinate di un progetto possibile.

"L'architettura è un'arte. Utilizza la tecnica per generare un'emozione, e lo fa con il suo specifico linguaggio, fatto di spazio, proporzione, luce e materiali (per un architetto la materia è come il suono per un musicista e le parole per un poeta)"⁷

La relazione che esiste tra i materiali la tecnica e la forma architettonica deve essere, ancora oggi, il principio che tiene conto del rapporto che esiste tra la tecnica e la inevitabile determinazione di nuovi paradigmi formali. Nuovi materiali, nuove tecniche, diventano espressione della architettura di una nuova epoca. Certi della reciproca relazione tra materiali e architettura, possiamo affermare che i materiali, si mostrano e prendono forma all'interno della definizione di architettura.

Lo sviluppo di nuove tecnologie, l'era digitale, lo sviluppa della ricerca e dell'industria favoriscono, certo, la comparsa di nuove forme, ma resta una riflessione progettuale che si fonda su di un processo di conoscenza razionale, controllabile, rigoroso in senso teorico, basato su una continua revisione critica dei principi, dei

metodi e delle tecniche. In questo modo, si determina una scelta precisa, tra altre possibili, di una serie di regole che fondano la ricerca per il progetto contemporaneo su significati e valori come la misura, la regola, la gerarchia, la bellezza.

L'architettura quindi si racconta sia in base alla sua componente figurativa, pieni e vuoti, sia in base alla sua componente fisica e materia: pietra, vetro, legno e acciaio.

In conclusione esiste un profondo e propedeutico legame tra l'uomo come artefice dell'oggetto architettonico, il materiale come denominatore comune a tutte le architetture, la tecnica come strumento di applicazione del materiale, l'architettura come rappresentazione dello spazio risultato del rapporto tra uomo/materiale /tecnica.

In conclusione è attraverso l'uso di materiali che l'uomo trasforma un luogo, la conoscenza e il controllo della tecnica a garantire l'esito. L'architettura è rappresentazione della natura. Il progetto di architettura, esprime attraverso le operazioni di costruzione e rappresentazione i caratteri dei luoghi e si fonda su di un processo di conoscenza razionale, controllabile, rigoroso in senso teorico, basato su una continua revisione critica dei principi, dei metodi e delle tecniche.

Note

¹ Aldo Rossi, *Architettura della città*, ed Città Studi

² Presentazione di Franco Purini, *Il luogo dell'origine* in Rosario Di Petta, Louis Isidore Kahn, *La misura dell'eterno*, Aracne Editore, Roma, 2010.

^{3/4} L.I.Khan alla Design Conference di Aspen, 1973, L.I.Khan,

⁵ FERNANDO ESPUELAS, *Madre materia*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2012

⁶ Walter Gropius, *Neues Bauen*, 1920

⁷ Renzo Piano, *Laureate Acceptance Pritzker prize speech*, 1998

SPAZI IN ATTESA.

Mariangela Turchiarulo

«Nessuno ci parlò della vita delle forme,
né cercò dipenetrare con noi
gli arcani del loro divenire e del loro comporsi».

[Ernesto Nathan Rogers]

Lo spazio in attesa è uno spazio bianco, che aspetta ciò che verrà, senza sapere; è lo spazio sospeso, immobile, del vuoto e del silenzio che restituisce senso e dimensione alle cose.

L'architettura rivela la bellezza della sua forma attraverso l'*abbandono* e la *memoria*: quando la perdita definitiva della funzione, per la quale ha avuto origine, si traduce in assenza; quando il susseguirsi di funzioni diverse, nel tempo, non ne muta la percezione.

Un fatto urbano disvela la forza ed il valore della sua qualità spaziale quando vince il *tempo*: quando continua a sopravvivere sotto forma di rovina, preesistenza, testimonianza storica, luogo dismesso, inabitato, depauperato di ogni forma di vita: consacrato da valori spirituali ed esperienze collettive. Per Luigi Snozzi, l'acquedotto, testimonianza della sapienza idraulica dei romani, vive quando ha cessato per sempre di portare l'acqua: si trasforma in un monumento che appartiene al disegno del paesaggio, di cui ne custodisce spirito, forma e memoria.

Un fatto urbano disvela la forza ed il valore della sua qualità spaziale quando vince la *funzione*, trovando la propria ragion d'essere esclusivamente in se stesso: quando continua a

sopravvivere nel tempo, accogliendo nuovi usi, sempre diversi, che si sovrappongono, si susseguono, si stratificano. Per Aldo Rossi, il Palazzo della Ragione di Padova ha accolto una molteplicità di funzioni, eppure è la sua forma che resta impressa, che appartiene alla memoria.

La funzione non è definitiva: la forma sì. La qualità di uno spazio, dunque, prescinde dalla sua funzione, come anche dalla sua materia e dal suo stile: ha un carattere permanente, che va oltre lo scorrere del tempo. La sua forma appartiene alla memoria di un edificio o di un luogo. In questa visione rossiana, individualità, disegno, locus e memoria sono i temi da analizzare per la comprensione della struttura di una forma.

L'antica fabbrica di maioliche de "La Ceramo", relitto in abbandono nell'area Nord di Valencia, in uno dei più datati ed estesi quartieri della città (Benicalap), è un edificio nel quale, ancora, si può sperimentare la forma fisica del passato, nonostante si tratti di un edificio dismesso, abbandonato all'incuria del tempo, in parte mutilato dai crolli, trasformato nel suo assetto originario. Aggiunte successive, progressivamente, hanno intasato la corte, intorno alla quale si organizzano i volumi, compromettendo gravemente l'unità dell'organismo

architettonico.

È un complesso che, ancora oggi, sembra assumere un ruolo urbano focale rispetto all'intorno, nonostante appaia chiuso nel suo recinto: un edificio introverso, rivolto verso la corte interna, ad eccezione fatta del fronte principale. Più che continuare a considerarlo un feticcio post-storico oppure uno spazio "in perdita", letteralmente collassato, appartenente all'archeologia della città, può diventare un'occasione per ripensare la forma e l'articolazione del tessuto urbano circostante, oltre il proprio ruolo iconico e memoriale. Il problema diventa, dunque, quello di prefigurare quale ruolo la fabbrica possa avere per la città attuale: come la si possa tutelare, in quanto patrimonio, arricchendola però di significati.

Un edificio concavo che, nel progetto di recupero dell'area, redatto dal gruppo del Politecnico di Bari, si è trasformato in un edificio convesso, aperto al rapporto con la città attraverso l'eliminazione del muro di recinzione (sui lati Nord-Est e Sud-Est) e la trasparenza delle superfici di alcuni volumi. La corte si dilata: si libera da ogni superfetazione e si riappropria della dimensione e della spazialità originaria del lotto: frammento del tessuto urbano che ora diventa chiaramente riconoscibile nella sua unità organica. La misura del prospetto principale rende leggibile la misura del lotto: vi corrisponde.

La città entra nella fabbrica, attraverso un piano continuo: un manto erboso su cui sono adagiati i volumi. Il fronte d'accesso resta compatto, solido, opaco: una scatola muraria coperta da una successione di capriate lignee che scaricano il loro peso sui muri d'ambito bifronte. Lo spazio sotto il grande tetto si libera, diventa fluido e flessibile nella sua organizzazione.

Il blocco sul lato Sud-Est diventa il limite del lotto e sostituisce

completamente, nel ruolo di perimetrazione, il vecchio muro di recinzione. Il sistema portante è, questa volta, un sistema discreto diviso in due campate longitudinali. Il grande tetto a falde spinge sulle travi e sui pilastri dei lati lunghi e appoggia il colmo su un muro di spina ad archi. I tamponamenti opachi cedono il posto a superfici interamente vetrate che smaterializzano il perimetro del volume, occupando la misura delle campate strutturali. Il blocco diventa trasparente: l'immagine della città appartiene alla fabbrica, attraverso la spazialità interna ed entra nella corte: appartiene alla corte.

Il muro di spina si trasforma in un muro abitato: uno spessore che accoglie al suo interno il sistema dei servizi e dei collegamenti verticali; al di sopra, corre un ballatoio che proietta, da un lato e dall'altro, dei "vassoi" a sbalzo: ora verso la corte, ora dal lato opposto, verso la città. La cisterna esistente ancora la spazialità interna al suolo.

Al centro della corte, verso il limite Nord-Est, delimitato da un retro absidato, i lacerti degli antichi forni vengono ricuciti con una struttura in vetro e acciaio: nove capriate Polonceau, in legno e barre in acciaio, insistono sulla successione dei pilastri esistenti, sopravvissuti all'azione del tempo, e descrivono l'eco della spazialità interna originaria, perduta. Individuano un perimetro, ancora una volta trasparente, che rende leggibile il "prima" ed il "dopo": le ferite, lo strappo. La corte entra nel volume ricomposto dei forni ed anche l'immagine della città, attraverso una successione di rimandi percettivi, appartiene al volume "resuscitato".

Un piccolo padiglione quadrato imprime, con la sua rotazione, un nuovo asse prospettico in grado di stabilire relazioni visive con tutti gli altri oggetti della composizione, con la corte e la città. Il perimetro è trasparente: le vetrate sono appese, portate dal tetto. Anche in questo caso, la struttura descrive la forma:

il tema progettuale, leitmotiv della composizione, ritorna nel progetto di questo nuovo volume “aggiunto”. Un grande tetto, questa volta piano, a sbalzo, poggia su esili pilastri di acciaio che conquistano una quota ipogea: l'edificio non si appoggia sul piano verde, ma entra nel suolo, si radica a questo, appartiene alla terra. Diventa raggiungibile anche dall'esterno, dalla corte, che è spazio urbano, attraverso una scala che incide il piano verde. Anche il solco, che appartiene alla terra, instaura un dialogo, una relazione armonica con i volumi all'intorno: partecipa alla composizione con la sua presenza e la sua rotazione.

È dunque evidente che la composizione del progetto si fonda sulla ricerca delle relazioni che gli edifici del complesso sono in grado di stabilire a distanza. Nella spasmodica ricerca dell'armonia compositiva e figurativa, i momenti che hanno segnato l'indagine e la verifica continua sono stati, innanzitutto, la selezione degli oggetti della composizione, l'analisi della giusta dimensione e posizione di ognuno. Il rapporto con il suolo, la modellazione, il trattamento del piano di posa sanciscono il rapporto tra architettura e luogo.

Il “percorso”, disegnato attraverso un'alternanza di inquadrature, ricalca l'approccio teorico e progettuale lecorbusieriano per il quale volume, superficie e pianta sono strettamente legati in un'unità inscindibile, come espressione, rispettivamente, di leggibilità, individualità ed ordine. Un'arte di comporre lo spazio costruito che si rifà alla grammatica dei piani e del movimento propria del mondo cinematografico, ereditata, secondo Ājzenštejn, direttamente dai greci: l'utilizzo della scienza delle relazioni spaziali, del piano-sequenza, del concatenamento e della fluidità nella percezione degli spazi.

Il riferimento progettuale di partenza è stato il Campo dei Miracoli di Pisa, costruito dalla relazione tra quattro elementi,

appoggiati su un piano verde, che esprimono il miracolo della vita: la torre, il duomo, il battistero ed il camposanto. Un esempio nel quale lo stesso Le Corbusier scoprì un potenziale straordinario di poesia: egli paragonò la piazza dei Miracoli all'Acropoli di Atene; la studiò e ne trasse ispirazione per i suoi progetti futuri come il Palazzo dei Soviet a Mosca ed il Palazzo delle Assemblee del complesso di Chandigarh. Utilizzò proprio i disegni dell'Acropoli di Choisy per descrivere il suo approccio progettuale.

In questo esercizio sulla fabbrica di Valencia, si guarda all'architettura per pensare alla città: per sperimentare una nuova grammatica urbana fondata sul valore del vuoto. L'idea di una città futura costruita con il vuoto, si radica proprio nella sua memoria, attraverso una proposta di riuso che utilizza il dispositivo della “grande pianta”. Quest'ultima introverte lo spazio urbano, in un rapporto continuo tra memoria e mutamento. La tensione compositiva genera una narrazione che mette in relazione figure di architettura e spazi di città: l'architettura assume un valore urbano, in uno spazio aperto e continuo che si colloca “tra le cose”. La corte, da spazio dell'intimità, si trasforma in spazio delle relazioni, in campo aperto. Il progetto reinterpreta il tipo in funzione della particolarità del luogo: nel tessuto della città consolidata, determina un'inversione topologica fondata su una composizione per elementi distinti.

Ancora, scendendo di scala, si attribuisce ai sistemi costruttivi la poetica della forma. Il tema progettuale dell'*abitare sotto un grande tetto* appare declinato, nelle sue variazioni, attraverso la ricerca continua di una corrispondenza tra forma e costruzione: la *variazione sul tema* diventa, quindi, tecnica compositiva.

La forma originaria della fabbrica permane nella metamorfosi proposta: preesistenza e trasformazione vivono in costante

equilibrio. L'una si alimenta nell'altra. Il passato esiste nel presente, attraverso il permanere della forma. Ma la forma è un *processo in atto*: nulla viene dal nulla. L'incipit assoluto, non è costituito dall'irreversibile, ma dalla forma che si rinnova. Secondo Focillon, la vita delle forme, possiede un carattere intemporale, un proprio ordine interno, eppure si svolge anche nel tempo: nel suo storico incessante rinnovarsi, «non si elabora secondo dati fissi, costantemente e universalmente intellegibili, ma genera diverse geometrie all'interno della geometria stessa». Il compito del progetto, dunque, nel disegno della città consolidata, non può essere sempre e soltanto quello di sottolineare la continuità, secondo un pensiero congelato, ortodosso e irreversibile che fossilizza l'antico. L'azione progettuale, anche nel riuso del patrimonio urbano, secondo il principio del caso per caso, ha il compito di far rinascere l'antico in nuove forme. Ha il compito di riconoscere l'essenza ed immaginare la potenzialità della forma; di trasfigurare il passato attraverso la metamorfosi; di costruire, *sempre di nuovo*, la forma per il futuro.

Riferimenti Bibliografici

- [1] A.A.V.V., *Aut aut 333 - Enzo Paci. Architettura e filosofia*, Milano, Il Saggiatore, 2002.
- [2] Croset P.A. (a cura di), *Luigi Snozzi. Progetti e architetture 1957/1984*, Milano, Electa, 1984.
- [3] Eccheli M. G., *La grande pianta*, in «Firenze Architettura», 1° semestre 2008, pp. 2-5.
- [4] Collotti F., *Lecture*, in «Firenze Architettura», 1° semestre 2008, p. 100.
- [5] Focillon H., *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, trad. it. (a cura di De Angeli E., Bettini S.), Torino, Einaudi, 2002.
- [6] Giedion S., *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, Hoepli, 1954.
- [7] Landsberger M., *La lezione di Auguste Choisy. Architettura moderna e razionalismo strutturale*, Milano, FrancoAngeli, 2015, pp. 102, 103.
- [8] Le Corbusier, *Verso una Architettura*, trad. it. (a cura di Cerri P. e Nicolini P.), Milano, Longanesi, 1973.
- [9] Mantese E. (a cura di), *Carattere, narrazione, variazione: studi sul valore urbano dell'architettura*, Venezia, Marsilio, 2008.
- [10] Moccia C., *Realismo e astrazione e altri scritti*, Firenze, Aión, pp. 67-70.
- [11] Molinari L. (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers. Esperienza dell'architettura*, Milano, Skira, 1997.
- [12] Rossi A., *L'architettura della città*, Torino, CittàStudi Edizioni, 1995, pp. 21-24, 35.
- [13] Spirito G. (a cura di), *Dalle figure del reale. Risignificazioni e progetti*, Roma, Gangemi Editore, 2009.

DAL MARGINE AL NODO. LA CERAMO TRA IDENTITÀ E NUOVA UTILITAS.

Giuseppe Rociola

Introduzione.

Occuparsi di una fabbrica dismessa come La Ceramo significa affrontare una condizione duale, polarizzata da una parte, nell'affermare la sua centralità come simbolo della più importante manifattura di maioliche con riflesso metallico della città e fra le maggiori della Spagna e del Mediterraneo, dall'altra, nel constatare come i processi urbani degli ultimi decenni abbiano inglobato l'edificio in modo inerte nella maglia edilizia, abbandonandolo al degrado. Un paradosso da cui scaturiscono interrogativi sul riuso, alla ricerca di una nuova utilitas nella quale far convergere il ripristino parziale della produzione con funzioni culturali ad essa legate. Ma indagare l'ossimoro rappresentato dalla sua "centralità marginale" richiede la comprensione della Ceramo sia nel rapporto in divenire con la struttura di Valencia, sia nel legame dei suoi caratteri architettonici con l'area culturale di cui fa parte e con lo spirito del tempo che l'ha ispirata. Il progetto troverebbe in questo modo la forza necessaria per elevarsi oltre la provvisorietà del presente, fondando sull'esercizio della distanza critica un consapevole rapporto con la storia (Gregotti, 2010).

La città e la fabbrica.

La Ceramo sorge alla fine dell'Ottocento a margine di una città contraddistinta da nessi chiari con i suoi elementi strutturanti, il rio Turia, il porto - con l'asse che lo connette al nucleo urbano - e i percorsi radiali che innervano il territorio della regione legando i sobborghi rurali alla città. Tra questi si distingue la via Augusta romana, parallela alla costa, e il percorso ortogonale che da essa

si spinge nel fondovalle interno, accentrando l'iniziale espansione extra-moenia attorno all'ansa del porto e ai punti di tangenza tra la città e il fiume (Boix, 1862). Lungo questo secondo asse viene costruita la fabbrica, un limite insediativo che sarà uno dei fulcri maggiori delle trasformazioni di Valencia nel XX secolo, delimitate dalla poligonale che inviluppa la maglia ippodamea del piano - debitrice dei principi urbanistici applicati da Ildefons Cerdà a Barcellona - distinguendo la città dalla campagna. I suoi vertici sono i punti di contatto con i percorsi principali, il fiume, la ferrovia e La Ceramo stessa.

Sono queste le strategie che fanno da sfondo alla città contemporanea, il cui ampliamento ha in un certo senso completato e riletto le previsioni stabilite a cavallo tra '800 e '900, saldando definitivamente il porto con il quartiere della Ceramo e il sobborgo di Benicalap. Un continuum rafforzato dal prosciugamento e dallo spostamento a sud del rio Turia, con la successiva trasformazione dell'originario letto fluviale in un parco lineare che risale fino al margine nord-occidentale dell'abitato, configurando una fascia di sutura tra la città moderna e il nucleo antico. La città e La Ceramo instaurano quindi un tessuto di relazioni diacronico ma allo stesso tempo simultaneo nel modo in cui le diverse fasi urbane interagiscono con l'edificio, diventando il potenziale elemento di congiunzione fra la città della maiolica, di cui rappresenta l'originario limite, e la città contemporanea, fatta di parti autonome.

Se l'ubicazione rispecchia la sua nodalità rispetto ai processi insediativi, l'architettura della Ceramo adotta i caratteri delle fabbriche ad impianto "castrense" diffuse in tutta Europa, come quella esemplare progettata da Ledoux nel 1804, ma riflette anche il retaggio dei tipi a recinto della regione, come i conventi,

i castelli suburbani, i casolari rurali, i giardini arabi.

Il recinto quindi come matrice, atto fondativo e archetipo che accomuna il modello della fabbrica sette-ottocentesca con la memoria tipologica e figurativa delle culture architettoniche mediterranee (Petruccioli, 1985), tradotto nella sequenza cartesiana di spazi edificati lungo il perimetro attorno alla corte centrale, unitaria nel progetto originario, divisa in due nel corso del '900 per una maggiore specializzazione delle aree funzionali. La prima corte si rapporta al fronte urbano principale come potenziale estensione dello spazio urbano, mentre la seconda corte ordina gli ambienti in base alle fasi di lavorazione e cottura dell'argilla, rappresentando inoltre il connettivo tra i laboratori e i forni. Isolato nella seconda corte si erge uno dei laboratori con la sua ciminiera, elemento gerarchico dell'edificio e traguardo visivo a scala urbana. La sua posizione disassata, assieme all'asimmetria del portale di ingresso, riflettono l'adattamento che ha subito il progetto originario, la cui estensione è riconoscibile negli allineamenti dell'isolato oggi trasformato. Un progetto che le stampe di fine ottocento mostrano enfaticamente con un impianto simmetrico a recinto caratterizzato dal portale in posizione assiale e dal laboratorio principale che occupa in lunghezza la parte mediana della corte, rivelando nell'impianto complessivo l'influenza esercitata dai Précis di Durand e in generale dalla manualistica diffusa a quel tempo in tutta Europa. Il linguaggio architettonico esprime la volontà, tipica delle fabbriche settecentesche, di mediare il rapporto con la città attribuendo al fronte principale i caratteri del palazzo, spesso dotandolo di un apparato decorativo e simbolico. Ma se il rapporto tra immagine della fabbrica e realtà della produzione già agli inizi del XIX secolo convergono, abbandonando soprattutto in Inghilterra le citazioni stilistiche per virare verso una più autentica e innovativa espressione dell'architettura industriale, La Ceramo riallaccia ad un secolo di distanza il fil rouge con la fabbrica-palazzo, come dimostra la leggibilità del

rapporto fra la struttura muraria di mattoni rivestita ad intonaco, gli orizzontamenti lignei, le coperture a falda ed infine le aperture ritmiche delle facciate. Quelle della facciata principale adottano stilemi moreschi - metafora dei segreti arabi nella produzione della maiolica con riflesso metallico - particolarmente accentuati nell'apparato decorativo nel portale di ingresso. Un'enfasi espressiva che Schinkel ritrova nelle fabbriche di ceramiche dello Staffordshire, di cui apprezza il «meraviglioso aspetto egizio-orientale» (Darley, 2007). La facciata laterale invece aderisce didascalicamente all'utilitas dell'edificio, presentando una semplificazione espressiva ridotta all'essenza della parete ritmica, il cui intervallo si alterna alle paraste che scandiscono la facciata.

Dall'abbandono al progetto.

L'originaria marginalità topologica della Ceramo rispetto al tessuto urbano è sempre stata in conflitto con la sua centralità gerarchica nelle dinamiche insediative, che l'hanno assimilata gradualmente nelle trame del tessuto, saldando i sobborghi extra-moenia con il nucleo consolidato della città. Una centralità cui si contrappone l'attuale abbandono, causa di un degrado più esteso della sola dimensione architettonica perché minaccia il valore storico-testimoniale di uno dei "luoghi della maiolica" più rappresentativi del Mediterraneo. Una contraddizione che ha portato la comunità valenziana a proporre la riapertura della Ceramo per recuperare in parte la produzione della maiolica - reinverando così le ragioni architettoniche e insediative della sua costruzione - introiettando al contempo una serie di nuove funzioni, come laboratori didattici, una sala espositiva e una biblioteca, che diano un significato più ampio a quel nodo inespresso che è l'attuale relitto. I vecchi e i nuovi usi sarebbero quindi incentrati sulla maiolica, cuore culturale e produttivo di un intervento che per sua natura sarebbe interscalare, date le

molteplici implicazioni urbane che esso comporterebbe.

Tradurre le questioni teoriche sollevate attraverso il progetto significa in primo luogo scegliere le premesse più appropriate al tema del riuso. Un compito insidioso perché le ricerche sul recupero dei manufatti industriali dismessi sono ancora troppo recenti e in divenire anche per i molti distinguo sollecitati dalla specificità delle architetture della fabbrica. Tracciarne le possibili premesse potrebbe tuttavia consentire di delineare principi e strategie per fissare con il progetto il legame fra un'Origine significativa che si vuole interpretare nel proprio tempo come invariante (Irace, 2011), e la necessità di riconsiderare l'assetto tipo-morfologico dell'edificio per adattarlo alle nuove funzioni e soprattutto al ruolo inedito che esso può svolgere nella città. Esistono in questo senso diverse potenzialità ma anche qualche rischio. L'intervento su una fabbrica infatti, contempla inevitabilmente la selezione di quelle parti che ne rappresentino compiutamente il valore produttivo e architettonico (Dal Co, 2006), un'opera di "liberazione" tuttavia infida, perché le parti aggiunte documentano l'aggiornamento delle tecniche di produzione. Bilanciare questi conflitti comporta quindi valutare insieme il valore architettonico del palinsesto nel suo complesso e delle singole parti tra loro, affinché il progetto le conduca in una rinnovata organicità fra edificio e città (Muratori, 1963), rileggendo criticamente la principale permanenza della sua area culturale: il recinto, gesto essenziale del costruire, limite geometrizzato fra esterno e interno che racchiude il rapporto elementare e dicotomico con il paesaggio (Rassegna, 1979). Una modalità di delimitazione dello spazio che si ritrova anche nella Ceramo, le cui coordinate tipologiche - pur appartenendo ai modelli della prima Rivoluzione industriale - trovano analogie con i caratteri del contesto architettonico arabo-iberico, caratterizzato dal rapporto diretto tra recinto e corte, dall'edificazione lungo i margini e dalla specializzazione di alcune parti, elevate in altezza o isolate nello spazio libero di

pertinenza.

La corte è il complemento semantico dell'idea stessa di recinto, del quale rappresenta lo spazio sotteso di relazione, descritto dalla parete muraria come espressione tettonica del rapporto tra struttura, spazio e linguaggio. I processi urbani di Valenzia restituiscono tutto questo in modo specifico attraverso due temi: la dualità recinto-corte, diversamente declinata nel nucleo antico e nella città novecentesca, e l'enfasi dell'angolo dichiarata dalle torri e dalle lanterne angolari che svettano dagli edifici ottoneviceschi, introducendo nuovi elementi di identificazione percettiva e simbolica dello spazio urbano.

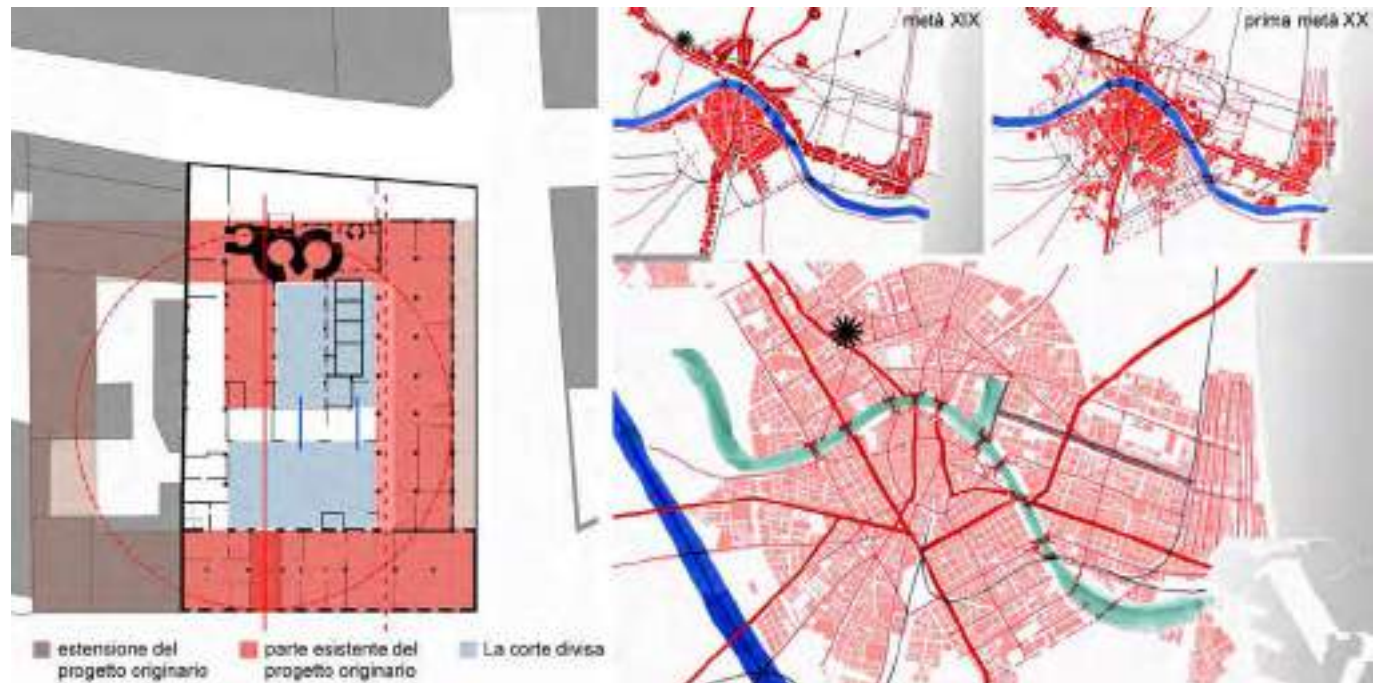
L'insieme dei caratteri e dei conflitti qui analizzati costituiscono il possibile sostrato critico del progetto, allo scopo di radicare nuovamente la Ceramo al Luogo (Purini, 2000) e alla sua vocazione nodale come baricentro del quartiere e potenziale traguardo visivo. I tracciati urbano-architettonici possono così costruire gli allineamenti di inedite relazioni con l'edificio, collimandone il perimetro per confermarli o in parte negarli, aprendo varchi, rendendo permeabile parte del recinto dove necessario, fissando la posizione dei nuovi volumi per legarli alla città. O ancora, stabilendo orientamenti e gerarchie nell'ipotesi di voler evidenziare ulteriormente la centralità della Ceramo gerarchizzando l'angolo, sia come segno urbano che descriva il rapporto con il percorso territoriale che intersecava la Via Augusta, sia come nodo dell'edificio nei confronti degli spazi interni e della corte.

Anche il linguaggio dovrebbe allo stesso modo distillare le invarianti significative della fabbrica e il suo decoro, integrandole con i caratteri propri del suo contesto storico-architettonico, riassumibili nell'economia espressiva, nella chiara sintassi tra i volumi e nel modo in cui viene rappresentata la massività delle pareti, la cui continuità laconica è interrotta da aperture distribuite secondo un ritmo costante e dalle sue variazioni - o

negazioni - indotte dalle gerarchie dell'edificio.

Il progetto quindi dovrebbe recuperare della fabbrica quell'essenza tipologica che lo metta in comunicazione con il contesto valenziano e il suo territorio. Una storia che abbraccia molteplici riferimenti e valori culturali che travalicano l'attuale stato di abbandono, esigendo una ritrovata consapevolezza capace di tradurre attraverso il progetto la rete diacronica di appartenenze (Moneo, 2012), permanenze, mutazioni, caratteri nascosti o manifesti del palinsesto architettonico e insediativo, dove le trasformazioni previste siano cioè riscritture che non smarriscano il senso complessivo del testo, ma lo aggiornino in modo profondo per renderlo partecipe del nostro tempo, non per tradirlo rendendolo indecifrabile.

La Ceramo: progetto e realizzazione a confronto.
I rapporti in divenire con la città, dall'Ottocento ad oggi.



Riferimenti Bibliografici

- [1] Boix, V. (1862) *Valencia històrica y topogràfica* (Imprenta de J. Rius editor, Valencia).
- [2] Dal Co, F. (2006) *Un colto riuso. Ambiguità dell'archeologia industriale*, Casabella. 741 (70). p. 54.
- [3] Darley, G. (2007) *Fabbriche: origine e sviluppo dell'architettura industriale* (Pendragon, Bologna), p. 29
- [4] Gregotti, V. & Bertelli, C. & Scolari, M. et al. (1979) 'Recinti', Rassegna. 1. Gregotti, V. (2010) *Tre forme di architettura mancata* (Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino), pp. 88-89.
- [5] Irace, F. (2011) *David Chipperfield* (Mondadori Electa s.p.a., Milano), p. 16. Moneo, R. (2012) *L'altra modernità: Considerazioni sul futuro dell'architettura* (Christian Marinotti edizioni, Milano), pp. 133-135.
- [6] Muratori, S. (1963) *Architettura e civiltà in crisi* (Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma), p. 15.
- [7] Petruccioli, A. (1985) *Dar al-islam: architetture del territorio dei paesi islamici* (Carucci, Roma), pp. 25-33.
- [8] Purini, F. (2000) *Comporre l'architettura* (Editori Laterza, Roma-Bari), pp. 113-114.

LA CERAMICA IN ARCHITETTURA: TRA FORMA, TECNICA E GEOMETRIA.

Marianna Calia

Ceramica Spagnola: Inquadramento storico e origini.

La storia della ceramica in Spagna ha radici profonde e si lega sia all'occupazione araba, in particolare nella parte meridionale della penisola, che allo sviluppo della porcellana, tecnica in origine cinese, che gli artigiani locali hanno cercato di importare nelle proprie pratiche.

Gli Arabi introdussero in Spagna l'uso dei rivestimenti vetrosi arricchiti con l'aggiunta di ossidi e lì, trovando grandi quantità di stagno essenziale per ottenere lo smalto stannifero, condizionò il modo di fare ceramica. Quando i cristiani rioccuparono i territori della Spagna, nel 1492, nacque lo stile *mudejar* che fuse lo stile moresco con quello occidentale. Gli arabi abbandonarono Granada, ultimo loro caposaldo nella penisola iberica e si trasferirono a Valencia, facendola così diventare il nuovo centro di produzione della ceramica. Iniziò così una produzione di ceramiche con motivi araldici e stemmi di città o di famiglie nobili. Questa antica tradizione continua ancora oggi, soprattutto a Manises e Paterna, dove ci sono gruppi di produttori di ceramica Valenciana con particolari riflessi azzurri e oro, e vi si trovano fabbriche che utilizzano i tradizionali metodi di produzione per realizzare piastrelle, piatti e altri oggetti decorativi che si diffusero dal Medioevo fino a tutto il XIX secolo.

Le prime produzioni erano di terracotta ingobbiata dipinta di viola e verde e più tardi di blu cobalto e, con la scoperta di nuovi colori, i soggetti delle decorazioni incominciano ad allontanarsi dai modelli arabi, conservando però la conoscenza delle tecniche.

Inizia qui quindi la fase di passaggio tra la ceramica islamica e quella europea. I centri dove avvenne questo passaggio in modo espressivo furono Malaga, Granada, Murcia, Almeria, Paterna e Manises. Tra le tecniche più rilevanti, che questi riuscirono a

conservare, ci sono la "*cuerda seca*" e il "*lustro*".

Il *lustro* nacque a Malaga ed era ottenuto preparando vernici trasparenti con sali di metallo, questi venivano passate sulla superficie dipinta dell'oggetto e successivamente messa a cuocere in forni elettrici, che isolava gli oggetti dal materiale combustibile. Variando il tipo e la quantità dei metalli nella composizione delle miscele si ottenevano effetti diversi: giallo-oro, giallo-ottone, rosso-rame, rossorubino e pochi altri. Cronologicamente, possiamo collocare questa tecnica applicata in campo architettonico durante il XIV e XV secolo. La prima manifestazione di ceramica smaltata applicata all'architettura risale alla fine del XI secolo o principi del XII secolo con le decorazioni murali a Siviglia, i dischi in ceramica neri della Giralda, oppure attraverso i rombi e la cornice bianca e verde della Torre dell'Oro.

A Valencia con la tecnica del *lustro ispano moresco* si forgiavano soprattutto oggetti di uso decorativo che nel tardo medioevo si diffusero nelle case nobili dell'Europa. Questa tecnica trovò applicazione in Italia soprattutto presso le botteghe di Deruta e di Gubbio.

Tre sono le modalità principali di antica produzione di azulejos: la più antica risale al XV secolo ed è conosciuta con il suo nome catalano, ovvero *socarrat*, che significa letteralmente "bruciato". Questo termine è utilizzato anche per descrivere il riso bruciato sul fondo della padella (si fa riferimento alla tipica *paella valenciana*). Il *socarrat* è una piastrella rossa e nera: rosso di ferro che si ossida e nero di manganese. La piastrella, dipinta a mano, viene cotta in un forno fino a quando il disegno viene bruciato nella creta (*arcilla*), da cui deriva il nome.

Gli altri due stili tradizionali sono il *gotico azul* (piastrelle blu) di Manises e il *verde y morado* (piastrelle verdi) tradizionalmente

proveniente da Paterna. I disegni più ricorrenti all'epoca erano rappresentazioni di imbarcazioni, mestieri medievali, animali, re e regine, draghi o motivi geometrici.

Azulejo è un termine di origine araba usato in Spagna e in Portogallo per nominare una piastrella di ceramica, cioè una mattonella di terracotta coperta con smalto opaco. In tutti e due i paesi a partire del Trecento si registra un uso frequente di *azulejos* per rivestire e decorare pareti, pavimenti, soffitti e camini. Questa parola deriva dall'arabo جيزلزل (*al zulaycha*) che significa piccola pietra levigata. In Marocco, dove questo antico mestiere è ancora vivo, lo *zellige* è un mosaico composto da piccoli pezzi di maiolica colorata. Lo *zellige* marocchino e gli *azulejos* ispanici condividono la stessa etimologia e la stessa parentela con il mosaico. Sono gli arabi che hanno portato dall'Oriente questa arte in Europa.

La prima tecnica di produzione di piastrelle smaltate era l'assemblaggio geometrico di pezzi di mattone tagliati, detto *alicatado*. I motivi ornamentali utilizzati erano complessi e riflettevano il gusto islamico per la geometria. Queste mattonelle erano formate da pezzi di ceramica colorata di forma regolare che accostati insieme davano origine a un disegno geometrico complesso.

La tecnica dell'*alicatado*, ancora praticata nel Nord Africa è molto complicata e richiede tempo e manodopera esperta. Si tratta di rompere lastre di ceramica in tinta unita con l'uso di tenaglie (chiamate in spagnolo *alicates*), cercando di ottenere tessere di mosaico di forme e dimensioni uguali che, composte in pannelli, vengono poi montate sui muri. Questa tecnica è stata usata anche dall'architetto catalano Antoni Gaudì per decorare l'esterno dei suoi edifici, usando però cocci irregolari di maiolica. Le piastrelle a rilievo tutte della stessa forma e dimensione furono un modo per semplificare la decorazione mantenendo i motivi degli *alicatados*.

