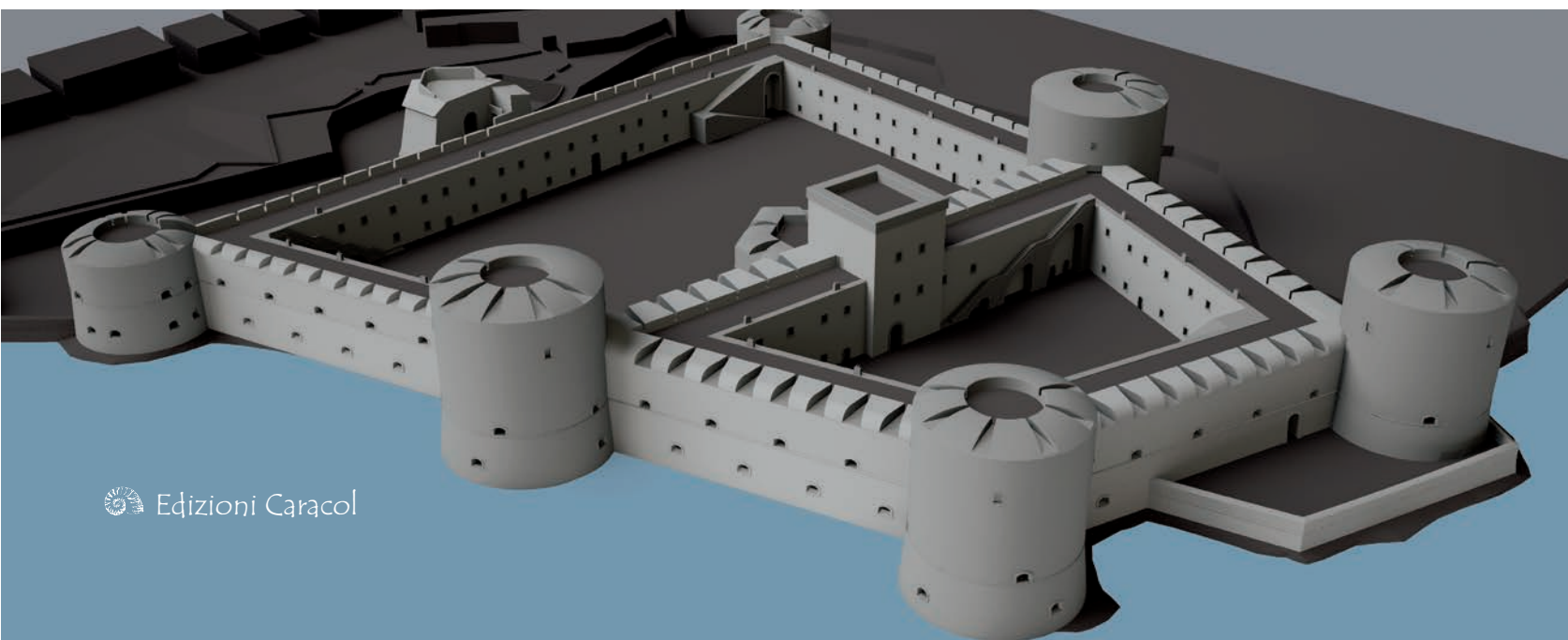




# RICOSTRUIRE - 1

ARCHITETTURA - STORIA - RAPPRESENTAZIONE



# RICOSTRUIRE - 1

Architettura - Storia - Rappresentazione

a cura di Maurizio Vesco



Edizioni Caracol

# RICOSTRUIRE - 1

Architettura - Storia - Rappresentazione

a cura di Maurizio Vesco



Edizioni Caracol

RICOSTRUIRE - 1  
Architettura - Storia - Rappresentazione

Quaderni della Sezione SfeRA - Storia e Rappresentazione del Dipartimento di Architettura  
dell'Università degli Studi di Palermo

Collana diretta da Marco Rosario Nobile

Comitato scientifico:  
Caroline Bruzelius, Duke University - Durham  
Nunzio Marsiglia, Università degli Studi di Palermo  
Stefano Piazza, Università degli Studi di Palermo

Questo numero è stato curato da Maurizio Vesco

© 2014 Caracol, Palermo  
Vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

Edizioni Caracol  
Via Mariano Stabile, 110 - 90139 Palermo  
tel 091. 340011  
email: [info@edizionicaracol.it](mailto:info@edizionicaracol.it)  
[www.edizionicaracol.it](http://www.edizionicaracol.it)

Isbn: 978-88-98546-10-7

## INDICE

- 5     **Editoriale**  
*Marco Rosario Nobile*
- 7     **Il Castellammare di Palermo: un progetto non realizzato di Pietro Antonio Tomasello da Padova**  
*Maurizio Vesco*
- 31    **La fortezza perduta: due ipotesi ricostruttive sul Castellammare di Palermo**  
*Tommaso Abbate*
- 45    **La stufa di Giuseppe Damiani Almeyda. Dai disegni originari alla rappresentazione digitale**  
*Fabrizio Avella*
- 61    **Tre progetti di Adolf Loos. Indagare/Disegnare/Ricostruire**  
*Francesco Maggio*
- 73    **Agion Anargyron. Un'architettura non realizzata di Dimitris Pikionis**  
*Marcella Villa*
- 83    **La cittadella universitaria di Palermo. I piani possibili e le architetture non realizzate**  
*Antonella Armetta*

## LA STUFA DI GIUSEPPE DAMIANI ALMEYDA. DAI DISEGNI ORIGINARI ALLA RAPPRESENTAZIONE DIGITALE

*Fabrizio Avella*

---

L'architettura palermitana della seconda metà dell'Ottocento annovera, tra i suoi esponenti di spicco, Giuseppe Damiani Almeyda. Nato a Capua nel 1834, frequenta la prestigiosa Scuola di Ponti e Strade di Napoli dal 1852 al 1859, anno in cui è trasferito in Sicilia in qualità di membro del Corpo di Ingegneri di Ponti e Strade. Negli anni della sua formazione redige alcuni progetti dal carattere accademico e con alcuni di essi partecipa alle Esposizioni di Belle Arti a Napoli, nel 1854, e a Palermo, nel 1856. Tra questi si inserisce il progetto di una serra, da lui denominata "Stufa", che può essere considerato il suo primo progetto con una chiara compiutezza architettonica.

