

Carmen Andriani  
**Memoriae Causa<sup>1</sup>.**  
**Brevi note su Memoriali possibili**

---

Abstract

I Memoriali sono monumenti edificati in ricordo di un accadimento che appartiene alla memoria collettiva. Essi aspirano a una condizione di trascendenza e immanenza al tempo stesso: radicati nel luogo e legati a una precisa circostanza temporale, purtuttavia si svincolano da ogni tempo e luogo in ragione del loro portato universale. I memoriali sono l'espressione di un profondo significato simbolico condiviso da una collettività che in essi si riconosce. In questo modo essi entrano nel nostro presente in modo attivo, capaci di costruire narrazioni e luoghi di una mitologia collettiva entro cui ciascuno di noi possa identificarsi. I memoriali ci parlano, i memoriali evocano: è stato questo il senso del concorso di progettazione per un Monumento memoriale promulgato dalla rivista FAM nel 2023 e degli esiti qui commentati.

Parole Chiave

Memoria/ricordo — Patrimonio collettivo — Topografia — Medium-terrae — Silenzio

---

*Quando si camminerà all'interno della vasta area del monumento, ci si sentirà soli e perduti. Qui non vi è rappresentazione di qualsivoglia ricordo ma si sperimenta quel senso di smarrimento totale che la perdita di ogni controllo sulla ragione genera.*

Questo fu il commento di Peter Eisenman riguardo al Memoriale di Berlino, inaugurato nel 2005, da lui stesso progettato assieme a Richard Serra. Le 2711 stele conficcate direttamente a terra con un gesto radicale quanto assoluto, formavano un insieme ondulado, come un'onda scura che affonda e risale seguendo le variazioni altimetriche del suolo. Il senso allucinato dello spazio ripetuto all'infinito si sommava alla vertigine del *labirinto/non labirinto*: «non v'è spazio per la ragione in questo progetto, il tema è la ragione che diventa follia», sono ancora le parole di Eisenman.

Il Memoriale di per sé, è il Monumento eretto a memoria di un accadimento da ricordare.

Esiste però una differenza fra memoria e ricordo: mentre quest'ultimo registra il dato emozionale e soggettivo (il termine *ricordo* ingloba l'origine greca della parola *cuore*), la memoria è una facoltà dell'intelletto, capace di recepire più dati e di imprimerli nella mente in maniera oggettiva e più distaccata. Si potrebbe dire che il ricordo comporta uno stato emotivo istantaneo del tutto personale, mentre la memoria ambisce ad essere un fatto collettivo e permanente.

I Memoriali aspirano a una condizione di trascendenza e immanenza al tempo stesso: radicati nel luogo e legati a una precisa circostanza temporale, purtuttavia si svincolano da ogni tempo e luogo in ragione del loro portato universale. I memoriali sono l'espressione di un profondo significato

simbolico condiviso da una collettività che in essi si riconosce.

I memoriali ci parlano, i memoriali evocano: è stato questo il senso del concorso di progettazione per un Monumento memoriale promulgato dalla rivista FAM nel 2023 e degli esiti qui commentati. Tre i contesti scelti, di cui due di ambito mediterraneo, mentre il terzo è un caso di *non finito* d'autore: l'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò. Il tema del Mediterraneo elegge l'isola di Lampedusa a luogo-simbolo, luogo tragico di approdo e di transito, di speranza e di morte. Il terribile evento dell'ottobre del 2013 è il fatto da commemorare. Il Mediterraneo è anche uno spazio di relazione, il mezzo attraverso cui si incontrano e si scontrano culture e politiche diverse: uno spazio fragile, frutto di continue contrattazioni, condizionato dagli avvicendamenti storici e politici, un campo denso di avvenimenti in ogni momento della sua storia, uno spazio dai confini incerti, a geometrie variabili, suscettibile di rotture, slittamenti, metamorfosi. Un insieme tanto complesso e così carico di significati chiede un approccio interdisciplinare: architettonico, artistico, letterario, antropologico, geografico, politico nel senso più ampio del termine. In quasi tutte le proposte qui presentate l'architetto è affiancato da un artista, e la parola corre in parallelo alla forma. Sul tema del Memoriale si stabilisce dunque una mutua corrispondenza fra soggetti e testi, una reciprocità che in taluni casi si sovrappone confondendo i confini degli uni e degli altri.