Un'altra tecnica di produzione, meno rischiosa della precedente, era detta della *cuerdaseca* e consisteva nel tracciare il disegno con una corda impregnata di una sostanza grassa mescolata con un pigmento

nero (ossido di manganese) che bruciando in cottura lasciava una sottile linea nera intorno alle varie zone di colore. S'inserivano in tali spazi smalti di colori diversi (blu, verde giallo, miele, bianco e bruno); in questo modo, gli smalti, non si mescolavano tra di loro.

Tra le piastrelle prodotte con questo metodo, ci sono soprattutto motivi moreschi, che si avvicinano alle composizioni dei mosaici *alicatado*. Talvolta questi motivi suggeriscono effetti riconducibili al cubismo, o sono disposti in forme radiali. La decorazione più tipica di questo periodo è costituita da una combinazione di festoni geometrici, tipicamente moreschi, ed alcuni esempi rari di ornamenti vegetali. Anche questa tecnica, tuttavia, era di difficile realizzazione e verso la fine del secolo XV fu sostituita dalla tecnica detta a *cuena*, che permetteva di creare disegni complessi in modo semplice e non richiedeva artigiani esperti per la decorazione dato che il disegno era stampato in rilievo.

Con il Rinascimento, alla fine del Quattrocento, si verificano cambiamenti fondamentali nell'evoluzione degli *azulejos*. In Italia si sviluppò la tecnica della maiolica, dapprima per decorare piatti o vasi, realizzati in terracotta invetriata con elaborate decorazioni colorate, e poi utilizzata anche per la produzione di mattonelle.

Intorno al 1500, il processo di *cuenda seca* è stato sostituito da quello dell'*arista* in cui il *cloisonné* è fatto da un rilievo in argilla. Un stampo di legno, con il modello negativo, viene pressato nell'argilla molle. Quindi non c'è più linea nera tra gli elementi di diverso colore. L'*arista* è una lavorazione simile all'*alicatado* ma a più basso costo. I principali centri di produzione spagnoli erano Malaga, Siviglia, Valencia (Manises e Paterna) e Talavera de la Reina.

Ceramica italiana: affinità e contaminazioni tra azulejos e maioliche

Lo smalto che contiene stagno si diffuse al nord attraverso la Spagna e giunse nell'Italia rinascimentale, dove costituì la base della maiolica.

Con l'antica tecnica di lavorazione, diffusa in Spagna con il nome di *cuenca*, sono stati realizzati la maggioranza dei "laggioni" nei palazzi genovesi. I laggioni sono piastrelle decorate a rilievo che ornano gli atrii e le scale di molti palazzi genovesi. Il termine deriva dalla parola araba al *zuleja*, che diventa *azulejo* in spagnolo, *rayola* in catalano e riggiolain napoletano. In tutta Italia solo Genova può vantare una collezione così completa, numerosa e ben conservata di queste piastrelle ancora collocate nei loro siti originali. Per fabbricare i laggioni, il disegno inciso su uno stampo veniva impresso sull'argilla ancora morbida, dopo l'essiccazione i laggioni erano cotti una prima volta, poi decorati con gli smalti e cotti una seconda volta. Il fatto di avere i bordi dei disegni in rilievo ne rendeva più facile la decorazione ed evitava che gli smalti, sciogliendosi in cottura, si mescolassero fra loro. Per collocarli nel forno uno sull'altro si usavano treppiedi di argilla detti "zampe di gallo", che lasciavano tre segni tondi ancora visibili sullo smalto.

Una delle affinità tra la produzione di ceramica in Italia e in Spagna risale al 1498, quando un pittore italiano di maioliche, Francisco Niculoso, detto Niculoso Pisano si stabilì a Siviglia. Niculoso introdusse l'arte della maiolica in Spagna e l'applicò brillantemente alle piastrelle smaltate. Fino ad allora, le piastrelle erano intersecate (*alicatado*), i colori erano luminosi ed applicati con un'intensità uniforme. La maniera italiana "pisana" è invece più pittorica: si dipinge sulle piastrelle come su un quadro, facendo uso di ricche policromie: blu, giallo chiaro, giallo scuro, verde, marrone, bianco, nero, viola. Lo stile degli *azulejos* viene dunque completamente trasformato e appaiono grandi pannelli decorati con scene figurative e narrative realizzate con diversi riferimenti alla cultura classica. L'influenza di Pisano da Siviglia si diffuse a Toledo, Valencia, Talavera de la Reina, ma anche in Portogallo da dove poi è partito un altro filone di ricerca e sperimentazione.

Queste ceramiche furono apprezzate anche fuori della Spagna ed in particolare presso la corte e gli ambienti alto borghesi italiani, ed è qui che i mercanti toscani portarono tali prodotti nelle loro regioni,

ordinando forniture marcate con gli stemmi delle famiglie, avviando così un processo che influenzerà notevolmente la maiolica italiana. Per un lungo periodo il termine maiolica veniva usato solo per disegnare i lustri spagnoli con specifico riferimento a quelli che arrivavano in Italia da Valencia importati da navi di Maiorca da cui il termine "maiolica". Si pensa, inoltre, che il termine maiolica deriva da "*terra di Melicha*", usato dagli spagnoli per indicare le ceramiche di Valencia alla maniera di Malaga. Solo più tardi, con tale termine si andrà a intendere una ceramica a pasta porosa, ricoperta da uno smalto a base di stagno, sul quale si dipingono i motivi ornamentali. La maiolica nacque dalla ricerca da parte dei ceramisti, con l'intento di creare un fondo bianco sul quale dipingere una decorazione che avesse dei colori luminosi ed evidenti. Lo smalto stannifero fu la soluzione al problema poiché forniva una copertura bianca e impermeabile. Questa ceramica si ritrova in Toscana, a Siena, a Firenze, in Emilia e nel Veneto.

I luoghi della ceramica a Valencia: tra memoria e tradizione. La Ceramo e il Cabanyal.

La Ceramo è un edificio in mattoni rossi, ormai un rudere nel quartiere Benicalap perché chiuso dal 1992, nei primi anni del '900 rappresentò un punto di riferimento importante per la produzione della ceramica nella città e in tutta la nazione. La fabbrica fu fondata nel 1889 e nelle sue produzioni si è sempre ispirata a stili e tecniche artigianali di influenza araba (*mudéjar*). In particolare fu famosa per aver diffuso in Spagna la lozadorada o *reflejosmetálicos*, che è un tipo di decorazione smaltata con effetti luminosi prodotti da ossidi metallici, diffusa nei paesi di origine araba.

L'impianto è di tipo industriale, con edifici a navata unica aggregati attorno ad un patio. L'austerità e il rigore dei mattoni di terra cotta della struttura, vengono interrotti da frequenti elementi decorativi di origine orientale, come iscrizioni, archi, colonne, bassorilievi ed iconografie musulmane.

Dalla fervida attività di questa fabbrica sono stati prodotti gli elementi ceramici che decorano i più importanti monumenti architettonici della Valencia modernista, come la stazione nel nord, il mercato di Colòn e quello centrale, il palazzo del *Ayuntamiento*, il *Palacete di Ayora*, i magazzini de la Isla de Cuba, la Finca Rojae molti altri. La sua importanza per la storia dell'architettura Valencia è evidente anche dalle parole di diversi studiosi che affermano che *“la arquitectura ecléctica de Valencia, no se entiende sin La Ceramo”*. Nel *Cabañal* (quartiere di pescatoria sud del centro antico di Valencia) troviamo edifici che presentano uno stile modernista popolare, caratterizzate da azulejos colorati, motivi floreali, balconi decorati, porte di legno decorate e sostituiscono le vecchie baracche di cui era composto il quartiere, incendiate nel 1875 a causa di un incidente.

L'origine del quartier è risale al XII secolo. Il nome del quartiere è legato principalmente al tipo di costruzioni, nonché alla tipologia costruttiva e alla loro particolare forma costruttiva.

Cabañal deriva appunto dalla parola “capanna”, in spagnolo *cabaña*. Il *Cabañal* è sorto nell'anno 1722 grazie al popolo marittimo; l'impianto è composto da vie parallele alla spiaggia, che generano un tessuto urbano singolare e una costruzione popolare tipica e caratteristica.

“La ceramica è un materiale meraviglioso”

Uno degli architetti contemporanei italiani che ha maggiormente sperimentato le tecniche di lavorazione e utilizzo del materiale ceramico è Giò Ponti, che nel suo *Amate l'Architettura*, quando parla delle materie prime, descrive la ceramica come uno fra “fra i materiali incorruttibili”.

Essa è “pelle” dell'edificio, materiale onesto perché denuncia di essere rivestimento, dando alle superfici valore plastico e modulabile con la luce.

La produzione ceramica di Giò Ponti ha innescato un profondo

cambiamento culturale in Italia, quando nel 1923, concluso il percorso di studi al Politecnico di Milano, assume la direzione della storica ma decaduta Manifattura Richard Ginori.

Nei suoi progetti di architettura Ponti sperimenta il materiale ceramico attraverso forme, i colori la materia, come nelle ville Arreaza a Caracas in Venezuela (1954-'58) e Nemazee a Teheran in Iran (1960-'65). Ma è nel progetto per l'Hotel Parco dei Principi a Sorrento (1960-'61) che esprime al massimo la sua tecnica e arte nel progettare e disegnare centinaia di combinazioni geometriche diverse di maioliche sui toni del blu, bianco e celeste. In un articolo del 1964 su *Domus*, descrive la sua passione d'architetto nel compiere “fatiche felici”, come quella di disegnare trenta diversi tipi di piastrelle che, combinati in vario modo, formano cento pavimenti. Ponti definiva il pavimento “un teorema”, una “scacchiera sulla quale giocano tutti gli elementi mobili eviventi”.

Note

¹ Si definisce arte mudéjar quell'espressione artistica elaborata in terra iberica nel periodo immediatamente successivo alla fine del dominio musulmano. Lo stile costituisce la prosecuzione dello stile cosiddetto “mozarabo” ed è rappresentato esemplarmente dall'Alcázar di Siviglia. I più grandi centri dell'arte mudéjar furono Siviglia, Toledo e Saragozza.

Riferimenti Bibliografici

- [1] Gio Ponti, *Amate l'architettura*, Genova: Vitali e Ghianda, 1957;
- [2] Fabrizio Mautone, *Gio Ponti e la committenza Fernandes*, Napoli: Electa, 2009;
- [3] Graziella Roccella, *Gio Ponti. Maestro della leggerezza*, Koln: Taschen, 2009;
- [4] Francisco Roldán, *Modulación, tipología de tramas y ajuste a los límites en la metrología arquitectónica clásica*, in: *Expresión gráfica arquitectónica*, n°20, Valencia, 2012. pp- 172-183.

LE MAIOLICHE DELLA FABBRICA CERAMO DI VALENCIA.

Graziella Bernardo

Ogni luogo della terra ha una propria identità e una propria bellezza che meritano attenzione in quanto sono la testimonianza della fatica, dell'intelligenza e della creatività degli esseri umani in un determinato contesto ambientale e culturale.

Ciononostante, ci sono dei luoghi – e la città di Valencia è uno di questi – che più di altri suscitano l'interesse di chi ha il privilegio di visitarli. La ricchezza del patrimonio architettonico antico e contemporaneo, la presenza del porto turistico e commerciale, la vivacità culturale, il clima gradevole durante tutto l'anno e una straordinaria luce naturale sono solo alcuni degli aspetti caratteristici della città. Tuttavia, la non comune compresenza di diversi punti di attrazione della città di Valencia espone il visitatore all'insidia della superficialità della comprensione della molteplicità di cose che si possono osservare. Il pericolo peggiore della trappola della superficialità è la mancata percezione della bellezza di ogni singolo dettaglio che sfuma i contorni delle cose e rende ogni luogo uguale ad un altro.

L'unico rimedio contro la visione monotona e inconsapevole di osservatori fugaci è la conoscenza che addomestica lo sguardo abulico e costringe a fermarsi e a comprendere la straordinaria unicità di quello che si ha sotto gli occhi. In particolare, la conoscenza dei materiali tipici di un luogo apre lo sguardo a una visione diacronica della storia e delle tradizioni del posto.

Il diffuso uso del rivestimento in ceramica delle facciate degli edifici è senza ombra di dubbio una delle principali caratteristiche della città di Valencia. La varietà di colori e di finiture unitamente al tipico riflesso metallico della ceramica di Valencia catturano lo sguardo di ogni visitatore che è costretto a fermarsi anche solo per un attimo di fronte ad un vero e proprio spettacolo di colori e di luce allestito in un suggestivo scenario naturale di un

cielo azzurro intenso. L'evidente legame tra la bellezza naturale del luogo e il tipo di finitura esterna porta immediatamente a pensare che non c'è posto migliore di Valencia per godere dello splendore della ceramica da rivestimento che in questo contesto appare come un prezioso ornamento senza il quale gli edifici perderebbero la gran parte del loro fascino. Proviamo a immaginare, ad esempio, il Mercato di Colon e la Stazione del Nord senza le finiture ceramiche. Questi maestosi edifici risalenti al XVIII secolo che richiamano migliaia di visitatori assumerebbero l'aspetto dimesso di comuni contenitori con l'unica attrattiva della componente strutturale caratterizzata da interessanti innovazioni per l'epoca di costruzione.

A questo punto, e senza necessariamente essere degli specialisti del settore, è naturale chiedersi chi sia l'autore di questa opera d'arte, ma questa domanda resta senza risposta e il visitatore va altrove seguendo il ritmo frenetico di una grande città Europea. Probabilmente, nella concitazione di un viaggio fugace la vivacità dei colori della ceramica resterà un piccolo dettaglio del tutto trascurabile in confronto, ad esempio, al bianco lunare della ciclopica architettura del complesso della Città delle Scienze e delle Arti di Santiago Calatrava, agli ornamenti in gesso dei palazzi nobiliari, alla vivace allegria delle strade del centro storico e alla bellezza del mare della spiaggia di LaMalvarrosa. Eppure quei frammenti di ceramica non sono solo un esempio di tipo di finitura delle superfici ma sono il racconto di secoli di storia del popolo Valenciano. Bisogna solo saperli leggere e per farlo bisogna avere le informazioni essenziali per poter comprendere il senso della storia che raccontano. Ogni materiale antico è un pezzo di storia dell'uomo sopravvissuto alla caducità della vita terrena.

Le ceramiche di Valencia riportano alla mente l'antica tecnica dei vasai arabi (alfareros) che ebbe il suo culmine nel basso medioevo quando in tutta Europa si diffuse la produzione di ceramica ispano-moresca. In questo periodo nella località di Manises, nelle immediate vicinanze di Valencia, si producevano oggetti preziosi in ceramica con il caratteristico riflesso metallico che imitava la lucentezza dei costosi oggetti di rame. Dal porto di Valencia El Grau il vasellame di Manises veniva trasportato alle corti dei potenti del tempo che non intendevano rinunciare al lusso di oggetti così straordinariamente ricercati e unici.

Nel X-XI secolo in Medioriente alle corti di Damasco e del Cairo gli arabi perfezionarono la tecnica del rivestimento del substrato poroso di terracotta con una pellicola impermeabile di colore cangiante dal tipico riflesso metallico. Ancora oggi la formula esatta della miscela acquosa utilizzata dagli arabi resta un mistero che contribuisce a dare ulteriore fascino e bellezza ai materiali ceramici dotati di riflesso metallico. La miscela verosimilmente era costituita da solfuri o da ossidi di metalli preziosi (argento, oro, platino o rame), che si riducevano a metalli durante la fase di cottura utilizzata per fissare la pellicola metallica al supporto ceramico. Con il dominio arabo della penisola Iberica la ceramica ispano-moresca si diffuse in tutta Europa e il porto di Mallorca, uno dei più attivi nel traffico commerciale di ceramica, diede il nome di maiolica a questo particolare tipo di ceramica.

Dopo la riconquista cristiana nel 1492 con la caduta del Sultanato di Granada, alcuni maestri ceramisti arabi decisero di restare nella penisola Iberica e continuarono la loro arte. Essi furono chiamati "mudejares", dall'arabo "mudajjan" che letteralmente significa "reso domestico". Grazie alla permanenza in Spagna dei mudejares la produzione di maioliche continuò anche nei secoli XVI e XVII fino a subire un vero e proprio declino nel XVIII secolo.

Nella seconda metà del XIX secolo la ceramica ispano-moresca

ritornò in auge con il diffondersi della corrente architettonica neo-mudejar. In questo periodo José Ros Furió fondò la fabbrica di maioliche La Ceramo lungo il Camino Nuevo de Burjassot in una zona periferica dell'abitato di Valencia in prossimità del fiume Turia dal cui alveo si estraeva l'argilla utilizzata nel processo di produzione. La distribuzione degli ambienti interni alla fabbrica prevedeva spazi destinati alla residenza dei lavoratori, zone di produzione e spazi espositivi dei materiali prodotti dove avveniva anche la vendita secondo il modello degli antichi laboratori dei mudejares del XV secolo. Anche le finiture dei prospetti esterni con zoccolature e cornici in gesso delle aperture e l'ampio arco della facciata principale con l'iscrizione del testo di inizio delle 114 Sure del Corano "En el nombre de Ala el Clemente y Misericordioso" erano un voluto richiamo alla tradizione ispano-mudejar. Oggi potremmo affermare che il progetto della fabbrica fu ispirato da una intelligente operazione di marketing dei suoi prodotti che venivano pubblicizzati e presentati al mercato come una esatta replica delle preziose ceramiche risalenti al basso medioevo dallo stesso corpo della fabbrica. L'idea commerciale del suo fondatore che riuscì a carpire il segreto dell'antica formula del riflesso metallico tramandato di generazione in generazione si dimostrò da subito vincente e la fabbrica ebbe una grande notorietà. I suoi prodotti segnarono i caratteri connotativi dell'architettura di Valencia del XIX secolo ed ebbero la stessa notorietà delle ceramiche artigianali dei maestri mudejares del XV secolo, diventando dei veri e propri oggetti da collezione destinati a gallerie d'arte e alla élite dell'epoca.

Il processo di produzione delle maioliche della Ceramo produceva su scala industriale l'antico ciclo di produzione dei mudejares. L'argilla veniva depositata in un ambiente sotterraneo con un determinato livello di umidità per un periodo di due anni in modo da consentire la decomposizione batterica della componente organica. Successivamente, la materia prima

era sottoposta a macinazione e ad operazioni di lavaggio e purificazione in vasche di decantazione ubicate nell'ampio cortile interno al di sotto del quale vi era anche una cisterna per l'approvvigionamento dell'acqua. La preparazione dell'impasto consisteva nell'aggiunta all'argilla di sabbia silicea come componente smagrante e strutturale, di carbonati in qualità di fondenti e di acqua per ottenere il grado di plasticità necessario alla formatura dei prodotti. Il vasellame era ottenuto con l'uso del tornio manuale, mentre per gli oggetti di forme geometriche diverse si utilizzavano appositi stampi. La fase di essiccamento era condotta in un ambiente ad umidità controllata per un periodo non inferiore ad un mese. I prodotti essiccati erano sottoposti a tre cicli di cottura. La prima cottura del supporto avveniva in due capienti forni alla temperatura di circa 960°C. Dopo la prima cottura, i prodotti erano dapprima rivestiti con un particolare impasto a base di argilla e altri componenti secondari e successivamente decorati con smalti a base di ossido di stagno e ossidi metallici di varia natura a seconda dei colori che si volevano ottenere (ad esempio, l'ossido di cobalto per le tinte azzurre, l'ossido di cromo per il verde, l'ossido di ferro per il rosso giallastro, l'ossido di manganese per il viola). Le maioliche decorate erano sottoposte a una seconda cottura in un forno di dimensioni minori. Infine, la pellicola che conferiva ai prodotti il particolare riflesso metallico veniva fissata con una terza cottura in un altro forno appositamente dedicato allo scopo. I forni erano alimentati con "aliagas", un arbusto autoctono che produceva una rapida combustione e consentiva il rapido raggiungimento delle temperature di cottura. Il combustibile era stoccato in una legnaia posizionata in prossimità della bocca di carico dei forni nella parte posteriore della fabbrica con immediato accesso alla strada oggi denominata Calle de Josep Grollo. Oltre alla corretta manipolazione e dosaggio delle materie prime impiegate con la funzione di plastificanti, smagranti e fondenti, la cottura ha un ruolo determinante nel ciclo di produzione delle

ceramiche. Infatti, è all'interno dei forni di cottura che avvengono i cambiamenti di stato fisici e le complesse reazioni chimiche responsabili della trasformazione dei friabili impasti argillosi in materiali a struttura porosa resistenti meccanicamente. Nel caso del ciclo di produzione della Ceramo la fase di cottura assolveva al ruolo della quasi irrealistica trasformazione dei rudi impasti argillosi in materiali preziosi con il brulico dei materiali metallici nei quali la smaltatura tipica delle maioliche ricopriva e nascondeva il supporto poroso della comune terracotta. Le condizioni di cottura venivano controllate attraverso il controllo manuale del tiraggio dei forni che avveniva dalla loro parte sommitale a cui si accedeva con una scala a chiocciola posta nella parte posteriore dei forni.

La fabbrica Ceramo ha prodotto maioliche secondo l'antica tradizione ispano-mudejar fino all'anno 1992. Da quel momento in avanti la fabbrica ha subito continui danneggiamenti e degradi dovuti al completo stato di abbandono dell'edificio.

La prima sensazione che si ha di fronte all'edificio fatiscente e completamente inglobato nel tessuto urbano periferico della città è di completo anonimato. Solo la maestosità della facciata principale che resta ancora a difesa di un passato glorioso impedisce di pensare che sarebbe quanto mai necessario procedere ad una completa demolizione dell'edificio per riqualificare l'area con la previsione, ad esempio, di un parco urbano. L'idea della demolizione della fabbrica diventa un terribile incubo quando si ha il privilegio di entrare nell'edificio. Camminando in punta di piedi tra le macerie delle parti crollate in una situazione di chiaro pericolo si viene piacevolmente travolti dall'eco di un passato laborioso e sofisticato. Ogni particolare costruttivo sopravvissuto all'incuria del tempo riporta alla mente la raffinatezza del gusto estetico della cultura ispano-moresca che con il sincretismo di due mondi completamente differenti ha dato origine a un patrimonio materiale e immateriale di straordinario valore.

Il passato glorioso della fabbrica invade il presente anonimo di un edificio abbandonato e detta le linee essenziali del progetto di recupero che dovrà ricostruire fedelmente l'ambiente di lavoro e di vita degli antichi maestri ceramisti del XV secolo. A distanza di più di 130 anni dalla sua costruzione, sarà ancora una volta la fabbrica stessa, riabilitata e recuperata, a far riemergere dal passato il brillio della maiolica di Valencia e a dare l'opportunità al visitatore di conoscere i segreti dell'antica tecnica produttiva dei mudejares.

Riferimenti Bibliografici.

[1] L. Bertolini, F. Bolzoni, M. Cabrini, P. Pedferri, *Tecnologia dei materiali. Ceramiche, polimeri e compositi*, pp.7-22, ISBN 88-251-7271-0, CittaStudiEdizioni, UTET Libreria Srl, Torino 2005

[2] S. Soriano Giménez, *La Ceramo, su recuperación de la industria cerámica de la Valencia Bajomedieval. Estudio y análisis de un modelo de "revival" del siglo XIX*. PROJECT-A PATRIMONIO. Universitat Politècnica de València.

Particolare di uno degli affreschi degli ambienti interni della Ceramo.



Progetti.





Laboratorio di Tesi "Architettura ed Eredità del Costruito" | ECTS 6



CReV | E 2017

Conoscenza Recupero Valorizzazione

Progettazione urbana e tecnologica per la *Fábrica La Ceramo* di Valencia

Workshop / Valencia 7-14 maggio 2017

COORDINATORI

Antonio Conte
Antonella Guida
Antonello Pagliuca

DICEM | Architettura
Università degli Studi della Basilicata

Loredana Ficarelli

DICAR | Politecnico di Bari

Luis Palmero Iglesias

UPV | Universidad Politécnica de Valencia

DOCENTI

Graziella Bernardo
Giuseppe Rociola

DICEM | Architettura
Università degli Studi della Basilicata

Marianna Calia
Mariangela Turchiarulo

DICAR | Politecnico di Bari

Luis Cortés Meseguer
Quiteria Angulo Ibáñez
Juan Antonio García Esparza
Carmen Cárcel García

UPV | Universidad Politécnica de Valencia

TUTORS

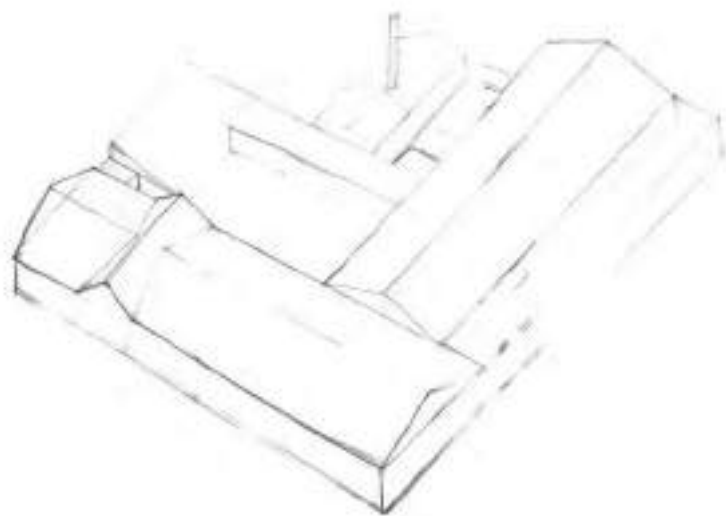
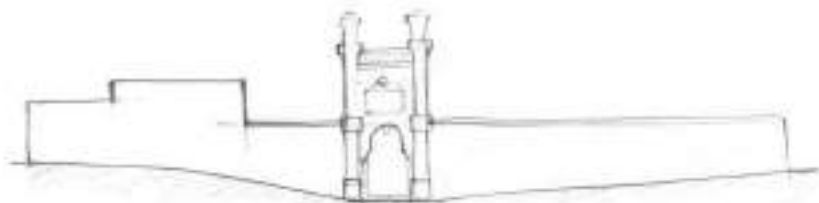
Domenico Debenedictis
Letizia Musaiò Somma
Vito Domenico Porcari
Gaia Vicentelli

DICEM | Architettura
Università degli Studi della Basilicata

STUDENTI

Marica Acito
Antonella Arcuri
Sara Berardi
Vincenzo Alberto Bruno
Francesco Carbone
Salvatore Casese
Daniele Christiansen
Alessia D'Angelo
Giuseppe D'Angiulli
Daniele Del Core
Gian Marco Favoino
Donato Gallo
Federica Grilli
Alessandro Lanzolla
Maurantonio Matera
Giovanni Nella
Federica Panaro
Mariagiovanna Pascale
Pierangela Rizzo
Andrea Scida
Roberta Serpentino
Pier Pasquale Trausi
Amalia Tucci
Francesco Tuzio
Martina Bianco
Maria Fabiola Biondi
Alessandra Guzzoni Iudice
Fabio Lupo
Mariapia Morè
Iván Orozco Nicolás
Alejandro Mataix Montaner
Silvia Pizarro Ruiz
Pablo Martín Jiménez
Ignacio Romero Hernández
Arturo Álvaro Auñón Llorens

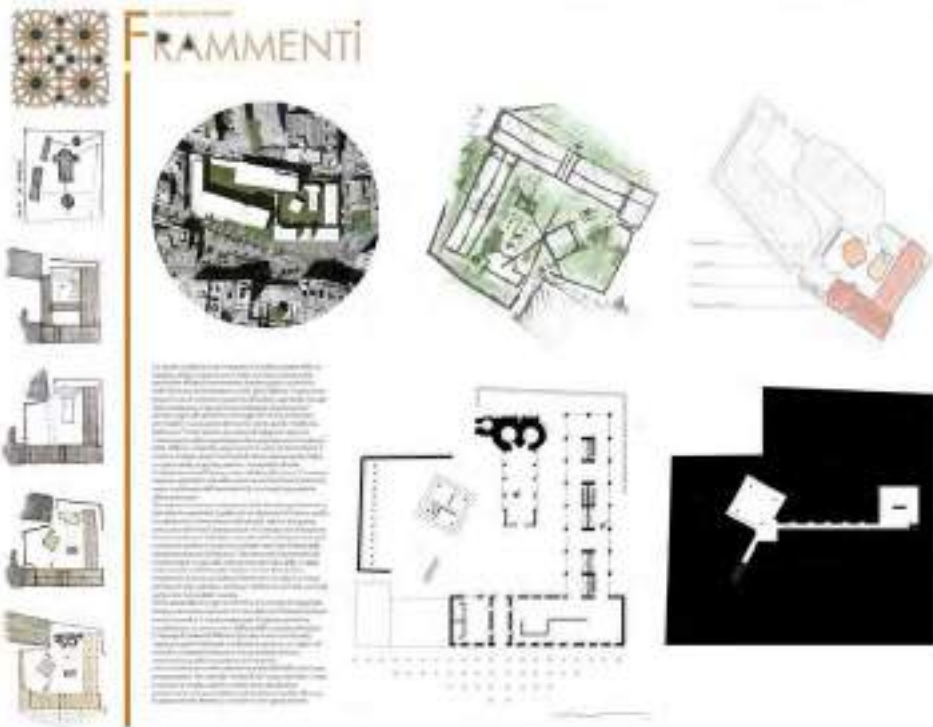
IL VUOTO, SPAZIO CHE CREA RELAZIONE.
FRAMMENTI



Martina Bianco
Maria Fabiola Biondi
Alessandra Guzzoni Iudice
Fabio Lupo
Mariapia Morè







Architettura
 Alessandra Guzzoni Iudice | Antonella Guzzoni | Antonella Pagliaro

Edilizia
 Quirina D'Amico
 Giuseppina D'Amico
 Valeria Furlan
 Stefania Vignati



Coordinatore
 Lorenza Frazzetti



Coordinatore
 Fabio Lago



Coordinatore
 Antonello Guada | Antonello Guada | Antonello Pagliuca
Assistenti
 Daniela Biondi | Daniela Biondi

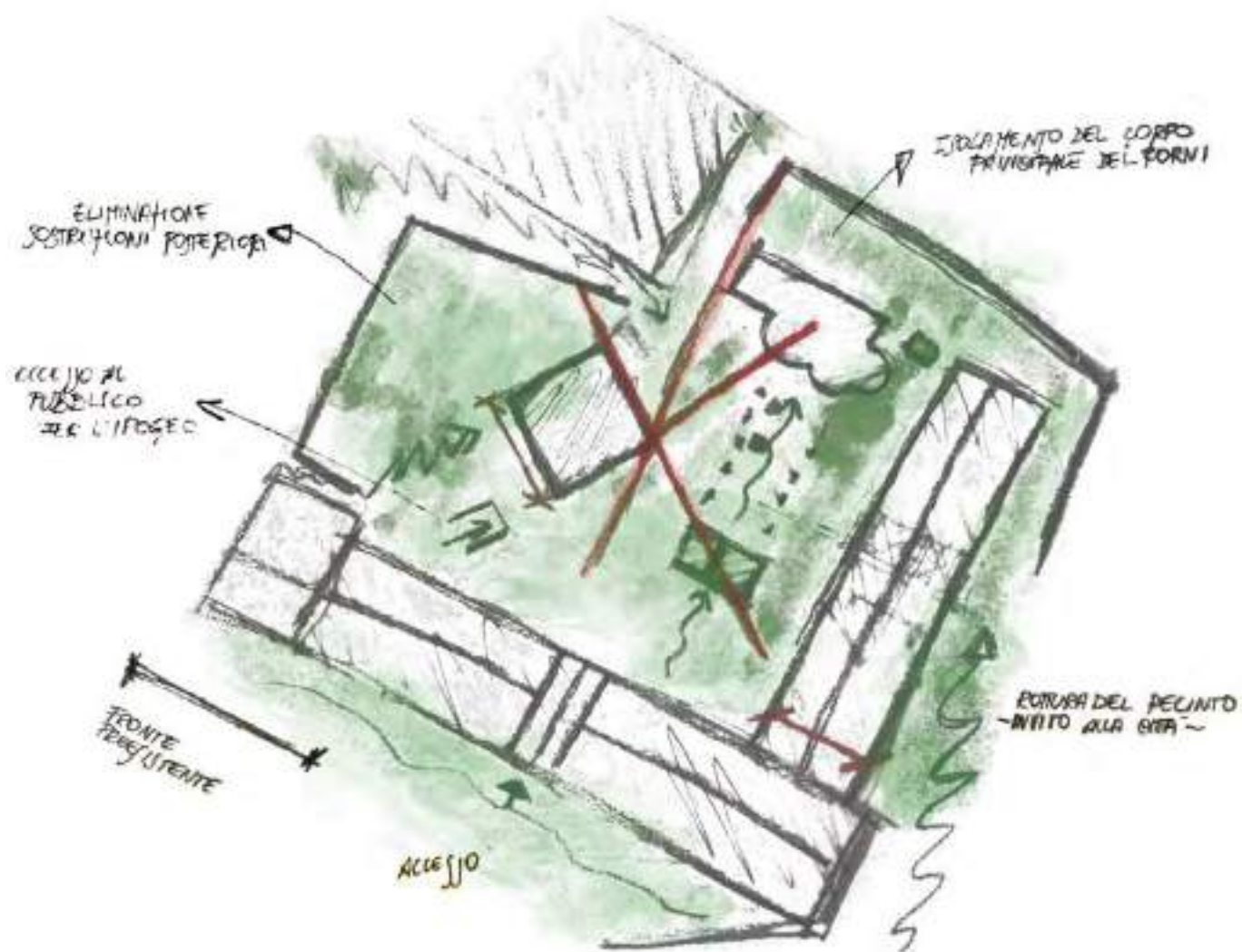
Teknik
 Daniela Biondi | Daniela Biondi | Daniela Biondi | Daniela Biondi | Daniela Biondi



Coordinatore
 Alessandra Guzzoni Iudice
Assistenti
 Daniela Biondi | Daniela Biondi | Daniela Biondi



Coordinatore
 Luca Palmieri Iudice
Assistenti
 Daniela Biondi | Daniela Biondi | Daniela Biondi | Daniela Biondi | Daniela Biondi





DESCRIZIONE PROGETTO

Lo studio condotto circa il recupero e la valorizzazione della ex fabbrica della Ceramo esprime nelle sue linee, ma soprattutto nella sua sostanza, un'attenzione particolare all'idea di monumento. Il primo passo è consistito nell'individuare, sotto la coltre delle superfetazioni posteriori, quella che doveva essere la dimensione iniziale della fabbrica. Tale analisi ha fatto sì che si potesse recuperare la misura originaria del fronte. Quest'ultima strettamente corrispondente a quella della quinta urbana antistante individua quella che doveva essere l'unità minima della corte. L'operazione ha permesso di restituire organicità all'isolato, superando l'attuale frammentazione in due porzioni scollegate ed autonome.

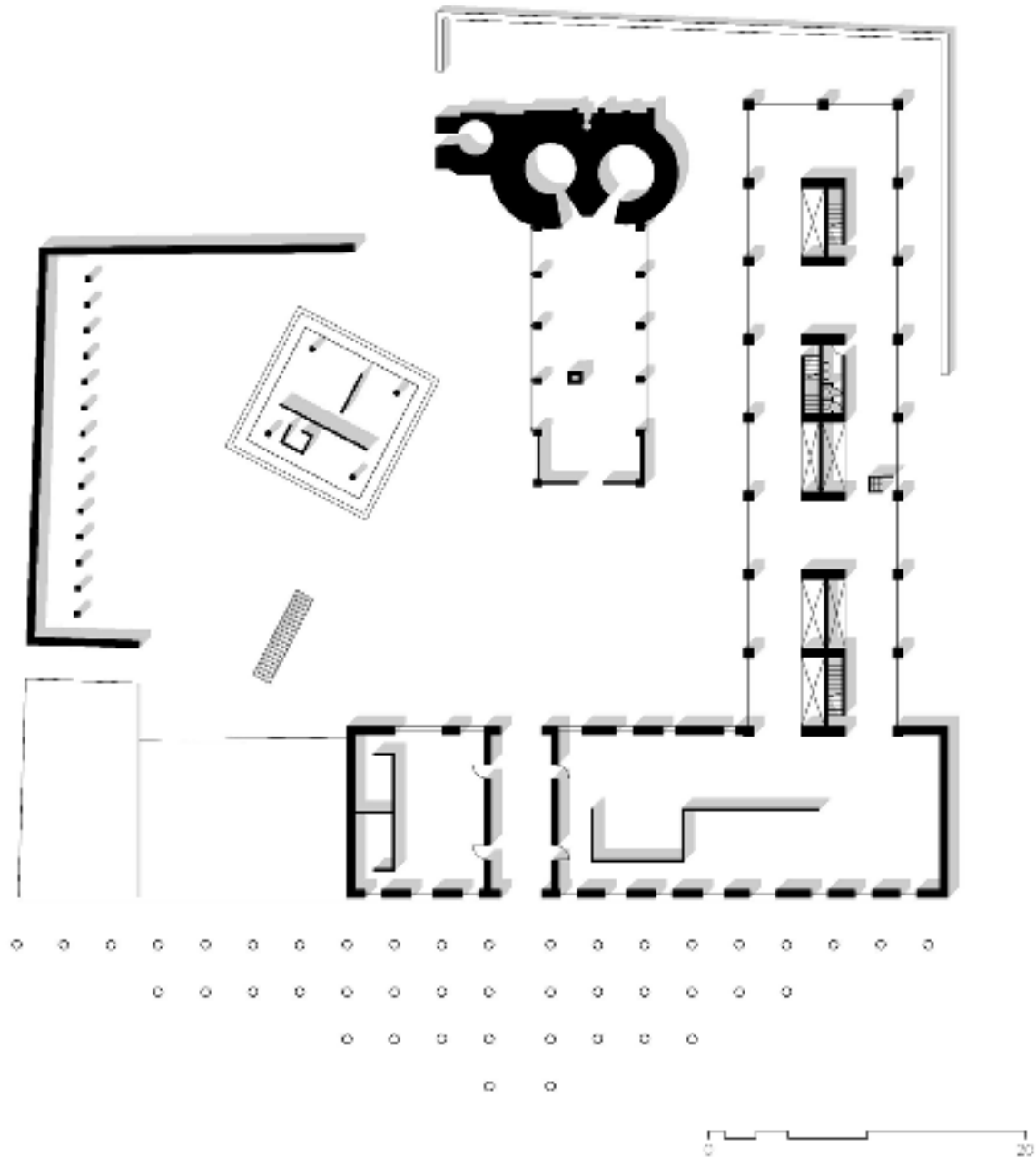
Il recinto, segno del perimetro del luogo del lavoro, viene reso permeabile. Nel progetto, setti mai chiudenti diventano, da un lato, una lunga seduta dove sostare, dall'altro, muro di contenimento ad una quota più alta. La vocazione del recinto viene, quindi, modificata: dall'essere "limite" che definisce un dentro e un fuori, diventa occasione di "apertura" alla città. L'eliminazione delle superfetazioni libera gli elementi "manifesto" della fabbrica: isolandoli, acquisiscono il valore di monumento. Nello stato di fatto gli oggetti sembravano legati tra loro solo da una serrata condizione di vicinanza; nel progetto, è il vuoto a legare questi frammenti di storia sopravvissuta. Sopra un piano verde, si ergono, solenni, i monumenti: una sorta di Stonehenge dell'industria che fu.

