



Ambrogetta è una riflessione sull'acqua, sulla sua rappresentazione. Sul significato dell'acqua, quindi, e intorno al suo dominio simbolico: "Il significato materno dell'acqua è una delle interpretazioni simboliche più chiare della mitologia", sosteneva C.G. Jung.

A Casa Lezza, antistante la stanza di Mita, in quel quadrato di pavimento d'acqua piovana accanto la piscina, ritaglio e anticipo del mare (e del cielo) più vasto che da lì vi si ammira, l'acqua si è cristallizzata in mille frammenti nell'immobilità di una sua immagine, tentando così di proiettarsi finalmente verso lo scorrere del Tempo.

Tuttavia, Ambrogetta è anche una meditazione sul simbolismo del pesce e, in particolare, un'affinità con la tradizione medievale in cui esso è diventato un simbolo dell'essenza spirituale che si cela sotto l'apparenza delle cose visibili – considerando altresì che nella tradizione alchemica il pesce è interpretato come un simbolo di rinascita mistica –.

Ambrogetta, dopo Impermanente – che ha avuto a che fare con le nuvole, la sparizione e l'Aria –, affronta il tema dell'Acqua. Restano ancora, quindi, Terra e Fuoco, forse per una possibile tetralogia degli Elementi a Casa Lezza. (G. Neri)

ambrogetta

Tra l'occhio e la mano

Ettore Rocca



Immagini

1. 2. Gianfranco Neri, *Impermanente*, Ischia, Casa Lezza, 2018.
3. Acquasantiera, Santa Croce in Gerusalemme, Roma.
4. Pavimento cosmatesco, Basilica di Santa Maria in Trastevere, Roma.
5. Gianfranco Neri, *Ambrogetta*, mosaico, cm. 120x120, realizzazione di Donatella Servidio, 2022.
6. Gianfranco Neri, *Ambrogetta*, studi in ceramica, Ischia, 2022.
7. 8. Hiroshi Sambuichi, Osservatorio sul Monte Rokko, Giappone, 2010.

Prima dell'occhio e della mano

L'architettura ha a che fare con i volumi e la luce. Tutti portiamo sempre a mente il primo articolo del credo architettonico che, nel bene e nel male, ci accomuna: "L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce"¹. I volumi possono essere toccati e, grazie alla luce, possono essere visti. Vista e tatto sono i primi sensi coinvolti dall'architettura. La mano e l'occhio.

Quando, nel racconto di Timeo da Locri, deve comporre il corpo dell'universo, l'architetto divino del *Timeo* platonico ragiona allo stesso

modo. Il corpo dell'universo è qualcosa che può essere toccato e visto. Se può essere toccato deve essere fatto di terra, se può essere visto deve essere fatto di fuoco.

Tuttavia non si può dire 'due' senza la relazione tra i due. È solo grazie alla relazione che i due termini esistono come qualcosa che ha senso. Non ci sono prima i termini e poi la relazione, bensì prima la relazione e poi i termini.

Prima della relazione, noi stessi siamo qualcosa di non afferrabile né nominabile. È solo grazie alle relazioni che abbiamo un senso e un nome. Non c'è prima il mio io e poi le mie relazioni, bensì sono le

mie relazioni a costituire il mio io. Ulteriormente, è la possibilità che ho di collegare a costituire la possibilità che abbia un io. Ce lo ricorda anche Kant: 'io penso' significa al tempo stesso 'io collego' (*ich verbinde*) e 'io sono cosciente di collegare'².

Lo stesso accade per terra e fuoco nel *Timeo*: essi non sono nulla se non entrano in relazione. La relazione è ciò che costituisce gli elementi come elementi (dunque il loro *senso*), e la relazione è ciò che costituisce il loro valore estetico (dunque il loro essere *belli* o no). Platone esprime così il valore estetico della relazione: "Ma non è pos-



Gianfranco Neri a Casa Lezza



sibile che due elementi soltanto, senza un terzo, costituiscano una bella composizione: occorre infatti che vi sia un legame intermedio che li unisca entrambi³. Qual è allora il legame intermedio che unisce (e così per la prima volta costituisce) terra e fuoco, luce e volume, e, dalla parte del soggetto, mano e occhio?