La *Fata Morgana* (questo il motto del primo progetto) è una piattaforma galleggiante soggetta alle correnti marine e divagante con esse, anche se ancorata al fondo del mare. È sormontata da una grande ruota, sorretta a sua volta da un traliccio ligneo. L'imponente struttura (la ruota è alta dieci metri), reagisce al vento risuonando e alle correnti marine divagando. È visibile sia di giorno che di notte, con luminarie che rievocano le processioni religiose. La *Fata Morgana* suggerisce la natura provocatoria del progetto, rielabora certe ritualità folkloriche, *ragionando su un'idea di inganno e di illusione* e dichiarando la propria attitudine alle *culture dell'impermanenza*. Esiste una corrispondenza circolare fra le parole e le forme; le une motivano le altre senza ordine gerarchico ma sono reciprocamente indispensabili. In *Torre Viva / Torre Afona* la corrispondenza fra testo e immagine vive di un rapporto inverso: l'architettura, potentemente evocatrice, precede la spiegazione scritta, che consiste nella asciutta descrizione dei dati, imperniata sul doppio (il *sopra/sotto* rispetto al livello del mare) e aperta a sua volta a rimandi analogici. La *Torre Viva*, costellata di 368 aperture sulle quattro facce emerse, geme al passare del vento diventando segnale di sé stessa come un faro, mentre la *Torre Afona* rimane chiusa e silente nel profondo del mare. L'impianto a croce che le raccorda, orienta i bracci in direzione dei 4 venti.

In *Passaggi di Stato* la visione si allarga alla ampiezza dell'orizzonte: qui il paesaggio è segnato *dai caratteri di transizione fra il clima mediterraneo e quello desertico e dall'incessante spirare dei venti*. I disegni che accompagnano il testo sono mappe e sezioni territoriali composte da più fogli disegnati a matita. Parole e immagini corrono in parallelo rinforzando il senso della proposta; l'alternanza allegorica di luce e di oscurità, di elementi fragili e di scavi nella pietra sono *dispositivi* che configurano *il grande sistema paesaggistico* del Monumento memoriale fatto di connessioni e esperienze dello spazio attraversato. Ma che cos'è il Mediterraneo? La domanda posta da Fernand Braudel e citata nel progetto *Oltremare* ci riporta alle origini. Il Mito del Mediterraneo comincia dalla sua stratificazione ge-

ologica, evocata da molte delle proposte illustrate in queste pagine, poiché «gli strati del terreno sono un museo illimitato di segni che evadono l'ordine razionale e le strutture sociali che limitano l'arte» (Smithson 1996)<sup>2</sup>. Inoltre il Mediterraneo è anzitutto una condizione prima ancora che un luogo fisico: il *medium terrae* è uno spazio di relazione attraversato da un fitto reticolo di rotte invisibili eppur tracciabili; è un risuonare di idiomi che rimbalzano da una sponda all'altra<sup>3</sup>. Su questi idiomi e sulle lettere che lo compongono si fonda il primo atto della proposta *Oltremare*. La singola lettera è materiale di memoria collettiva, come la città mediterranea è palinsesto, sovrapposizione di scritture, città stratificata per eccellenza<sup>4</sup>. Del resto *oltre* vuol dire *al di là* o *dall'altra parte*, a indicare uno sconfinamento dal proprio ambito, un *oltrepassare il limite* oltre il quale si entra in una zona (concettuale o fisica) non normata<sup>5</sup>. Un podio basso, quasi *superficie solida che si buca degradando* verso il livello del mare, disegna il luogo di un temporaneo approdo. A cavallo fra terra e acqua, leggermente ruotato rispetto a uno specchio d'acqua cui si sovrappone, il podio increspa l'altimetria del suolo che converge come in un teatro, verso la scena offerta dal mare e da chi arriva dall'orizzonte lontano. Il basamento, semiaffondato nell'acqua, è orientato secondo coordinate scelte. Numeri e lettere lo definiscono e si concretizzano in forma di piccole sculture diffuse. Memoria e ammonimento allo stesso tempo sembrano essere evocati, come nel Monumento alla resistenza di Gino Valle inaugurato a Udine il 25 aprile del 1969. Nel progetto di Valle il recinto quadrato veniva sospeso su tre pilastri e proteso sulla vasca semicircolare ove l'acqua scorreva a sbalzi. Francesco Tentori ne aveva esaltato il «purismo e la capacità di arrivare a una semplicità che poteva garantire validità artistica e durata nel tempo»<sup>6</sup>. La tensione verso figure primarie è il carattere che accomuna diversi progetti. In *Ispirazioni Mediterranee*<sup>7</sup> il Monumento è formalmente inteso come *un grande massiccio emerso dalle acque del Mediterraneo* in parte scavato, in parte estruso, in memoria dei 368 migranti dispersi in mare. È una figura primitiva, assertiva, sorta di monolite, cui fanno da contrappasso un grappolo di prismi di cristallo raggruppati al centro, nel punto più vicino all'acqua, come fossero corpi di persone. Il memoriale si affida alla forza della metafora così come nella proposta ***Ogni creatura è un'isola davanti al mare*** in cui una installazione fluttua nelle acque del Mediterraneo, qui definita come *sedimento di geografia naturale che emerge dalla topografia marina attraverso un processo geologico di invenzione*. La piattaforma, legata alla terraferma da un esile pontile, emerge e affonda nel mare a seconda del movimento dei flutti e, per analogia, il pensiero corre al Monumento alla Partigiana realizzato da Augusto Murer e Carlo Scarpa alla metà degli anni Sessanta e tuttora affiorante dalla Riva dei Giardini veneziani. Il memoriale è qualcosa di più e di diverso dalla architettura ordinaria, avvicina opera architettonica e opera scultorea, evoca un sentimento collettivo che rappresenta anche se attraverso il silenzio del linguaggio. In ***Paesaggio e Silenzio*** viene utilizzato il moto ondoso delle acque, catturato in profondità da una sorta di canna d'organo flessibile che ne amplifica la risonanza<sup>8</sup>. Con un testo carico di suggestioni che attraversano forme di espressione diverse (dalla filosofia, alla poesia, alla musica) si approda al silenzio di ogni linguaggio, pertanto alla più potente delle espressioni. È certamente una visione antiretorica che riflette sulla idea di *anti-monumento*: del resto anche il Mausoleo delle Fosse Ardeatine, progettato da giovani architetti, fu considerato tale a suo tempo. Ora è uno dei più significativi memoriali sull'eccidio del marzo del 1944, consumato a Roma presso le