### *Le tavole originarie e loro acquisizione*

Il progetto della stufa, databile tra il 1854 e il 1859<sup>1</sup>, è rappresentato in due tavole. La prima, a matita, inchiostro e acquerello su cartoncino, misura cm 56 x 81 circa, presenta la pianta e la sezione definita longitudinale, anche se parallela all'asse minore dell'edificio, e si trova in buono stato di conservazione, a meno di una lacuna nell'angolo superiore sinistro e del deterioramento dei bordi. La seconda, a matita, inchiostro e acquerello su cartoncino, misura cm 97 x 48, raffigura il prospetto principale e la sezione definita dall'architetto trasversale, nonostante sia parallela all'asse maggiore dell'edificio, e si trova in ottimo stato di conservazione, a meno del deterioramento dei bordi [figg. 1-2].

L'acquisizione è avvenuta tramite scansioni piano in formato A3, alla risoluzione di 300 dpi, che hanno coperto non soltanto l'area interessata dal disegno, ma l'intera tavola [fig. 3].

Le singole immagini, dopo una rotazione, in alcuni casi solo di pochi decimi o centesimi di grado, necessaria a riportare nella corretta giacitura le tracce orizzontali e verticali, sono state mosaicate manualmente, scartando operazioni di interpolazione automatiche. Uno scrupoloso controllo dei parametri di luminosità, contrasto e saturazione, ha evitato variazioni anche minime che avrebbero inficiato l'omogeneità dell'immagine complessiva.

L'immagine, così ottenuta, è stata utilizzata per la verifica dimensionale: sulle stampe in dimensioni reali sono state annotate le misure dei disegni reali. Si è notato che quasi tutte le im-

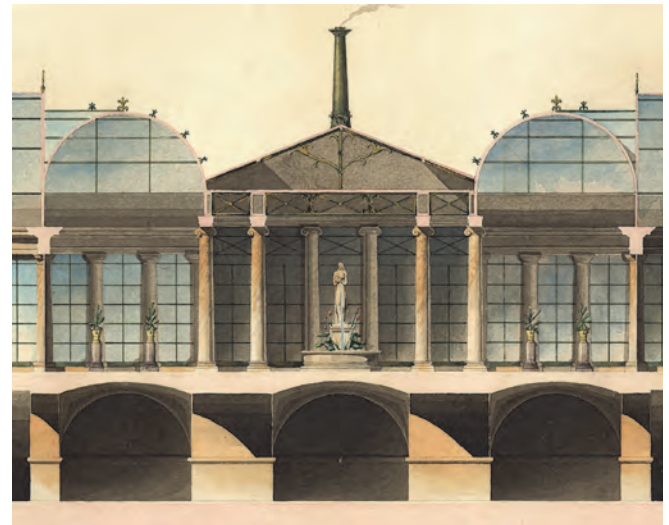
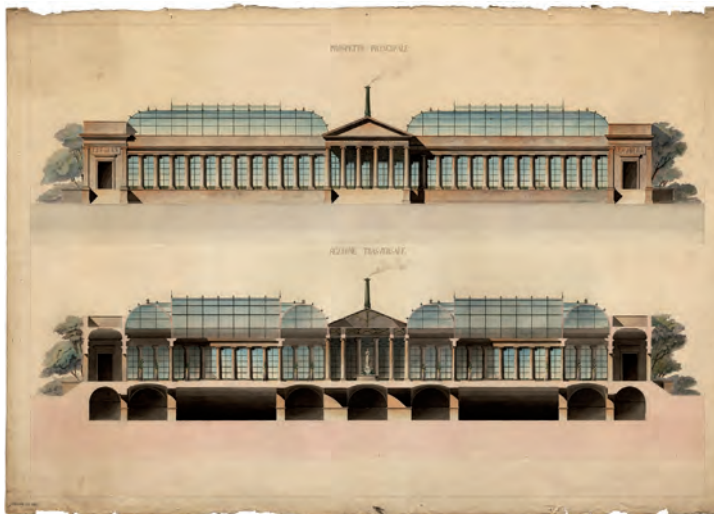




1. G. Damiani Almeyda, progetto di una "Stufa", pianta e sezione longitudinale (Archivio Damiani, Palermo, coll. D6).

2. G. Damiani Almeyda, progetto di una "Stufa", prospetto e sezione trasversale (Archivio Damiani, Palermo, coll. D6).

3. G. Damiani Almeyda, progetto di una "Stufa", particolare della sezione trasversale (Archivio Damiani, Palermo, coll. D6).



magini necessitavano di una leggerissima correzione, quasi sempre nella stessa direzione, dovuta, probabilmente, alla calibrazione dello scanner.

La correzione dimensionale, dell'ordine di circa 1 mm su dimensioni superiori ai 50 cm è stata ottenuta grazie a scalatura non uniforme, previo calcolo preciso del fattore di scala, variabile nei vari disegni.

Le immagini, in formato TIFF con risoluzione di 300 dpi, profilo RGB e profondità colore a 24 bit, sono state ritenute, a questo punto, utilizzabili per la fase di costruzione dei modelli digitali. L'operazione fornisce un contributo al processo, in atto degli ultimi anni, di acquisizione digitale del materiale presente in archivio, che soltanto in tempi recenti si è fornito di scanner in formato A0 a rullo che consente, con le dovute cautele, di acquisire tavole anche di grandi dimensioni, evitando le operazioni di mosaicatura sopra descritte.

### *L'edificio*

La struttura presenta un corpo centrale in cui trova allocazione l'ingresso principale, introdotto da un gruppo esastilo in stile ionico poggiato su un'ampia scalinata, dietro cui si sviluppa uno spazio colonnato, al centro del quale è posta una fontana con elemento scultoreo, concluso da una esedra affrescata che funge da ambulacro intorno alla canna fumaria della stufa.

Le due grandi ali fiancheggianti il corpo centrale sono scandite da teorie di 12 colonne doriche chiuse da due semicolonne, che sottolineano le aree in cui è prevista la piantumazione e i percorsi di collegamento. A chiudere la composizione due corpi con paraste ioniche, a sottolineare la funzione secondaria di ingressi ausiliari. I corpi laterali colonnati, in cui si allocano i camminamenti circostanti le aree per le piantumazioni, sono interamente coperti da volte a botte con struttura portante metallica e grandi pannelli di vetro [fig. 4]. Il piano sottostante presenta ambienti, visibili soltanto in sezione, presumibilmente pensati come depositi.

Le strutture in ferro e vetro, chiaramente ispirate a realizzazioni coeve<sup>2</sup>, convivono con l'apparato lapideo di derivazione classicista. Il pronao esastilo con frontone marca fortemente l'ingresso principale, mentre le ali laterali sono contenute da volumi angolari a pianta rettangolare.

L'ordine dorico, ritenuto idoneo alla funzione dell'edificio, scandisce il basamento di strutture "moderne" in acciaio e vetro, trattate anch'esse con il linguaggio classico della geometria delle volte a botte. Per enfatizzare l'ingresso è stato scelto l'ordine ionico, le cui proporzioni consentono una dimensione maggiore in altezza.