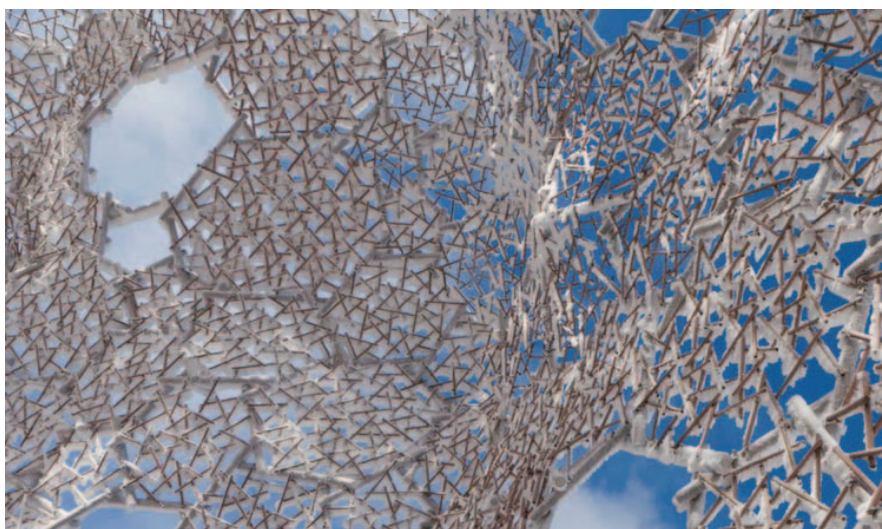
Per Platone, il legame più bello è quello della proporzione continua, nella quale c'è un medio proporzionale tra gli estremi. Tuttavia, un teorema degli *Elementi* di Euclide recita che, per legare grandezze tridimensionali, ci devono essere non uno ma due medi⁴. Nell'esem-

pio più semplice, per mediare tra a^3 e b^3 avrò bisogno dei due medi a^2b e ab^2 . È per questo che vengono introdotti da Platone acqua e aria, come il solo duplice legame possibile tra terra e fuoco. Quindi non è del tutto corretto affermare che gli elementi con cui il demiurgo ha modellato l'universo sono quattro, in quanto i quattro non hanno lo stesso statuto. Gli elementi sono a rigore solo due: la terra e il fuoco. Gli altri due non sono altro che la *relazione tra* la terra e il fuoco. Tuttavia, secondo quanto affermato prima, se la relazione costituisce i termini relazionati, acqua e aria sono ciò che costituisce terra e

fuoco. Vale a dire, se la relazione viene prima dei termini relazionati, acqua e aria vengono paradossalmente prima di terra e fuoco. Acqua e aria sono ciò che permette a terra e fuoco di esserci *come* elementi, e quindi di avere sia significato che valore estetico. C'è allora qualcosa che viene prima del primo articolo del credo architettonico, prima di volumi (terra) e luce (fuoco), e, dal punto di vista percettivo, prima di occhio e mano. Forse Le Corbusier stesso nomina questo 'prima'. Perché parla di *gioco* di volumi nella luce. Il gioco è qualcosa di ulteriore rispetto a volumi e luce; è il modo

in cui volumi e luce si relazionano. È nel gioco che risiede il valore estetico della relazione tra volumi e luce. Ma questo gioco non è dato né dai volumi né dalla luce; è dato, se dobbiamo seguire Platone, da aria e acqua. Aria e acqua conducono il gioco architettonico.