cave della via Ardeatina. Analogamente *si accompagnano i visitatori in un viaggio della memoria*, simulando la condizione di persistente instabilità esistenziale cui la migrazione obbliga. Anche qui conta il percorso e la immersione emozionale, piuttosto che una statica seppur partecipata contemplazione.

Lampedusa significa anche l'approdo sperato, il molo da cui si parte o cui si arriva e il porto assume una valenza simbolica. I porti sono punti di partenza, di arrivo e di transito.

I *Porti di mare* sono aperti a molte interpretazioni semantiche: sono i luoghi delle grandi narrazioni letterarie, iconografiche, pittoriche. «Una nuova bellezza è nata. Come sempre è nata dalle scorie di ciò che credevamo di conoscere, dal concrescere di una periferia non urbana ma oceanica che conosce relazioni sconosciute al nostro tempo». Le parole di Aldo Rossi<sup>9</sup>, sorprendenti quanto inattese, scritte a commento delle foto di Gabriele Basilico, stupiscono ancora oggi per la loro attualità.

Nel progetto *Fatto dall'uomo e scolpito dal mare* il molo di Favaro diventa un simbolo.

Qui il memoriale si origina dalla *relazione tra il naturale e l'artificiale, tra il mare e il porto*, e degrada verso l'acqua con i massi squadrati dei frangiflutti, frammenti e rovine consumate dal tempo e dal moto continuo delle onde. Il progetto si concentra su questi elementi, ne aggiunge altri, squadrati anch'essi, con lettere incise sul lato verso terra; altri testi si aggrupperanno nel tempo. Infine quando l'azione di progetto riguarda il suolo, quando questo diviene solco, incisione, labirinto e segna un percorso senza ritorno *il transito provoca inquietudine e disorientamento*. *Transiti* è un titolo evocativo: il percorso, definito dagli autori *silenzioso e disorientante* rimanda a una condizione di esodo, di passaggio, di fuga. Non è dato sapere se ci sarà una possibile uscita, forse la tecnologia potrebbe alleviare simulando una illusoria realtà virtuale. L'approdo prende la forma di una cupola semisommersa e il progetto diventa visionario, delinea una condizione primigenia, elegge nel Cretto di Burri a Gibellina o nel Memoriale di Eisenman a Berlino alcuni dei suoi antecedenti figurativi.

