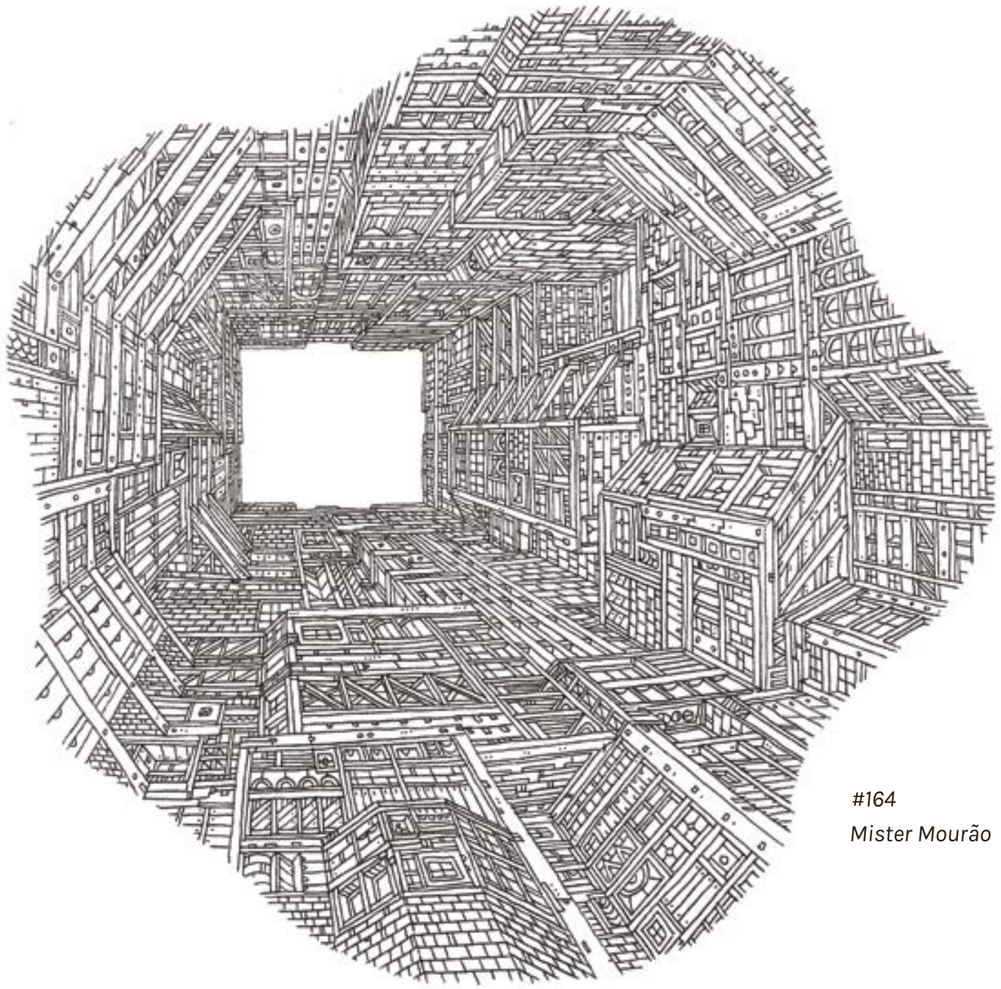
Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è, fenomenologicamente, un'interruzione nel tessuto figurativo, come un'interruzione nel testo di un'opera trasmesso non integralmente. Ma quel che sta dell'opera d'a[illegible] la[illegible] assume un'importanza a se, come u[illegible] tività neg[illegible]

lacuna [la-cù-na] s.f. [dal lat. *lacuna* «laguna; cavità; mancanza», der. di *lacus* «lago»] — Interruzione, soluzione di continuità, spazio vuoto creato dalla mancanza di ciò che dovrebbe occuparlo, e quindi mancanza in genere; in partic., mancanza di parole, righe, pagine in un manoscritto o più raramente in opere a stampa: *in questo passo ci dev'essere una l.*; *integrare una l.*, congetturando le parole mancanti. Più spesso in senso astratto: *l. legislativa*, in diritto, la mancanza di una precisa disposizione di legge che regoli una determinata materia; *l. mnemonica* o *mnesica*, in psichiatria, disturbo della memoria limitato a un determinato spazio di tempo (anche nel linguaggio com., *avere delle l. nella memoria*, non ricordare più alcuni fatti o circostanze, per cui si crea come una discontinuità nella memoria); e con sign. più generico: *ci sono gravi l. nella sua cultura, nella sua preparazione*; *avvertire una l.*, sentire la mancanza di ciò che sarebbe utile o necessario o desiderato; *riempire, colmare una l.*, riferito a ciò che, prima mancante, viene finalmente a sanare il vuoto. In questo sign., ant. anche *laguna*; in arte, la l. è, fenomenologicamente, un'interruzione nel tessuto figurativo, come un'interruzione nel testo di un'opera trasmesso non integralmente.