Che cosa sono aria e acqua per l'edificio? Sono il vento, la pioggia, la grandine, la neve, le nuvole, la tempesta, il mare, il fiume. L'architetto giapponese Hiroshi Sambuichi li ha chiamati i materiali mobili: aria, acqua, ghiaccio, brina, vento, nuvole. Per Sambuichi l'architettura deve portare questi materiali mobili a rivelarsi⁵. Ciò significa





Immagini

9. 10. Gianfranco Neri, *Impermanente*, Casa Lezza, Ischia, 2018.
11. 12. Casa Lezza prima di *Ambrogetta*.

Nelle pagine 10, 11: Momenti della installazione di *Ambrogetta*, con Gianfranco Neri, Donatella Servidio, Nicola Riccio, Casa Lezza, Ischia, giugno 2022.

un'architettura in cui i volumi e la luce siano al servizio dell'acqua e dell'aria, che con la loro danza danno senso ai volumi e alla luce. Sambuichi si fa fedele interprete di Platone.

Che cosa c'è tra la mano che tocca e l'occhio che vede? Il corpo come un tutto. Il vento, l'acqua, la neve sono intrinsecamente sinestetici e riguardano l'intero corpo. Il vento, l'acqua sono un suono, un odore e un sapore che pervadono tutta la mia pelle. Ma anche terra e luce sono di più di quanto siano per sola mano e solo occhio, sono calore e freddezza, morbidezza e ruvidità per la pelle del corpo. Il corpo è prima della mano e dell'occhio.

Pensiamo al fastidio del corpo investito dal vento tra i grattacieli, o al piacere di una corrente che c'è tra le finestre. Pensiamo al suono del vento in una piazza o in un parco, o agli odori della pioggia sulle differenti superfici e materiali della città. Pensiamo a come l'odore dell'acqua di mare o di lago entra tra gli edifici. Pensiamo al fatto che se ci fosse solo luce solare e volumi avremmo un mondo che sembrerebbe un *render* con le sue ombre artificiali e violente (e spesso gli architetti sembrano credere e voler farci credere che il mondo sia proprio così). Sono solo le nuvole, la neve, la foschia, la

pioggia, l'umidità a darci tutte le sfumature del grigio e tutte le gradazioni di luce e di ombra. Pensiamo a come cambiano i colori dei tetti quando sono bagnati o come il riverbero della luce sull'acqua fa vibrare la superficie dei volumi. Acqua e aria fondano, in maniera silente e inosservata, la nostra esperienza architettonica. Di nuovo, sono aria e acqua che permettono a luce e volumi di entrare in relazione e giocare insieme.

Site-specific? No grazie

Sarà forse potuto apparire singolare a qualche osservatore che Gianfranco Neri, nel suo progetto "per una possibile tetralogia degli Elementi a Casa Lezza"⁶, sia partito dalla rappresentazione dell'aria e dell'acqua, anziché dalla terra (i volumi) e dal fuoco (la luce), gli elementi che normalmente riteniamo più propriamente architettonici. Dall'aria con *Impermanente. Nuvole che passeranno (probabilmente) su Casa Lezza*⁷, disegno murale realizzato, e poi ricoperto, nel 2018 su una parete esterna di Casa Lezza. E dall'acqua, con *Ambrogetta*, opera disegnata a inchiostro e acquerello, e poi realizzata in mosaico da Donatella Servidio nel 2022, per l'area della piscina di Casa Lezza.

Questa è la prima riflessione su cui

voglio soffermarmi. Si potrebbe sostenere: *Impermanente e Ambrogetta* sono opere d'arte, e allora è indifferente teoricamente, in una tetralogia sugli elementi, da quali Neri parta; ciò rispecchierebbe solo le sue preferenze o delle circostanze contingenti. Il punto è però a mio avviso che *Impermanente e Ambrogetta* non sono semplicemente opere d'arte visibili a Casa Lezza, l'una in maniera transitoria, l'altra in modo permanente. Non sono neppure semplicemente opere *site-specific*.