L'impianto, rigorosamente organizzato da una geometria modulare, tradisce una impostazione che fa riferimento agli studi tipologici e compositivi di Durand<sup>3</sup>, come d'altronde ci si può

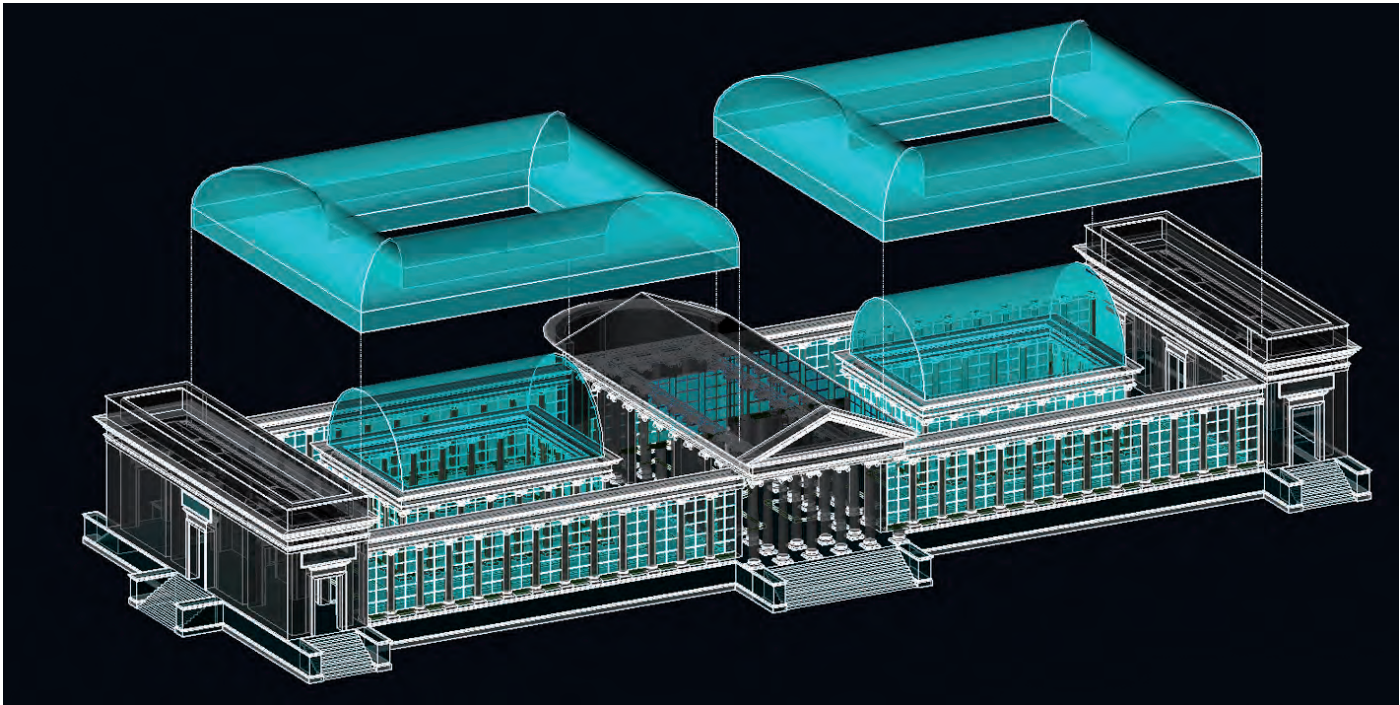


aspettare, considerando che Damiani ha da poco portato a compimento gli studi della Scuola di Ponti e strade, in cui «assume una circoscritta importanza l'insegnamento dell'architettura, basato sulla fortunata impostazione di Durand»<sup>4</sup>.

Il sistema costruttivo è particolarmente interessante e presuppone l'utilizzo di tecniche miste: il corpo centrale, con tetto a spioventi, presenta capriate metalliche di sostegno, in coerenza con la scelta strutturale delle adiacenti coperture; il basamento, configurato secondo l'ordine classico, è lapideo, mentre la struttura sovrastante è fortemente ispirata alle "moderne" tecniche costruttive in acciaio e vetro. La presenza di vetrate che si incastrano tra le colonne sembra tradire la volontà di commistione di registri linguistici e costruttivi.

Su tutto l'edificio insiste un semplice ma raffinato complesso di volte a botte che definiscono i corpi laterali, contrapposto al tetto a spioventi del corpo centrale, logica conclusione della presenza del timpano sul fronte principale [fig. 4]. Tutto l'edificio poggia su un basamento in cui sono incastonate le scalinate di accesso, dalla diversa larghezza in base al ruolo gerarchico che sottendono.

4. Esploso assometrico (modellazione G. Di Bartolo, post-elaborazione dell'autore).



Classicismo e modernità si fondono in una sintesi particolarmente felice, in cui il rispetto rigoroso dei canoni dell'ordine architettonico si sposa con l'afflato tecnologico e modernista delle grandi coperture in ferro e vetro.

La maturità del progetto ha fatto avanzare l'ipotesi che potesse essere opera del fratello Francesco<sup>5</sup>, anch'egli architetto, a quella data quarantasettenne. Non basta il linguaggio grafico della tavola a fugare i dubbi, in quanto le poche testimonianze rimaste dell'opera architettonica di Francesco Damiani sono redatte con una grafia del tutto analoga a quella di Giuseppe. A favore dell'attribuzione del progetto a Giuseppe resta una scritta a matita nel verso del foglio, in cui, con grafia a lui decisamente attribuibile, si trova la scritta «stufa 1° mio progetto», dicitura che non sembra cronologicamente accettabile nella produzione del fratello Francesco e che, al contrario, sembra del tutto congruente con la giovane età di Giuseppe.

#### *Modularità, misure e scale di rappresentazione*

Uno dei problemi affrontati ha riguardato la formulazione di una ipotesi dimensionale: nelle tavole, infatti, non è segnata né la scala grafica né un fattore di scala.

Per formulare tale ipotesi di deduzione delle misure dell'edificio si è partiti dall'osservazione dell'evidente schema modulare. Si è attribuito, pertanto, un modulo  $m$  a quello che è sembrato essere l'elemento più importante della composizione: l'intercolumnio, che, senza dubbio, detta la regola compositiva di tutto l'edificio [fig. 5].

Il progetto è regolato su moduli che hanno come base multipli di 3 intercolumni: il corpo centrale presenta 6 intercolumni, mentre quelli laterali 12 colonne e 11 intercolumni; il numero 6 si ritrova anche nel numero di sostegni che racchiudono gli spazi centrali delle ali laterali, delimitate da colonnati di 6 x 8 colonne. In questi spazi la distanza tra le colonne esterne e quelle interne è di 3 intercolumni. Lungo l'asse trasversale il corpo principale presenta uno spazio la cui profondità è definita da 11 colonne, che diventano 12 con quelle del pronao. I moduli scandiscono perfettamente i camminamenti interni tra le aree destinate alle piantumazioni, segnate in verde nella pianta originaria.