L'altro contesto in cui viene messo a prova l'idea di Memoriale è quello offerto dall'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò, progettato a metà degli anni Cinquanta, mai completato ed ora tutelato dopo decenni di abbandono e di degrado. Il *non finito* è come «una conchiglia infranta: l'interno, svelato, ci fa scoprire un mondo affascinante» si legge nel progetto *Senza Titolo*: gli autori citano a ragione Francesco Venezia, che diventa chiave di lettura per attribuire alla rovina, all'incompiuto, all'opera aperta un indubbio valore di vitalità, di scoperta e di invenzione. In questo caso la riflessione si spinge oltre l'architettura<sup>10</sup>: nella *scuola di vita* pensata e progettata per ragazzi difficili, Viganò aveva abolito le sbarre, aveva creato un contesto solidale, una piccola città aperta, capace di creare empatia con i suoi giovani ospiti affetti da disagio esistenziale. Il Memoriale dunque mette l'accento su questo aspetto: il *non finito* in architettura consente a chi lo abita, di interagire con esso in modo attivo senza subire costrizioni. È uno strumento di democrazia e di vitalità, è l'opera aperta che accoglie e che accetta di modificarsi in sintonia con la collettività che la esperisce. Confrontarsi con la complessità del pensiero di Viganò per portarlo a Memoria senza tradirne il senso integrale, non è cosa facile. Ma se si considera che nell'incompiuto diventa più chiaro il processo di realizzazione della idea, e che è possibile conoscere dettagli altrimenti imperscrutabili nell'opera compiuta, il ragionamento diventa più chiaro. Su

questa riflessione si poggia la proposta *Dimensione libera* azzardando un parallelo con l'*incompiuto* scultoreo più noto al mondo, tanto da diventare esemplare: la Pietà Rondanini di Michelangelo. Non v'è dubbio che osservare un processo nel suo farsi, come succede nei cantieri, metta a nudo l'essenza vera dello spazio, il suo rapporto con la materia e con la forma, consentendo a chi interagisce di potersi inserire in un dialogo ancora in corso. Il *non finito* lascia ampio margine alla libera interpretazione di una compiutezza possibile, lascia un margine alla immaginazione e alla esperienza spaziale. La proposta di *Dimensione libera* consiste in una struttura tridimensionale astratta che innerva uno spazio longitudinale ed accoglie nel suo accrescersi una serie di volumi pieni. Si pone come manifesto dell'architettura di cui si esalta il principio compositivo di ispirazione razionalista (i riferimenti rimandano agli allestimenti di Albin, Pagano, Persico, Nizzoli, BBPR, ecc.). La proposta realizza la struttura lineare come un continuum spaziale, applica in definitiva quel principio di astrazione che, riportando la frase di Antonio Monestiroli, citata in relazione, «operi una riduzione dei fenomeni ad alcuni tratti essenziali che non appartengano a nessuno di quei fenomeni, ma li comprendano e rappresentino tutti». Fra le strategie indagate, c'è anche quella della simulazione di un completamento possibile. È la porta lasciata aperta dall'*incompiuto*, è l'occasione che il progetto *La simmetria del non speculare* coglie trasformandola in proposta. Viganò non era riuscito a completare questa piccola città fatta anche del Teatro, della Palestra, della Chiesa e di altri servizi. Il progetto proposto predispone alcune installazioni nei vuoti rimasti in attesa: sono gli *extra-luoghi*, a memoria di ciò che non è stato compiuto fino in fondo ma non per questo meno reale di ciò che è stato realizzato.

Infine l'ultimo contesto, il Climat de France di Fernand Pouillon, realizzato ad Algeri negli anni Cinquanta, può a buon titolo appartenere anch'esso all'ambito Mediterraneo ma con uno sguardo che parte da Sud, non più dunque lungo gli itinerari del turismo e del Mito, bensì dalle rotte tragiche delle migrazioni.

Nella proposta *Plan Oblique* una rampa stretta e lunga segna un asse longitudinale per tutta la lunghezza della corte interna, la *Grande Piazza delle 200 colonne*; si tratta di un piano obliquo in acciaio specchiato che traguarda e oltrepassa il complesso di Pouillon superandolo in altezza. La scelta è netta, vuole essere un contrappasso alla rigidità della grande corte regolata da numeri primi (1,3,5,7) ed è allo stesso tempo un elemento di rottura, già annunciato all'esterno. Il rivestimento a specchio riflette, smaterializza, disorienta. La lama obliqua, si legge nella relazione, è come una ferita inferta al recinto della Grande Piazza di cui mette in evidenza contraddizioni e conflitti fra Algeria e popolazione musulmana, fra l'idea originaria di monumentalità domestica e la condizione odierna di rovina urbana. *La memoria è il luogo in cui accadono le cose per la seconda volta*: il progetto per un memoriale al Climat de France, si legge nella relazione di quest'ultimo progetto, *comporta la lettura, scomposizione e ricomposizione delle forme archetipiche dell'edificio di Fernand Pouillon*. Con un approccio astratto ma non per questo meno interessante, il Climat de France viene ridotto a cornice di un *palinsesto in divenire*: il suolo è plasmato con una nuova altimetria scomposta e ricomposta, cuore della comunità che la abita e che se ne riappropria ogni volta modificandola.