Non ho mai avuto grande simpatia per la locuzione e il concetto di *site-specific*, che mi pare non spiegare il problema teorico che evoca. Sul sito della Tate di Londra leggiamo la definizione: "The term *site-specific* refers to a work of art designed specifically for a particular location and that has an interrelationship with the location"⁸. Questa definizione dice una banalità. Da un lato ogni opera d'arte è sempre stata *site-specific*, da Altamira alle statue nel frontone di Partenone di Atene, dal *Giudizio universale* di Michelangelo alle opere che un pittore fa per una determinata mostra, fino al disegno in un taccuino che è *site-specific* nel taccuino. Ogni opera d'arte è pensata per un luogo o per *alcuni* luoghi possibili (fosse pure l'interno di una casa



borghese tipo); ogni opera d'arte intesse una relazione peculiare con il luogo in cui è. Togliere a un'opera d'arte la relazione con il luogo o con un luogo significa sottoporla a un processo di astrazione e di decurtazione⁹. D'altro canto da sempre opere d'arte *site-specific* sono state e saranno spostate: polittici di pale d'altare realizzate per una chiesa vengono smembrate e finiscono ai quattro angoli della terra, pitture parietali vengono scrostate e musealizzate, opere nate per determinati happening vengono ripetute in altri luoghi. *Site-specific* sono tutte le opere d'arte e nessuna, la differenza è di grado e non di presenza o assenza di questa qualità. Denominare *Impermanente* e *Ambrogetta* 'site-specific' non ci fa fare un grande passo avanti nella comprensione delle due opere. La domanda è invece: che cosa fa l'opera (che possiamo chiamare *site-specific* o no) allo spazio in cui si trova? Ulteriormente: che cosa fa l'opera allo spazio abitato in cui si trova? Ecco che piano piano sorge il significato architettonico forse di ogni opera d'arte visiva. Un significato architettonico che può essere maggiore o minore, più o meno tematizzato, ma mai completamente assente. L'innocente gesto di spostare un quadro muta la spazialità della

stanza alla cui parete è appeso.

Ritorniamo a *Impermanente* e *Ambrogetta*. Sono state realizzate per (e nel primo caso a) Casa Lezza. Certo, ma potrebbero sempre essere spostate (perfino *Impermanente*, con i mezzi tecnici di restauro e di distacco adeguati). La domanda è invece: che cosa fanno *Impermanente* e *Ambrogetta* allo spazio di Casa Lezza (per *Impermanente* anche solo come memoria di qualcosa che è stato)? Come modificano Casa Lezza in quanto casa abitata e vissuta come luogo di incontro e discussione?

Ecco che così ci stiamo spostando dalla dimensione artistica di *Impermanente* e *Ambrogetta* a quella architettonica. Ed è su quest'ultima dimensione che mi interessa riflettere¹⁰.

Presentare aria e acqua

Acqua e aria fondano, in maniera silente e inosservata, la nostra esperienza architettonica, scrivevo prima. A mio avviso è questo ciò che *Impermanente* e *Ambrogetta* ci presentano e ci rammentano. *Impermanente* presentava un paesaggio drammatico di sole nubi, *Ambrogetta* presenta una pozza d'acqua in cui guizzano dei piccoli pesci che disegnano traiettorie curvilinee. Il primo dispiegava l'intera gamma dal bianco al nero, la se-

conda utilizza toni freddi tra il verde e l'azzurro, che virano con una maggiore aggiunta di nero nell'interpretazione di Donatella Servidio. Il primo con echi romantici e post-romantici (perché il romanticismo è il periodo che ha messo consapevolmente le nuvole al centro della pittura di paesaggio), la seconda con richiami medievali e rinascimentali (all'acquasantiera quattrocentesca di Santa Croce in Gerusalemme e ai mosaici pavimentali medievali di Santa Maria in Trastevere, entrambe a Roma¹¹). Il primo verticale su un muro, la seconda orizzontale su un pavimento. Non sono architetture di acqua e aria, ma rappresentano acqua e aria sulla e nell'architettura di volumi e luce di Casa Lezza. Forse Gianfranco Neri vi aggiungerà due opere su terra e fuoco, ma forse il ciclo è già completo perché *Impermanente* e *Ambrogetta* utilizzano già come supporto i volumi (la terra) e la luce (il fuoco) di Casa Lezza. Pur nella rappresentazione pittorica, mediano già tra la terra e il fuoco.