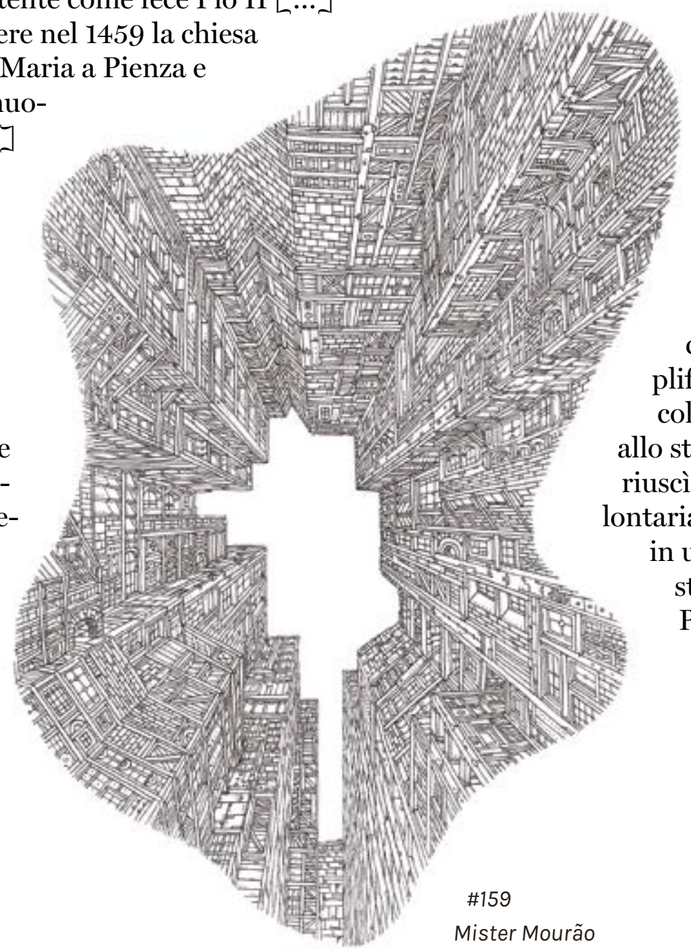
#164
Mister Mourão

Mancanza, censura o reticenza, la lacuna in letteratura rappresenta l'omissione intenzionale, l'arte del non detto in cui il testo acquisisce la sua valenza in virtù della qualità dei vuoti che inducono il lettore a un piacevole sforzo di riempimento e di partecipazione all'opera. In architettura, invece, questo rapporto è ribaltato: di fronte a una lacuna ci si interroga riguardo al persistere dell'*utilitas* del manufatto. Il termine acquisisce così un'accezione negativa, una mancanza alla quale sopperire per permettere una lettura omogenea e coerente del costruito.