Per capire quale misura attribuire a questo modulo si è fatto riferimento al fronte colonnato del corpo laterale, in quanto il gruppo esastilo del pronao presenta uno spazio centrale leggermente più ampio, anche se di poco, rispetto a quelli adiacenti, probabilmente per enfatizzare l'ingresso principale.

Si è, dunque, misurata, sul disegno originario, la distanza tra gli assi delle 12 colonne del fronte, registrando una misura tra la prima e l'ultima di 22,75 cm. Se si divide tale misura per

11 (numero degli intercolumnni) si ottiene la misura del singolo intercolumnnio assunto come modulo, pari a 2,068 cm., misura troppo vicina al centesimo di 2,065 m., corrispondente alla canna siciliana in uso in quegli anni, per essere casuale.

Nella descrizione degli strumenti presenti in archivio si trova la seguente dicitura:

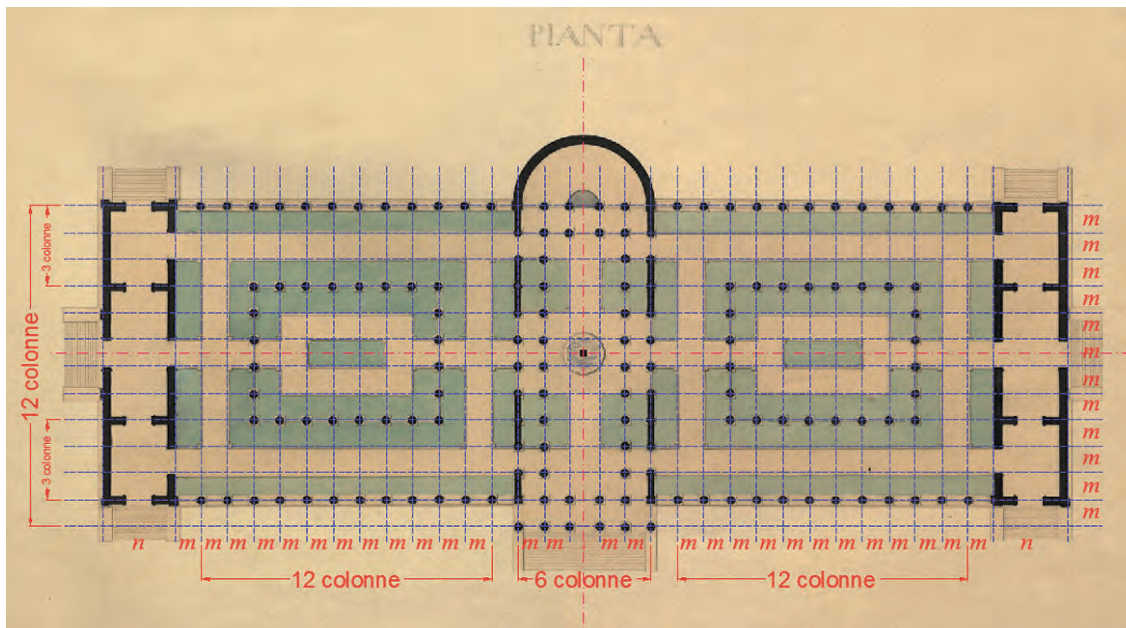
Regola in ferro lunga 102,8 cm.

La lunghezza corrispondeva (se si considera l'abrasione) a mezza canna legale (in vigore dal 1808 al 1866). La regola è divisa in quattro palmi, ed il primo in tre parti da 4 onze, l'ultimo in due parti da 6 onze, [...]. La mezza canna completa doveva essere di 103.1 cm<sup>6</sup>.

L'ipotesi, dunque, di un modulo di 2,065 m., pari a una canna legale, risulta compatibile con il sistema di misura cui Damiani faceva riferimento, come dimostra la presenza della regola di mezza canna, da utilizzare per i rilievi, presente tra i suoi strumenti di lavoro.

Secondo tale ipotesi ci sarebbero diverse misure che rispetterebbero questo modulo, nonché alcuni multipli e i suoi sottomultipli<sup>7</sup>: gli assi della vetrata sarebbero posizionati ogni mezza canna, le colonne doriche sarebbero alte 2 canne e 2 palmi (4,60 m. circa), la trabeazione

5. Schema modulare sovrapposto alla pianta.



6. Schema modulare  
sovrapposto al prospetto.

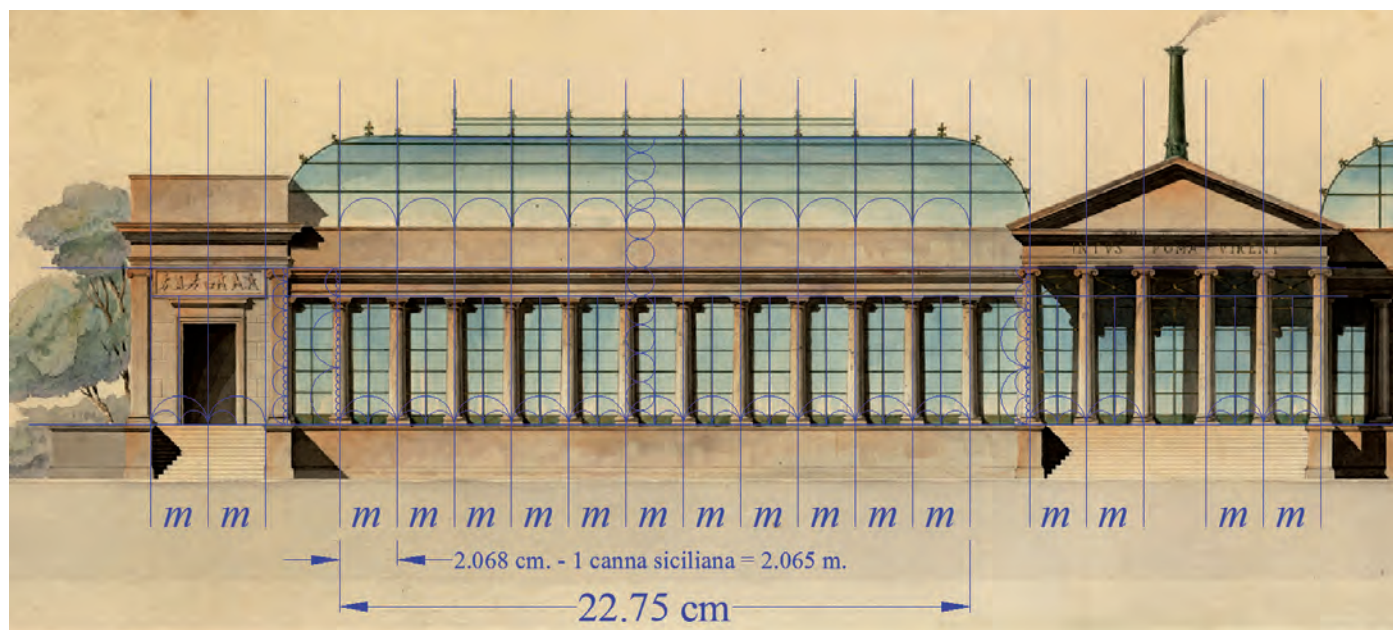
dorica misurerebbe mezza canna, le colonne corinzie del pronao e le paraste dei corpi lapidei alle estremità sarebbero di 2 canne e 6 palmi (5,70 m. circa) [fig. 6].