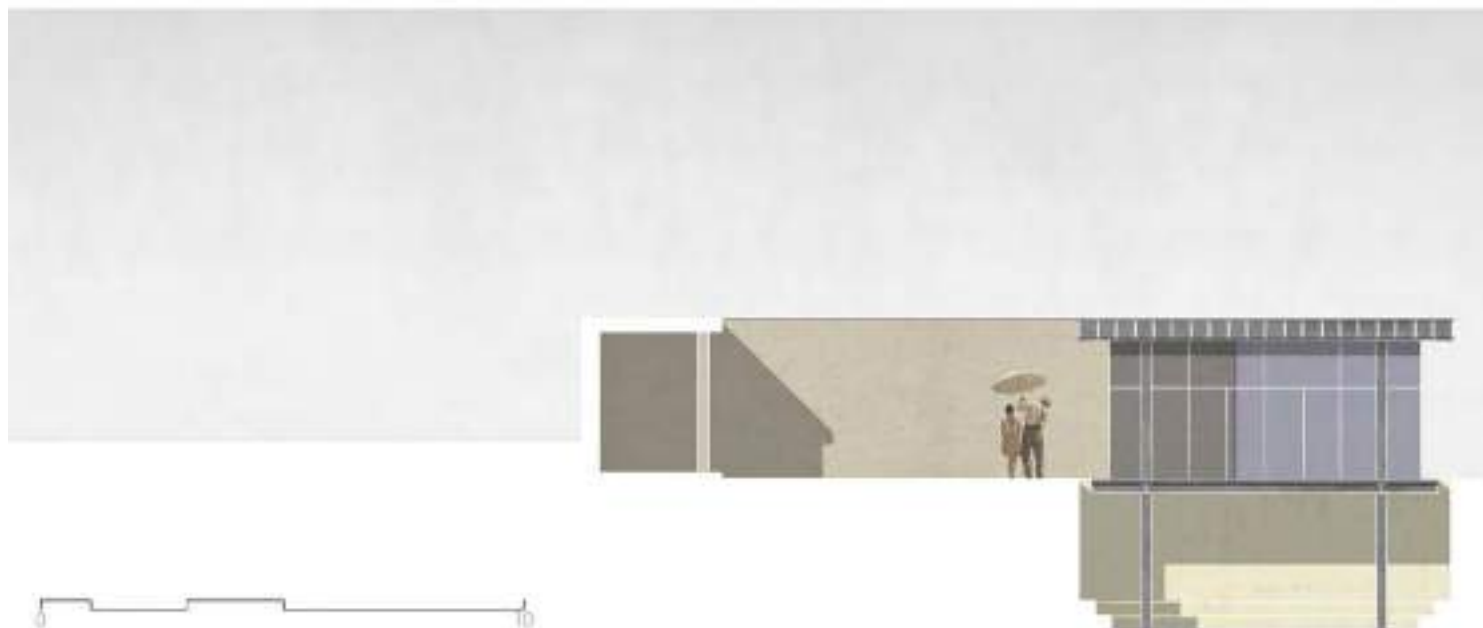
Anche l'individuazione dell'ingresso viene affidata, ancora una volta, alla natura. L'anonimo ingresso, segnalato solo dalla vicinanza con la fermata tramviaria, viene sottolineato dall'inserimento di una maglia ragionata di alberi antistante. Là dove si apre l'accesso, la maglia si infittisce invitando il

visitatore ad una piacevole passeggiata.

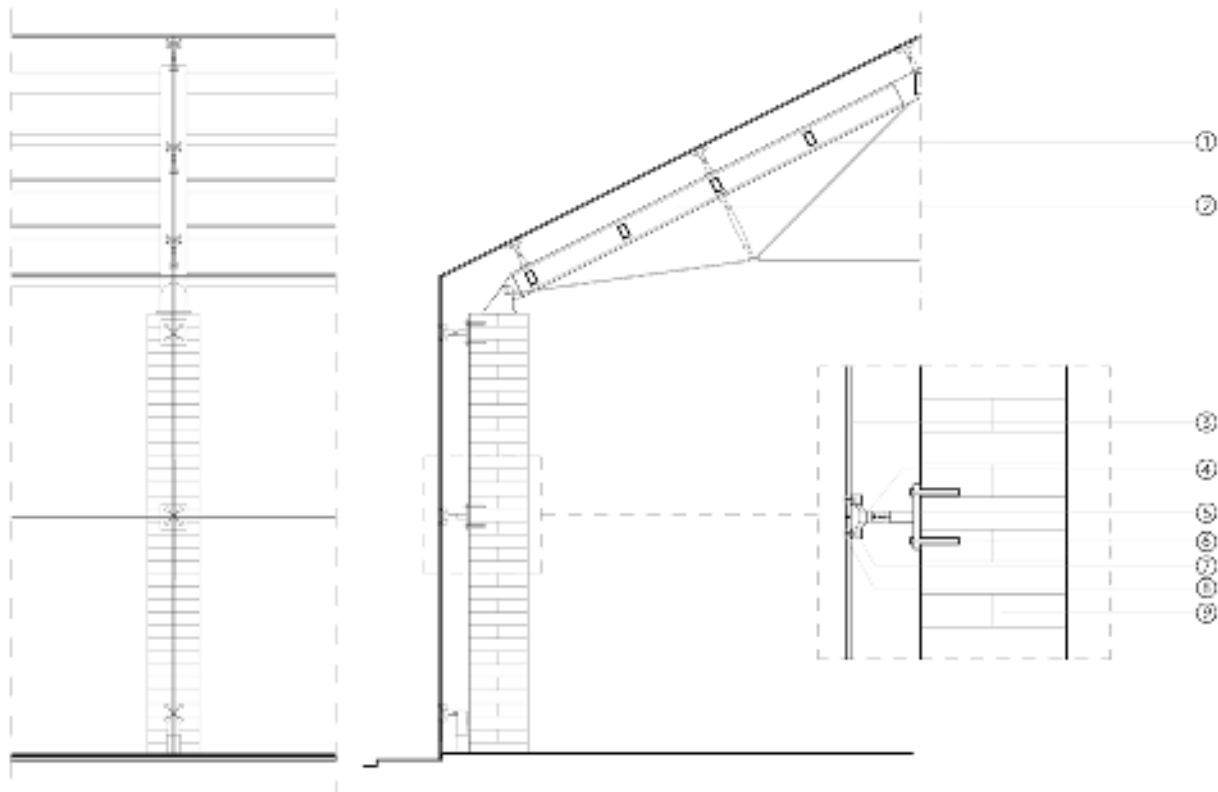
Per quanto concerne il trattamento delle facciate appartenenti ai due blocchi perimetrali (quello che ne determina il fronte e quello che determina il limite destro dell'isolato), sul lato di ingresso, sono state eliminate le tamponature che chiudevano le originarie finestre; sul blocco di destra, si è scelto di far emergere il sistema costruttivo a pilastri, che porta il grande tetto, liberandolo dalle tamponature prive di rilevanza. Tale intervento ha permesso di reinterpretare la spazialità interna secondo l'idea della "scatola nella scatola", trasformando il blocco in una sorta di teca trasparente, ancora una volta, richiamo verso la città. Lo stesso principio è stato adottato anche per l'elemento centrale, presente nella corte, fulcro della Ceramo. Nello spazio dove si erge la ciminiera, si è cercato di recuperare l'antica volumetria antistante il nucleo dei forni. Partendo dai resti ancora in piedi si è voluto evidenziare il sistema costruttivo caratterizzato, in questo caso, dall'uso della capriata poloncau. L'impiego di materiali differenti (acciaio e vetro strutturale), rispetto a quelli tradizionali, trasforma lo spazio in un volume di cristallo: un'internità dal punto di vista formale, di fatto, smaterializzata dalla trasparenza del materiale.

La continuità visiva viene mantenuta anche dall'edificio di nuova progettazione, che riprende i materiali del corpo centrale in vetro e acciaio. Le ampie superfici vetrate, prive di partizioni, garantiscono uno spazio libero totalmente permeabile alla vista: lo spazio interno diventa un tutt'uno con lo spazio esterno.

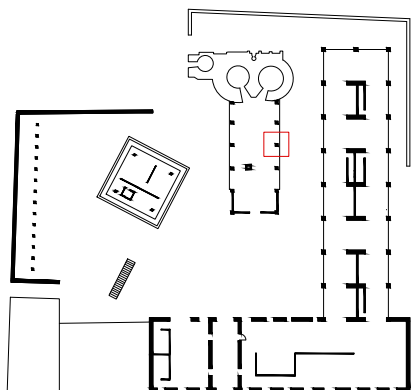




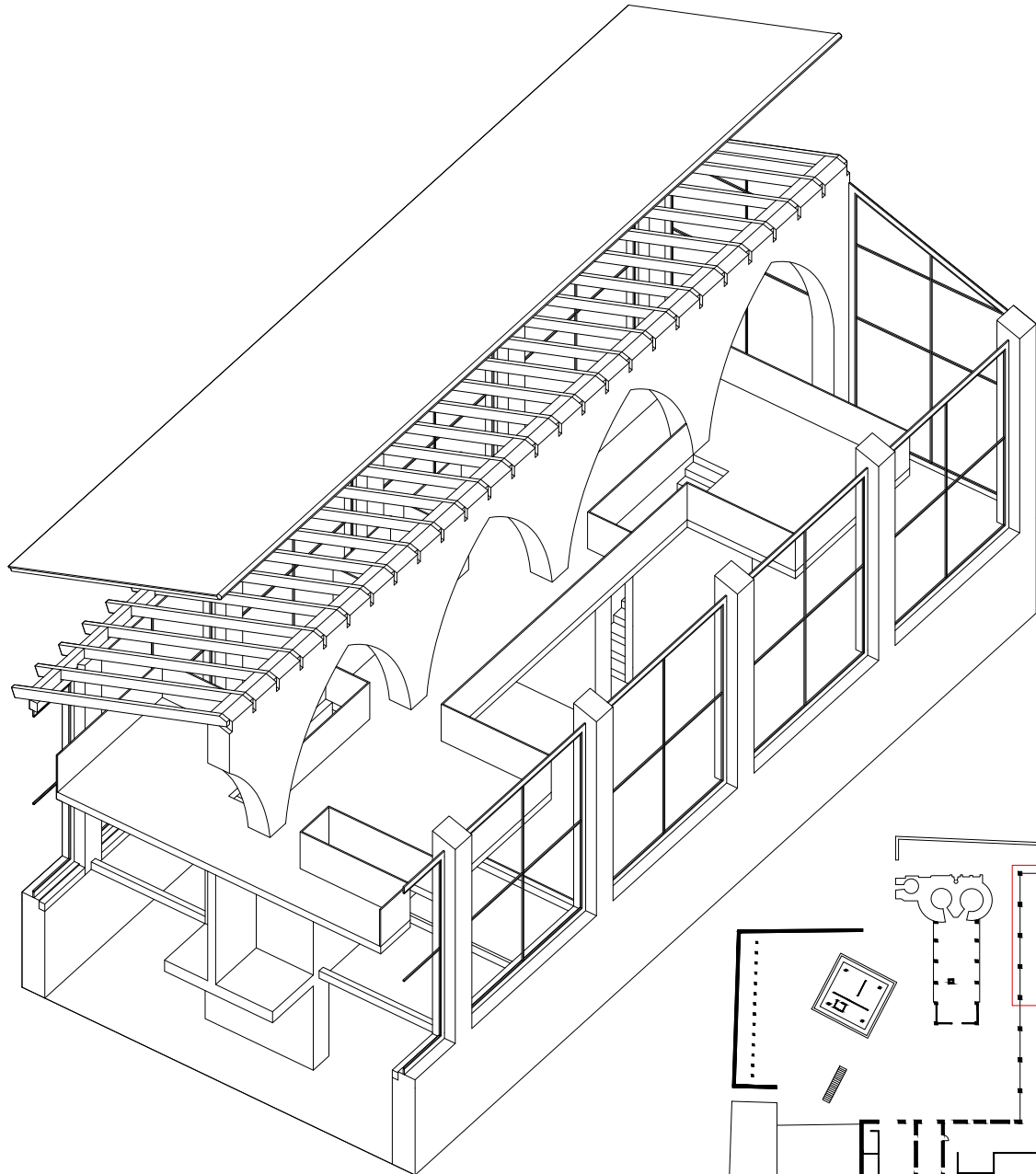




PROSPETTO, SEZIONE E DETTAGLIO DEL SISTEMA COSTRUTTIVO



- ① PROFILI IN ACCIAIO DI FORMA SCATOLARE 5,5x13 cm
- ② TRAVE PRINCIPALE PROFILO IPE HEA 10x23 cm
- ③ LASTRA DI VETRO TEMPERATO DIMENSIONE 152 cm
- ④ SISTEMA DI ANCORAGGIO TIPO "TRACINO" IN ACCIAIO PER VETRATE
- ⑤ PIASTRA DI ANCORAGGIO DI 1 cm DI SPESSORE
- ⑥ BULLONATURA DI 15 cm
- ⑦ GIUNTO ELASTICO IN NEOPRENE
- ⑧ CAMICIA DI PROTEZIONE
- ⑨ PILASTRO IN MURATURA IN LATERIZIO PIENO







VUOTO  PIENO
c o m e c o n c a t e n a m e n t o

Sara Berardi
Daniele Del Core
Federica Grilli
Federica Panaro





TAVOLA DI PROGETTO n. 1

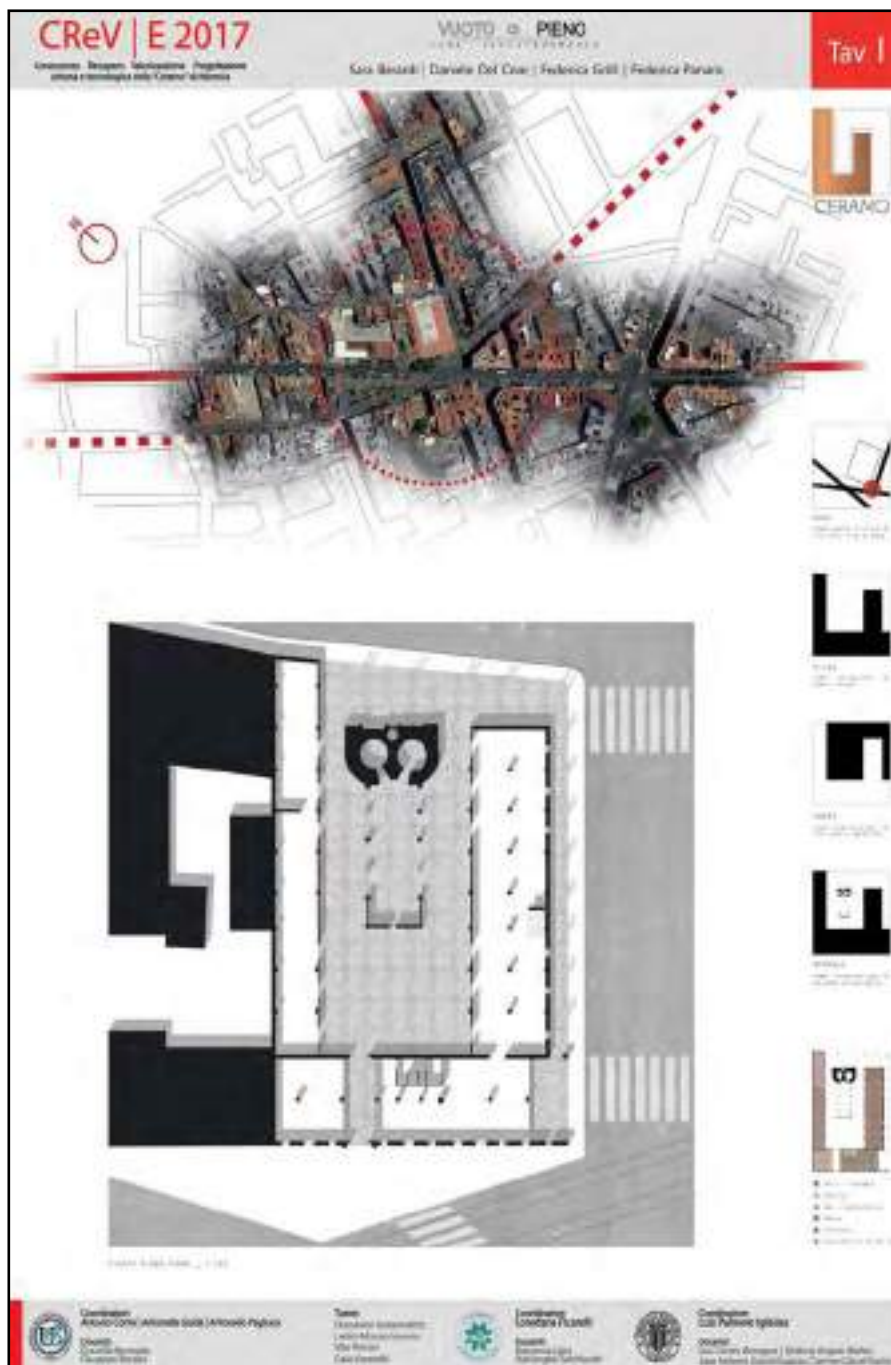
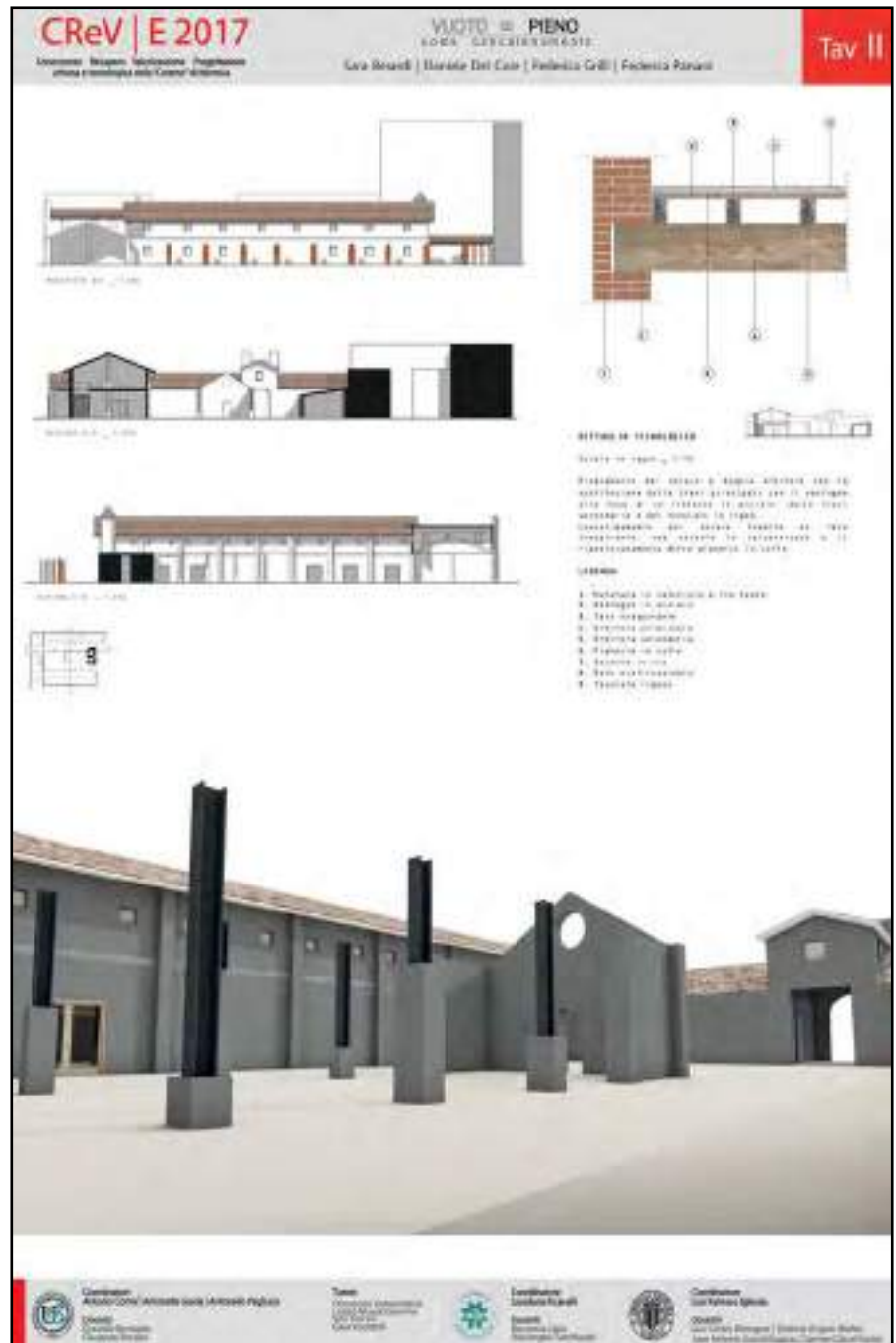
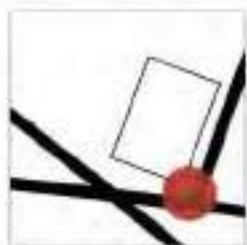


TAVOLA DI PROGETTO n. 2



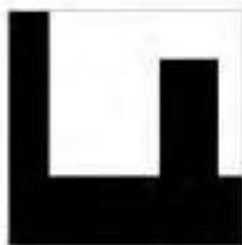


SVILUPPO CONCEPT PROGETTUALE



NODO

come punto critico di
incrocio tra strade



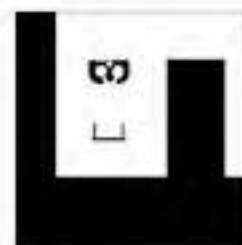
PIENO

come percezione di
nuovi volumi



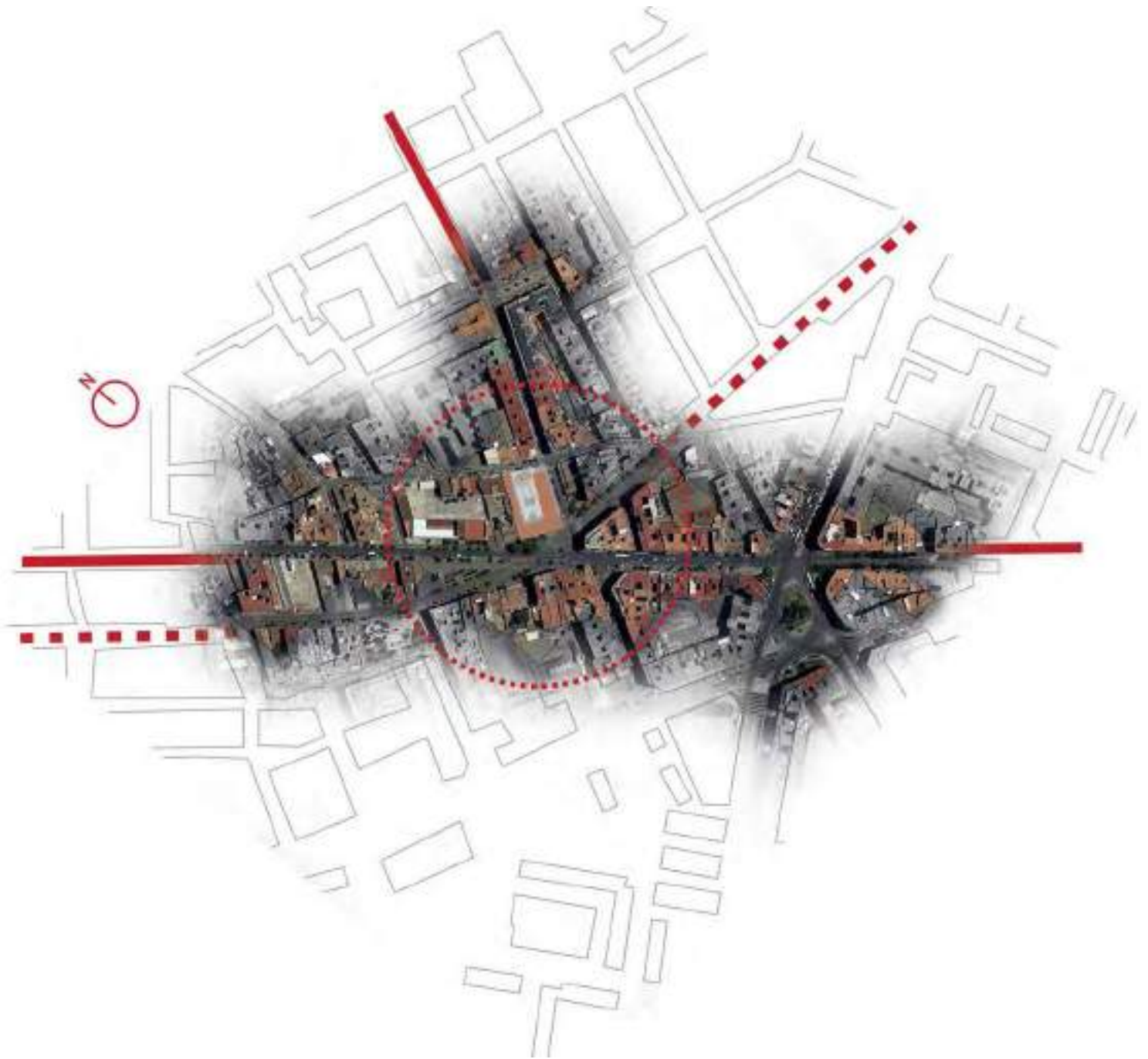
VUOTO

come partizione di
uno spazio cubico



MEMORIA

come "costellazione" di
un bene archeologico

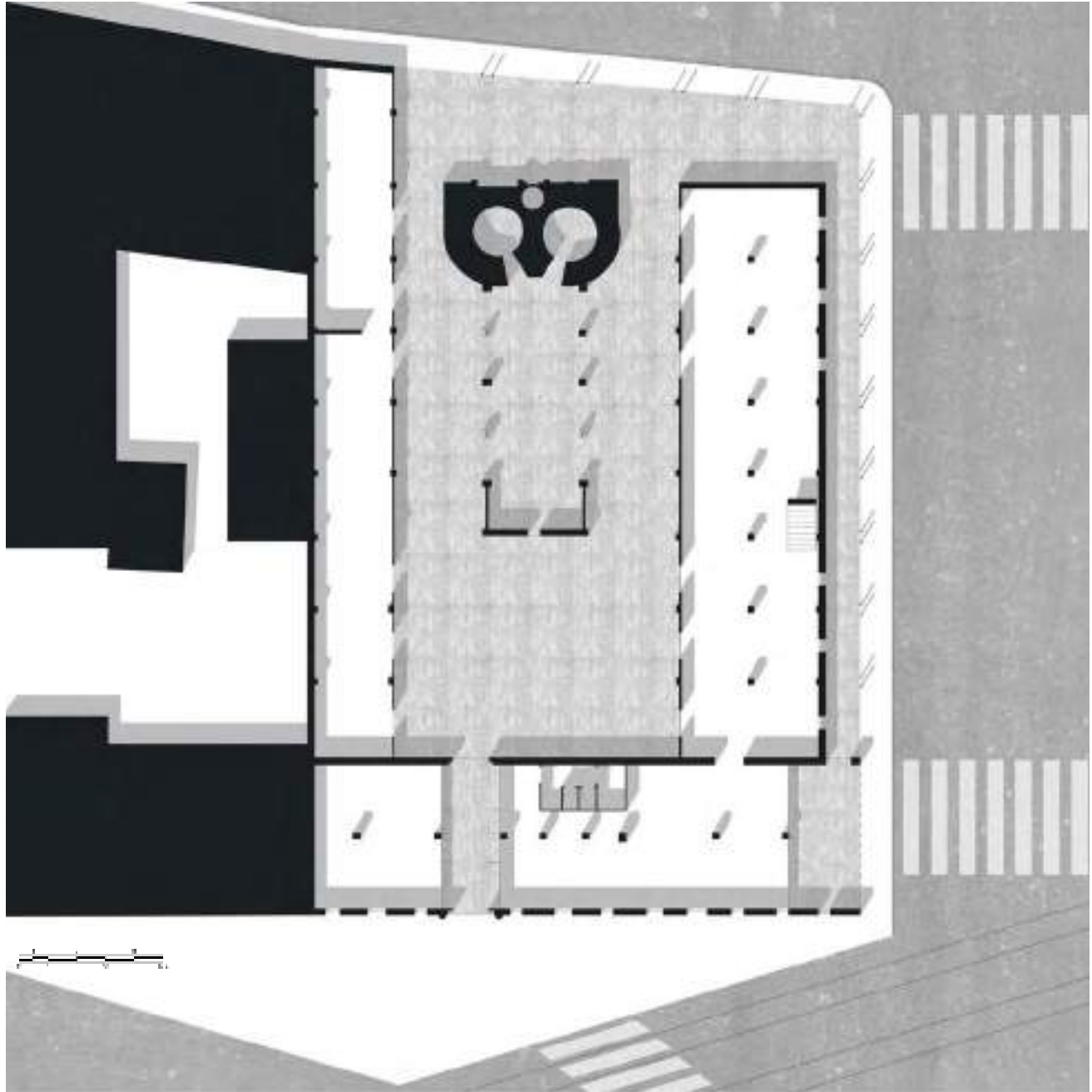


DESCRIZIONE PROGETTO

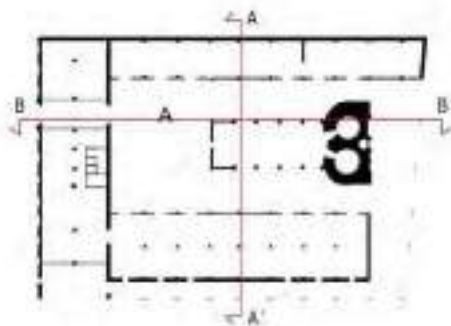
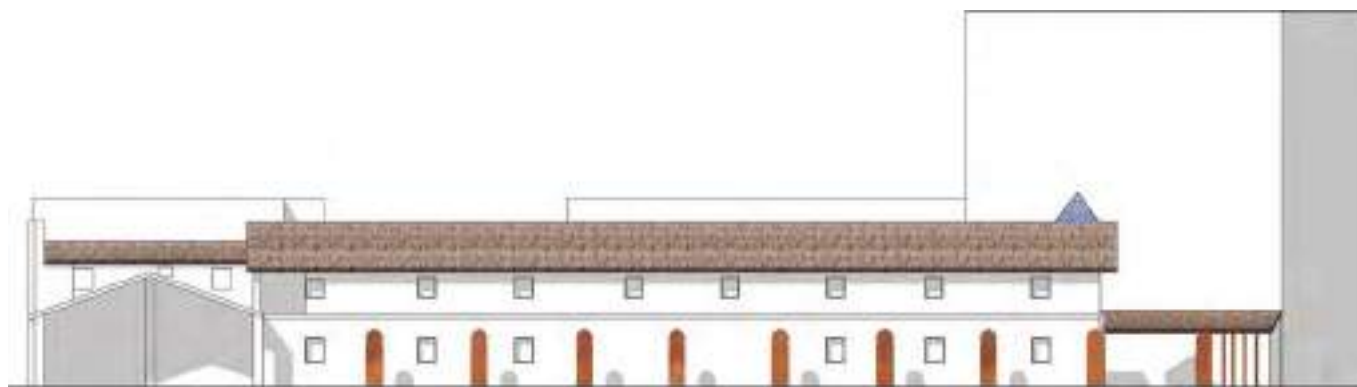
La Ceramo è una struttura situata nel quartiere di Benicalap a Valencia, la cui collocazione, al di fuori dell'antico agglomerato urbano ed ora assorbita dalla sua espansione, era strategica in quanto vicina alla stessa materia prima e al fiume. Si dedicò alla realizzazione di piastrelle in maiolica, di barattoli, di vasi, di porcellana e ceramiche, ma acquisì grande rilevanza mondiale grazie alla creazione di pezzi esclusivi dal riflesso metallico di provenienza araba, contenuti anche nella sua architettura. La Ceramo oggi è un oggetto lasciato andare a sé, completamente abbandonato e in totale stato di degrado. Si presenta al cittadino in modo timido, nascosta da una recinzione, che è stata creata per impedirne l'entrata, e dall'assetto delle strade che lo mostrano appena si è nell'immediata vicinanza. È proprio da questa riflessione che si sviluppa l'idea progettuale. Al cittadino che arriva da carrer de Monduvèr, all'incrocio con carrer del poeta Serrano Clavero, carrer de la florista e avinguda de Burjassot, la struttura si presenta con una facciata anonima, che non fa pensare ad una struttura che ha di per sé un valore, scoprendolo solo quando si è di fronte alla sua facciata principale. L'intento, a questo punto, è di restituire il suo valore originario e ridare il luogo alla città aprendo la facciata con una grande vetrata, lasciando solo il profilo del corpo fabbrica: un'apertura che invita la città e il cittadino ad entrare. Questa porosità della struttura, la volontà di far entrare la città ne La Ceramo, viene riproposta anche lungo il muro di recinzione che viene abbattuto, ma se ne lascia il segno attraverso elementi puntuali, scultorei, ripresi come negativo dalle finestre della facciata principale che seguono lo stesso ritmo dei pilastri del corpo di fabbrica.

Si crea così un nuovo prospetto. Questo "muro" di elementi corre su tutta la linea di quello che era la recinzione costretta, girando nel lato nord e inserendosi all'interno della fabbrica, dove incontra le componenti del corpo centrale - i forni, le colonne ormai ruderi, la facciata con i macchinari - che vengono lasciati come monumento archeologico di quello che si è perduto nel tempo, come un tempio con il suo pronao, il colonnato e l'altare. Rimane quindi la "traccia" che racconta un passato ormai perso. Tutto questo spazio è pubblico, fruibile da chiunque, senza una vera e propria funzione, ma restituito alla città come suo luogo. È così che appare il vuoto, che si contrappone al suo pieno, in un rapporto di compenetrazione, in cui ognuno ha il suo ruolo, la sua funzione. Oltre che dalla differenza di segno, puntuale e continuo di questi due ambiti, il vuoto e il pieno sono accentuati dalla differenza di pavimentazione in essi. In uno troviamo una pavimentazione irregolare, di colorazione chiara che guida il visitatore nello spazio aperto segnato dagli elementi e nell'altro l'utilizzo della pavimentazione originaria riposizionata, di maglia regolare e colore più scuro. È il pieno a contenere le funzioni, riattivando la fabbrica attraverso l'inserimento di una zona museale nel corpo est, di laboratori di ceramica e sala lettura nel corpo ovest e di ingresso con servizi annessi nel corpo a sud dove è situata la facciata principale. Le operazioni che si vanno ad effettuare hanno tutte un carattere conservativo; la scelta architettonica di ridare respiro alla struttura antica de La Ceramo, ha determinato la volontà di non costruire nuove volumetrie, ma solo di ricreare spazi andati perduti, pulire dalle superfetazioni e ripristinare il carattere originario.