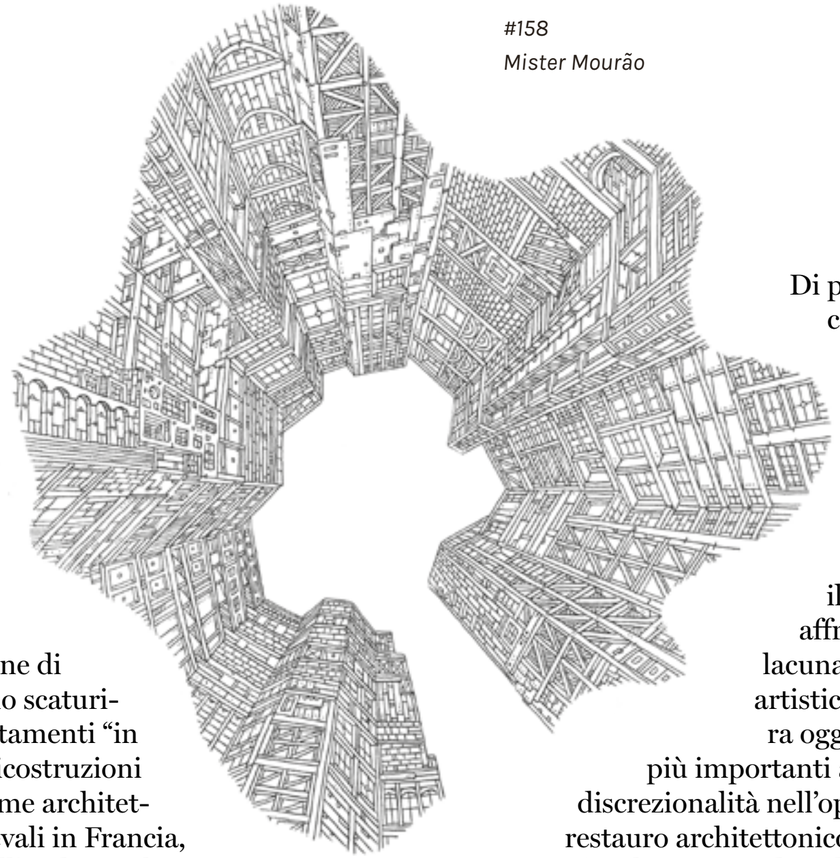
Durante il Rinascimento, la tendenza a leggere la lacuna in modo "artistico" della lacuna ha determinato l'operato degli architetti nelle loro spesso arbitrarie ristrutturazioni ed interventi. Se è vero, infatti, che fu in questo periodo che si ebbe una vera e propria rivoluzione umanistica e una ricerca e documentazione preziosissima dell'antichità classica, è altrettanto evidente come fosse la sensibilità individuale (dell'architetto o del committente) a determinare che cosa fosse da valorizzare e in che modo, e che cosa da distruggere per far spazio al nuovo. Scrive a tal proposito Carlo Ceschi, uno dei maggiori teorici del restauro italiano: "Ma quando si voleva far opera nuova non si esitava a sacrificare un edificio preesistente come fece Pio II [...] per fare abbattere nel 1459 la chiesa romanica di S. Maria a Pienza e sostituirla col nuovo Duomo. [...] L'umanesimo si fermava evidentemente all'apprezzamento dell'antichità classica e non riusciva ad estenderlo alle architetture dei secoli posteriori"[1]. La strategia per colmare la lacuna era sempre dipendente unicamente dalla prepotente personalità dell'architetto, che inseriva l'oggetto del restauro nella propria visione personale: questo è quanto avvenuto per la cupola del Brunelleschi o per la facciata di Santa Maria Novella dell'Alberti.

L'evoluzione dello studio dell'antichità e una progressiva consapevolezza dell'argomento portarono successivamente ai nuovi e interessanti *modi operandi* neoclassici, che determinarono l'abbandono dell'approccio legato alla discrezionalità personale, in favore del massimo rispetto per l'integrità del testo figurativo. Emblematico in questo senso il restauro dell'arco di Tito, iniziato da Raffaele Stern nel 1818 e completato da Giuseppe Valadier. Con un meticoloso lavoro di ricostruzione per anastilosi, ove possibile, e con il completamento in materiale diverso dall'originale con finiture semplificate, non solo si colmò la lacuna ma allo stesso tempo se ne riuscì a conservare volontariamente la traccia in un esempio di restauro magistrale. Proprie dell'Ottocento sono due

[1] *C. Ceschi, Teoria e storia del restauro, p. 12*



#159
Mister Mourão



#158
Mister Mourão

scuole di pensiero: quella di Eugène Viollet-Le-Duc, dalla cui sensibilità e preparazione di storico sono scaturiti i completamenti "in stile" e le ricostruzioni di moltissime architetture medievali in Francia, e quella dell'inglese John Ruskin, che condannava, invece, gli interventi del collega, sostenendo il valore artistico e romantico dei segni del tempo sui monumenti e sulle rovine. Nonostante entrambi abbiano influenzato in modo decisivo il pensiero sull'argomento per i secoli a venire, il pensiero di Ruskin ha rappresentato un modo del tutto nuovo, seppur radicale e teorico, di approcciarsi al tema della lacuna: non c'è alcuna necessità di recuperare, completare, far rivivere un oggetto di un'altra epoca che ha già compiuto il suo ciclo vitale.

Di pari passo con l'evolversi del pensiero critico sul restauro, il modo di affrontare la lacuna in senso artistico è ancora oggi uno dei più importanti aspetti di discrezionalità nell'operare un restauro architettonico, benché si sia più volte tentato di codificarne i principi cardine in modo univoco e scientifico.

Se con gli otto punti espressi da Camillo Boito nel 1883, poi confluiti nella "Carta di Atene" del 1931, si era optato per il definitivo rifiuto dei completamenti, eccezion fatta per quelli per anastilosi, il XX secolo ha nuovamente mescolato le carte.
Sono stati introdotti due principi: quello del "minimo intervento" e quello della "riconoscibilità", che hanno stabilito come nuovo obiettivo la conservazione dell'opera.
Parallelamente però si sono presentate occasioni in cui l'aspetto prevalente della lacuna da colmare è risultato di natura socio-psicologico, inteso cioè come la dolorosa mancanza di un elemento