Se l'ipotesi fosse corretta, l'edificio avrebbe il fronte principale di circa 75,5 m. e una profondità di 30,8 (esclusi gli aggetti delle scalinate), del tutto compatibili con un edificio di questa monumentalità.

Un'ultima considerazione sulle scale di rappresentazione. Il sistema mensorio e modulare appena descritto è ipotizzabile se si attribuisce ai disegni un fattore di scala centesimale, se, cioè, si attribuisce alla pianta una scala di rappresentazione di 1:200 e ai prospetti una scala di 1:100. Può sembrare poco verosimile l'associazione di un sistema di misura che prevede sottomultipli in ottavi, dodicesimi o sedicesimi, ma va ricordato che all'epoca l'uso di scale centesimali e sistemi di misura in canne, piedi e onze era prassi non rara tra gli architetti.

*La rappresentazione delle tavole originarie*

Le tavole di Damiani sono un manifesto architettonico, una dichiarazione d'intenti. Trasmettono un'idea di architettura che arriva anche senza esperirne la realizzazione, con una forza che non stupisce, vista l'importanza che il giovane Almeyda attribuisce al disegno, già dai suoi pri-





missimi studi disciplinari: «in materia di Disegno le parole non possono dar l'idea della forma, la quale non va altrimenti espressa che col Disegno»<sup>8</sup>: sistema sintattico dalla grande forza comunicativa, capace di raccontare un pensiero, di chiarire a sé e agli altri quale sogno architettonico vuole realizzare.

In questo senso la qualità della rappresentazione non va intesa solo come autocompiacimento pittorico, ma come strumento espressivo finalizzato alla trasmissione di un'idea. Il chiaroscuro è assolutamente necessario, in quanto contiene informazioni preziose sulle relazioni volumetriche, su oggetti e rientranze<sup>9</sup>. Il tocco leggero di acquerello racconta la matericità e le ombre, in un modo che oggi chiameremmo *rendering*, utile a dirci che il basamento lapideo, probabilmente di una pietra calcarea che si ritrova spesso nelle architetture di Damiani, si incastra e regge un sistema costruttivo "modernissimo", esaltato dall'azzurro del vetro. Gli alberi sullo sfondo, infine, non sono un vezzo decorativo, ma ci danno un'altra informazione: questa serra va posizionata in un giardino.

Ecco, allora, chiarito il significato di una sua riflessione: «Il metodo del Disegno è un solo, e sta appunto nella esatta determinazione geometrica delle linee e delle ombre, nel gusto pittorico del chiaro scuro e del colore [...], allo scopo di produrre con evidenza e con grazia l'immagine esatta d'un edificio non ancor eseguito, e dar di esso al riguardante una esatta e chiara idea»<sup>10</sup>.

52

Ecco svelato, dunque, il suo intento: «produrre con evidenza e con grazia l'immagine esatta d'un edificio non ancor eseguito», far arrivare a non "riguardanti" una «esatta e chiara idea».

#### *Incongruenze progettuali e scelte interpretative*

La costruzione del modello tridimensionale ha consentito di trovare alcune incongruenze progettuali che non possono essere visibili dalla sola stesura dei prospetti.

È il caso, ad esempio, del punto d'incontro tra il colonnato dorico e il corpo rettangolare di chiusura. Guardando il prospetto originario sembra tutto coerente e non si riesce a cogliere il conflitto che nasce dall'incontro di questi elementi architettonici, laddove venisse rispettata l'impostazione dettata dalla pianta. La cornice del colonnato dorico, infatti, è in contraddizione con il capitello ionico della parasta angolare, in quanto si trovano alla stessa quota, incongruenza, questa, invisibile in prospetto e non desumibile dalla pianta, eseguita, ovviamente, ad una quota inferiore.

Per risolvere l'incoerenza compositiva si è scelto di prolungare i corpi laterali, anche se di pochissimo, di una misura, cioè, corrispondente alla larghezza della parasta: in questo modo il

7. Confronto tra il prospetto del disegno originario e il prospetto del modello digitale (modellazione G. Di Bartolo, post-elaborazione dell'autore).

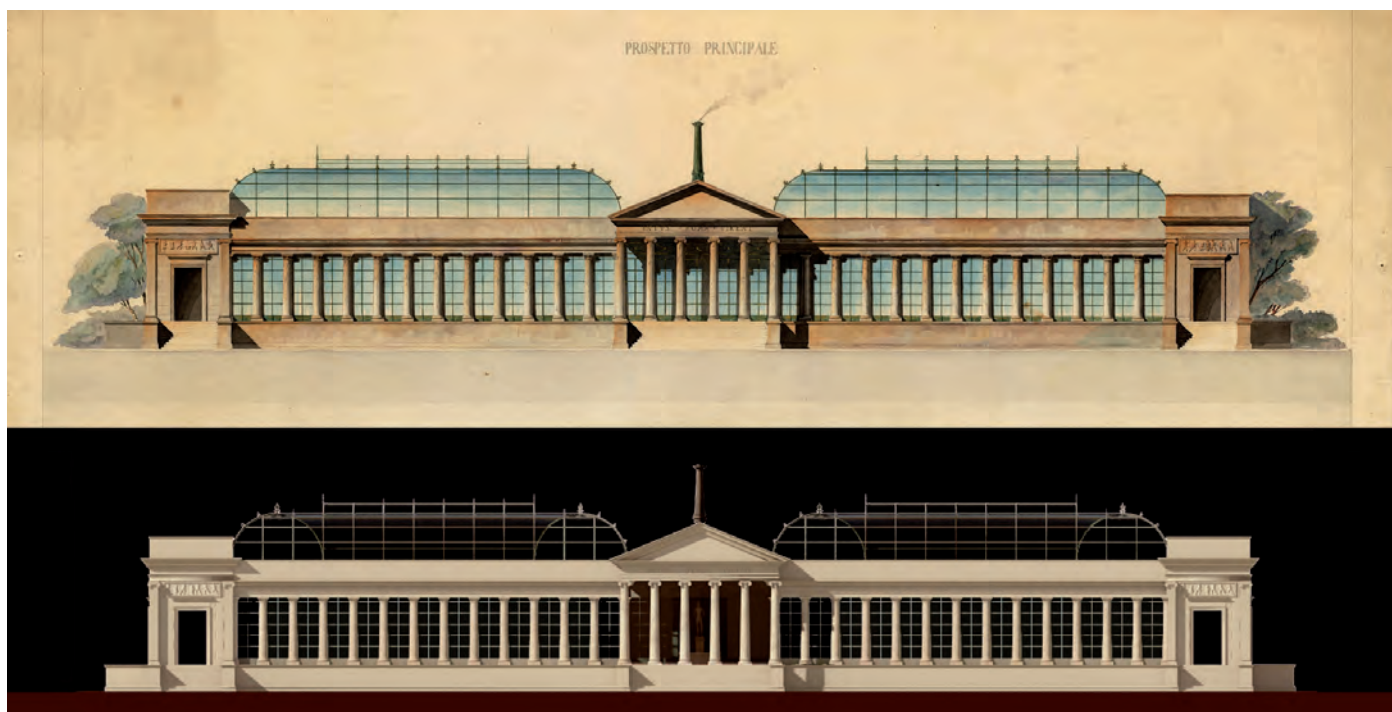
colonnato dorico può essere interrotto dal paramento murario e la parasta visibile in prospetto non presenta alcuna interferenza con la semicolonna dorica.