PIANTA PIANO TERRA



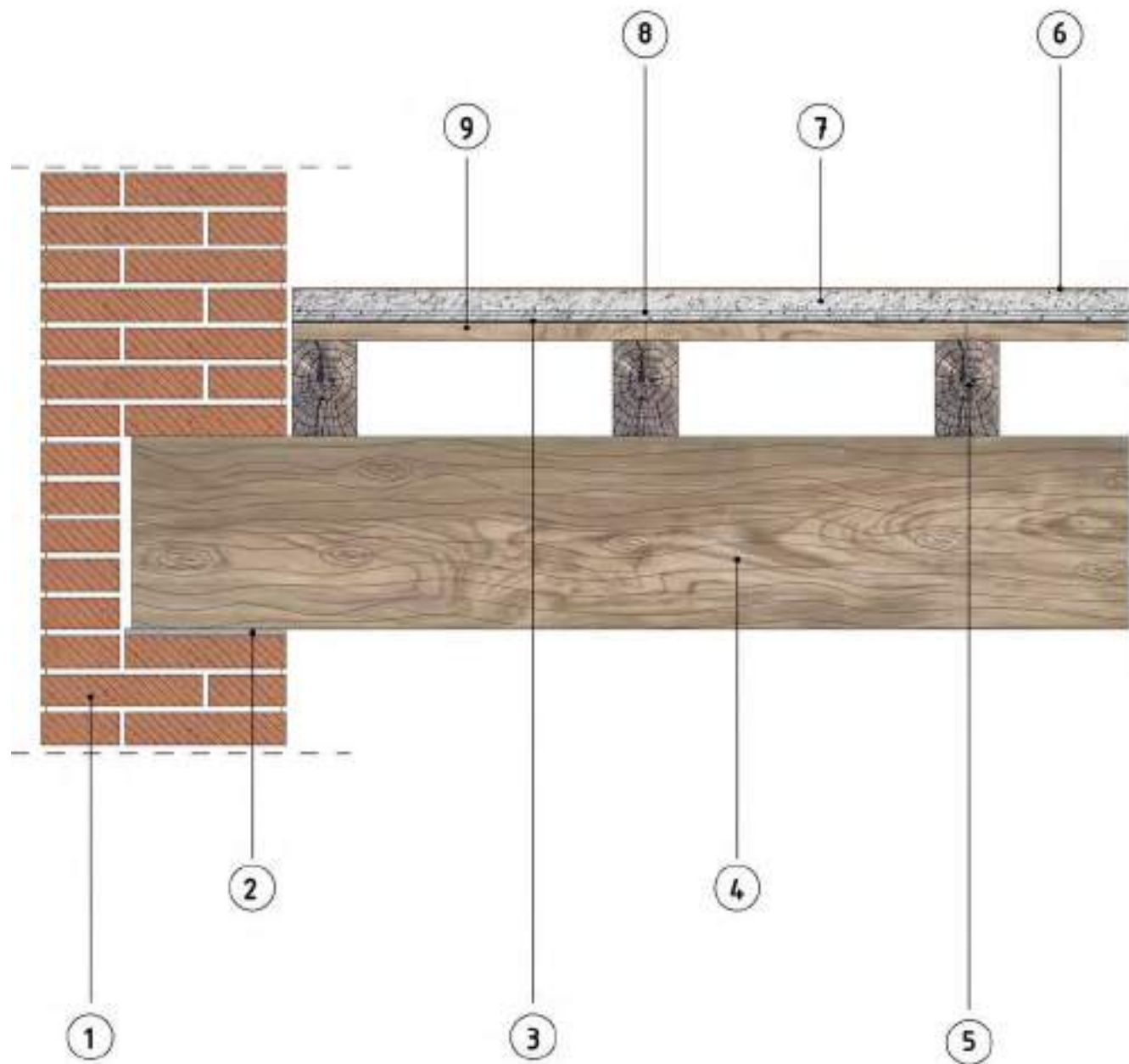
PROSPETTO EST



SEZIONI A - A' | B - B'



DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI



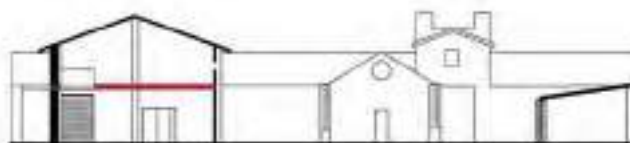
Solaio in legno _ 1:10

Risanamento del solaio a doppia orditura con la sostituzione delle travi principali con il sostegno alla base di un rinforzo in acciaio, delle travi secondarie e del tavolato in legno.

Consolidamento del solaio tramite un telo traspirante, una soletta in calcestruzzo e il riposizionamento delle pianelle in cotto.

LEGENDA

1. Muratura in laterizio a tre teste
2. Sostegno in acciaio
3. Telo traspirante
4. Orditura principale
5. Orditura secondaria
6. Pianelle in cotto
7. Soletta in cis
8. Rete elettrosaldata
9. Tavolato ligneo

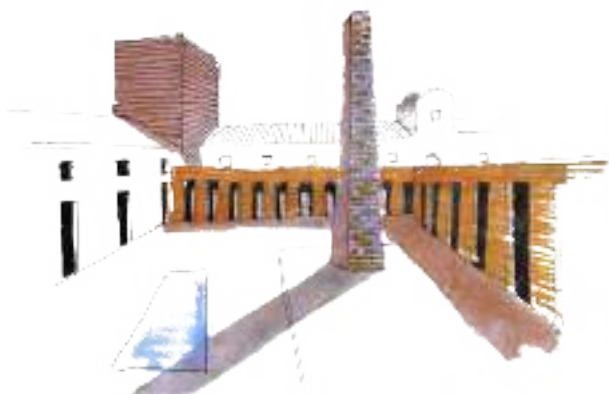


IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO





Il recinto come metafisica della fabbrica.



Marica Acito
Salvatore Cassese
Donato Gallo
Giovanni Nella
Pierangela Rizzo





TAVOLA DI PROGETTO n. 1


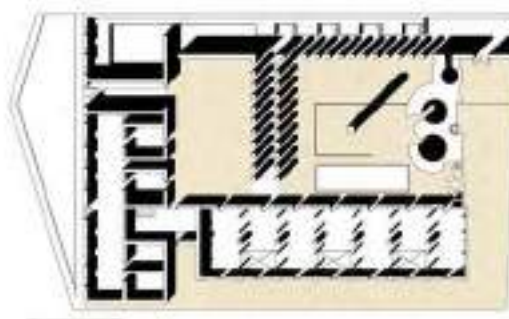
CREV | E 2017



Conoscenza Recupero Valorizzazione
L'Alleanza Strategica della Regione d'Emilia

Il recinto come metafisica della fabbrica

Maria Actò | Salvatore Carone | Donato Gallo | Giovanni Nelli | Pierangela Rizzo

Tav. 1

1.1 **Il recinto come metafora**

Il recinto è una metafora della fabbrica, un luogo dove la vita si svolge in un ritmo costante, dove il tempo si misura in ore e minuti, dove il lavoro è un atto di creazione e di trasformazione.

1.2 **Il recinto come spazio**

Il recinto è uno spazio aperto, un luogo dove la vita si svolge in un ritmo costante, dove il tempo si misura in ore e minuti, dove il lavoro è un atto di creazione e di trasformazione.

1.3 **Il recinto come architettura**


Il recinto è un'architettura che si apre al territorio, un luogo dove la vita si svolge in un ritmo costante, dove il tempo si misura in ore e minuti, dove il lavoro è un atto di creazione e di trasformazione.


1.4 **Il recinto come comunità**

Il recinto è una comunità che si apre al territorio, un luogo dove la vita si svolge in un ritmo costante, dove il tempo si misura in ore e minuti, dove il lavoro è un atto di creazione e di trasformazione.


1.5 **Il recinto come cultura**

Il recinto è una cultura che si apre al territorio, un luogo dove la vita si svolge in un ritmo costante, dove il tempo si misura in ore e minuti, dove il lavoro è un atto di creazione e di trasformazione.







Coordinatore
Antonio Gallo | Antonella Scudà | Antonella Nigro
Autore
Maria Actò | Salvatore Carone | Donato Gallo | Giovanni Nelli | Pierangela Rizzo



Partner
Emilia-Romagna
Dipartimento Regionale
del Patrimonio
Architettonico



Coordinatore
Giovanni Nelli
Autore
Maria Actò | Salvatore Carone | Donato Gallo | Giovanni Nelli | Pierangela Rizzo



Coordinatore
Giovanni Nelli
Autore
Maria Actò | Salvatore Carone | Donato Gallo | Giovanni Nelli | Pierangela Rizzo

TAVOLA DI PROGETTO n. 2

CReV | E 2017

Il recinto come metafisica della fabbrica
 Marica Acito | Salvatore Cassese | Donato Gallo | Giovanni Nella | Pierangela Rizzo

Tav II





AVVERTENZE

1. Fabbrica

1.1. Fabbrica in muratura a vista, con intonaco a base di calce e sabbia.

1.2. Colori: beige, rosso mattone, grigio scuro.

1.3. Materiali: mattoni a vista, intonaco a base di calce e sabbia.

1.4. Finiture: intonaco a base di calce e sabbia, mattoni a vista.

2. Spazi e volumi

2.1. Spazi aperti, volumi solidi.

2.2. Volumi solidi, spazi aperti.

2.3. Volumi solidi, spazi aperti.

3. Spazi e volumi

3.1. Spazi aperti, volumi solidi.

3.2. Volumi solidi, spazi aperti.

3.3. Volumi solidi, spazi aperti.

4. Spazi e volumi

4.1. Spazi aperti, volumi solidi.

4.2. Volumi solidi, spazi aperti.

4.3. Volumi solidi, spazi aperti.

5. Spazi e volumi

5.1. Spazi aperti, volumi solidi.

5.2. Volumi solidi, spazi aperti.

5.3. Volumi solidi, spazi aperti.

6. Spazi e volumi

6.1. Spazi aperti, volumi solidi.

6.2. Volumi solidi, spazi aperti.

6.3. Volumi solidi, spazi aperti.







Coordinatore
Antonio Corbo | Antonello Guichè | Antonella Ingrosso

Comitato
Cristina Di Stefano
Cristina Di Stefano



Coordinatore
Salvatore Cassese

Comitato
Salvatore Cassese | Donato Gallo | Giovanni Nella | Pierangela Rizzo



Coordinatore
Luca Palmieri Spadaro

Comitato
Luca Palmieri Spadaro | Salvatore Cassese | Donato Gallo | Giovanni Nella | Pierangela Rizzo



SVILUPPO CONCEPT PROGETTUALE



1 | Il ricordo non abitato

Dismessa dal 1992, l'illustre fabbrica di ceramica valenciana, ad oggi riversa in uno stato di abbandono e di degrado, che è in conflitto con la valenza storica e sentimentale attribuita dai cittadini.



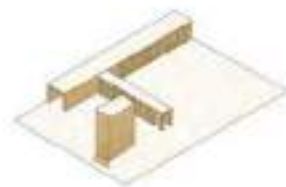
2 | In contatto con la città

La sua ubicazione, strategica per una potenziale apertura, fisica e funzionale, nei confronti della città, attribuisce agli edifici che si attestano sul fronte stradale, la possibilità di rileggere i luoghi della produzione e di rendere permeabile il rigoroso recinto storico della fabbrica.



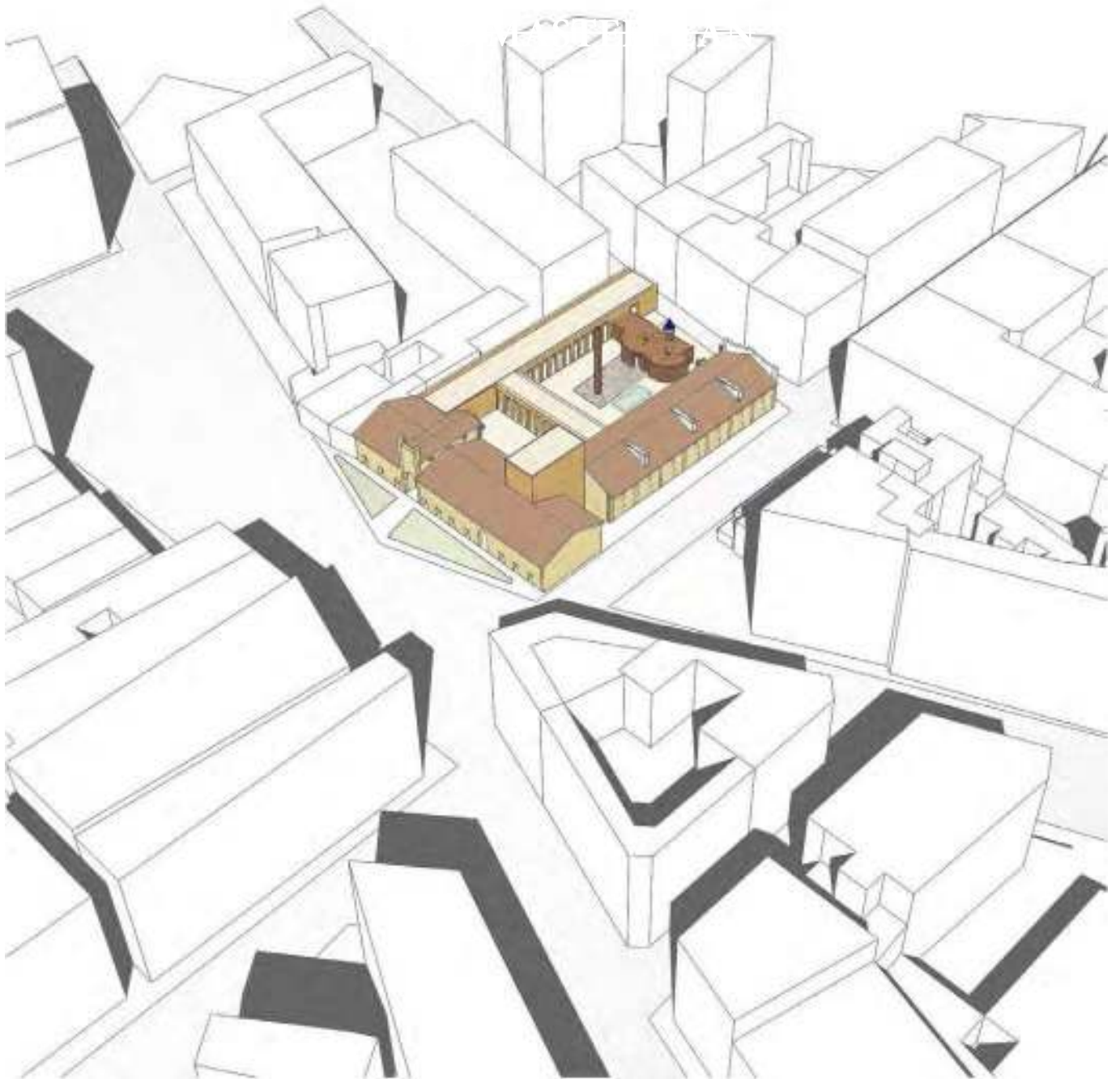
3 | Racconto metafisico

Metafisicamente si percepisce l'essenza della produzione, incarnata da tre reperti quali la ciminiera, i forni e le vasche di decantazione, che restituiscono un luogo sacro per la memoria in cui il tempo è eccipito alludendo alle composizioni pittoriche di Giorgio de Chirico.



4 | Innesti riflettenti

Nel racconto di ciò che potrebbe essere l'antico luogo del lavoro, si innestano due elementi riflettenti, la biblioteca che riflette il sapere della produzione della ceramica nella città e la torre che, manifesta la fabbrica, resituendola ai cittadini.

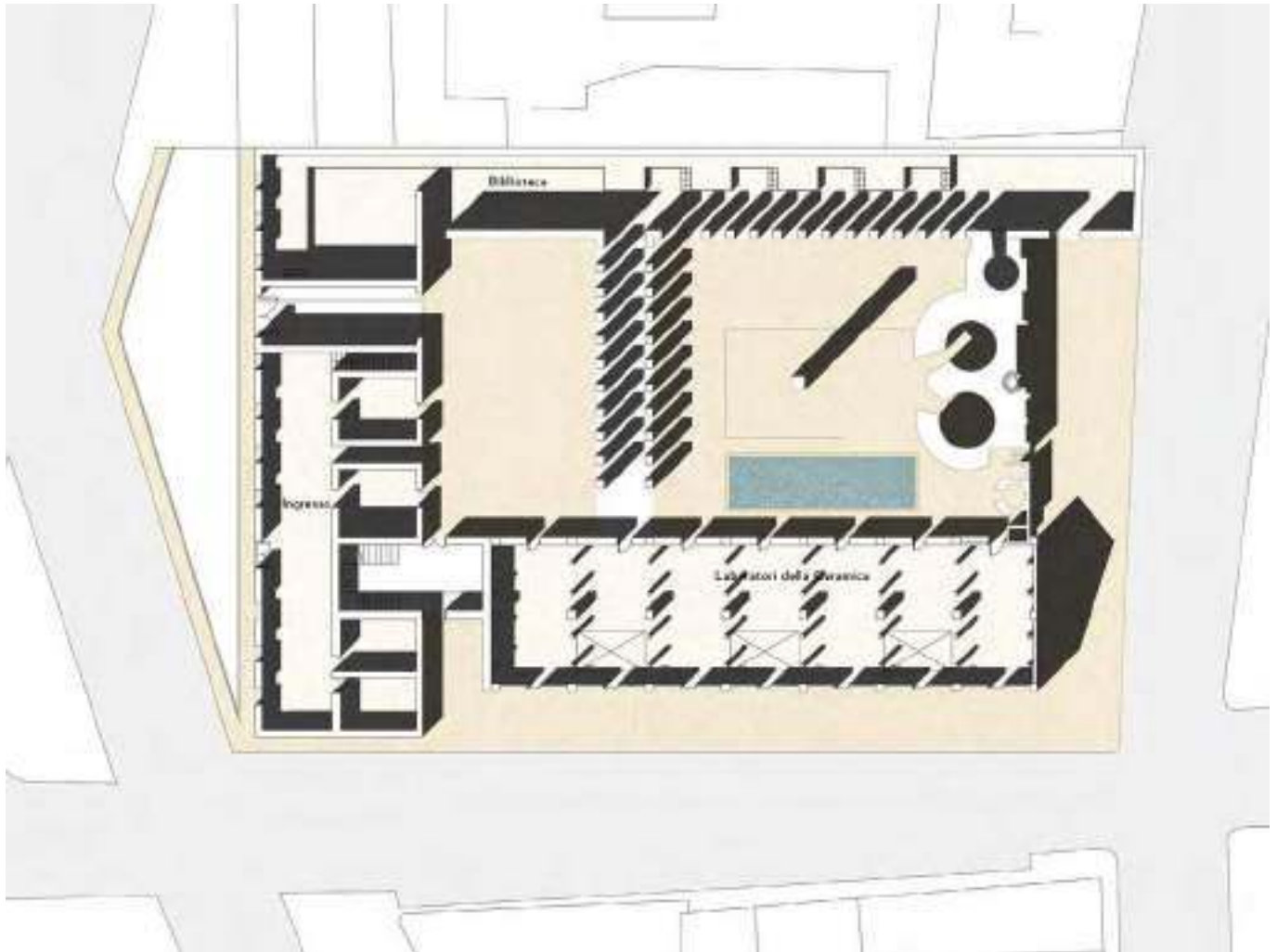


DESCRIZIONE PROGETTO

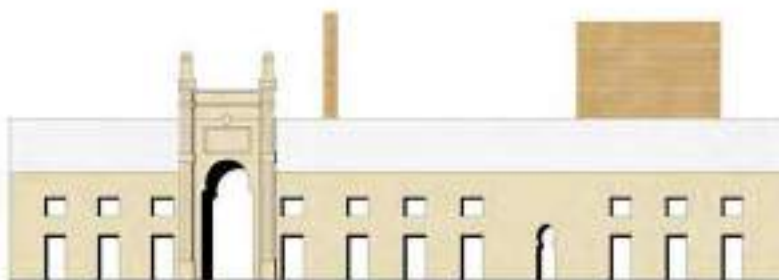
L'architettura eclettica di Valencia non può essere compresa senza la conoscenza della fabbrica del tardo Ottocento produttrice di ceramica e del legendario reflejo metalico, nota come La Ceramo. Fabbrica che ci si propone di restituire alla città, creando un luogo che mediante sale espositive, biblioteca e laboratori di ceramica, rifletta il sapere del culto della ceramica. L'iter progettuale si presenta dapprima con l'eliminazione dei corpi di fabbrica privi di pregio architettonico, e prosegue con il consolidamento e l'aggiunta di volumi che gerarchizzano e ordinano gli spazi. In seguito al riconoscimento degli elementi simbolo della fabbrica quali: i forni, le vasche di decantazione dell'argilla e la ciminiera, si configura nella corte principale uno spazio metafisico, in cui gli elementi si isolano in una maniera quasi scultorea divenendo espressione della produzione della fabbrica. Nella definizione di questo recinto della memoria, ha contribuito l'opera "Piazze d'Italia" di Giorgio de Chirico e la teoria in merito del critico De Micheli. Egli sostiene che la pittura dell'artista "nasce dalla memoria di architetture italiane ottocentesche in un'atmosfera di lucidissima e statica assurdità. Solitudine, silenzio, fughe prospettiche, illusioni spaziali, ombre nitide, portici d'ombra, cieli antichi, volumi netti" sono gli elementi che l'artista raffigura e che si avvicinano a quella realtà metafisica della quale vogliono essere portatrici sia l'opera di de Chirico sia la nuova corte della Ceramo. Rispetto all'impianto originario della fabbrica, restano invariati gli edifici che si attestano sui principali assi viari, uno dei quali ingloba lo storico ingresso, caratterizzato da motivi arabeggianti. Si predilige la demolizione del

muro perimetrale del prospetto est, superfetazione decontestualizzata, che nasconde il prospetto originale della fabbrica del blocco in cui erano presenti i laboratori. Quest'ultimo si articolerà su due livelli: il primo nel quale si allocheranno i laboratori e il secondo nel quale sarà ubicata la sala espositiva, dialoganti in doppia altezza e illuminati dal taglio in copertura rivestito con Alabastro, materiale opaco tipico delle architetture Valenziane, che allegoricamente riflette la città nella fabbrica. Del corpo in cui si innestava la ciminiera, ad oggi, resta una delle due testate, avente come struttura di copertura una capriata Polonceau. Si manifesta la volontà di eliminare i resti dell'edificio, ma al contempo raccontare lo stesso mediante due espedienti: la ciminiera, e una pavimentazione in pietra basaltica che disegna a terra la proiezione del volume. In sintesi il progetto si caratterizza per l'innesto di due elementi metaforicamente riflettenti: la torre e il portico. Se l'alabastro ha il ruolo di riflettere la città nella fabbrica, la torre, funge da richiamo e da riflesso della fabbrica nella città, vestendo un abito laterizio, materiale recuperato dai corpi demoliti. Funzionalmente all'interno del complesso, il volume ingloba un collegamento verticale tra i laboratori e la zona espositiva. Ad individuare spazialmente le due corti, quella metafisica della memoria e quella dello stare, senza mai dividerle, vi è il portico. Inizialmente, il portico ingloba il volume della biblioteca che sfocia nella preesistenza, e che è aperta alla città, come portatrice del riflesso culturale della produzione della fabbrica. In conclusione il recinto, impianto tipico delle fabbriche di fine ottocento, viene concettualmente riconosciuto, ma al contempo viene reso permeabile e fruibile dalla città che avrà la possibilità di scrutare le attività attraverso le aperture sui fronti stradali e di viverle oltrepassando gli ingressi su ciascun fronte.

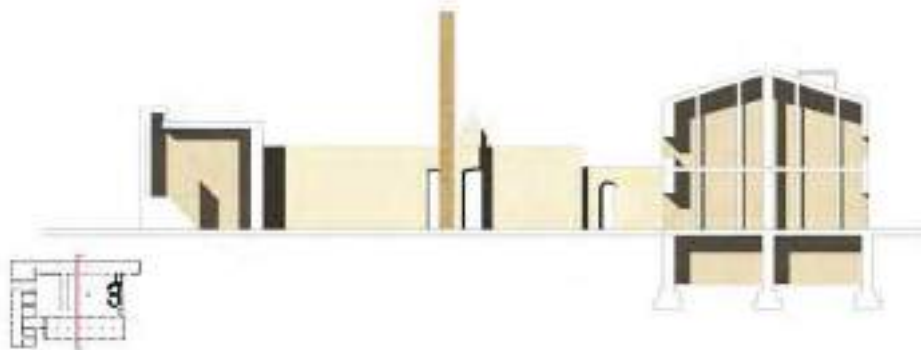
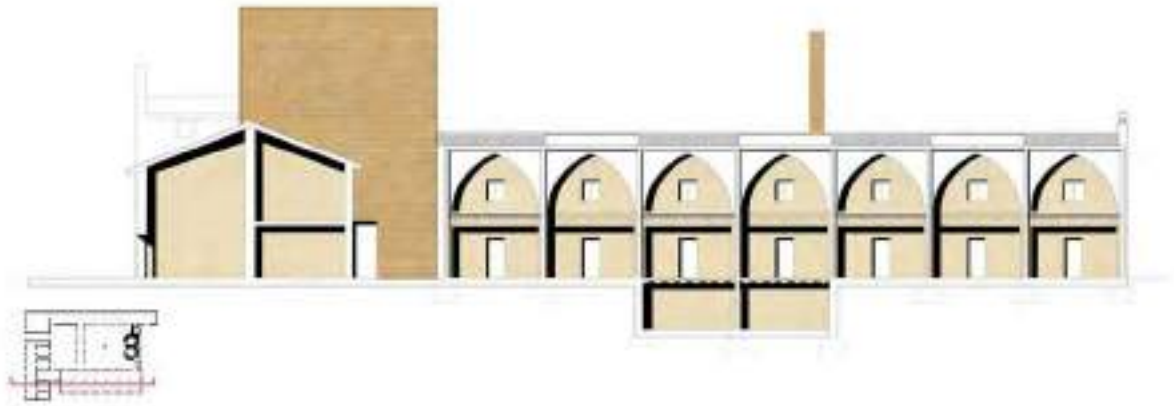
PIANTA



PROSPETTI



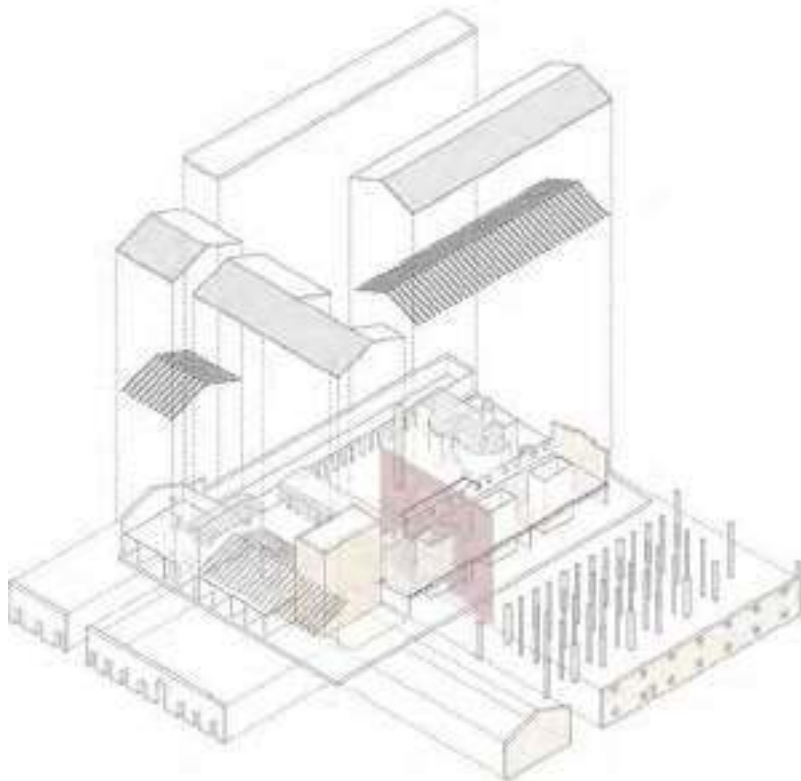
SEZIONI



DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI

INTERVENTO

L'intervento presuppone la realizzazione di una struttura in acciaio all'interno del corpo preesistente della Ceramo, dove sono allocati i laboratori della ceramica (piano terra) e la sala espositiva (primo livello) resi comunicanti attraverso dei tagli effettuati in copertura e sul solaio intermedio, con lo scopo di convogliare luce zenitale e al tempo stesso rendere visibili le attività di produzione della ceramica sostando sul primo impalcato. L'assunzione della nuova destinazione, in linea con le moderne esigenze normative, quindi, verranno soddisfatte dalla nuova struttura, composta da pilastri in acciaio a sezione cruciforme a cui sono affidati i compiti di sorreggere la nuova copertura e il nuovo solaio intermedio. Quest'ultimo, inoltre, costituisce la sovrastruttura all'originale impalcato ligneo (non più portante), a cui è affidato il semplice compito di preservare l'antica immagine della fabbrica.



DETTAGLIO AULA ESPOSITIVA + LABORATORI SISTEMA COSTRUTTIVO SEZIONE VERTICALE

1 | Copertura

- 001 Copertura in coppi di laterizio
- 002 Pannello sandwich Isopan a doppio rivestimento metallico coibentato in poliuretano, con lamiera esterna profilata a 5 greche.
- 003 Freno al vapore
- 004 Assito in legno
- 005 Travi secondarie in legno
- 006 Travi principali (IPE 200)

2 | Lucernario di copertura

- 001 Lastre di alabastro
- 002 Isolamento vetrato composto da vetro Float 6 mm
- 003 Intercapedine 10 mm
- 004 Vetro stratificato di sicurezza interno 8 mm

3 | Pilastri cruciformi

4 | Solaio intermedio preesistente con sovrastruttura

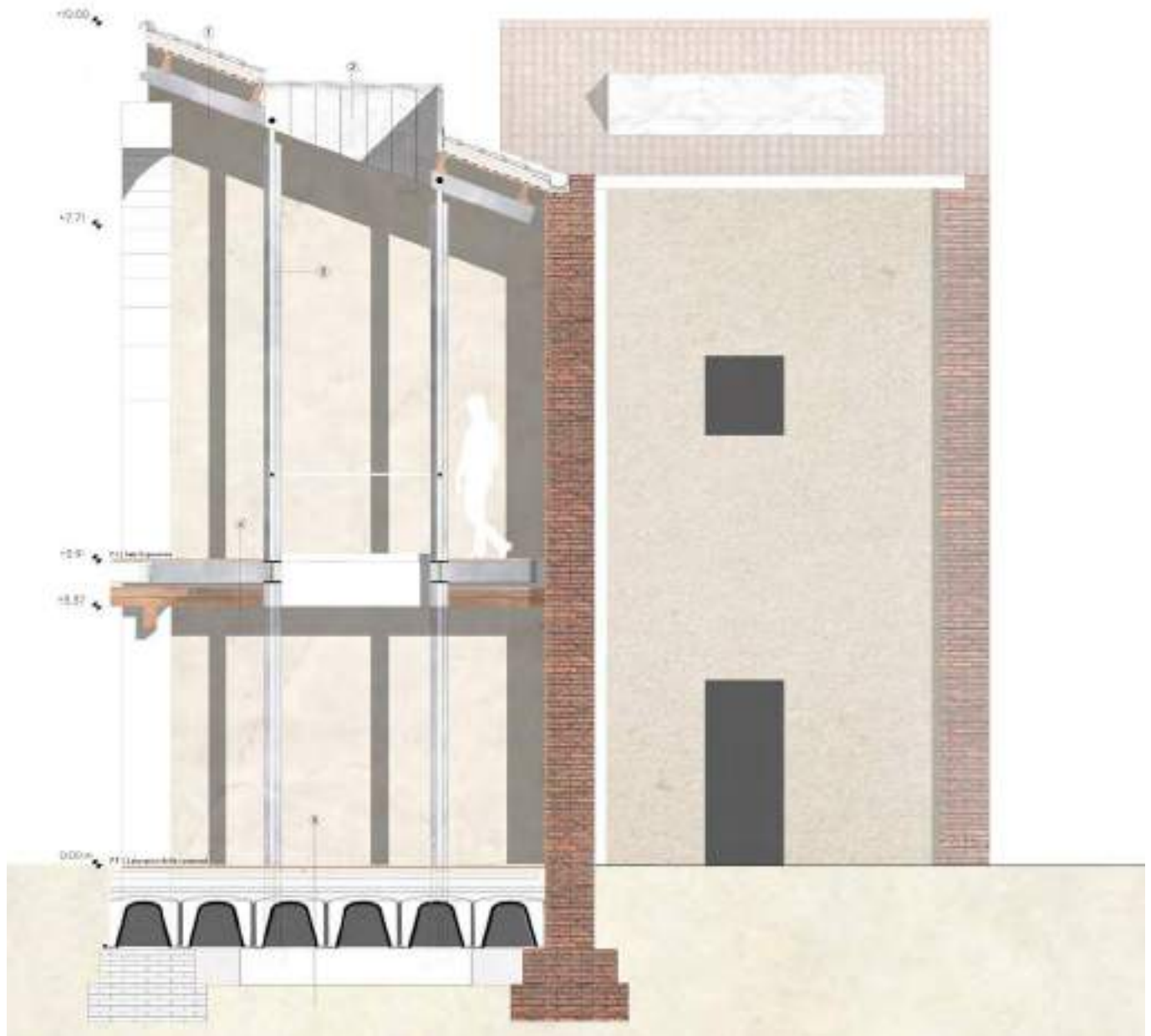
- 001 Assito in legno
- 002 Barriera acustica adesiva.
- 003 Intercapedine
- 004 Assito in legno preesistente
- 005 Travi principali in legno preesistenti

5 | Chiusura di base

- 001 Pavimento in cotto disposto a spina di pesce
- 002 Massetto portaimpanti.
- 003 Strato di separazione in carta kraft
- 004 Isolante in polistirene estruso
- 005 Strato di isolamento termico
- 006 Guaina impermeabilizzante
- 007 Massetto in C.A. con rete elettrosaldata
- 008 Vespaio areato con iglù
- 009 Getto in cls magro

6 | Fondazione a platea continua con bicchieri di ancoraggio dei pilastri

DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI



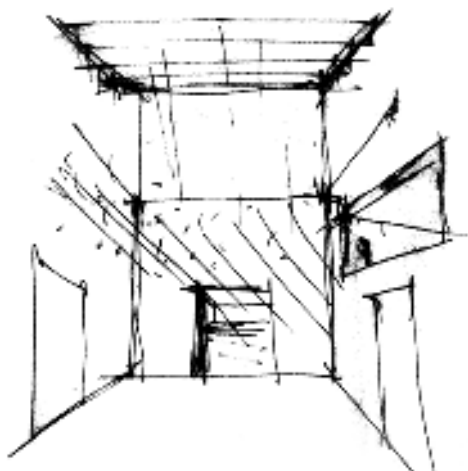
IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO



IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO



CELOS: l'innesto, il recinto e la corte.



celos
innesto | recinto | corte
ceramo

Francesco Carbone
Gian Marco Favoino
Maurantonio Matera
Roberta Serpentino
Andrea Scida





TAVOLA DI PROGETTO n. 1

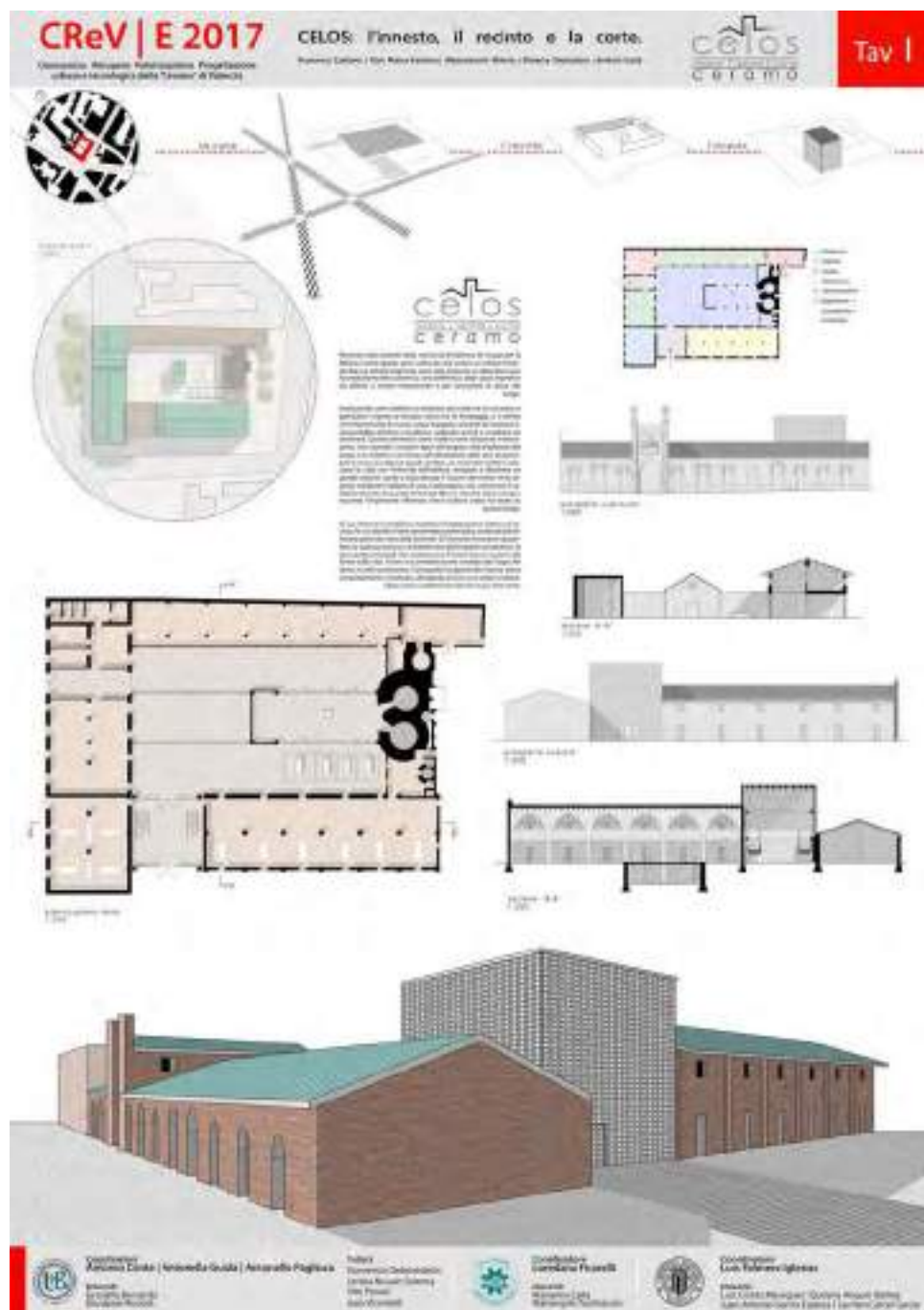
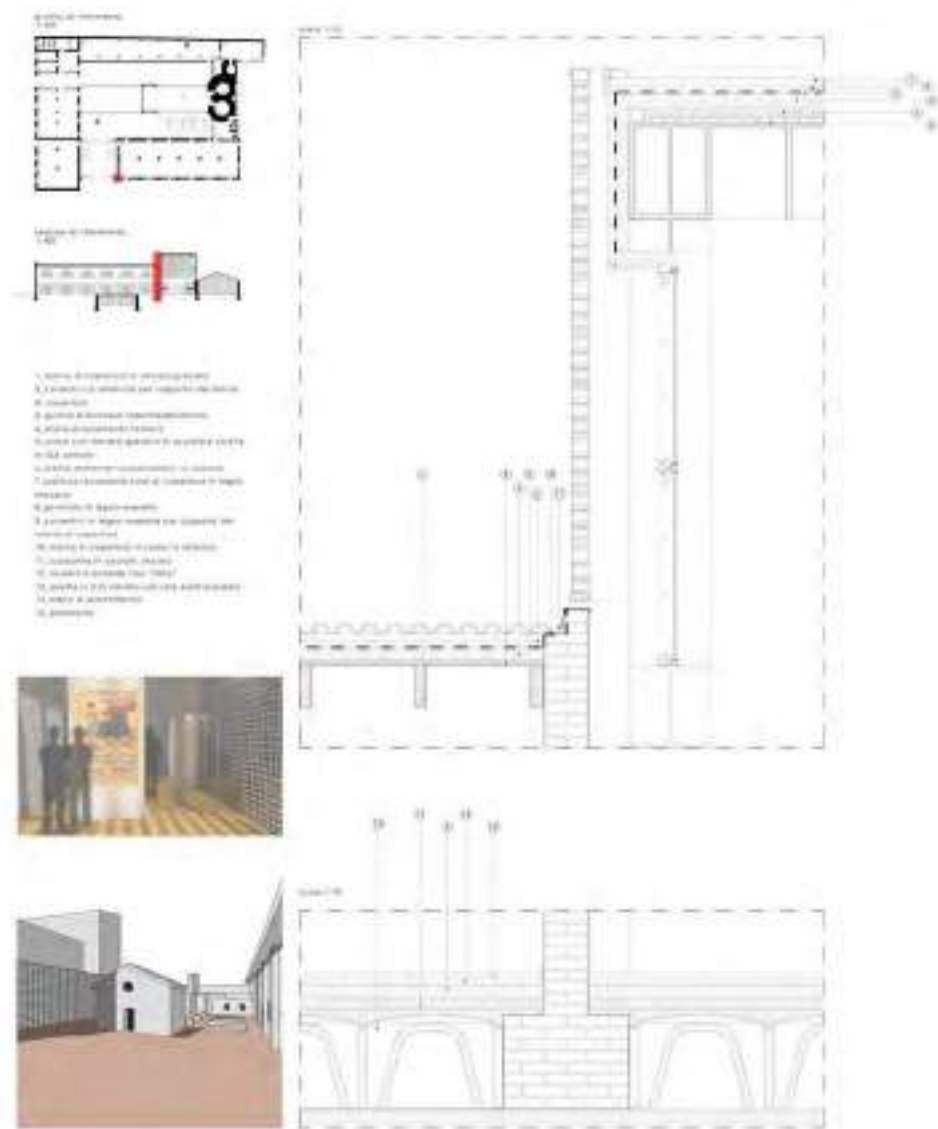