caratterizzante il proprio background culturale: si possono leggere in questo senso i restauri effettuati in seguito ai conflitti del XX secolo, in particolare a partire dalla fine della seconda guerra mondiale. La ricostruzione di molti monumenti ha spesso seguito la via del "tale e quale", metodologia che ha prevalso spesso per volontà popolare perché l'unica che, in condizioni di grave distruzione, riuscisse a riportare in vita i manufatti perduti — seppur riproduzioni senz'anima storica.
Di fronte a queste situazioni si sono moltiplicate le ricostruzioni e i completamenti, ognuno con approcci peculiari ma tutti accomunati dalla stessa volontà di riappropriarsi di un "pezzo di identità" andato perduto. Un valido esempio è la ricostruzione di alcuni ponti antichi, come quello ligneo di Bassano, risalente al 1569 ma già ricostruito due volte nel 1749 e nel 1821, che ha visto la sua terza replica, ancora fedele al disegno palladiano, dopo essere stato distrutto nel 1945. O ancora, il ponte fiorentino a Santa Trinità, ricostruito non solo con le pietre raccolte in Arno, ma anche con le tecniche delle maestranze cinquecentesche anziché con una struttura moderna successivamente rivestita, perché altrimenti il suo aspetto "non sarebbe stato lo stesso"[2].
In seguito si è sentito il bisogno di "riaffermare gli antichi principi". Con nuove prese di coscienza nel campo della tutela dell'ambiente urbano, nel 1964 è stata stilata la Carta di Venezia: la consapevolezza della complessità delle esigenze in gioco non è stata, però, dimenticata. A questo proposito lo stesso Ceschi scrive: "Le vicende che ho ricordate [...] esulano evidentemente dall'ordinaria routine metodologica codificata nelle norme, nelle istruzioni e nelle carte del restauro. [...] Ma la ricostruzione del patrimonio monumentale dopo la vicenda bellica è una pagina incancellabile e proprio perché eccezionale non poteva trascurarsi"[3].
Ciò che è importante sottolineare è che quando si parla di restauro di un'architettura o di un settore urbano, rispetto a quello dell'opera d'arte in generale, si aggiunge una fondamentale variabile: la funzione, la capacità dell'edificio o del brano di città di essere ancora utile al proprio scopo originario. L'*utilitas* della famosa triade vitruviana è spesso il punto di partenza del lungo percorso che ha portato teorici e tecnici delle varie epoche ad affrontare il tema della lacuna, producendo nei secoli una vastissima letteratura di settore e alimentando un fervente dibattito che può dirsi tutt'altro che concluso, e che qui abbiamo provato a sintetizzare. Di pari passo, recenti avvenimenti catastrofici hanno introdotto una nuova variabile nel complesso sistema di equilibri della materia: il simbolo. La lettura in chiave simbolica di alcune mancanze dovute ad eventi distruttivi, naturali o antropici, ha generato esempi innovativi e dalla forte valenza comunicativa che spingono a riflettere e aprono la strada verso nuovi approcci progettuali •

[2] *C. Ceschi, Teoria e storia del restauro, p. 208*

[3] *C. Ceschi, Teoria e storia del restauro, p. 208*

GIBEL— LINA

Nella notte tra il 14 e il 15 Gennaio del 1968 la città di Gibellina viene rasa al suolo dal Terremoto del Belice, che colpisce una buona parte della Sicilia occidentale. A fronte della distruzione causata dal sisma, che riduce in macerie la maggior parte del centro abitato, la strategia scelta è quella di edificare una nuova città nei pressi dell'autostrada in costruzione, a quasi venti chilometri di distanza, con l'intenzione di massimizzare una nuova crescita economica. I resti della vecchia Gibellina vengono affidati all'artista Alberto Burri, che concepisce un monumento funebre a scala urbana, ricoprendo le macerie con uno strato di cemento e cristallizzando l'impronta della città vecchia in un cretto. Lo studio di Gibellina Nuova viene invece affidato a Marcello

†

È stato il tragico attentato alle Twin Towers ad aprire le porte al Terzo Millennio, causando un vuoto materiale che riflette le profonde carenze culturali dell'occidente e segnando in maniera indelebile la percezione storico-sociale, architettonica e urbanistica di New York.
L'evento ha investito sia sul piano affettivo che pratico il tema della ricostruzione

GRO— UND ZERO

e gestione delle lacune: l'aspetto prevalente, immediatamente percepibile nel caso del vuoto lasciato dalle Torri Gemelle, è il suo essere necessariamente in relazione a qualcosa di altro da sé. Si tratta di una mancanza percepita negativamente che, come in un rapporto parassitario, non può esistere senza che esista anche ciò che, sul piano materiale, l'ha generata. A questo la società risponde con un meccanismo di difesa naturale: tenta di lenire la ferita.
Ponendo la questione a un livello emozionale, si può notare come la mancanza