Così facendo, *Impermanente* e *Ambrogetta* modificano consapevolmente lo spazio architettonico di Casa Lezza. Ci rammentano che aria e acqua, i parenti poveri del discorso architettonico, ne sono invece i progenitori. Ma per

comprenderlo è necessario un mutamento dello sguardo. Vale a dire: un mutamento del modo in cui sentiamo il nostro corpo percepire i volumi nella luce.

Note

¹ Le Corbusier, *Verso una architettura*, ed. it. a cura di P. Cerri e P. Nicolini, Longanesi, Milano 2003, p. 16.

² Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, ed. it. a cura di P. Chiodi, Utet, Torino 1967, §§ 15-16, B129-136, pp. 160-164.

³ Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2006, 31b-c, pp. 190-191.

⁴ Euclide, *Elementi*, VIII, 12, in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Acerbi, Bompiani, Milano 2014, pp. 1162-3.

⁵ Hiroshi Sambuichi, *Architecture of the Inland Sea*, Toto, Tokyo 2018, p. 9; si veda in particolare il progetto per l'osservatorio sul Monte Rokko, ivi, pp. 65-99.

⁶ *Supra*, p. 1.

⁷ Cfr. "Casalezza. Una finestra sul Mediterraneo", 1, 2019, pp. 1, 6-7.

⁸ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific> (consultato il 5 agosto 2022).

⁹ Quella astrazione che porta a "slegare l'opera d'arte dall'unità del suo mondo" contro cui ha polemizzato Gadamer chiamandola "differenziazione estetica". Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, pp. 187-225.

¹⁰ Le righe seguenti rimandano a un mio articolo inedito intitolato *Dal demiurgo alla chōra. Riflessioni su Gianfranco Neri architetto*.

¹¹ Echi richiamati nelle immagini a p. 6.



A M B R O G E T T A



Note sul Convegno del Paesaggio del 1922

IL CONVEGNO DEL PAESAGGIO



EDIZIONE
DELLE
"PAGINE DELL'ISOLA"
DI
EDWIN CERIO - CAPRI

PRESSO
GASPARO CASELLA
NAPOLI
MCMXXIII

In vista del Convegno del paesaggio che si svolgerà a Capri, dal 23 al 24 settembre prossimo, e a Ischia, a Casa Lezza, dal 29 settembre al 2 ottobre, si ripropone il resoconto del convegno svoltosi nel 1922 a Capri, su iniziativa di Edwin Cerio, allora sindaco dell'isola. Ci si vuole soffermare, in particolare, sul passaggio in cui l'autore dell'articolo riferisce della orazione sulla bellezza di Capri, isola che è "immagine compiuta della bellezza, del mistero, dell'infinito", qualità da cui "i popoli che le hanno avute in eredità devono trarre le loro fortune". Purtroppo, a cento anni di distanza, è facile affermare che quelle fortune si sono realizzate proprio a discapito della bellezza, a Capri come in ogni altro luogo baciato dalla sorte. La sottocultura, l'ignoranza, l'inciviltà e, soprattutto, la smania di saldare i conti con un passato di privazioni hanno prodotto nelle popolazioni locali la bramosia di approfittare di quella bellezza per lo sfruttamento e l'arricchimento materiale, contraddicendo quanto invocato dai congressisti del tempo. Si vuole sperare oggi, a cento anni di distanza dal quel primo appello, che l'appuntamento su "Paesaggi domani" possa proporre un nuovo inizio, ora che dovrebbero essere state saldate le frustrazioni di un passato di stenti e povertà. Si vuole sperare che i giovani, aperti all'esterno, istruiti, attrezzati e connessi con il resto del mondo, sappiano riscrivere e praticare un "elogio alla bellezza" che non si sottometta biecamente agli interessi commerciali. (AM)