TAVOLA DI PROGETTO
n. 2

CReV | E 2017 **CELOS: l'innesto, il recinto e la corte.** **CELOS CEROMO** **Tav II**

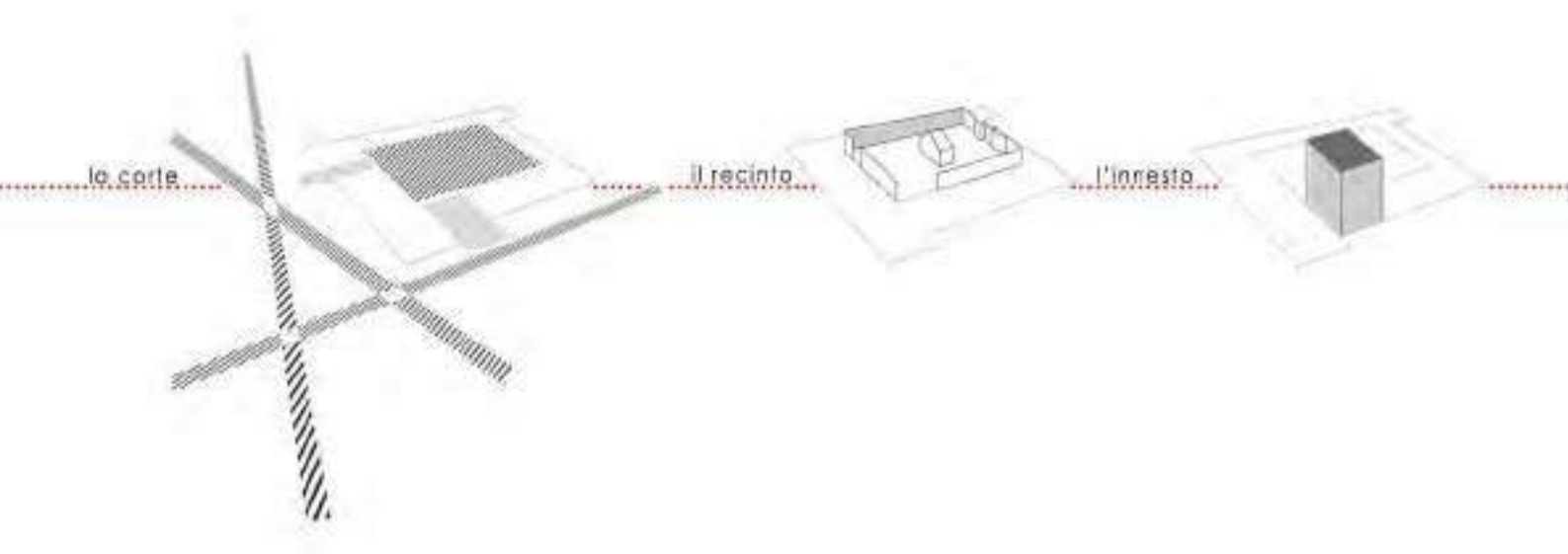
Commissione Nazionale Infrastrutture, Progettazione Urbana e Ambientale della "Università di Palermo"
Autore: Gian Marco Favoino | Maurizio Matera | Roberta Serpentino | Andrea Scida

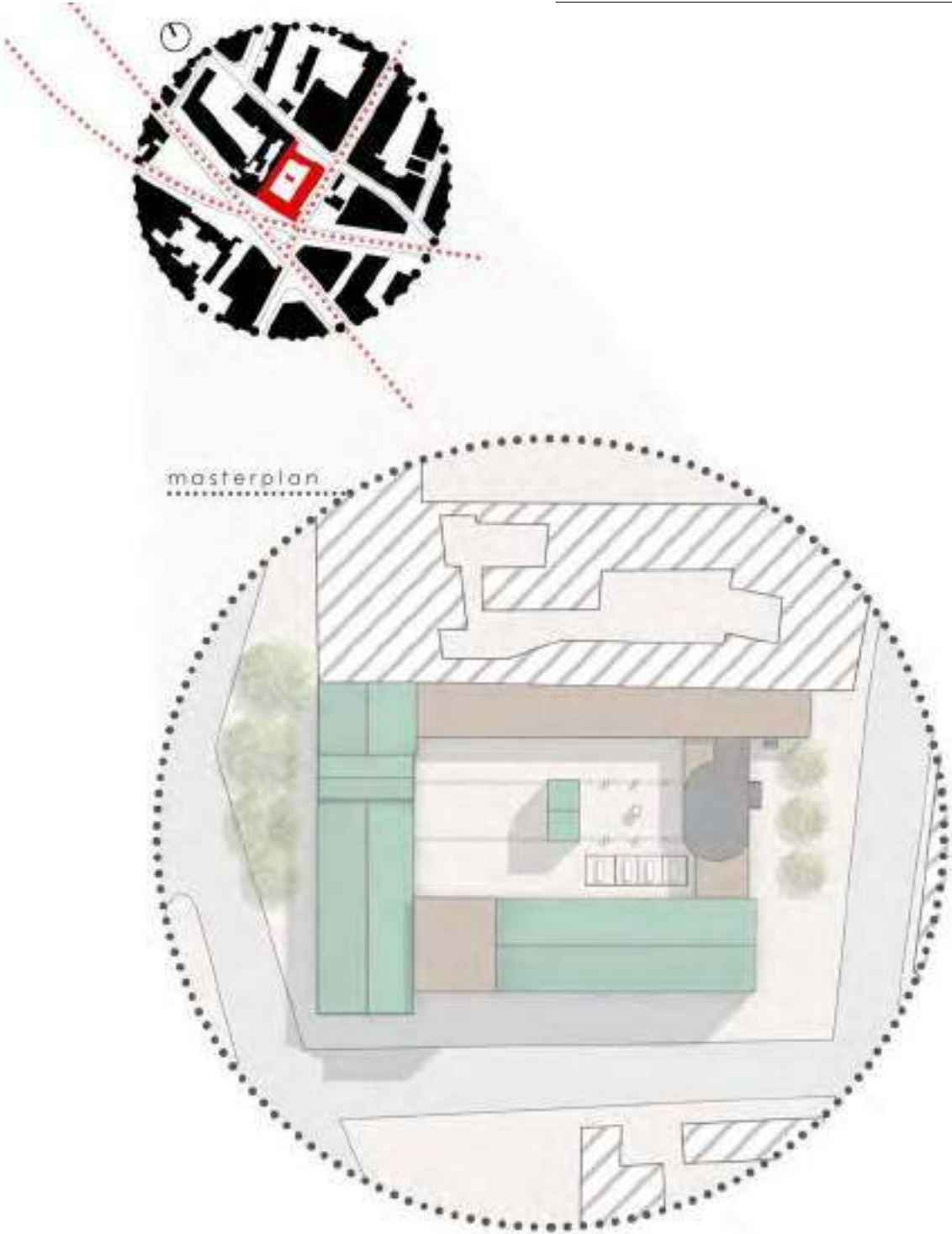


1. Spazio di ingresso e di accoglienza
2. Spazio di incontro per gruppi e riunioni
3. Sala
4. Spazio di lavoro
5. Spazio di lavoro
6. Spazio di lavoro
7. Spazio di lavoro
8. Spazio di lavoro
9. Spazio di lavoro
10. Spazio di lavoro
11. Spazio di lavoro
12. Spazio di lavoro
13. Spazio di lavoro
14. Spazio di lavoro
15. Spazio di lavoro
16. Spazio di lavoro
17. Spazio di lavoro
18. Spazio di lavoro
19. Spazio di lavoro
20. Spazio di lavoro



SVILUPPO CONCEPT PROGETTUALE





DESCRIZIONE PROGETTO

La Ceramo è stata una fabbrica di ceramiche e maioliche, costruita a Benicalap, odierno quartiere di Valencia, nel 1885 dall'artista José Ros y Furió, in modo da recuperare una vecchia tecnica di smaltatura per effetto metallico, utilizzata dai vasai musulmani. La produzione della fabbrica ricevette sin da subito diverse riconoscimenti internazionali per la qualità della sua tecnica, per pezzi come "el Jarrón de las Gacelas"; stabili reti di vendita in tutta Europa ed ebbe tra i suoi clienti signori dell'alta società, contribuendo a plasmare lo stile della corrente storico-artistica eclettica valenciana.

Il complesso è un edificio industriale a pianta rettangolare della tipologia casa-fabbrica, che presenta quindi spazi per la produzione e per la residenza di proprietari e lavoratori. La navata longitudinale, dove originariamente si svolgeva l'attività artigianale dei laboratori di ceramica, si unisce, mediante un blocco di suddivisione centrale adibito a zona espositiva, con la navata principale, utilizzata per gli alloggi, andando così a formare una L. I due moduli danno accesso ad una corte interna, che a sua volta è ingresso per gli edifici secondari, ora quasi del tutto crollati, e per la cisterna e le vasche di decantazione. A chiudere il recinto sulle restanti estremità, sono collocati i magazzini e i forni in cui venivano cotte le ceramiche.

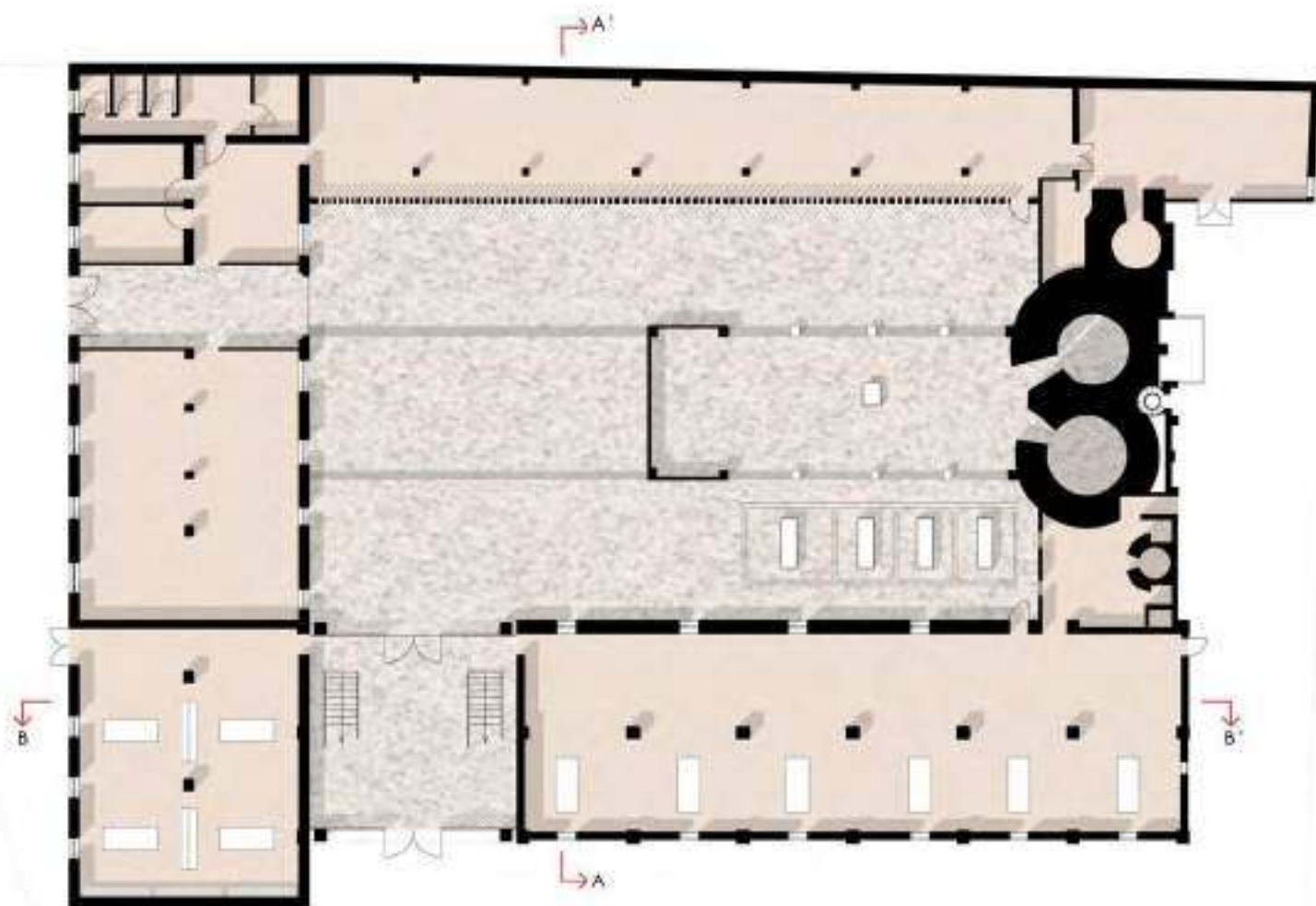
Dall'analisi delle relazioni che intercorrono tra la città e l'edificio ed in particolare rispetto al tessuto viario che lo fronteggia, si è pervenuti all'idea di innesto di un nuovo corpo d'angolo, in modo da restituire riconoscibilità all'intero complesso e andando a costituire un landmark. L'elemento viene risolto come soluzione in elevazione, che riprende i caratteri tipici dell'angolo nella tradizione del luogo, inserendosi con forza sull'intersezione delle due ali principali. Si viene a costituire quindi un filtro, un segno di invito che pone in relazione la città con l'internità

dell'edificio, filtro che è declinato sotto forma di un grande volume vuoto e a tutta altezza. Il nuovo intervento viene di-segnato mediante l'utilizzo di una masharabyia, per attribuire un maggiore carattere formale all'elemento filtro e per raccontare, al tempo stesso, l'importante influenza che la cultura araba ha avuto su questo luogo.

Per le parti interne del complesso, si è voluto ripristinare e rafforzare l'identità di edificio a corte andando ad eliminare parte dei manufatti esistenti, ma aggiunti successivamente all'interno del recinto originario. Le parti rimanenti all'interno della corte, sono state lasciate per raccontare la valenza storica e architettonica dell'impianto produttivo: le due navate principali, che costituiscono il limite fisico e massivo del limite sulla città, i forni e la ciminiera, come simbolo del luogo del lavoro e della produzione. Il prospetto longitudinale interno è stato completamente ricostruito, utilizzando ancora una volta l'espedito della masharabyia, in modo da richiamare il carattere formale dei nuovi interventi.

La comunità valenciana, già da tempo, ha proposto di recuperare la fabbrica come spazio socio-culturale, mantenendo però un chiaro rimando alla sua attività originaria; motivo per cui, il progetto propone un laboratorio per la produzione della ceramica, lì dove era originariamente collocato; spazi espositivi, nella navata centrale che costituisce il prospetto principale, per raccontare la storia della fabbrica, che grazie al suo portale d'ingresso diventa simbolo dell'importanza storica e artistica della Ceramo; nel blocco centrale, invece, che suddivide le due navate, è stata collocata anche una piccola biblioteca, mentre nel volume ricostruito all'interno della corte sono stati adibiti spazi espositivi per mostre temporanee.

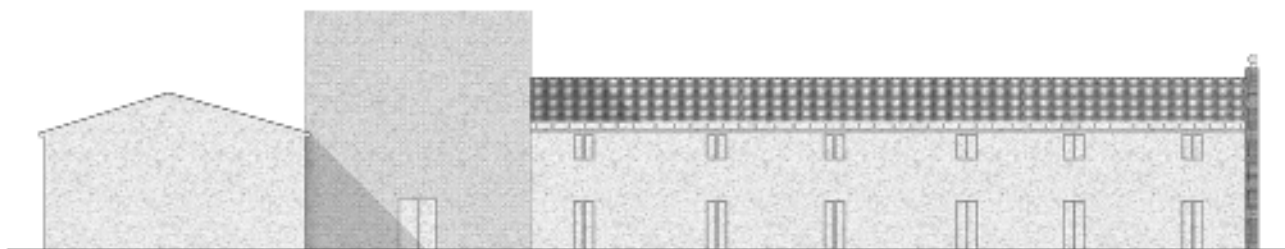
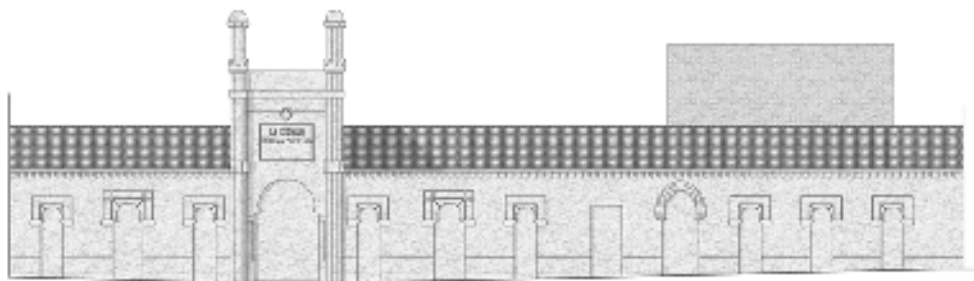
PIANTA



PROSPETTI

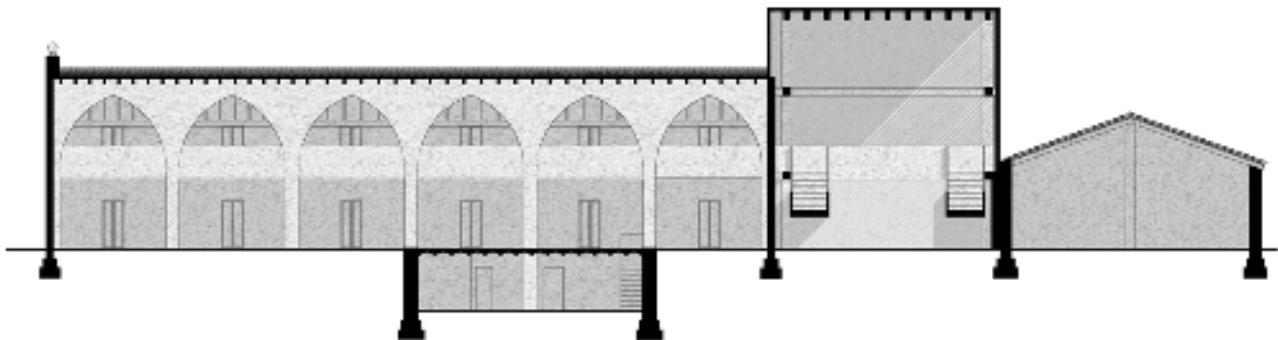
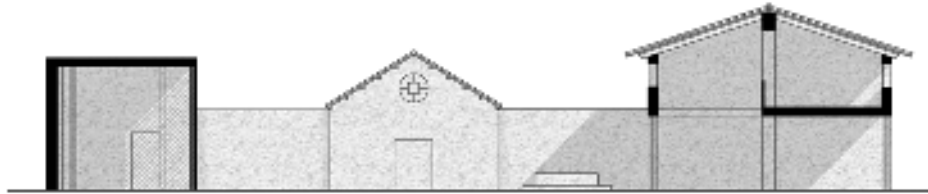
Sud-Ovest

Sud-Est

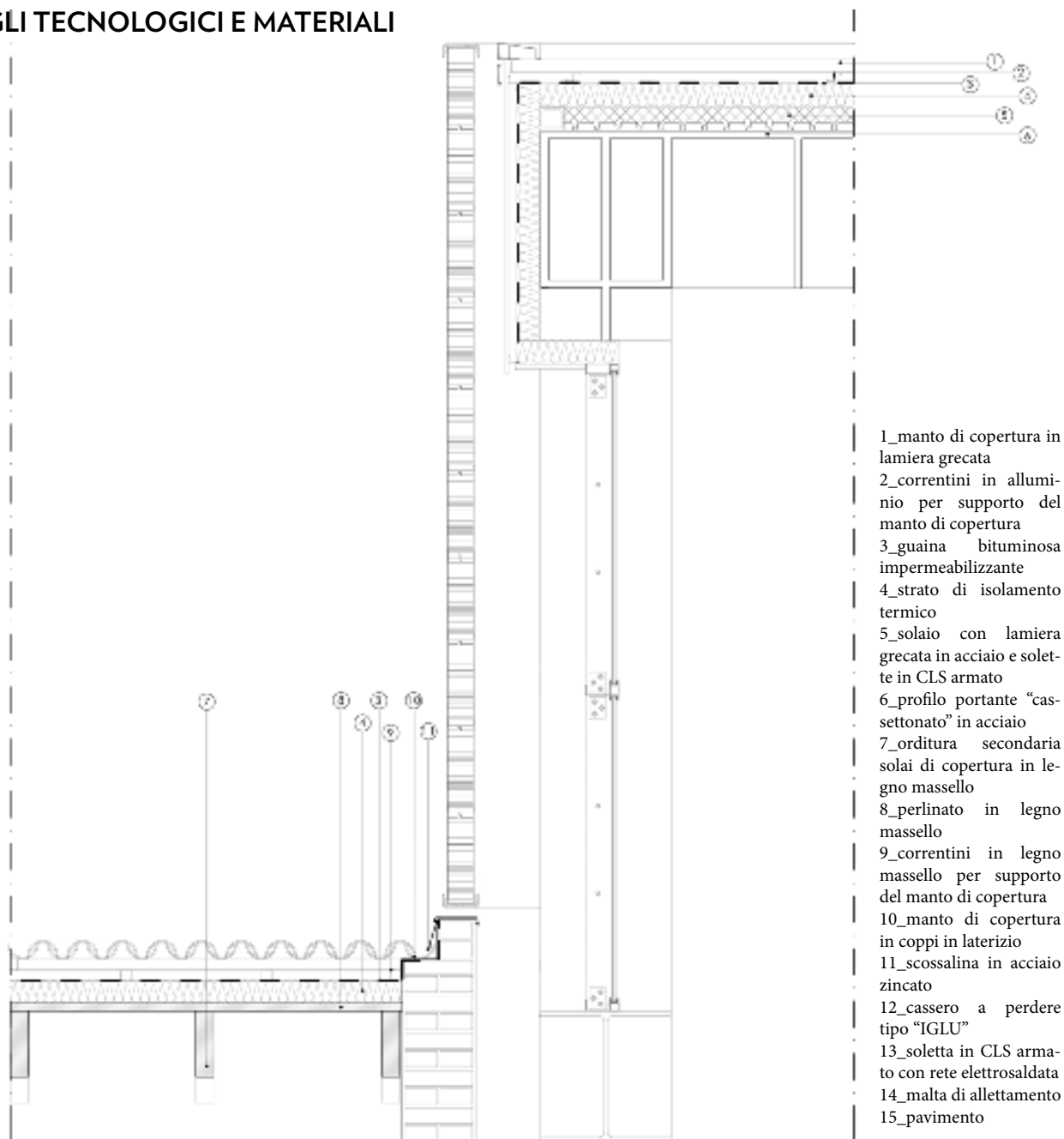


SEZIONI

AA'
BB'

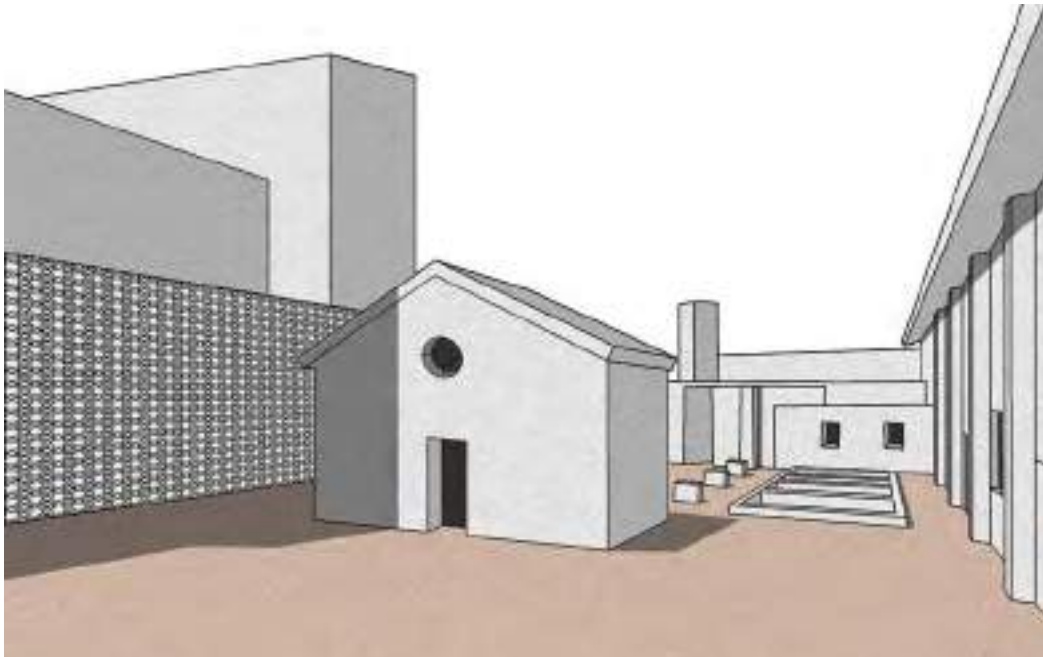


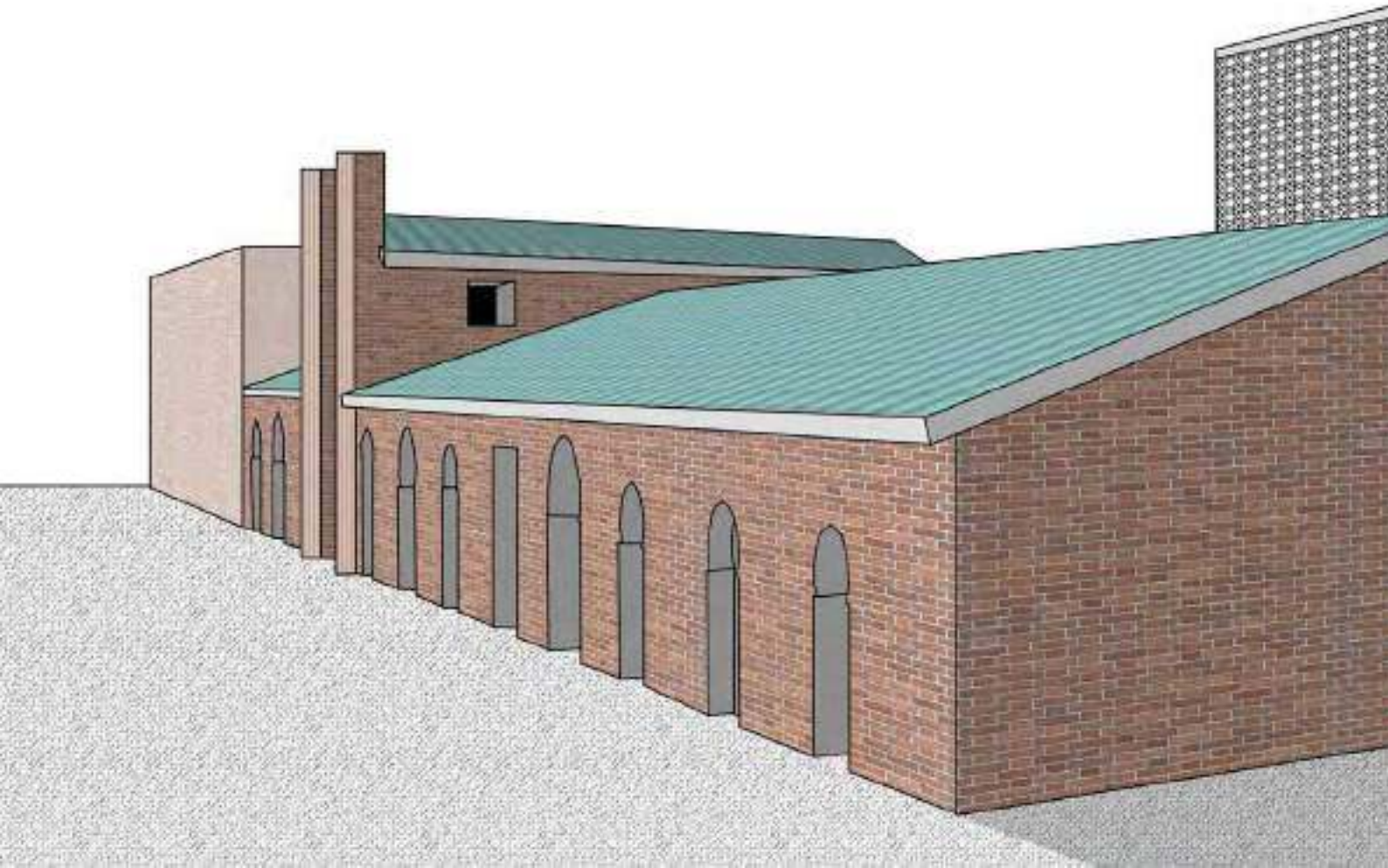
DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI



- 1_manto di copertura in lamiera grecata
- 2_correntini in alluminio per supporto del manto di copertura
- 3_guaina bituminosa impermeabilizzante
- 4_strato di isolamento termico
- 5_solaio con lamiera grecata in acciaio e solette in CLS armato
- 6_profilo portante "cassettonato" in acciaio
- 7_orditura secondaria solai di copertura in legno massello
- 8_perlinato in legno massello
- 9_correntini in legno massello per supporto del manto di copertura
- 10_manto di copertura in coppi in laterizio
- 11_scossalina in acciaio zincato
- 12_cassero a perdere tipo "IGLU"
- 13_soletta in CLS armato con rete elettrosaldata
- 14_malta di allettamento
- 15_pavimento

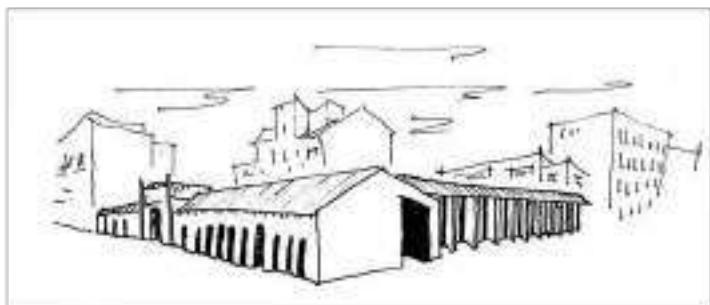
IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO







Il patio come memoria.



Alessia D'Angelo
Giuseppe D'Angiulli
Alessandro Lanzolla
Pier Pasquale Trausi
Francesco Tuzio





TAVOLA DI PROGETTO n. 1

CREV | E 2017
Dipartimento Progettazione Architettonica - Progettazione urbanistica e paesaggio urbano
viale dell'Industria 8/10M - 00187 Roma

Il Patio come Memoria
Alessia D'Angelo | Giuseppe D'Angeli | Alessandro Lenziella | Pier Pasquale Tesi | Francesco Toso

Tav. I

The architectural project table includes the following elements:

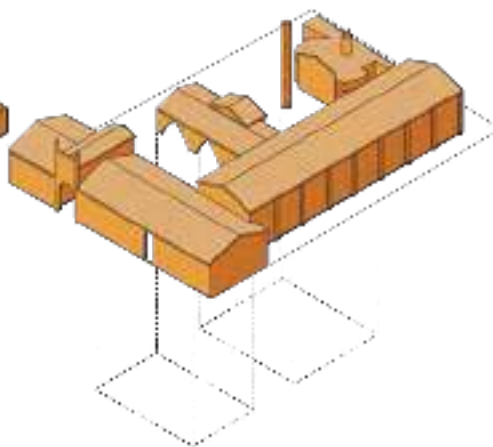
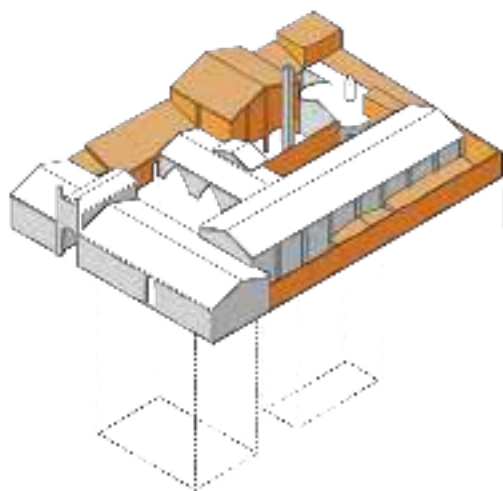
- Top Left:** A small site plan showing the building's location within a street grid.
- Top Right:** A large 3D perspective rendering of the building, showing its complex form and a central courtyard.
- Middle Left:** A simple 2D floor plan of the building's footprint.
- Middle Left (Below):** A 3D cutaway model showing the internal structure and the central courtyard.
- Middle Left (Below):** Another 3D cutaway model showing a different section of the building.
- Middle Left (Bottom):** A third 3D cutaway model showing the building's relationship to the ground.
- Middle Right:** A detailed 2D floor plan of the building's interior, showing rooms, corridors, and the central courtyard.
- Middle Right (Below):** A 2D section drawing showing the vertical profile of the building and the courtyard.
- Bottom Left:** A legend with color-coded boxes: orange for 'Intervento in corso', yellow for 'Intervento futuro', and grey for 'Intervento precedente'. It also includes a small 2D floor plan.
- Bottom Right:** Three 2D elevation drawings showing the building's facade from different perspectives.