††

Ground Zero.
Paolo Pettigiani.
New York,
novembre 2016

TRE— SOLDI

Edoardo Tresoldi è un artista e scenografo nato a Milano nel dicembre 1987. Ha frequentato l'Istituto Statale d'Arte di Monza, dove si è diplomato nel 2006, e attualmente lavora e risiede a Roma. La sua ricerca estetica verte prevalentemente sullo studio dei rapporti tra il corpo umano e lo spazio che lo circonda: un approfondimento sul continuo dialogo tra figura e sfondo e sulla complessa dinamica della rappresentazione fisica

†††

†

Fabbri, che, ispirato dai modelli anglosassoni delle *new town* e dai dibattiti contemporanei sulle sperimentazioni urbanistiche, disegna un impianto fortemente dilatato, volgarmente denominato "ad ali di farfalla", la cui estensione, nonostante sia destinata allo stesso numero di abitanti, è pari a circa dieci volte la precedente.
Gli spazi vengono dilatati, le abitazioni distanziate al fine di evitare, in caso di collasso,

††

generata da fatti così eccezionali e sconvolgenti faccia emergere alcuni di quei tratti tipici dell'uomo - la commozione, la compassione e l'impegno altruista - che ne nobilitano la natura e che in un periodo di alienazione emotiva e di indifferenza riescono a riscattarlo.
Tratto peculiare della lacuna è il suo essere un elemento strettamente legato al tempo, che ne costituisce una condizione di possibilità. La sua esistenza è subordinata all'esperienza di qualcosa che in precedenza era intatto,

†††

dei sentimenti. Le sue sculture prendono forma nell'intreccio di una fitta maglia metallica di tipo industriale, che si snoda e si compone nelle fattezze dei corpi oggetto dei suoi studi. È il caso di opere come *Pensieri* o *Ricordi*, a proposito delle quali lo stesso Tresoldi dice: "le forme estrudono, formando volumi immaginari che investono la figura e la sezionano dando forma al sentimento, vero protagonista dell'opera".
Il caso della Basilica di Siponto rappresenta un'evoluzione su scala architettonica delle metodologie proprie della scultura di Tresoldi.
L'opera, intitolata *Dove l'arte ricostruisce il tempo*, è stata inaugurata venerdì 11 marzo 2016 nel Parco Archeologico di Siponto, in Puglia. La Basilica di Santa Maria Maggiore di Siponto risale al XII secolo ed è una basilica romanica; ne sono rimaste solamente le fondamenta, accanto alle quali è stata successivamente edificata una basilica medievale. Il percorso di realizzazione dell'opera di Tresoldi ha inizio con una ricerca di documentazione

il coinvolgimento degli edifici adiacenti; le strade sono progettate in modo da consentire un comodo passaggio ai mezzi di soccorso. Infine, una serie di interventi artistico-architettonici vengono apportati diffusamente al tessuto urbano, opere che, se decontestualizzate, sono capaci di configurarsi come oggetti sperimentalmente accattivanti ma che urbanisticamente si riconducono a manufatti slegati tra loro e privi di un qualsivoglia carattere di appartenenza

al luogo. Si tratta di corpi estranei, galleggianti nel contesto in cui sono collocati.

Lo sforzo compiuto si rivela inefficace e col tempo la strategia di ricostruzione mostra di contenere così tante criticità da innescare un lento processo di abbandono del centro cittadino. Attualmente,

Cretto di Burri. Gabriel Valentini. Gibellina, agosto 2009

completo. Non è possibile percepire la mancanza di qualcosa senza conoscerne lo stato originario, sia questa all'interno di un quadro, di una scultura o di un monumento. È sempre un vissuto a precedere una lacuna: serve un'esperienza passata e dunque trascorsa nel tempo affinché l'improvvisa mancanza possa manifestare le caratteristiche descritte del primo punto.
In questa prospettiva *Reflecting Absence*, il monumento realizzato dall'architetto Michael Arad in memoria delle Torri e che troviamo fotografato in queste pagine, si inserisce in modo singolare nel trattamento della lacuna. Non è difficile