La scelta potrebbe essere stigmatizzata come arbitraria, ma è sembrata la più indolore in un processo di ricostruzione che cercasse di essere il più fedele possibile ai disegni di Damiani.

Non sappiamo se il progettista fosse consapevole del problema e lo avesse trascurato perché non interessato a risolverlo, data la natura teorica del progetto, o se fosse stato tratto in inganno dall'averlo disegnato solo in proiezione ortogonale. Quello che risulta inequivocabile è che la costruzione del modello tridimensionale evidenzia ciò che i disegni piani non rivelano.

In realtà, un confronto del prospetto originario con una vista in proiezione ortogonale del modello digitale mostra che la soluzione ipotizzata è del tutto plausibile: la vista ortogonale del modello, infatti, è stata realizzata inserendo una ombreggiatura simile a quella del disegno originario, ottenuta grazie all'opportuno posizionamento della fonte luminosa.

Confrontando il disegno originario del prospetto e la vista frontale del modello digitale [fig. 7], realizzato secondo questa ipotesi, si nota che il corpo di sinistra proietta una piccola ombra sul



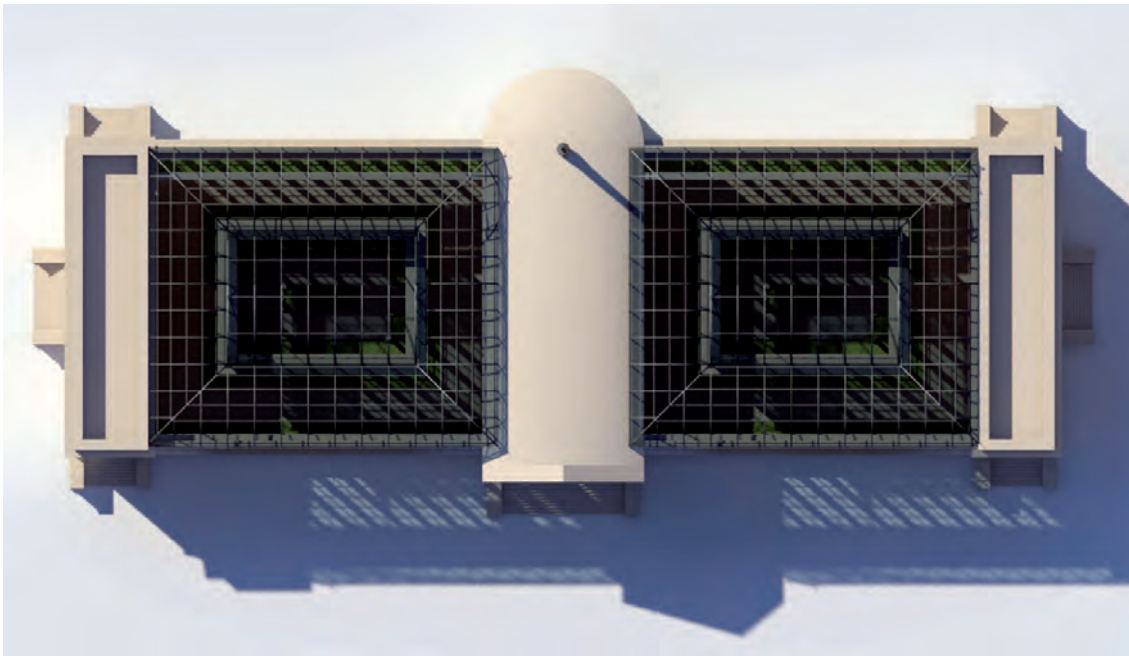
muro d'attico del colonnato dorico, esattamente come ipotizzato nel modello digitale. Non è da escludere, dunque, che anche Damiani prendesse in considerazione un leggero avanzamento del corpo in pietra, proprio per evitare quel conflitto, e, avendo realizzato il prospetto, presumibilmente, dopo la pianta, non abbia ritenuto necessario provvedere a una stesura di quest'ultima con le modifiche (peraltro minime) che l'avrebbero resa congruente con l'alzato. Un'altra incongruenza è data dalla presenza di un piano parzialmente interrato, ben visibile nelle due sezioni, sebbene in pianta non vi sia traccia di elementi verticali di collegamento.

8. Pianta delle coperture del modello digitale (modellazione G. Di Bartolo, post-elaborazione dell'autore).

#### *La rappresentazione digitale*

La realizzazione del modello digitale ha seguito varie fasi: la prima ha previsto l'identificazione del modulo e la ricostruzione planimetrica, base vettoriale di fondamentale importanza per la costruzione degli elementi tridimensionali.