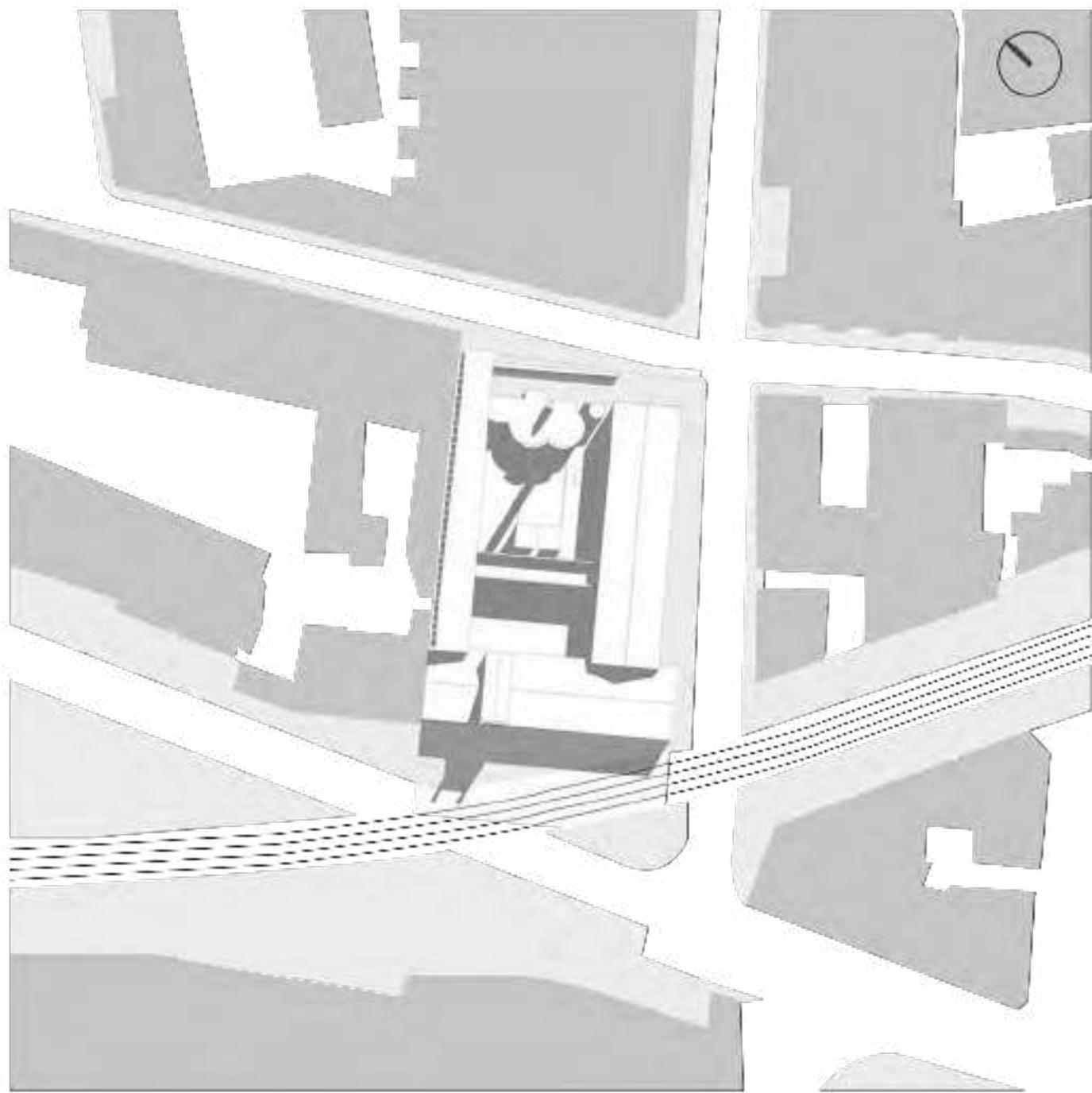
Legend:
Intervento in corso
Intervento futuro
Intervento precedente

Logos and Credits:
Università di Roma Tor Vergata | Antonio Pugliese
Patio
Dipartimento di Architettura
viale dell'Industria 8/10M
00187 Roma
Dipartimento di Architettura
viale dell'Industria 8/10M
00187 Roma
Dipartimento di Architettura
viale dell'Industria 8/10M
00187 Roma



SVILUPPO CONCEPT PROGETTUALE





DESCRIZIONE PROGETTO

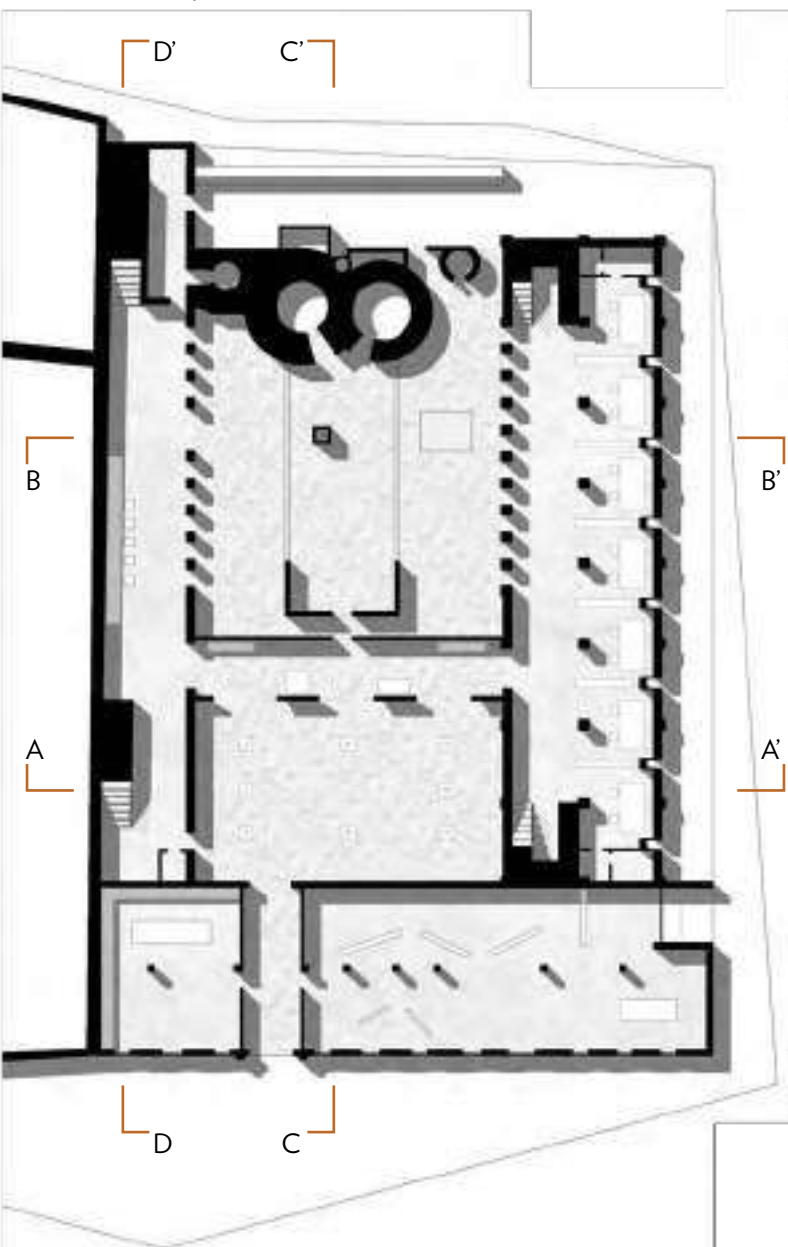
La Ceramo, antica fabbrica di ceramica della città di Valencia, famosa per la sua produzione di maioliche con riflessi metallici, ereditati dalla tradizione decorativa araba, diventa oggetto di studio dei caratteri e degli stili che la contraddistinguono all'interno del panorama architettonico valenciano, attraverso una reinterpretazione di un luogo che diventa spazio del lavoro e della cultura restituito alla città. Le potenzialità del sito sono rimarcate dall'importante nodo urbano nel quale il complesso si inserisce, la fabbrica assume ad oggi una posizione di centralità, inglobata nel tessuto urbano di espansione, nonostante fosse sorta alla data della sua fondazione in un luogo periferico nel quale non si erano ancora create le situazioni urbane tipiche dell'attuale "barrio" valenciano. La riqualificazione di un oggetto di così importante pregio artistico e storico potrà certamente portare ad un recupero d'identità e ad un relativo spostamento dell'asse baricentrico del quartiere sulla ex fabbrica. Il tema dello spazio architettonico del lavoro, diventa il focus compositivo e progettuale; attraverso il ridisegno della fabbrica e la sua reinterpretazione in chiave contemporanea si giunge alla soluzione ottimale in relazione agli obiettivi prestabiliti.

Il patio, tema predominante dell'architettura mediterranea, diventa il concept principale, chiave di sviluppo del processo progettuale, che ha portato alla reinterpretazione dei caratteri tipizzanti del fabbricato. Tale processo fa sì che il progetto si definisca come spazio dell'internità, come luogo domestico per la città ma al contempo spazio di lavoro e di cultura. Il pieno, definito dai volumi che recingono lo spazio, costruisce l'interno attraverso la ricostruzione delle aperture che con esso dialogano, diventando elementi di filtro e di passaggio, in una scansione compositiva che parla attraverso un

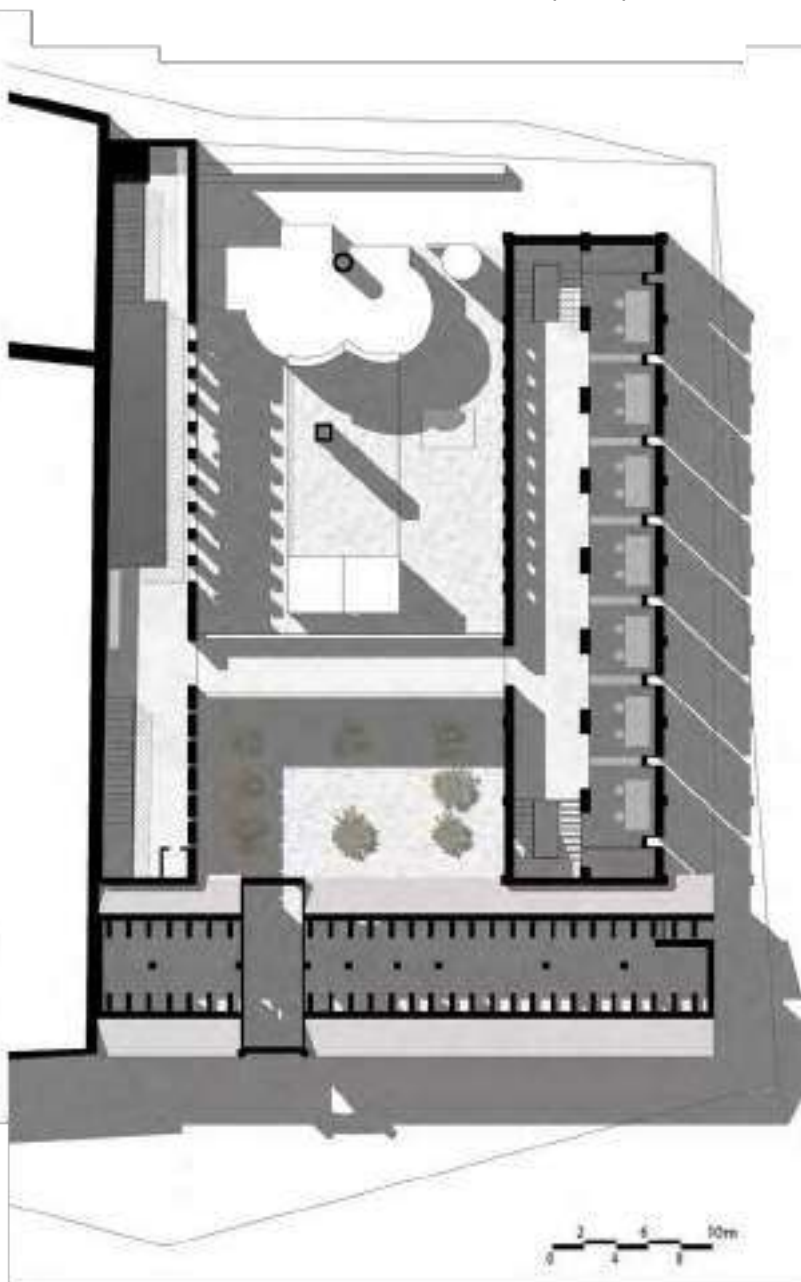
linguaggio razionale e contemporaneo. La costruzione di un volume su uno già esistente, posto sulla stecca di bordo, ristabilisce formalità architettonica all'impianto, sottolineando il tema del recinto che parallelamente si affianca a quello del patio attraverso una reinterpretazione dei caratteri tipologici della fabbrica ottocentesca, declinati attraverso dei caratteri tecnologicamente conservativi ma compositivamente riconoscibili. Il recupero della stecca centrale, definita da un fronte con aperture ad arco a sesto acuto, diventa elemento di collegamento tra le due ali dell'impianto e al contempo elemento che costruisce un doppio patio: il primo, il "patio della tradizione" attraverso i richiami stilistico-architettonici orientali della fabbrica; il secondo, il "patio come memoria del lavoro", attraverso l'esposizione di macchine ed utensili antichi che raccontano la tradizione e le tecniche di lavorazione della ceramica. Altro tema fondamentale e di importanza primaria è quello della luce, essa viene canalizzata, filtrata e strategicamente convogliata in punti specifici e con declinazioni sempre diverse a seconda delle finalità e delle destinazioni d'uso dei luoghi che andrà a servire, con tagli sulle diverse superfici che danno una consistenza sempre diversa alle volumetrie ed alle aperture che si susseguono scandendo il prospetto e le superfici che costituiscono la fabbrica. Il nome del progetto "il patio come memoria", vuole richiamare parallelamente i due grandi temi che hanno guidato lo studio e il conseguente sviluppo del progetto, ovvero: la riproposizione dei morfemi classici e tipici dell'architettura valenciana, in completo accordo con la tradizione islamica e mediterranea; e lo sviluppo degli spazi dell'internità che si rapportano direttamente con quella che è l'esternità del "barrio", costituendo così un rapporto diretto e biassiale tra la fruibilità e permeabilità dall'esterno e la domesticità del luogo del lavoro e della produzione.

PIANTE

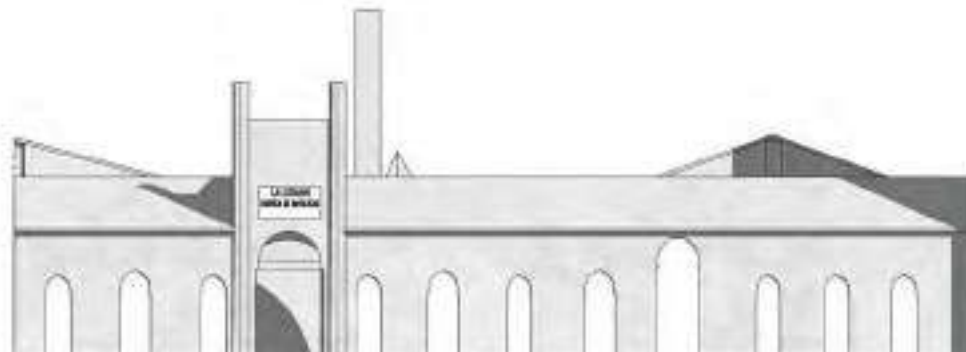
Pianta piano terra



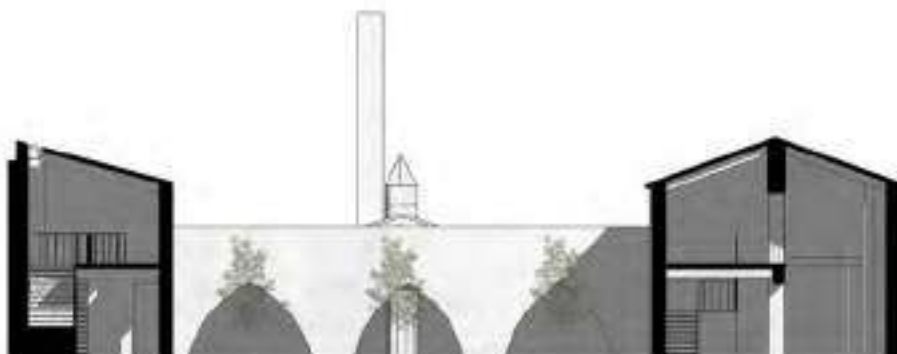
Pianta piano primo



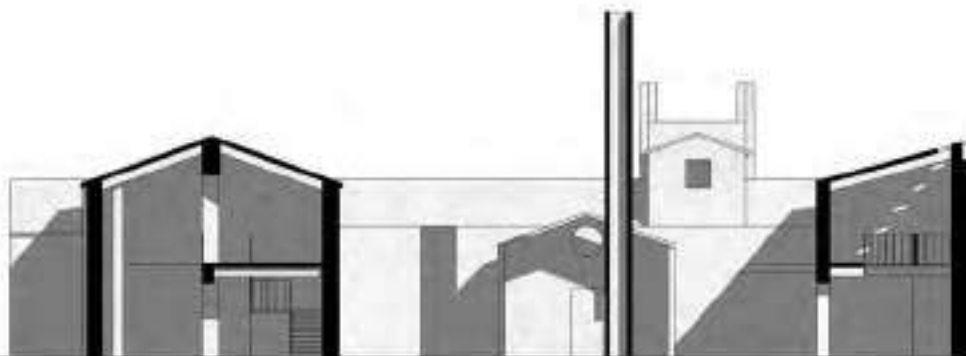
PROSPETTI E SEZIONI



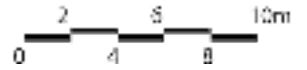
Prospetto Sud-Ovest



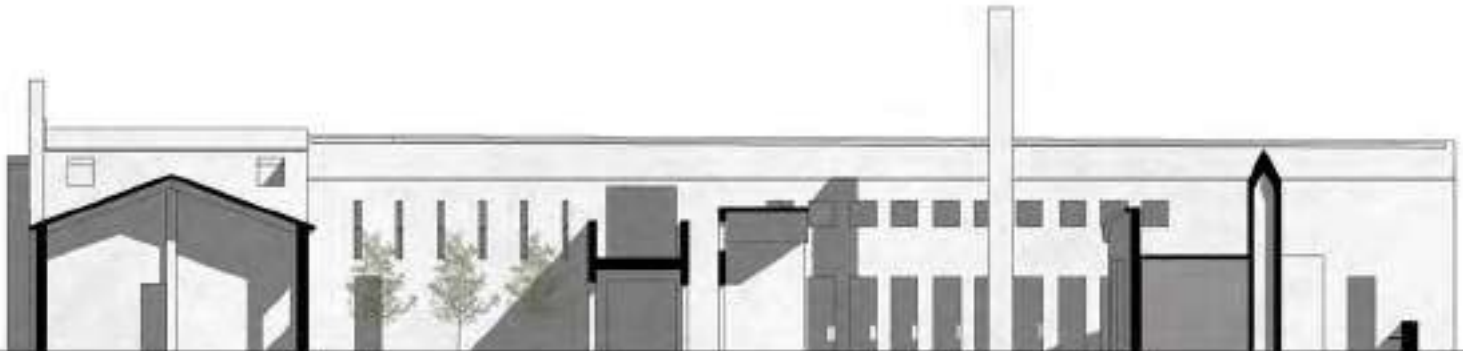
Sezione A-A'



Sezione B-B'



Prospetto Sud-Est

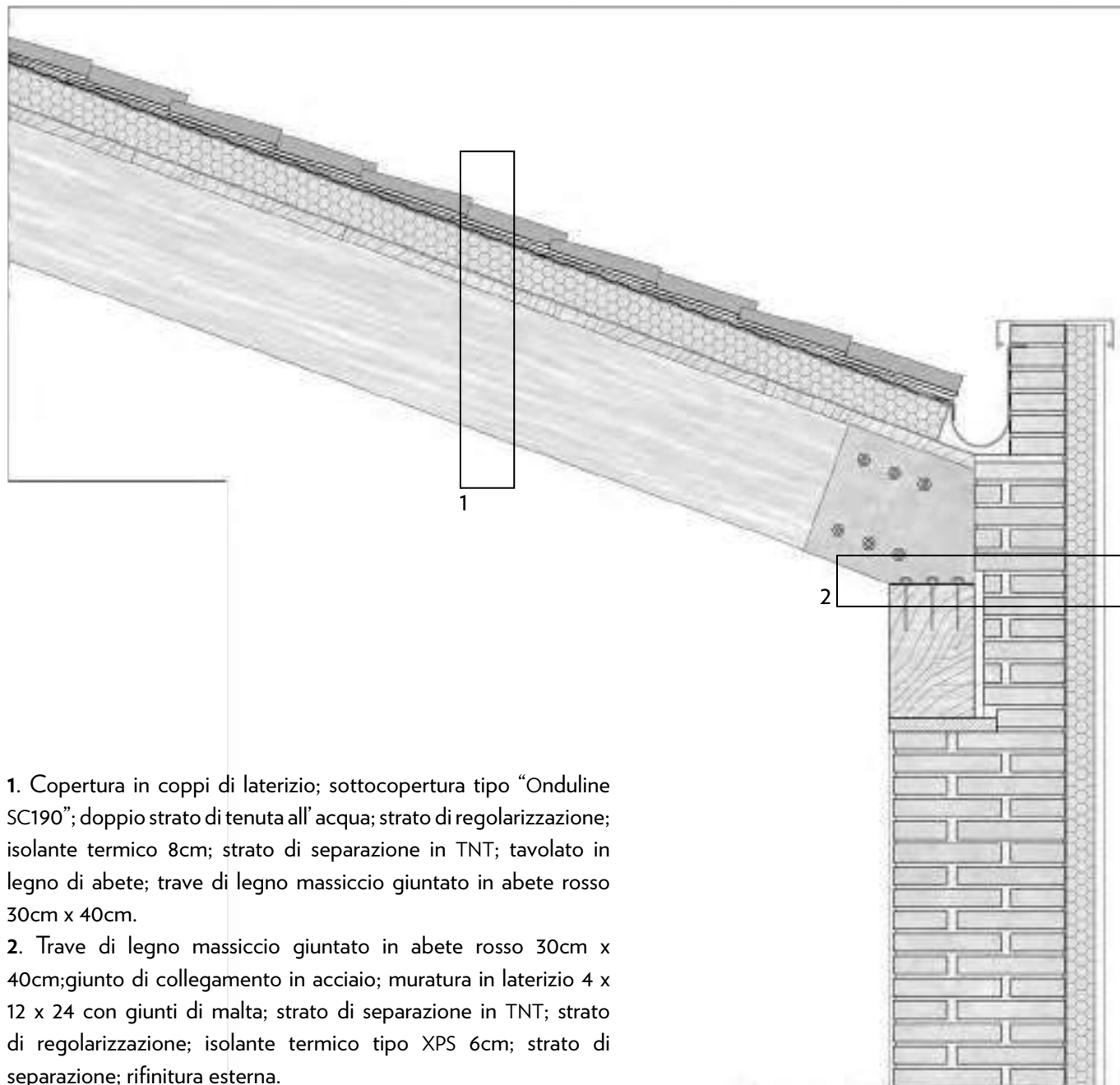


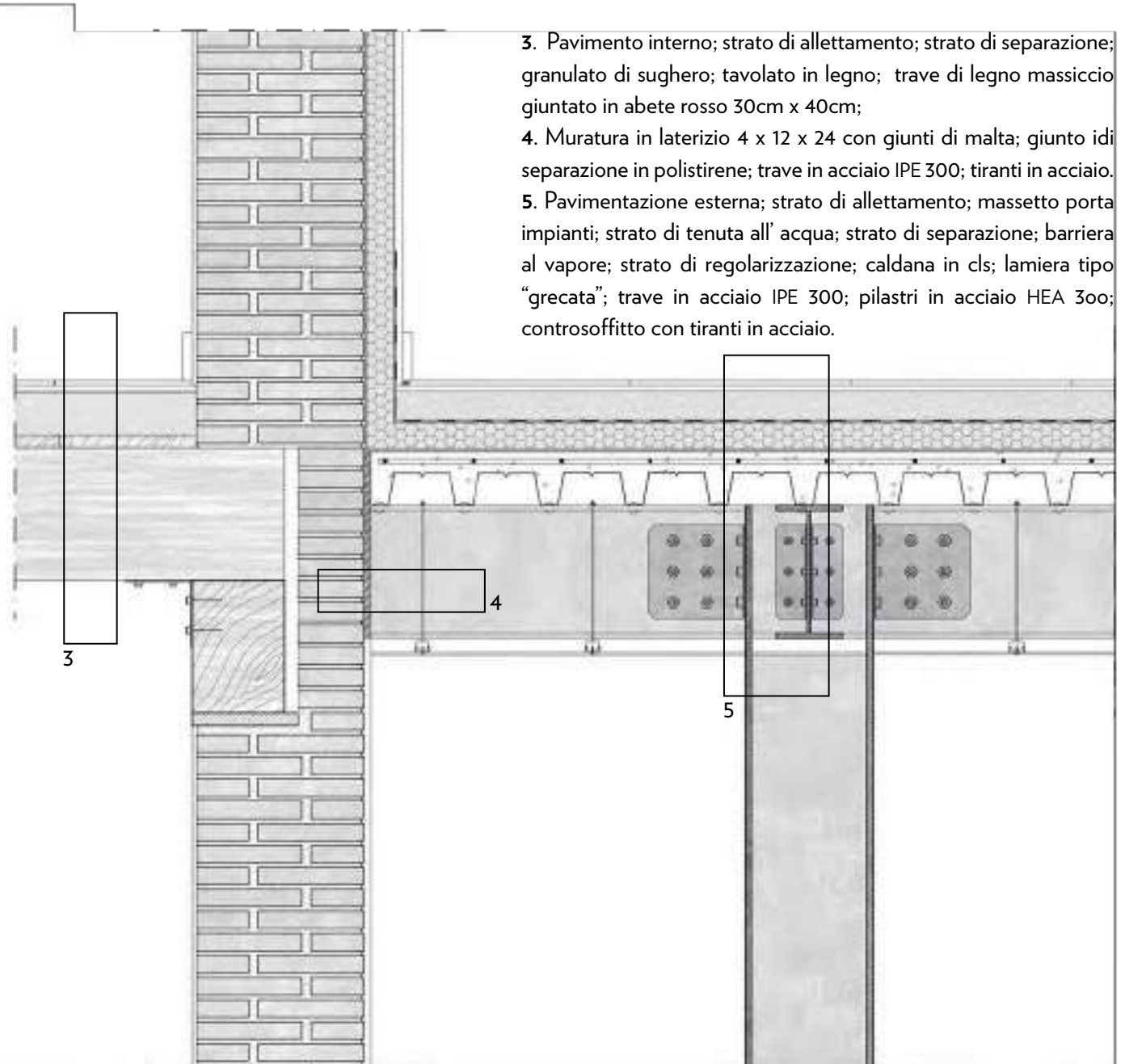
Sezione C-C'



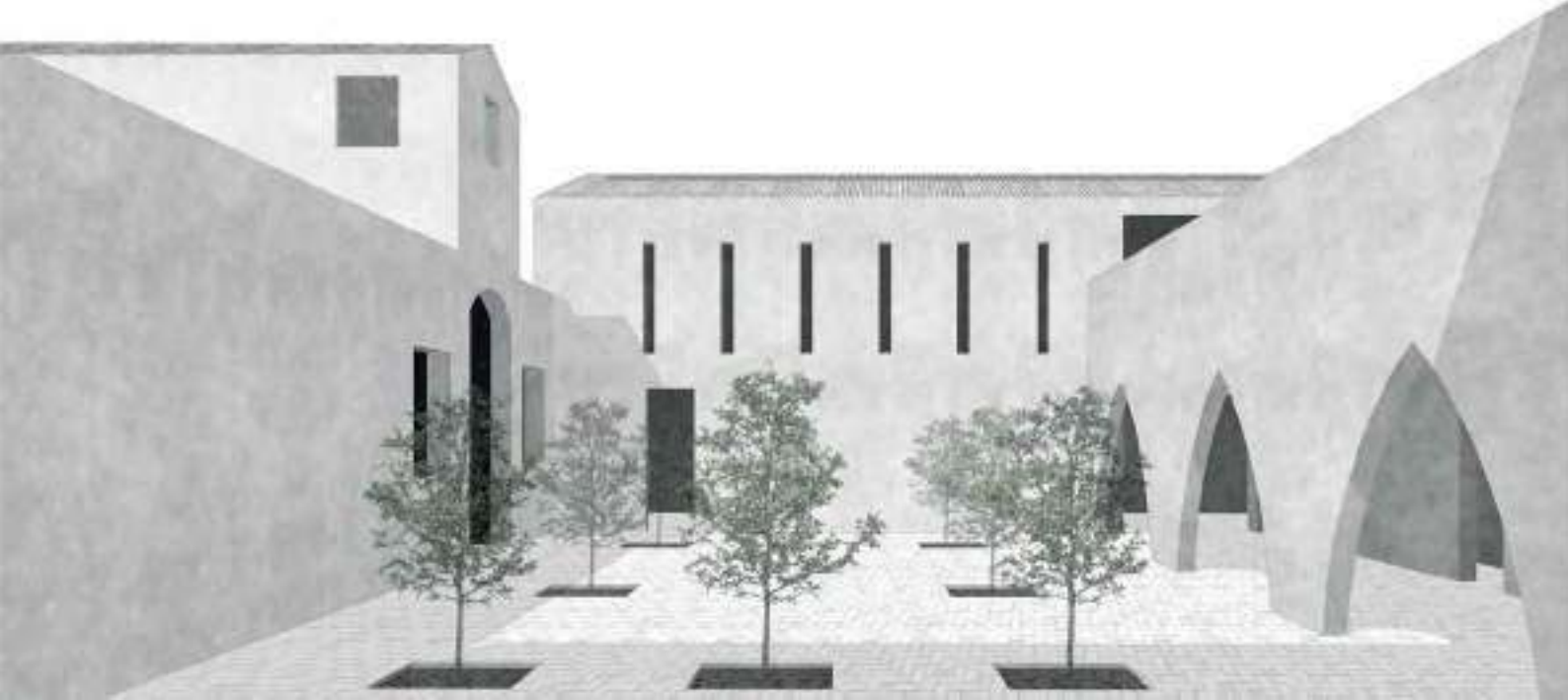
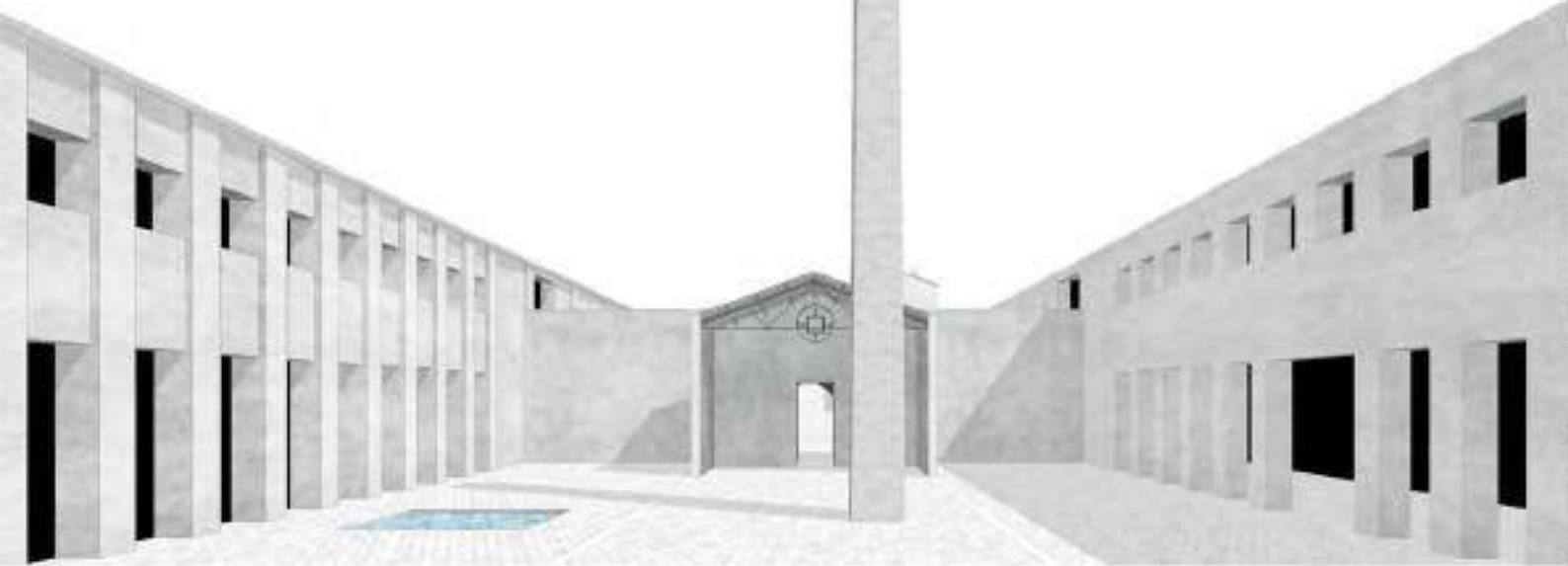
Sezione D-D'

DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI





IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO





De lo terrenal a lo espacial



Silvia Pizarro
Ignacio Romero
Alejandro Mataix
Pablo Martín
Arturo A. Auñón
Iván Orozco





TAVOLA DI PROGETTO n. 1

CREV | E 2017 **De lo terrenal a lo espacial** **Tav. I**





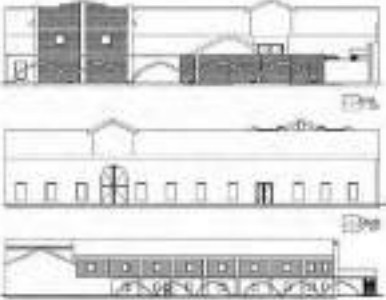


Conoscenza Recupero Valorizzazione | Progressione
Cultura e Architettura della "Cultura" di Palermo

Stylis Pizzani | Ignazio Pizzani | Alejandro Maza | Pablo Marín | Arturo A. Jaurea | Iván Torres

LA CERAMO

DE LO TERRENAL A LO ESPACIAL

LA CERAMO



LABORATORIO
Antonio Cerveri | Antonello Guida | Antonello Pizzani

LABORIO
Antonio Cerveri | Antonello Guida | Antonello Pizzani

LABORATORIO
Antonio Cerveri | Antonello Guida | Antonello Pizzani

LABORATORIO
Antonio Cerveri | Antonello Guida | Antonello Pizzani



SVILUPPO CONCEPT PROGETTUALE



DESCRIZIONE PROGETTO

Introduzione

Nei dintorni della città di Valencia, concretamente nell'Avenida de Burjassot, si trova l'antica fabbrica de La Ceramo. Costruita nell'anno 1885 nella zona periferica della città, dedita alla produzione di maioliche, attualmente è stata completamente inglobata nel quartiere di Benicalap. La tipologia concreta è quella di un edificio industriale di tipo casa-fabbrica, di grande interesse culturale, artistico e scientifico trattandosi di un esempio di architettura industriale con richiami allo stile neomodèjar della fine del XIX secolo e inizi del XX. Il presente lavoro ha come obiettivo lo studio dell'intero immobile, considerato Bien de Relevancia Local (BRL), composto da un fabbricato principale in cui si collocava la fabbrica originale, a seguire, due grandi fabbricati che compongono il corpo del complesso, infine, i forni, gli archi e le disposizioni costruttive che fanno di questo un luogo peculiare.

Storia

La Ceramo, fabbrica di ceramiche e maioliche fu costruita nel 1885 da un artista ebanista e appassionato della ceramica tradizionale José Ros y Furió. Egli voleva recuperare la vecchia tecnica del riflesso metallico ceramico dei vasai musulmani, mediante un documento trovato in uno dei forzieri destinati al restauro di proprietà del Conde de Aranda. Questo ritrovamento gli servì come campagna pubblicitaria per la sua azienda. La

Ceramo fu premiata in differenti esposizioni internazionali come quella di Bruxelles per la qualità della sua tecnica per opere come "il vaso delle gazzelle" conservato nell'Alhambra. Gli ultimi anni l'uso fabbrile rimase relegato dato che la fabbricazione non era redditizia, nonostante il controllo di tutto il processo di produzione a partire dalla materia prima e considerando la sua notorietà.

Stato di fatto

L'edificio possiede un grado di protezione BRL, Bien de Relevancia Local con categoria di Espacio Etnológico de Interés Local. Inizialmente si propose di attribuirgli la categoria BIC, Bien de Interés Cultural, ma il comune ne sottostimò la proposta.

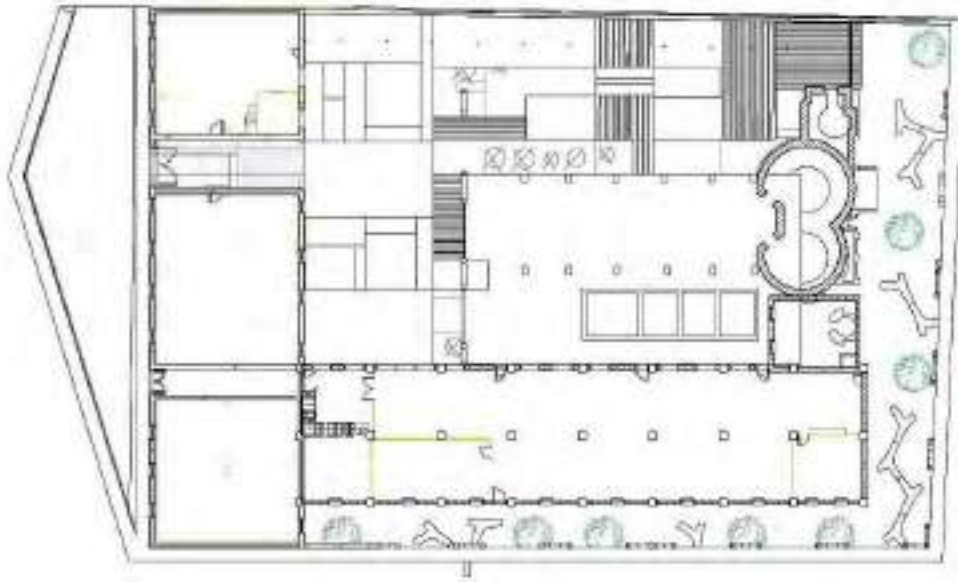
La Ceramo soffre un decadimento progressivo da circa due decenni ed ha visto il prodursi di cedimenti e di atti vandalici. Va specificato che non tutto il comparto è protetto, il comune ha ritenuto considerevole solo la facciata ed il fabbricato per la produzione, sottostimando la parte posteriore dove si ubicano i forni, questa zona è essenziale dato che i forni sono gli strumenti con i quali si eseguivano le tecniche ancestrali e senza le quali non potevano realizzarsi.

Progetto

La proposta cerca di restituire all'edificio un significato per il quartiere, aiutando l'integrazione e la rigenerazione attraverso gli strumenti che l'architettura ha a disposizione. Si mantiene protetto l'esterno, e non potrebbe essere altrimenti, e si riabilita l'interno dei fabbricati.