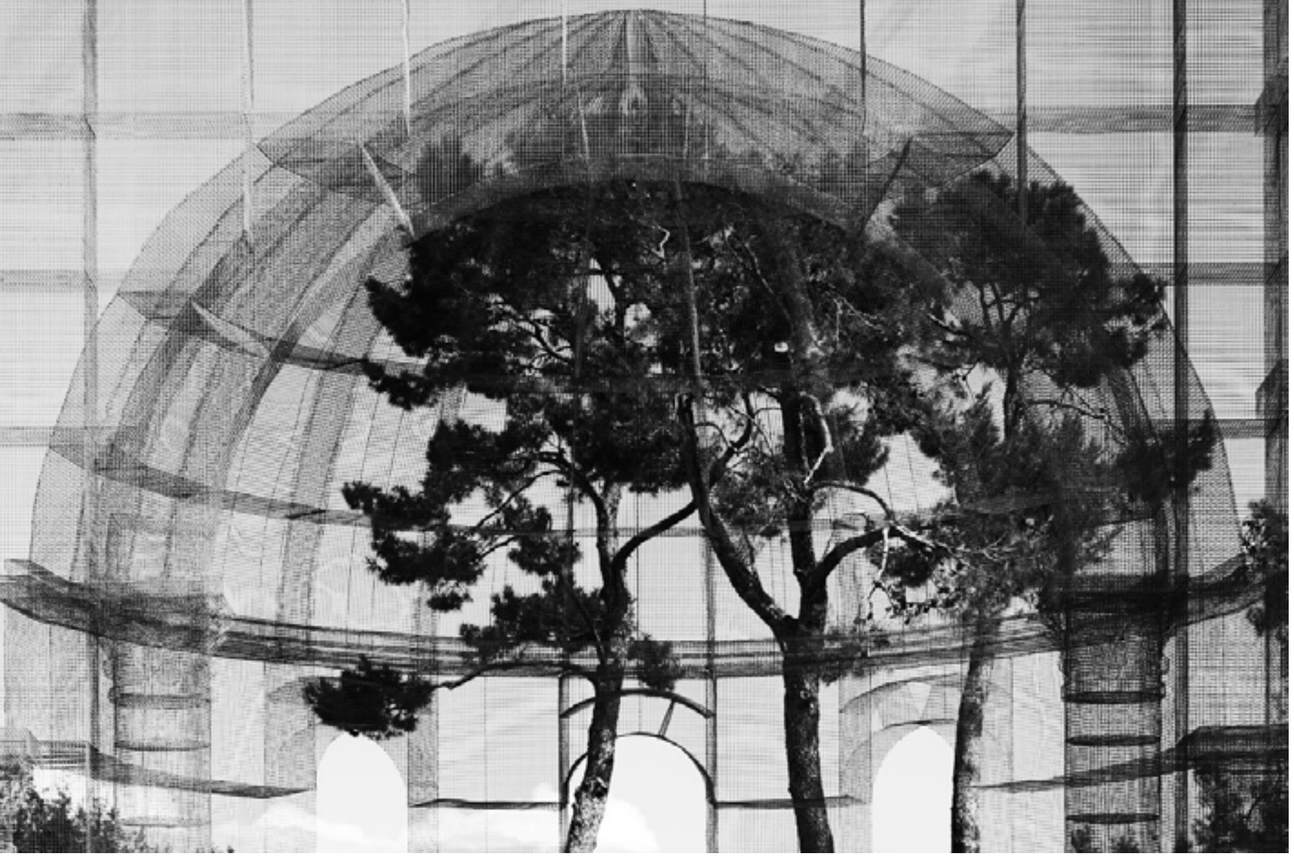
storica eseguita da archeologi e addetti ai lavori del mondo dei beni culturali e rappresenta la ricostruzione sia fisica che virtuale dello stadio finale della basilica. Lo scopo dell'intervento voluto dalla Soprintendenza è quello di preservare i mosaici della struttura paleocristiana; tuttavia, nel

Basilica di Siponto. Edoardo Tresoldi. Siponto, 2016

infatti, a Gibellina circa il 30% delle abitazioni sono seconde case, mentre il 20% sono disabitate.
Quello designato come centro cittadino assume quindi l'aspetto di una periferia disabitata, le cui piazze principali si sono trasformate in campi da calcetto e i larghi marciapiedi per le passeggiate degli abitanti sono divenuti strade carrabili.
La disattenzione principale è stata relativa al ruolo giocato dalla luce solare: la ricostruzione ha ignorato la necessità di mantenere le precedenti zone d'ombra continua dove trovare riparo nei mesi più caldi. Le nuove abitazioni distaccate hanno determinato una frammentazione dell'ombra

pensare che quello che era il simbolo del potere economico americano e del progresso sarebbe anche potuto essere ricostruito, se non addirittura rimpiazzato, da un nuovo edificio che, col passare del tempo, sarebbe diventato un nuovo simbolo e avrebbe soppiantato le vecchie torri. Ma le vite umane che si sono perse e lo squarcio provocato da questo evento nell'ottusa serenità di tutto il mondo occidentale non potevano e non dovevano finire in secondo piano, in nessun modo e in nessun tempo. *Reflecting Absence* esprime con silenziosa risolutezza questa volontà: la scelta simbolica di non ricostruire ma di enfatizzare la mancanza che si è creata, una mancanza tanto più evidente a livello percettivo essendo nel cuore pullulante di grattacieli della città,