In Italia, il primo Convegno del paesaggio si svolse a Capri il 9 e 10 luglio 1922. Fu organizzato dal Comune di Capri, del quale, dal 1920, era sindaco l'ingegnere e scrittore Edwin Cerio (lo sarebbe stato fino al 1923). Ad ispirare il Convegno, e comunque a sostenere l'opera di Cerio, era stato l'on. Giovanni Rosadi, sottosegretario alle Belle Arti, il quale era stato il promotore della legge in difesa delle Antichità e Belle Arti del 20 giugno 1909, ed aveva visitato l'isola nell'aprile del 1921. Altro fondamentale sostegno Edwin Cerio ricevette dal Vice Direttore generale delle Belle Arti Luigi Pargagliolo, il quale al Convegno tenne quella che possiamo definire la relazione fondamentale. L'invito al "Convegno del Paesaggio", la più importante manifestazione culturale svolta nell'isola di Capri nella prima metà del Novecento, fu accompagnato dal Manifesto della bellezza di Capri, scritto da Italo Tavolato, che a quel tempo dimorava nell'isola. Esso, fra l'altro, sosteneva che "la bellezza è sacra, poiché illumina l'essenza delle cose"; che nell'isola "la natura non fa esperimenti, ma ci rivela l'opera compiuta, l'Opus Dei"; che l'impeto dionisiaco si accorda perfettamente con l'apollineo, portando serenità nell'animo; che la bellezza, fulcro della nostra tradizione antica e suscitatrice di humanitas, doveva esser difesa, più che mai, contro gli insulti di una modernità materialistica, meccanica ed industriale. Il Convegno si inaugurò nella serata del 9 luglio. Dopo la lettura del Messaggio del Comune di Capri, Giovanni Porzio, che, tra il 1920 ed il 1921, era stato sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, pronunciò, in tono alto, una breve, applauditissima orazione sulla bellezza di Capri. Sostenne che nell'isola si coglie il limite tra realtà e sogno, e che essa sa offrire l'immagine compiuta della bellezza, del mistero, dell'infinito. Ed anche che le bellezze naturali debbono essere fonti di poesia e di vita, dalle quali i popoli che le hanno avute in eredità devono trarre le loro fortune. Ricordando poi che Percy Shelley (del quale ricorreva il centenario della morte) non solo aveva esaltate le incomparabili bellezze delle contrade che si affacciano sul Golfo di Napoli e di Salerno, ma anche rinvenuto il nucleo luminoso dell'anima ed il segno dei grandi destini dei loro abitanti, concluse dicendo che tanta solennità di storia e di bellezza avrebbe dovuto accrescere i doveri di quelli per preparare loro un grande domani. Più