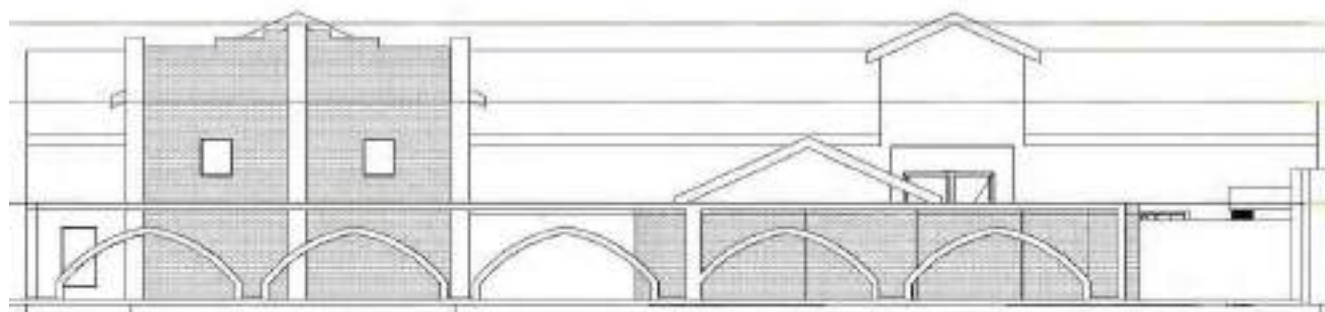
Cominciando dall'esterno va sottolineata l'eliminazione del recinto perimetrale e la collocazione di uno in acciaio CorTen. Come elemento principale della zona sistemata a verde è mantenuto l'insieme dei forni, ciò che rimane del fabbricato principale, le vasche e gli archi di pietra, elementi che compongono assieme alla vegetazione un'oasi per il quartiere con contrasti tra nuovo e antico che rimandano ad altri luoghi ed epoche. Per quanto riguarda i fabbricati, cominciando da quello principale, nell'ala nord si trova un bar-caffetteria aperto principalmente verso il patio interno e al passaggio d'accesso. A seguire, l'ala sud di questo stesso volume è occupata da uno spazio per il coworking, la reception del complesso e delle sale di lavoro chiuse. Il fabbricato est è occupato nel suo insieme da un laboratorio per la ceramica, composto da: una zona per il tornio e la terracotta, un'aula workshop, la zona stampi, così come le botole d'accesso e controllo per il piano interrato. Al piano superiore si trova la sala espositiva e un piccolo deposito per le opere.

PIANTA

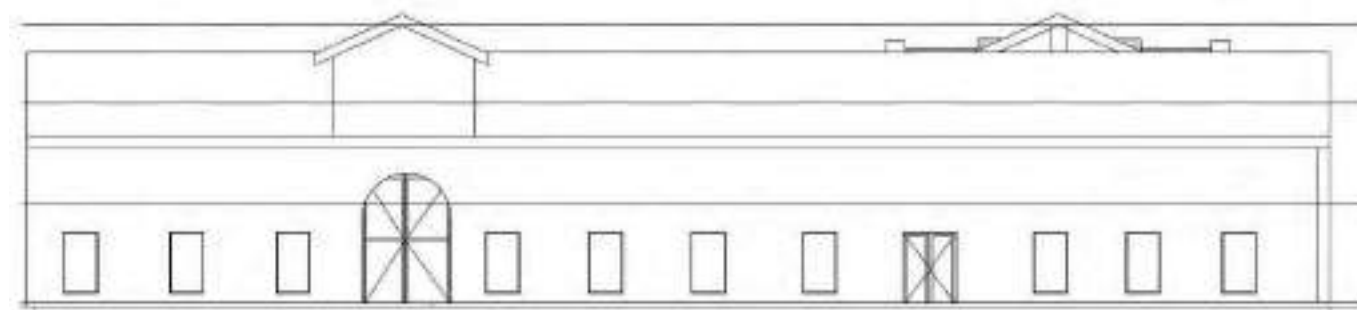


1	00- Planta Baja
3	1:500

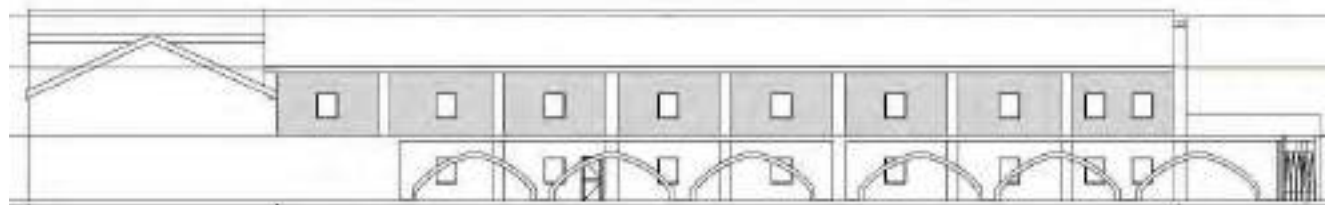
PROSPETTI



1	Este
1	1:200

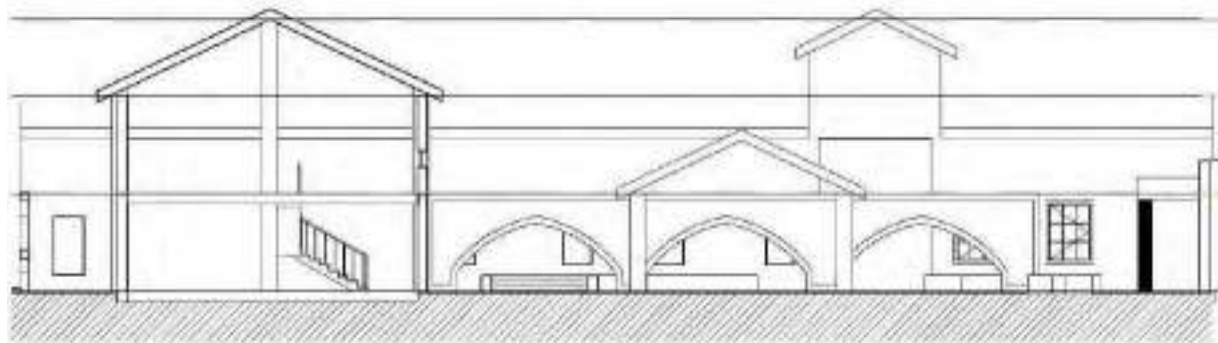


2	Oeste
1	1:200

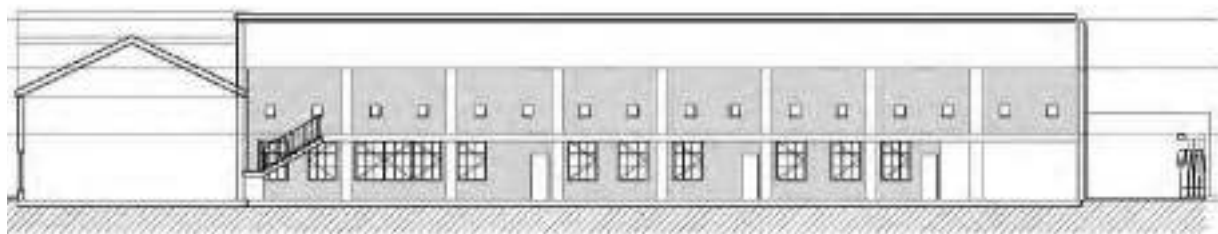


3	Sur
1	1:300

SEZIONI

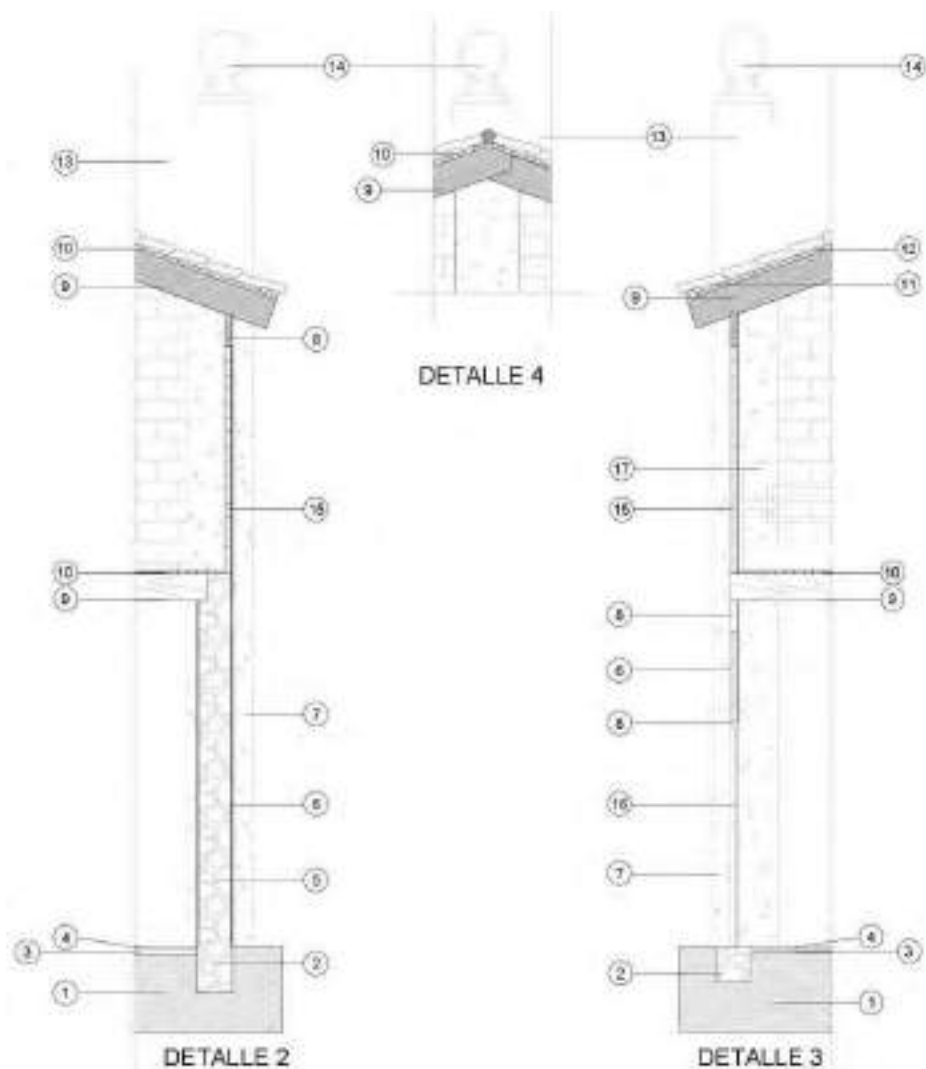


1 Sección 1
2 1 : 200



2 Sección 2
2 1 : 300

DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI



LEYENDA

- 1 TERRENA
- 2 CARATO CORRISO
- 3 CAPA DE TERRO COMPACTADA
- 4 SOLADO DE BASILIA COLOCADA SUPRA DE PIZ
- 5 BORDO DE CANTO DE SOBROPOSTURA
- 6 REVESTIMIENTO DE CAL
- 7 PLUM DE LADRILLO CERAMICO (PROTECCION)
- 8 VIGA DE MADERA LAMINADA 60x20 (H.G. 4+1)
- 9 CORTESIA DE MADERA LAMINADA 7x20 (H.G. 4+1)

- 10 ZOLACO TALLADO DE MADERA
- 11 TELA ANTI
- 12 PELLASA DE MORTERO DE ANCHO
- 13 PROTECCION DE FRONTE DE FACENA
- 14 MELIARDO DECORATIVO
- 15 LADRILLO MACIZO COLOCACION HORIZONTAL
- 16 PUERTA MOVIBLE DE MADERA (87x2+2)
- 17 PAGARRE DE 20 MADERA
- 18 PREBIBICO

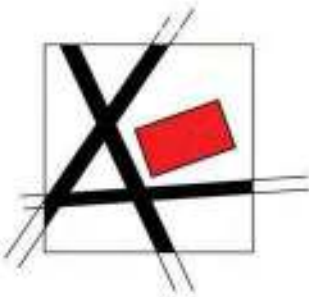
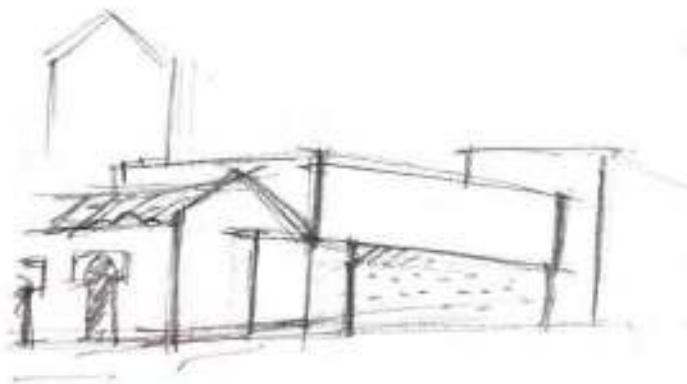
IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO



IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO



MEMORIA RETRO SPETTICA
PRO



Antonella Arcuri
Vincenzo Alberto Bruno
Daniele Christiansen
Mariagiovanna Pascale
Amalia Tucci



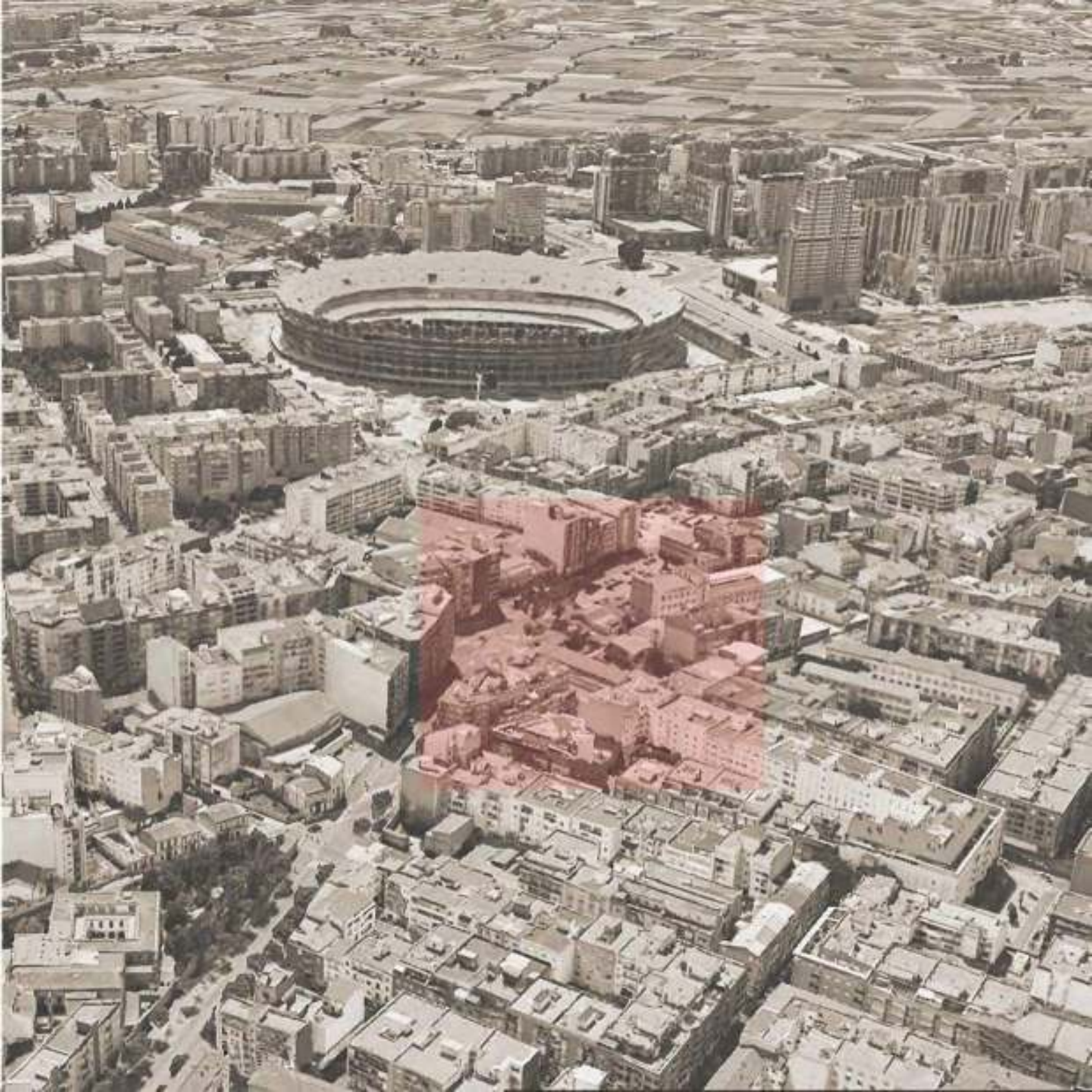


TAVOLA DI PROGETTO n. 1



TAVOLA DI PROGETTO n. 2

CReV | E 2017
 Concorso Nazionale Internazionale Progettazione
 urbanistica e architettonica della "Città del Futuro"

MEMORIA D'INTO SPETTIVA
 Antonella Arcuri | Vincenzo Alberto Bruno | Daniele Christiansen
 Mariagiovanna Pascale | Amalia Tucci

Tav II

LEGENDA

1. Intestazione in ferro in lega allargata
2. Intestazione legno lamellare
3. Solino di perforazione acciaio gettato in opera
4. Impilo lamellare
5. Trave in acciaio tipo lamiera d'onda con struttura a stalati
6. Trave in legno della lamiera incassata e appesa alla trave inferiore portante
7. Rivestimento lamellare acciaio a la struttura di lamiera d'onda gettata in opera
8. Trave dopo attacco agli tralicci





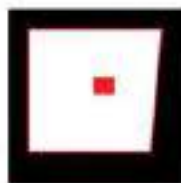
SVILUPPO CONCEPT PROGETTUALE



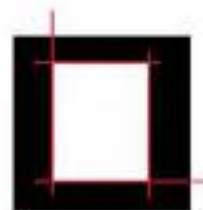
NODO URBANO



PORTE URBANE



MEMORIA



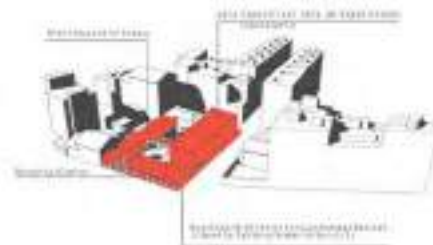
ARCHETIPO



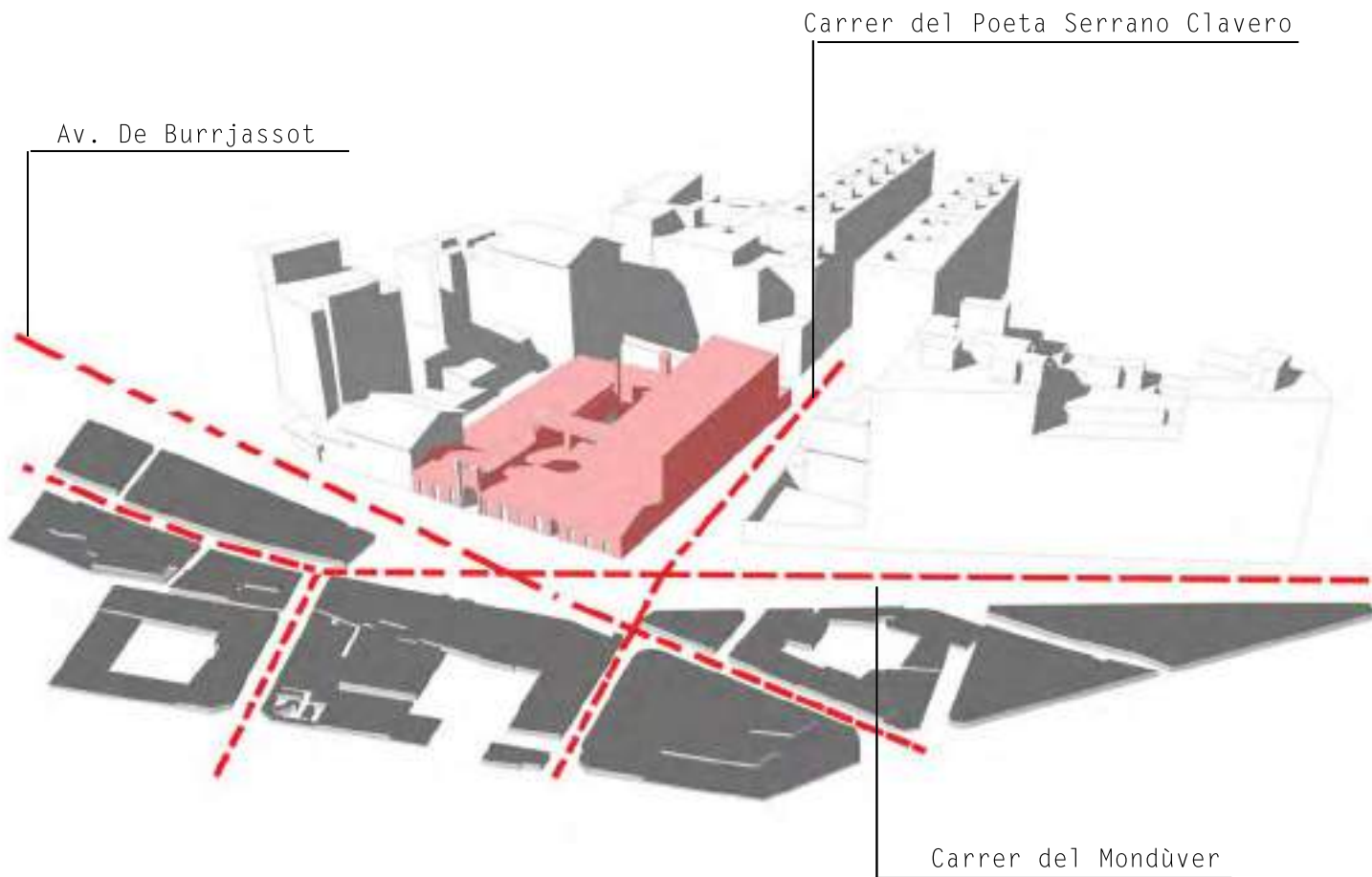
CONSERVAZIONE
CONSERVAR



SOTTRAZIONE
AGARRAR



RICOSTRUZIONE
RECONSTRUCCION

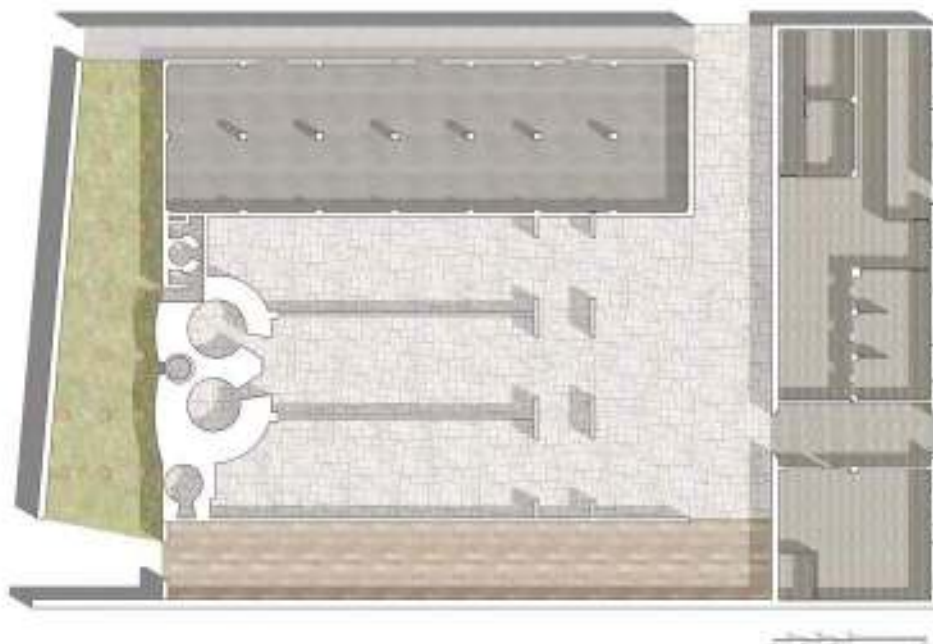


DESCRIZIONE PROGETTO

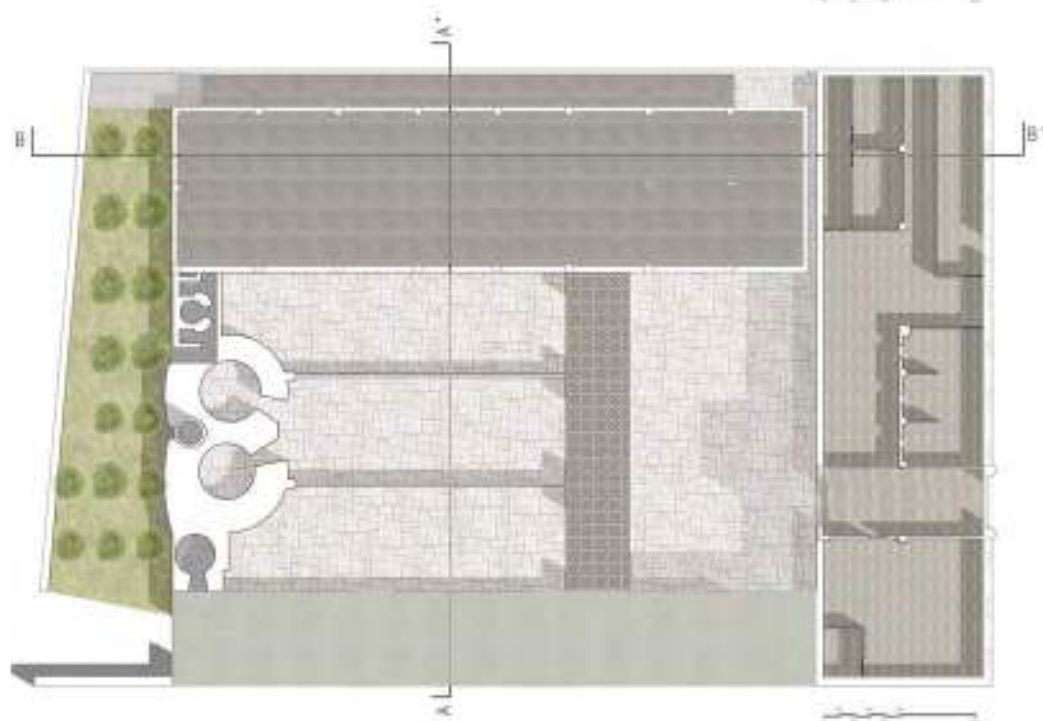
La tradizione e la memoria non sono concetti immobili e statici prevedono sempre un continuo aggiornamento, una continua addizione di quelle che sono le riflessioni del proprio tempo. Il nostro intervento cerca di interpretare quelli che sono i caratteri urbani maturati nella storia della città di Valencia. Come tutte le architetture legate all'industria di fine '800, "La Ceramo" era un elemento extra-moenia, un'addizione antinodale a quello che era il centro urbano vero e proprio. Oggi la città, cresciuta, restituisce il quadro di una realtà molto più complessa. La fabbrica risulta essere all'interno di un tessuto che l'ha inglobata con il tempo senza legarlo ad esso. E' un vero e proprio nodo urbano inespresso sia per la posizione che occupa, sia perché attende ancora una risposta in caratteri architettonici, sia perché versa in un avanzato stato di degrado. La fabbrica ha perso la sua funzione originaria, passando dall'essere cuore nevralgico dell'attività produttiva a luogo dell'assenza, dell'assenza di funzioni e dell'assenza di riconoscibilità da parte della città che non ne usufruisce più. Il progetto analizza il vecchio impianto della struttura a recinto, conservando quella che era la traccia del muro adiacente al fronte principale e ricreando un filtro tra la città e la fabbrica stessa che non è altro che un percorso che il visitatore è indotto ad attraversare per raggiungere un'area verde punteggiata da alberi di arancio, tipici del luogo, che costituisce un antipolo rispetto al fronte d'ingresso. Nonostante l'idea di recinto rimandi al concetto di spazio domestico e quindi ad un'idea di chiusura, il nostro intervento mira a frammentare la continuità del muro con l'apertura di quattro porte urbane che diventano i nuovi ingressi della struttura e che fan sì

che essa dialoghi con la città. Pur conservando l'integrità del fronte principale, ricaviamo dalle aperture preesistenti, ora rese cieche, delle nicchie ciascuna delle quali dotata di una seduta. Rifunzionalizziamo quelli che erano gli ambienti destinati alle residenze degli operai della fabbrica, inserendo un bookshop, una biglietteria, un guardaroba e dei servizi. Il progetto prevede la demolizione del volume postumo alla costruzione della fabbrica inserendone uno nuovo destinato ad essere una biblioteca il cui accesso è collocato all'interno della corte, il recupero dell'ambiente destinato alla produzione degli elementi in ceramica con nuovi laboratori con lo sviluppo di un nuovo piano superiore all'interno del quale viene collocata una sala espositiva. La nuova struttura diventa un contenitore che conserva la struttura preesistente a falda, musealizzando il profilo della struttura e le vecchie travi che riportano i numeri corrispondenti agli stampi prodotti all'interno del laboratorio di ceramica. Dalla sala espositiva si accede ad un percorso sopraelevato che accompagna il visitatore in un percorso museale a cielo aperto in cui entra in contatto visivo con gli elementi che danno identità al luogo quali la ciminiera, le vasche, i forni e ha quindi la possibilità di osservare questi elementi accompagnati da pannelli che raccontano la storia della Ceramo e di come avveniva la produzione in tutte le sue fasi. Le pareti che dividono i tre ambienti a cielo aperto sono decorate con mashrabiyya in cemento traslucido con i colori tipici delle maioliche valenciane.

PIANTA



PIANTA PIANO TERRA
ENTREPLANTA

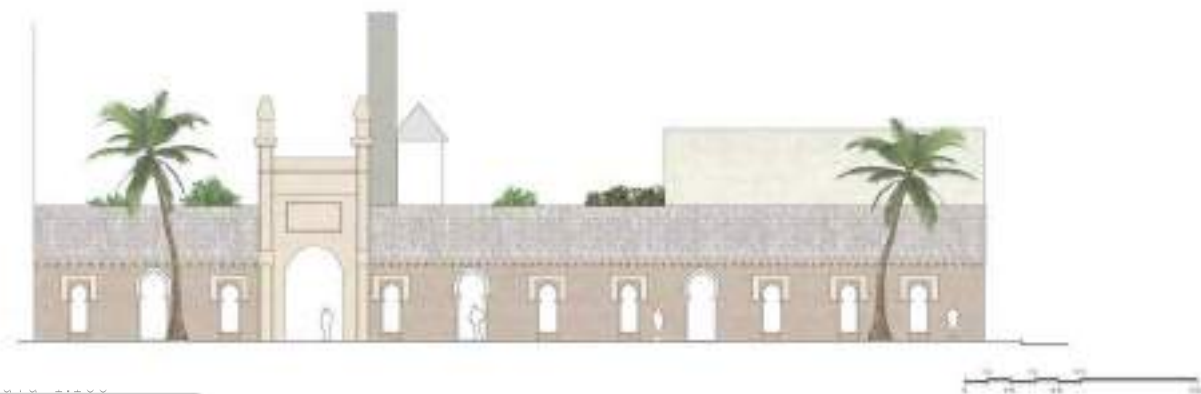


PIANTA PIANO PRIMO
PRIMERA PLANTA

PROSPETTI

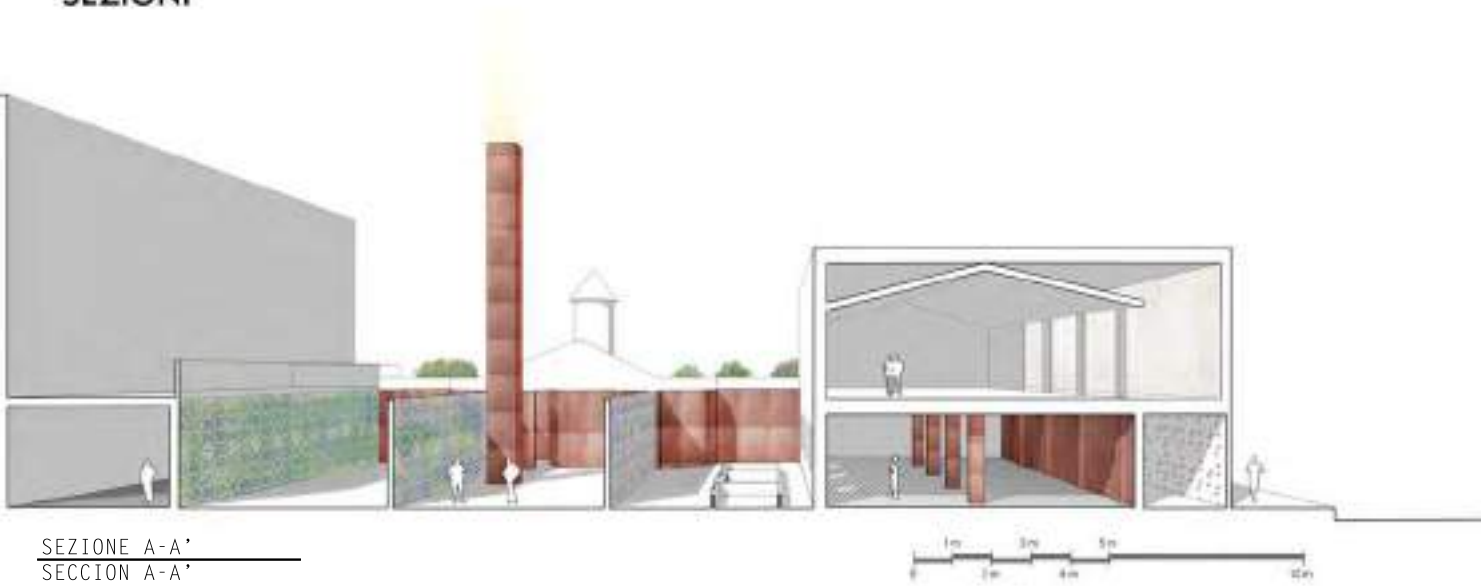


PROSPETTO A scala 1:100
PROSPETTO A 1:100

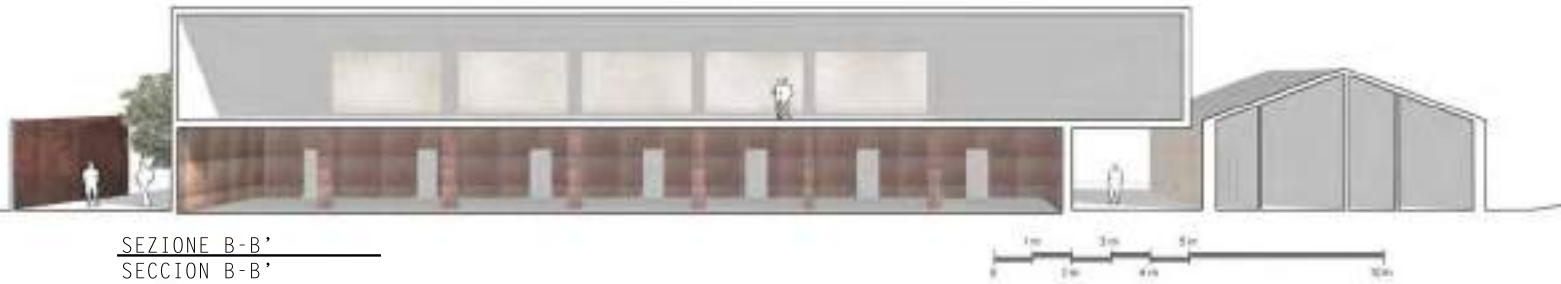
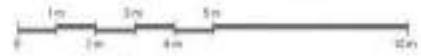


PROSPETTO B scala 1:100
PROSPETTO B 1:100

SEZIONI



SEZIONE A-A'
SECCION A-A'



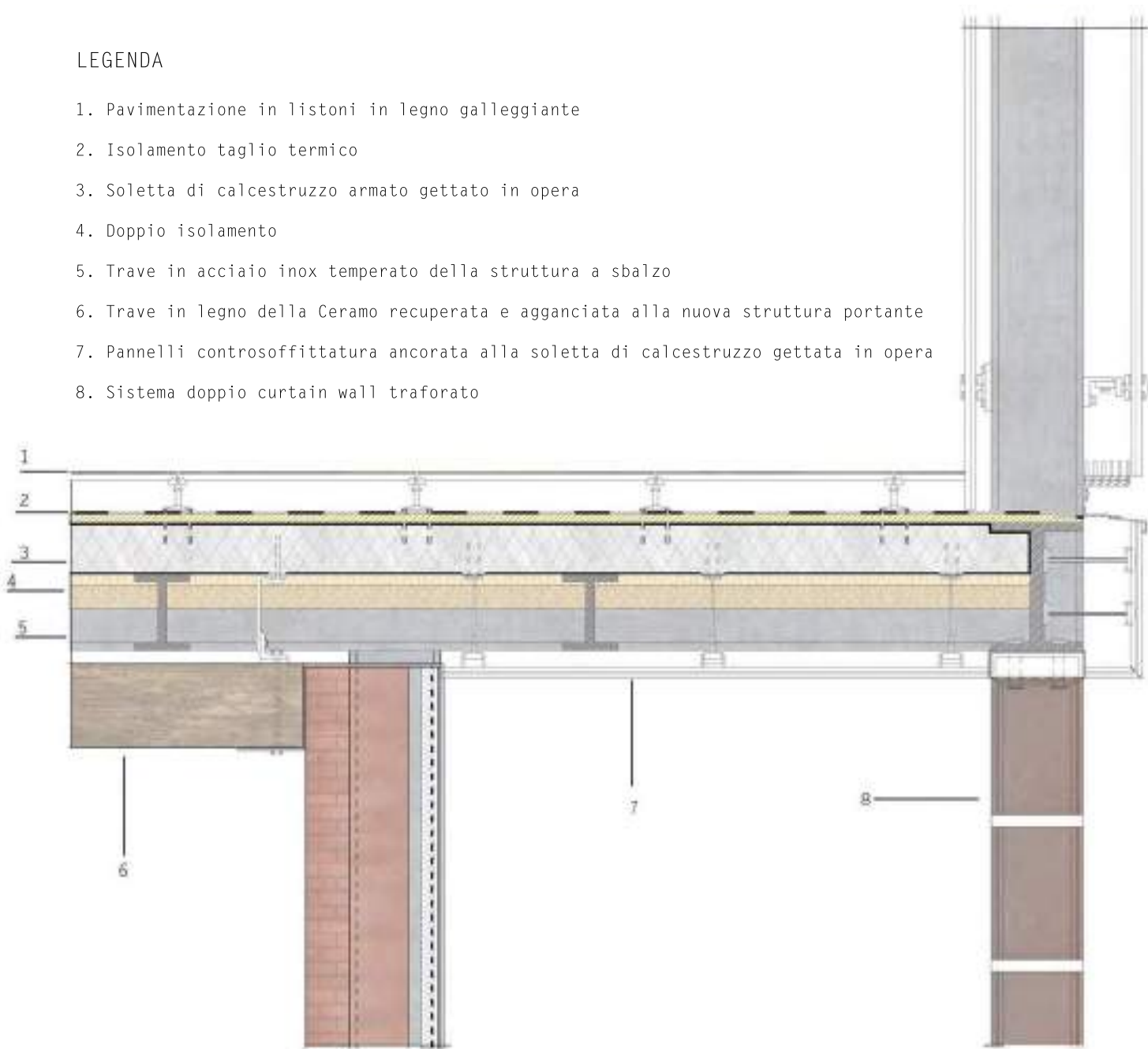
SEZIONE B-B'
SECCION B-B'



DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI

LEGENDA

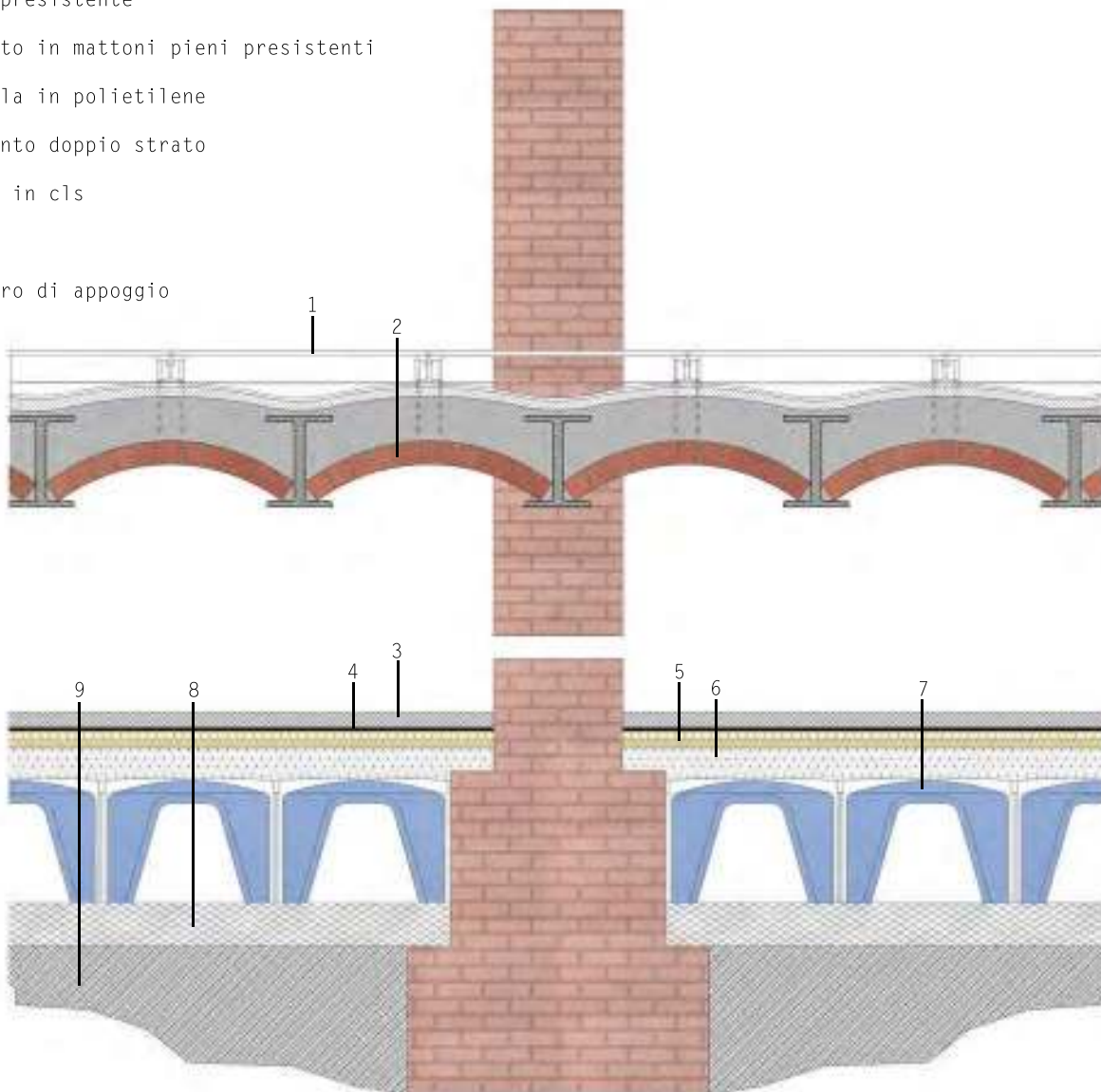
1. Pavimentazione in listoni in legno galleggiante
2. Isolamento taglio termico
3. Soletta di calcestruzzo armato gettato in opera
4. Doppio isolamento
5. Trave in acciaio inox temperato della struttura a sbalzo
6. Trave in legno della Ceramo recuperata e agganciata alla nuova struttura portante
7. Pannelli controsoffittatura ancorata alla soletta di calcestruzzo gettata in opera
8. Sistema doppio curtain wall traforato



DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI

LEGENDA

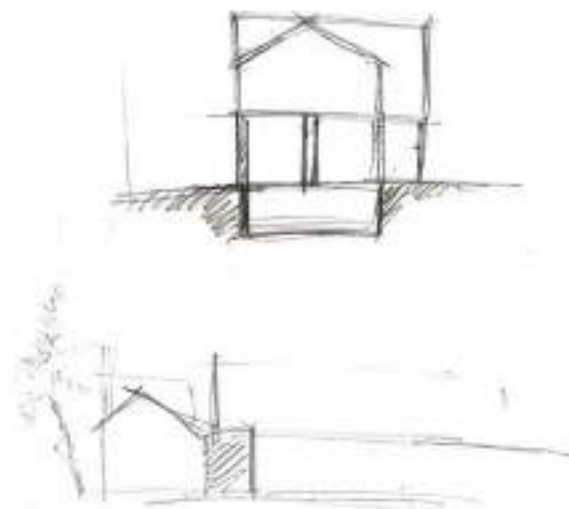
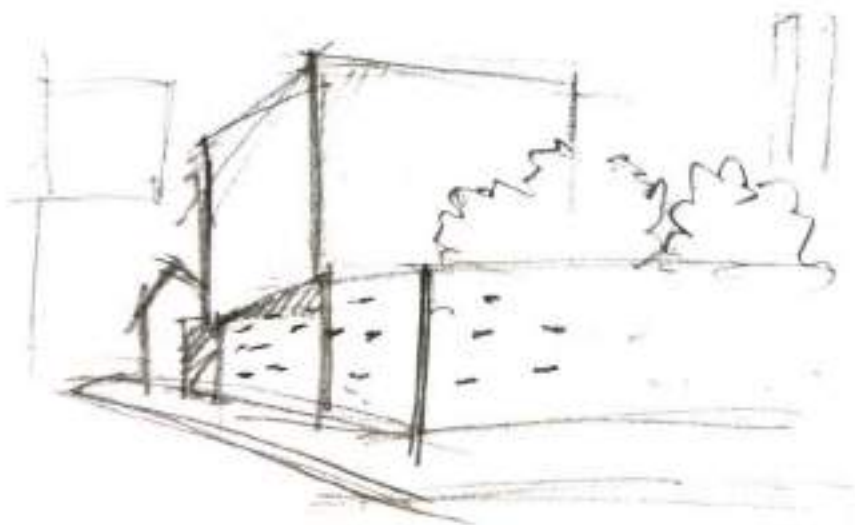
1. Pavimentazione galleggiante in vetro
2. Solaio presistente
3. Pavimento in mattoni pieni presistenti
4. pellicola in polietilene
5. Isolamento doppio strato
6. Soletta in cls
7. Iglu
8. Cls magro di appoggio
9. Terreno



IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO



IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO



QRecinto: Il Codice del Rafforzamento

Francesco Altamura
Silvia Bruno
Sonia Catera
Michele De Filippis
Vito Mercadante





TAVOLA DI PROGETTO n. 2

CReV | E 2017

Concorso Nazionale Internazionale Restauro
Cultura e Innovazione del Patrimonio Culturale

QRedinto: Il Codice del Rafforzamento.

Sonia Catera | Silvia Bruno | Michele De Filippis | Vito Mercadante

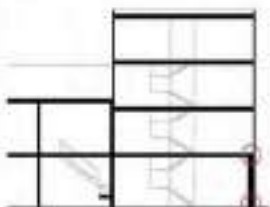
Tav II

STORIA


La Chiesa era una fabbrica di ceramiche fondate nel 1699 dalla famiglia De Angelis, nella città di Palermo in Sicilia. La struttura originaria era di m. 15, il diametro della cupola, situata su un punto di riferimento per l'urbanità e la cultura cittadina. La fabbrica era specializzata in tutti i tipi di ceramiche, basati su mattoni e tegole, ma anche su altri materiali, come per la base, la ceramica di pasta dura. Questa fabbrica di ceramica ha due secoli di storia, un patrimonio di saperi e di tecniche che si è tramandato di generazione in generazione. Il patrimonio è stato trasferito a un nuovo luogo, un nuovo spazio di lavoro, un nuovo spazio di vita, un nuovo spazio di cultura e di arte. Il progetto è stato realizzato in un luogo di grande valore storico e culturale, un luogo di grande valore urbano e di grande valore sociale. Il progetto è stato realizzato in un luogo di grande valore storico e culturale, un luogo di grande valore urbano e di grande valore sociale.









PROGETTO


Il progetto di recupero della fabbrica era a favore dei nuovi funzioni, gli spazi sono una miscela di culture, grazie all'interazione tra spazi storici e contemporanei, un dialogo tra il passato e il presente. L'obiettivo era di creare un nuovo spazio di lavoro e di cultura, un nuovo spazio di vita e di arte. Il progetto è stato realizzato in un luogo di grande valore storico e culturale, un luogo di grande valore urbano e di grande valore sociale.



DETTAGLIO SCALA 1:20





Coordinatore: Antonello Gaudio | **Architetti:** Antonello Gaudio | **Architetta:** Antonella Pugliese

Coordinatore: Vito Mercadante | **Architetti:** Vito Mercadante | **Architetta:** Antonella Pugliese

Coordinatore: Vito Mercadante | **Architetti:** Vito Mercadante | **Architetta:** Antonella Pugliese

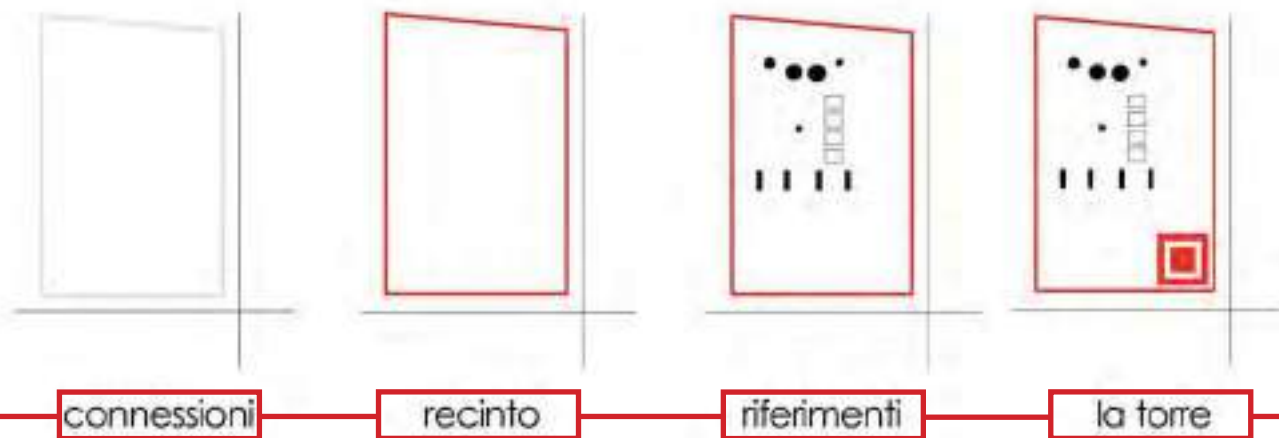
Coordinatore: Vito Mercadante | **Architetti:** Vito Mercadante | **Architetta:** Antonella Pugliese

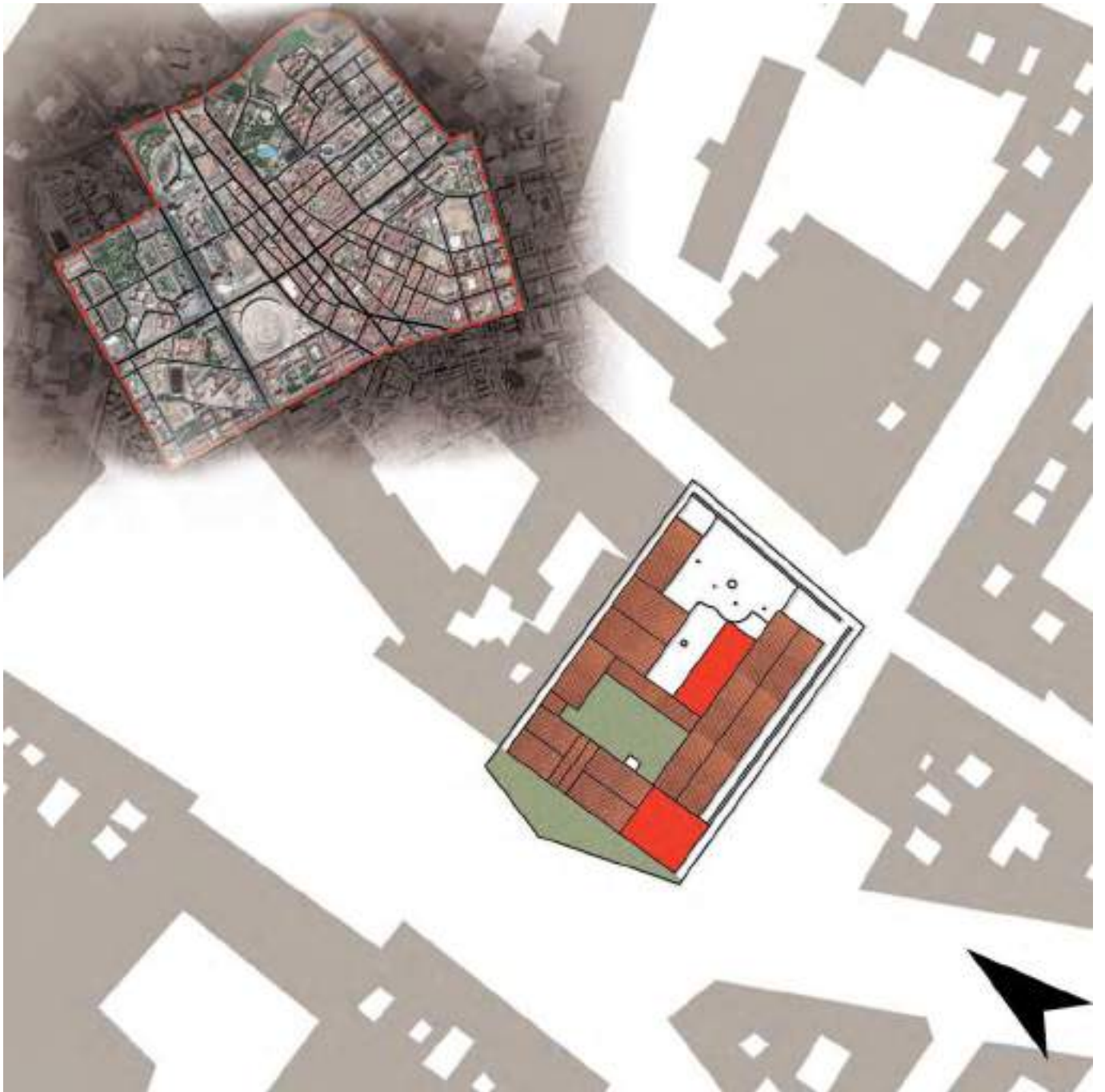
Coordinatore: Vito Mercadante | **Architetti:** Vito Mercadante | **Architetta:** Antonella Pugliese

Coordinatore: Vito Mercadante | **Architetti:** Vito Mercadante | **Architetta:** Antonella Pugliese



SVILUPPO CONCEPT PROGETTUALE





DESCRIZIONE PROGETTO

La Ceramo era una fabbrica di ceramica fondata nel 1889 dalle famiglie Ros e Urgell, nella città di Valencia in Benicalap (attualmente appartenente al 16° distretto della capitale); divenne un punto di riferimento per l'industria e la cultura valenciana.

La fabbrica era specializzata in tutti i tipi di ceramica, basati su metodi artigianali secondo lo stile neomudèjar, noti per la loro lucentezza dorata.

Questo tipo di ceramica è considerata originaria di Baghdad ed è stata portata nella penisola iberica dai musulmani nel X secolo.

Si producevano piastrelle in maiolica, barattoli, vasi.

Grazie al pregio delle ceramiche, Ros e Urgell hanno ricevuto diversi riconoscimenti.

Nella fabbrica, la cottura della ceramica a secco era effettuata tramite la combustione di sterpaglie e la lucentezza del rame e dell'argento era ottenuta dalla combustione di piante di rosmarino fresco.

Attualmente l'edificio è in stato di abbandono e degrado.

Il progetto di recupero dell'ex fabbrica mira a dare una nuova funzione agli spazi con uno scopo socio-culturale. Prevede la realizzazione di un laboratorio della ceramica, a memoria dell'attività originaria svoltasi nell'edificio, di un museo per esposizioni permanenti e mostre temporanee ed, infine, di una biblioteca.

Pur essendo situata a ridosso di due strade principali e per questo ben accessibile, la Ceramo è chiusa in se stessa attorno a due chiostri ed è ulteriormente racchiusa in un grande recinto che definisce un limite

rispetto alla città.

Proprio con lo scopo di renderla più fruibile sono stati potenziati gli accessi sul fronte principale, creando zone di accoglienza, cercando però di conservare l'elemento architettonico del recinto poichè è di fondamentale importanza per l'identità dello spazio.

Per rafforzare l'angolo formatosi dalle due importanti volumetrie presenti è stato progettato un nuovo elemento di spicco, sia per l'elevazione che per i materiali innovativi rispetto al preesistente, quale la torre, destinata a biblioteca interattiva.

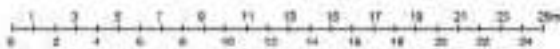
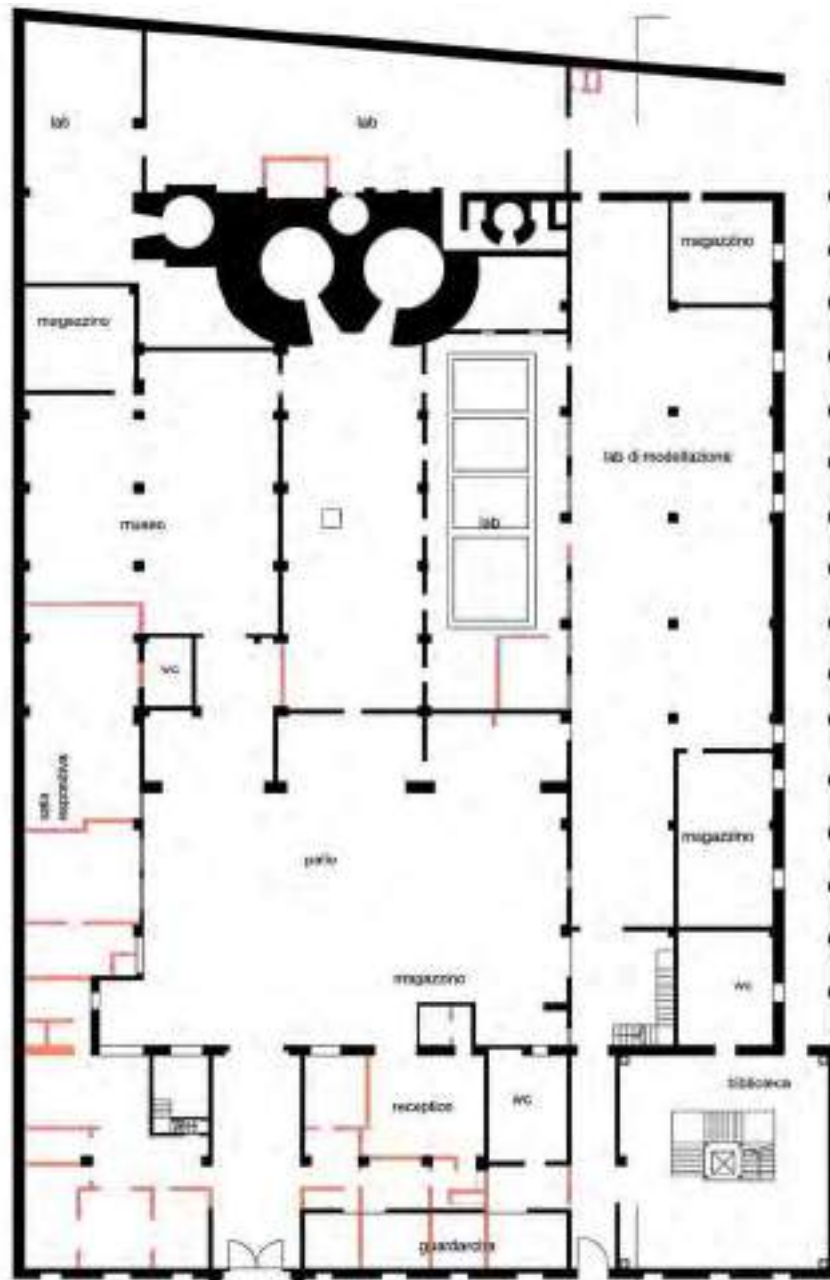
I prospetti della torre che si affacciano sulle vie di percorrenza del quartiere sono caratterizzati da qr-code che richiamano la funzione virtuale della biblioteca.

All'interno di essa infatti non vi sono i soliti scaffali con i libri per la consultazione, ma sono presenti dei pannelli con qr-code, ognuno dei quali corrisponde ad un libro o ad una rivista accessibili con un semplice cellulare.

Scopo del progetto è, dunque, legare la tradizione della concreta lavorazione della ceramica all'interno dei laboratori con l'innovazione di uno spazio tutto virtuale.

Sono inoltre previsti un museo su due piani con relative zone di interesse, quali sale espositive e sala conferenza, ed un laboratorio, ottenuto ripristinando la zona ormai diroccata un tempo adibita a forni per la cottura della ceramica e le vecchie vasche usate nella lavorazione che abbiamo chiuso con una struttura in acciaio e vetro.

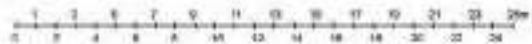
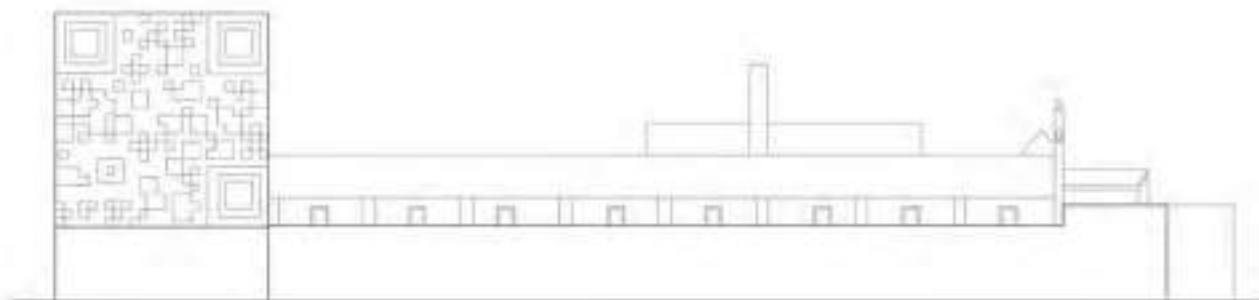
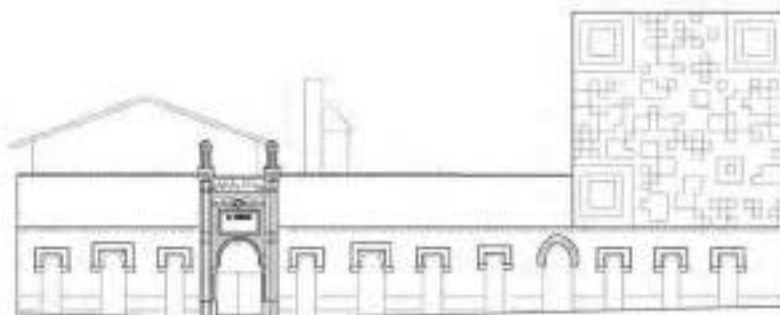
PIANTA



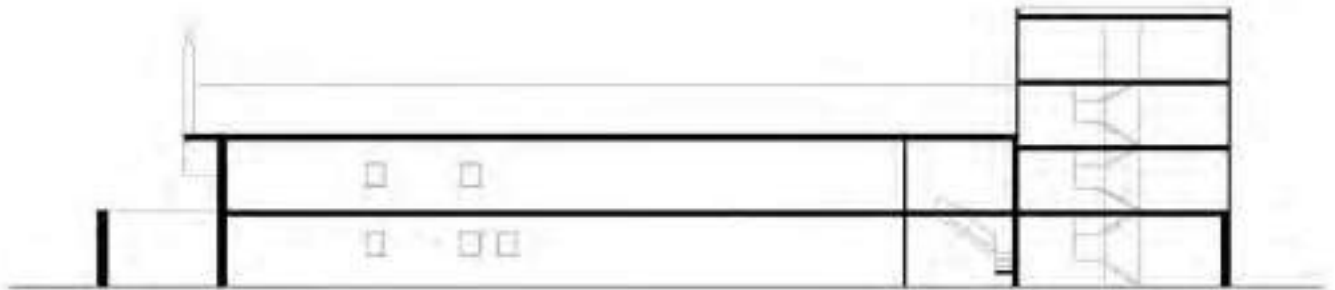
PROSPETTI

Sud-Ovest

Sud-Est

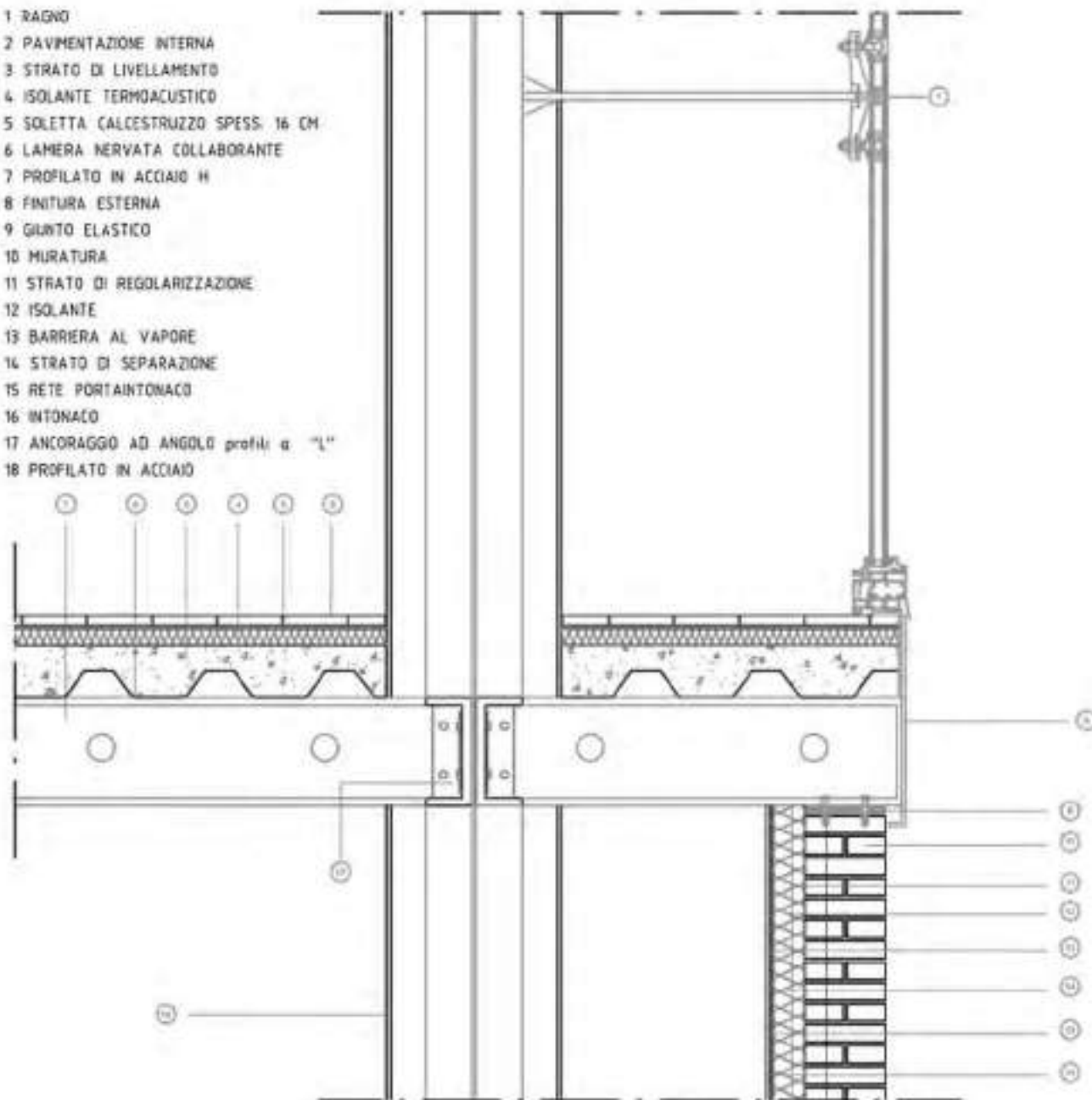


SEZIONE



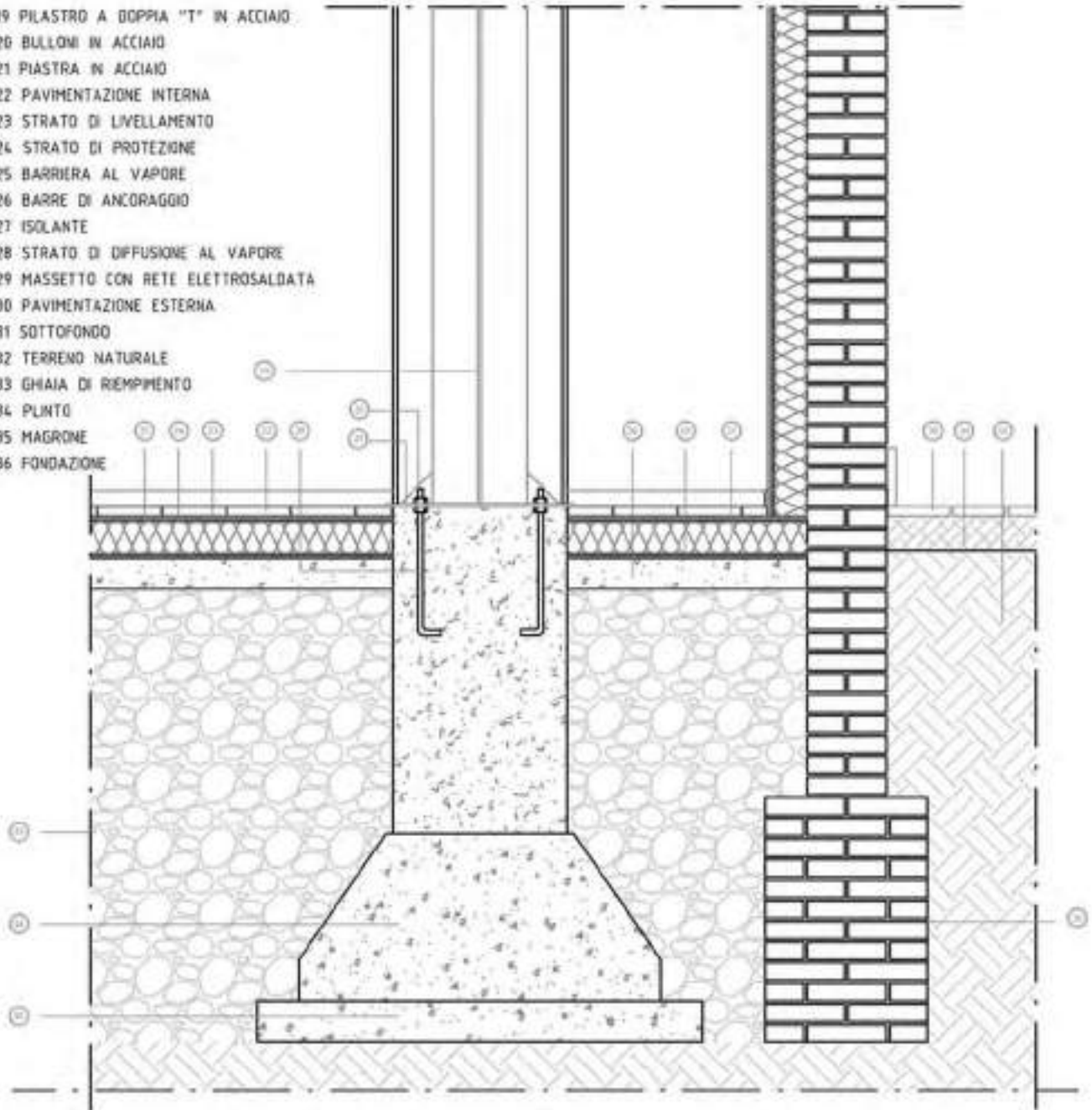
DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI

- 1 RAGNO
- 2 PAVIMENTAZIONE INTERNA
- 3 STRATO DI LIVELLAMENTO
- 4 ISOLANTE TERMOACUSTICO
- 5 SOLETTA CALCESTRUZZO SPES. 16 CM
- 6 LAMERA NERVATA COLLABORANTE
- 7 PROFILATO IN ACCIAIO H
- 8 FINITURA ESTERNA
- 9 GIUNTO ELASTICO
- 10 MURATURA
- 11 STRATO DI REGOLARIZZAZIONE
- 12 ISOLANTE
- 13 BARRIERA AL VAPORE
- 14 STRATO DI SEPARAZIONE
- 15 RETE PORTAINTONACO
- 16 INTONACO
- 17 ANCORAGGIO AD ANGOLO profili a "L"
- 18 PROFILATO IN ACCIAIO



DETTAGLI TECNOLOGICI E MATERIALI

- 19 PILASTRO A DOPPIA "T" IN ACCIAIO
- 20 BULLONI IN ACCIAIO
- 21 PIASTRA IN ACCIAIO
- 22 PAVIMENTAZIONE INTERNA
- 23 STRATO DI LIVELLAMENTO
- 24 STRATO DI PROTEZIONE
- 25 BARRIERA AL VAPORE
- 26 BARRE DI ANCORAGGIO
- 27 ISOLANTE
- 28 STRATO DI DIFFUSIONE AL VAPORE
- 29 MASSETTO CON RETE ELETTRISALDATA
- 30 PAVIMENTAZIONE ESTERNA
- 31 SOTTOFONDO
- 32 TERRENO NATURALE
- 33 GHIAIA DI RIEMPIMENTO
- 34 PLINTO
- 35 MAGRONE
- 36 FONDAZIONE



IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO



IMMAGINI E RENDER DI PROGETTO





Antonio Conte
Loredana Ficarelli
Antonella Guida
Luis Palmero Iglesias
Antonello Pagliuca
Graziella Bernardo
Marianna Calia
Carmen Cárcel García
Luis Cortés Meseguer
Juan Antonio García Esparza
Quiteria Angulo Ibáñez
Giuseppe Rociola
Mariangela Turcharulo
Domenico Debenedictis
Letizia Musaio Somma
Vito Domenico Porcari
Gaia Vicentelli
Marica Acito
Antonella Arcuri
Sara Berardi
Vincenzo Alberto Bruno
Francesco Carbone
Salvatore Cassese
Daniele Christiansen
Alessia D'Angelo
Giuseppe D'Angiulli
Daniele Del Core
Gian Marco Favoino
Donato Gallo
Federica Grilli
Alessandro Lanzolla
Maurantonio Matera
Giovanni Nella
Federica Panaro
Mariagiovanna Pascale
Pierangela Rizzo
Andrea Scida
Roberta Serpentino
Pier Pasquale Trausi
Amalia Tucci
Francesco Tuzio
Martina Bianco
Maria Fabiola Biondi
Alessandra Guzzoni Iudice
Fabio Lupo
Mariapia Morè
Iván Orozco Nicolás
Alejandro Mataix Montaner
Silvia Pizarro Ruiz
Pablo Martín Jiménez
Ignacio Romero Hernández
Arturo Álvaro Auñón Llorens