corso della progettazione, si opta anche per coniugare gli aspetti di protezione con quelli di ricostruzione dell'alzato.
Il tentativo dell'artista è quindi quello di immaginare un ritorno della struttura, riconosciuta come memoria storica del luogo, disegnata nell'aria, con la capacità di mantenere una relazione diretta col sito in cui si colloca. Il risultato è composto da un robusto ricamo di rete elettrosaldata zincata che raggiunge un'altezza di 14 metri e un peso di 7 tonnellate e che ripropone il volume reale dell'antica basilica, completa di navate, pilastri archi e capriate in acciaio. La straordinaria forza dell'intervento risiede nella letterale smaterializzazione delle strutture che, pur risultando leggere e permeabili, riportano con naturale coerenza la spazialità dell'edificio originario.



e gli stessi luoghi progettati specificamente per le attività pubbliche si sono rivelati privi di ripari adeguati dalla luce solare e, pertanto, disincentivano l'instaurarsi di relazioni sociali tra gli abitanti. In seguito al sisma che ha colpito la Valle del Belice ciò che perdura della vecchia città è la memoria. La ricostruzione, infatti, si è mostrata incapace di leggere il senso profondo di Gibellina e il vero patrimonio culturale che dovrebbe essere salvaguardato, generando di fatto una città fantasma e priva del carattere specifico che le apparteneva •

gioca proprio sull'alterazione del rapporto figura-sfondo, potenziando quell'inversione gerarchica che porta la lacuna a ruolo di figura e relega il suo contesto a sfondo. L'essere altro rispetto a una condizione circostante, una materialità che è generata dall'assenza di materia, e il suo perdurare nel tempo come mancanza, garantita dal crescente divario che verrà a porsi tra la densità costruttiva in continuo aumento rispetto al volume nullo di Ground Zero, dona al monumento una potenza comunicativa fuori dall'ordinario, che senza dubbio rimarrà per molti anni a venire come simbolo e monito per le generazioni future •

L'obiettivo del restauro, sebbene voglia rappresentare un atteggiamento più artistico-scultoreo che architettonico, è raggiunto magistralmente da Tresoldi, capace di instaurare un efficace e profondo dialogo sia con il presente esistente che con il passato distrutto, bilanciando sapientemente i rapporti tra il peso della maglia metallica e il volume ricostruito •

Basilica di Siponto. Edoardo Tresoldi. Siponto, 2016

"Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è, fenomenologicamente, un'interruzione nel tessuto figurativo, come un'interruzione nel testo di un'opera trasmesso non integralmente. Ma quel che stacca la lacuna dell'opera d'arte dalla lacuna del testo, è che la lacuna dell'opera d'arte assume un'importanza a sé, come una figuratività negativa. La lacuna infatti avrà una conformazione, pur fortuita che sia, e potrà avere anche un colore, se sarà un'interruzione della sola materia come aspetto. Ad esempio se consisterà nella sola caduta della pellicola pittorica o del rivestimento marmoreo di un'architettura. In quanto tale con la conformazione (o anche col colore) che ostende a vista, s'inserisce nel tessuto figurativo come figura rispetto a un fondo, e istantaneamente fa recedere il tessuto figurativo a fondo da figura che è. Donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge una svalutazione intrinseca all'immagine per cui ne soffrono anche le parti intatte. Dall'avere intuito confusamente che qui è esposto in termini di gestalt-psychologie, derivò la prima soluzione empirica della "tinta neutra", quando, cioè, si rifiutarono le integrazioni di fantasia e d'analogia. Con la tinta neutra si cercava di metterla in sordina con una tinta il più possibile priva di timbro. Il ripiego era onesto, ma empirico e insufficiente.
Fu facile infatti obbiettare che non esiste tinta neutra, che qualsiasi presunta tinta neutra in realtà veniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, in cui ogni colore non vale per sé isolatamente ma per il contesto cromatico dove si trova inserito. La soluzione non poteva partirsi dalla scelta di un colore, ma dalla spazialità del dipinto, in quanto che nella retrocessione della pittura a fondo che veniva a determinare la lacuna, occorreva ottenere che fosse la lacuna a divenire -per la percezione- fondo alla pittura.
Non si trattava dunque di spegnere la lacuna o diluirne i margini, che era soluzione di tutte la peggiore, con cui si diluiva tutta la pittura superstite, ma occorreva scegliere, rispetto al contesto cromatico in cui la lacuna si inseriva, una tinta che non avanzasse ma retrocedesse, e, dove la statica del colore lo permetta, stabilire alla lacuna un livello più basso rispetto alla superficie del dipinto.
A questo modo senza illudersi di abolire la lacuna, si ottiene che la lacuna non si proietta in avanti e non si inserisce nel contesto pittorico: simbolicamente rimane come lo spazio bianco del verso dove sia caduta la parola. La soluzione, invece, con cui si ricostituisce la continuità figurativa del contesto pittorico, soluzione che dovrà essere sempre riconoscibile a occhio nudo, si assimila alla parola o alle parole tra parentesi quadre, con cui la filologia letteraria propone di ricostituire la continuità di senso in un testo mutilo.
La probità e la convenienza alla percezione del metodo suggerisce allora soluzioni di volta in volta semplicissime ed adeguate, come la messa in evidenza della tela o del legno originario in una pittura, delle