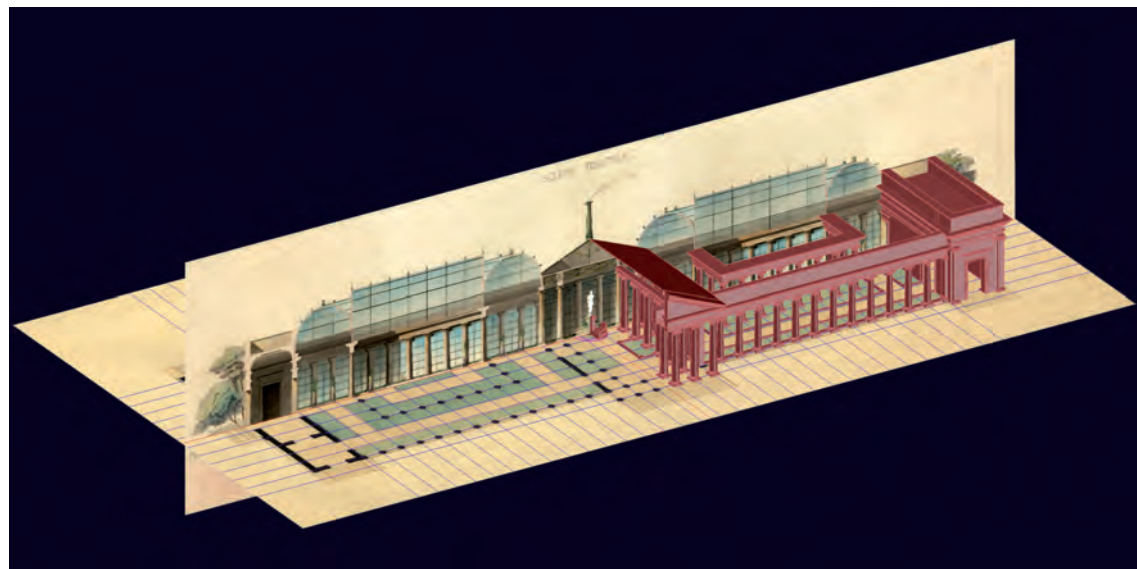
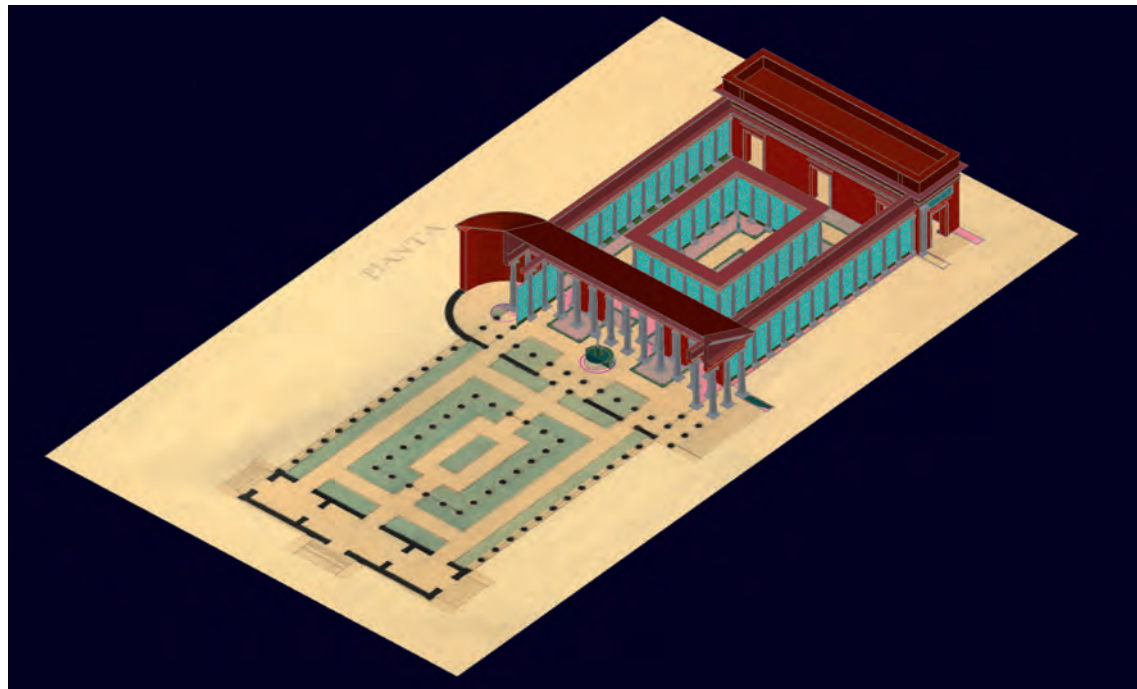
Avendo una pianta basata sulla griglia modulare è stato possibile costruire i singoli elementi e riprodurli prendendo come punti di riferimento i punti d'intersezione della griglia stessa [figg. 8-10].





9. Parte del modello digitale sovrapposta alla pianta originaria (modellazione G. Di Bartolo, post-elaborazione dell'autore).

10. Parte del modello digitale sovrapposta alla pianta ed alla sezione trasversale originarie (modellazione G. Di Bartolo, post-elaborazione dell'autore).



Una volta ricostruito il modello si sono scelte due modalità di rappresentazione: una, analitica, che, volutamente offre una visualizzazione astratta, come nel caso dell'esploso assonometrico che vuol far capire come si relaziona il sistema di volte in ferro e vetro con i corpi lapidei centrale e laterali; l'altra, più realistica, o iconica, nell'accezione che ne dà De Rubertis<sup>11</sup>, per cercare di "vedere" il progetto come se fosse stato realizzato.

I disegni analitici sono eseguiti applicando il concetto di *mimesis* espresso da Vittorio Ugo:

In breve, la *mimesis* architettonica non è un procedimento puramente tecnico o proiettivo, una semplificazione, un inganno percettivo o l'esibizione di un'abilità manuale, ma una teoria ed un progetto: è essa stessa una "forma"; la forma dell'identificare e del produrre modelli delle forme architettoniche. La selezione dei dati caratterizzanti al fine di costruire il modello di un'opera non si riduce ovviamente alla scelta degli elementi fondamentali in quanto "pezzi", "dettagli", "parti", [...]. Al contrario, [...] tali elementi [...] dovranno poter definire l'opera nella sua totalità, nella sua "invisibile" strutturazione, nel suo *skhêma* e nella sua portata teorica<sup>12</sup>.

56 Il disegno, dunque, inteso come traduttore di informazioni invisibili o non immediatamente percepibili: se ne può capire il ruolo nelle piante sulle quali è stato sovrapposto il sistema modulare o nell'assonometria che cerca di evidenziare i componenti architettonici, intesi come elementi di una raffinata composizione, e le loro relazioni. È il caso dell'esploso assonometrico in cui la successione di colonne si configura come basamento su cui si incastra il sistema di volte vetrate.

Si è scelto, inoltre, di eseguire alcuni disegni del modello con un registro non analitico e astratto, ma mimetico del processo visivo, disegni che cercassero, cioè, di simulare la percezione dell'edificio qualora fosse stato realizzato.