semplice (egli, anzi, disse, "un poco terra terra") fu il discorso di Filippo Tommaso Marinetti, che si sforzò di conciliare l'"amore per l'Italia, che nulla al mondo supera in bellezza", e la difesa delle bellezze d'Italia e di Capri con le sconvolgenti novità proposte dal Futurismo, del quale aveva pubblicato il famoso manifesto sul "Figaro", il 20 febbraio 1909. Presidente onorario del Convegno era il generale Armando Diaz, allora famosissimo per la vittoria nella Prima Guerra Mondiale. Ciò portò Marinetti a sostenere che la grande vittoria di Vittorio Veneto aveva centuplicato la grandezza dell'Italia, ma anche che il generale Diaz ed il generale Badoglio, in contrapposizione a due illustri difensori del passato, "che avrebbero voluto e proposero di abbandonare Venezia agli Austriaci", furono di un parere assolutamente futurista. E perciò avevano vinto. Concluse il discorso prendendosi con la luna, dicendo che "le lampade elettriche sono più importanti, molto più importanti del chiaro di luna", e che si era ormai "capaci di fabbricare subito all'istante 20, 100 mila lune più belle". Filippo Tommaso Marinetti riprese la parola durante la mattinata del 10 luglio, quando il Convegno continuò nelle sale dell'Hotel Quisisana, dove si concluse nel pomeriggio. In una comunicazione, intitolata Lo stile pratico, distinse i difensori del paesaggio tra passatisti e presentisti, accusando i primi di essere "sempre più o meno dei miopi, degli anemici e degli insensibili". Ad Edwin Cerio, che aveva letto una relazione sull'architettura rurale nei litorali del Golfo di Napoli e del Golfo di Salerno, rispose di essere d'accordo con lui solo se per stile rurale si intendesse non devozione all'imitazione ed al restauro, ma ricerca di semplicità architettonica, ed adattamento della casa al piano delle proporzioni ed al colore delle rocce. La giornata del 10 luglio era iniziata con la lunga, attenta, interessante relazione di Luigi Pargagliolo, il quale, prima di illustrare, con grande competenza, la legge sulle bellezze naturali del 1920, aveva ricordato l'inizio del movimento a favore delle bellezze naturali, le cause che lo avevano determinato, le leggi che, a mano a mano, erano state emanate. Ed anche come nella poesia e nell'arte si era venuto delineando un nuovo sentimento della natura, che gli sembrava "quasi un nuovo stato di coscienza". Oltre a quella di Filippo Tommaso Marinetti, furono presentate comunicazioni dall'ing. Mi-

chele Guadagno sulla difesa della "macchia" mediterranea, dall'architetto Virgilio Marchi e dallo studioso svizzero Gilbert Clavel (che con Depero aveva impostato ad Anacapri i "Balli plastici", andati in scena a Roma nel 1918) sull'architettura, che lo stesso Clavel definì "la sintesi di tutti gli elementi creativi, perché comprende in sé ogni produzione d'arte del passato e del presente". Dopo saluti di autorità e discussioni, il Convegno si concluse con l'approvazione, all'unanimità, di alcuni ordini del giorno. Fra questi uno, presentato da Filippo Tommaso Marinetti e Luigi Pargagliolo, deplorando le continue deturpazioni commesse a danno del paesaggio italiano, esprimeva il voto che, pur nel riconoscimento dei bisogni della vita moderna, l'uso di nuovi materiali e di metodi di costruzione rispettasse l'ambiente e si intonasse al paesaggio locale. Un altro faceva voto al Ministero della Pubblica Istruzione affinché studiasse le possibilità "di una propaganda almeno settimanale" che, iniziando nelle scuole elementari, si estendesse poi a quelle medie, per diffondere "il culto del patrimonio di bellezza dell'Italia". Nel gennaio del 1923, Edwin Cerio affidò ad un bellissimo volume, stampato in trecentocinquanta copie numerate, gli Atti del Convegno del paesaggio. È stato questo volume a salvare la memoria di quell'"umile atto di devozione" verso l'isola, che Edwin Cerio volle compiere, portando nello stesso tempo un'importante contributo alla valorizzazione del paesaggio italiano.

Raffaele Vacca



CASALEZZA
periodico quadrimestrale di cultura
e informazione sull'architettura
e sul paesaggio mediterraneo

Aut. Trib. di Roma n° 12 / 2019

ISSN 2612-3835 [stampa]
ISSN 2612-3533 [digitale]

Direttore responsabile:
Fabio Morabito
Editore:
Antonello Monaco

Redazione:
Via A. Morelli, 10 00197 Roma
Tel/fax 06.8072806
Mail casalezza@isamweb.eu

Tipografia:
Ograro srl
Vicolo dei Tabacchi, 1 00153 Roma
www.ograro.com