Teoria del Restauro. Cesare Brandi. Electa, 1977

Cretto di Burri. Davide Mauro. Gibellina, febbraio 2016

strutture murarie o dell’arriccio per un affresco, dell’ordito per un arazzo o un tappeto.”

Il lavoro fatto fin ora accenna ad alcuni aspetti del tema della lacuna nei campi di letteratura, pittura, arte e architettura. Il percorso è volto a strutturare un conciso background culturale che accompagni una riflessione sul tema della lacuna in urbanistica, riflessione inevitabile a fronte dei Terremoti del centro Italia del 2016, che hanno posto in auge, una volta ancora, la necessità dell’architettura italiana di confrontarsi con il tema della ricostruzione in ambiente storicizzato. Il nostro è infatti un Paese il cui carattere è fortemente determinato dalla stratificazione susseguitesi nei secoli, un tema tanto più delicato dove il patrimonio artistico-architettonico è profondamente radicato, al punto di essere assimilabile all’identità stessa dell’Italia.
Il problema, normalmente ricondotto ai casi di nuova edificazione, riguardante il comportamento che più si adegua alla comunicazione con il tessuto esistente, è adesso attuale nei termini della pianificazione urbanistica e la ri-costruzione nel caso degli eventi catastrofici.
Qual è il problema: il terremoto ha reso urgente e indispensabile recuperare gli edifici distrutti, ma con quale criterio? Nuova architettura? Costruzioni in stile? Edifici neutri? La
questione è tanto più complicata perché non ci si può rifare al gusto o alla moda, ma, se da una parte è essenziale rispettare il carattere di un luogo, dall’altra è necessario distaccarsi dai modelli preesistenti, favorendo la capacità di ripresa ed evoluzione e la possibilità di ricominciare, cosa di cui tale evento genera i presupposti.
Le lezioni evidenziate, il breve excursus storico culturale della scuola del restauro e i casi studio di Gibellina, Siponto e New York si rivolgono all’esigenza di maturare una posizione coerente e condivisa che aiuti ad intraprendere la strada diretta alla soluzione di questi fenomeni.
Il principio che difendiamo è l’emancipazione dell’Architettura e dei progettisti da un atteggiamento sottomesso e remissivo, e la cultura di un intervento che disponga di un carattere adeguato e personale, consapevole delle esigenze che vanno recuperate come del genius loci, ma capace di proiettarsi verso un futuro ricostruito, un nuovo punto da cui partire.
È importante sottolineare che questa riflessione non intende affatto presentarsi come progressista e anti-nostalgica. La vera forza della cultura artistico-architettonica italiana sta proprio in questo sottilissimo punto, la capacità di maturare con l’educazione una sensibilità di intervenire con rispetto e consapevolezza del passato, che chi nasce, cresce e vive nella, ricca, e diversificata Italia è più portato a comprendere.
Col timore riverente per chi ci ha preceduti rischiamo di arrestarci o regredire, ma solo guardando verso il futuro diamo a noi e a chi ci sostituirà la capacità di ripartire e il coraggio di prendersene la responsabilità.

Testi Alessandro Ariel Terranova, Jacopo Tamberi, Andrea Crudeli, Gilberto Guidi, Giulia Grassi **Editing** Alessandro Iannella **Progetto grafico** Riccardo Bartali, Fabio Santaniello Bruun **Fotografie** Paolo Pettigiani, Gabriel Valentini, Davide Mauro **Illustrazioni** Mister Mourão **Carta** Fedrigoni Old Mill Premimum White 130g/m² **Stampa** Digitale 2+2, 2+4 **Tipografia** Bandecchi & Vivaldi, Pontedera **Certificazione** FSC **Stampato** con il finanziamento per attività studentesche dell’Unviersità di Pisa

Associazione Culturale 120g
CF 93085880503
centoventigrammi.it
info@centoventigrammi.it
@120grammi
dicembre 2016