La rappresentazione realistica del modello si muove su registri di simulazione materica e luminosa, volendo fornire anche la possibilità di immaginare spazi non rappresentati nelle tavole originali: viste prospettiche dell'esterno e viste degli spazi interni generano rappresentazioni non immaginabili da una ricostruzione limitata a piante e prospetti.

Questo registro espressivo non sempre riscontra il favore generale. Lo si considera troppo lusinghiero e ingannevole, e, considerando quanto è possibile ottenere con le tecniche di rendering, il rischio di confondere un disegno con una fotografia è realmente alto.

Lo stesso Ugo scrive in proposito:

Se considerata nella sua complessità, la nozione di modello – e quindi la *mimesis* – si articola a diversi livelli. Secondo l'interpretazione più comune e banale della tradizione che riduttivamente fa capo alla "Belle Arti del Disegno", l'imitazione riguarda innanzi tutto – se non esclusivamente – l'aspetto visivo, si fonda sull'ottica: l'"immagine" dell'edificio [...] è il modello che il disegno "imita", riproduce [...], traducendolo così in un modello grafico; e quest'ultimo deve essere tale che lo si possa scambiare col reale senza apprezzabili alterazioni percettive: un disegno "sostitutivo o "equivalente"; un disegno al posto o "in vece" del vetro della finestra, che si sostituisca alla visione diretta dell'esterno dandone l'esatta illusione, fornendone una duplicazione fedele, dunque vera<sup>13</sup>.

Non si vuole entrare nel merito delle antitetiche posizioni tra i sostenitori dell'astrazione e quelli dell'imitazione percettiva.

Ci si limita a un paio di considerazioni.

La prima è che spesso i due registri si sovrappongono e non è così semplice distinguerli. Si pensi al prospetto del disegno originario: l'astrazione del punto di vista all'infinito, propria del disegno in proiezione ortogonale, si fonde con tecniche di rappresentazione che oggi chiameremmo rendering, e cioè la simulazione dei materiali e la presenza di ombre, appartenenti ad un registro più percettivo.

La seconda è relativa a quanto è stato fatto, nei secoli, per arrivare a simulare viste percettive, a partire dagli incessanti studi sulla prospettiva, passando da tutti quei "trucchi", quali camere oscure, visori o altro, per arrivare alle odierne tecniche di rendering o di stereoscopia, quasi fosse una esigenza umana quella di cercare di riprodurre la realtà fenomenica, addomesticarla e possederla anche grazie a simulazioni realistiche.

Rimandando ad altre sedi le considerazioni su questi temi, si è scelto, nella ricostruzione di questo progetto di Damiani, di produrre anche immagini realistiche, per vedere il progetto in modo diverso da quanto visibile nelle tavole, per fornire immagini che trasformano le informazioni contenute in pianta, prospetto e sezione in prospettive con simulazione materica e luminosa, per offrire all'osservatore la sorpresa di spazi interni, ampi e luminosi, difficili da immaginare vedendo soltanto la pianta e la sezione, per suggerire le relazioni tra l'edificio e il contesto circostante.

L'edificio, infatti, è pensato per un luogo-non luogo, di cui non sappiamo quasi nulla, e di cui, probabilmente, non è necessario sapere molto, se non il suo essere un giardino, come ci raccontano quei pochi, preziosi, tocchi di acquerello dedicati agli alberi che incorniciano gli alzati.

Pochi tocchi di acquerello che, però, non possono e non devono essere trascurati, poiché forniscono informazioni precise sul contesto in cui va inserito questo edificio, ritenute importanti alla stessa stregua dell'inchiostro che marca la pianta, delle venature delle colonne o della coloritura in azzurro che con facilità permette di distinguere le vetrate o la copertura. Ogni segno, ogni campitura, ogni sfumatura è stata osservata e interpretata per comporre il processo di ermeneusi che ha condotto all'elaborazione del modello di questo progetto pensato dal giovane Damiani [figg. 11-13].

11. 12. 13. Viste prospettive (modellazione e rendering G. Di Bartolo, fotoinserimento e post-elaborazione dell'autore).

58







## NOTE

<sup>1</sup> A proposito dei progetti presentati in occasione delle mostre di Belle Arti a Napoli e a Palermo, Paola Barbera scrive: «I progetti potrebbero essere quello per una serra di architettura classicheggiante, ma coperta con un'esile intelaiatura di ferro e vetro e quello, già citato, di un padiglione da Caffè»; P. BARBERA, *Giuseppe Damiani Almeyda, artista architetto ingegnere*, Palermo 2008, p. 30.

<sup>2</sup> Il palazzo di Cristallo di Joseph Paxton era stato realizzato pochi anni prima a Londra, nel 1851, per l'Esposizione Universale.

<sup>3</sup> J.N.L. DURAND, *Recueil et Parallele des Edifices de Tout Genre, Anciens et Modernes*, Parigi 1801.

<sup>4</sup> F. MANGONE, *La formazione napoletana*, in *Giuseppe Da-*

*miani Almeyda. Una vita per l'architettura, tra insegnamento e professione*, a cura di P. Barbera, M. Damiani, R. Pirajno, Palermo 2008, p. 23.

<sup>5</sup> Francesco Damiani, (Trapani 1813 – Palermo 1867).

<sup>6</sup> La catalogazione degli strumenti dell'archivio Damiani è stata redatta, nel 2008, dal prof. arch. Edoardo Dotto.

<sup>7</sup> Si ricorda che la canna siciliana era divisa in 8 palmi e il palmo era diviso in 12 onze.

<sup>8</sup> Dal Proemio delle *Istituzioni Architettoniche (Scuola Italiana di Architettura Civile)*, in M. DAMIANI, *Le istituzioni Architettoniche*, in *Giuseppe Damiani Almeyda...*, cit., p. 14.

<sup>9</sup> «Non potremmo altrimenti stimare, in quanto esseri umani, la distanza che ci separa dagli oggetti se non in-

tervenisse la luce, e con essa le ombre proprie, portate e autoportate, grazie alle quali ha luogo la percezione tridimensionale dello spazio»; A. DE ROSA, *Tutta la luce del mondo*, in «XY Dimensioni del disegno», 9, 2005, p. 63.

<sup>10</sup> M. DAMIANI, *Le istituzioni Architettoniche*, in *Giuseppe Damiani Almeyda...*, cit., p. 15.

<sup>11</sup> Sul concetto di iconicità o mimesi del disegno si rimanda a R. DE RUBERTIS, *Il disegno iconico*, in *Il disegno dell'architettura*, [Roma 1994] 1998.

<sup>12</sup> V. UGO, *Mimesi*, in R. DE RUBERTIS, A. SOLETTI, V. UGO, *Temi e codici del disegno di architettura*, Roma 1992, pp. 15-16.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 13.