Nelle intenzioni di Pouillon il grande complesso algerino voleva ricreare una Casbah «non più medievale ma ultramoderna», per consegnare ai più poveri dell'Algeria il loro *monumento domestico*, lo stesso che essi battez-



zarono come *Grande Piazza delle duecento colonne*. È sul filo di questo ragionamento che il Monumento memoriale si salda alla comunità che in esso si riconosce e di cui simbolicamente si appropria.

Il Monumento memoriale entra così nel nostro Presente in modo attivo, con la capacità di costruire narrazioni come luoghi di una mitologia collettiva entro cui ciascuno di noi possa identificarsi.

### Note:

<sup>1</sup> “Memoriae causa” è il titolo che Carlo Scarpa diede a un volume pubblicato nel 1977 per illustrare con un accurata selezione di fotografie il Cimitero Monumentale Brion, e per descriverlo attraverso un percorso narrativo. Fu realizzato anche un filmato per restituirne l’atmosfera emotiva e raccontare la dinamicità dell’esperienza spaziale.

<sup>2</sup> Smithson R., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* in Flam J. (ed.) Robert Smithson: The Collected Writings, University of California Press, 1996.

<sup>3</sup> Cfr. Anselmi S. *Storie di Adriatico* (1996) e *Ultime Storie di Adriatico*, (1998) entrambi ed. Il Mulino.

<sup>4</sup> Andriani C. Micara L. *Archeologie in Mutazione* Gangemi Editore, Roma 2013.

<sup>5</sup> Se si risale al prefisso sanscrito “ut” radice dell’etimo latino “ultra” vuol dire anche *al di fuori*. Vedi anche Andriani C. *Oltre\_ Metabolismi del margine urbano-portuale* in Moretti B. *Beyond the Port City: The Condition of Portuality and the Threshold’s Fields* Jovis Ed. 2020.

<sup>6</sup> Francesco Tentori fece parte della Commissione giudicatrice del Concorso indetto dal Comune di Udine nel 1958. Il progetto prescelto fu appunto “Forra” di cui si apprezzò la valenza urbanistica e la capacità di creare spazio pubblico denso di rimandi simbolici in una piazza sostanzialmente vuota.

<sup>7</sup> Il titolo riprende il noto saggio di Paul Valery, *Inspirations Méditerranéennes*, dalla Conferenza tenuta presso la Université des Annales il 24 novembre 1933.

<sup>8</sup> Esistono nell’arte contemporanea esempi di questo genere. Fra le installazioni realizzate lungo i waterfront si segnala in particolare *L’organo del mare* (2005) dell’architetto Nikola Bašić pluripremiato per questa opera, prima al mondo a sfruttare il moto ondoso e trasformarlo in paesaggio sonoro.

<sup>9</sup> Aldo Rossi in Basilico G. *Porti di mare*. Art&. Udine 1990.

<sup>10</sup> L’Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò era stato molto ben accolto dalla critica. In particolare da Reynar Banham, che considerava il complesso di Viganò come la prima vera opera brutalista in Italia.

### Bibliografia

ANDRIANI C., MICARA L. (2013) – *Archeologie in Mutazione*. Gangemi, Roma.

ANDRIANI C. (2020) – “Oltre\_ Metabolismi del margine urbano-portuale”. In B. Moretti, *Beyond the Port City: The Condition of Portuality and the Threshold’s Fields*. Jovis, Berlino.

ANSELMIS S. (1996) – *Storie di Adriatico*. Il Mulino, Bologna.

ANSELMIS S. (1997) – *Ultime Storie di Adriatico*. Il Mulino, Bologna.

ROSSI A. (1990) – “Presentazione”. In G. Basilico, *Porti di mare*. Art&, Udine.

SCARPA C. (1977) – *Memoriae causa*. Valdonega, Verona

SMITHSON R. (1996) – “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”. In J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press.

*Uno spazio senza nome. Proposta di memoriale*

Progetto: Carmen Andriani

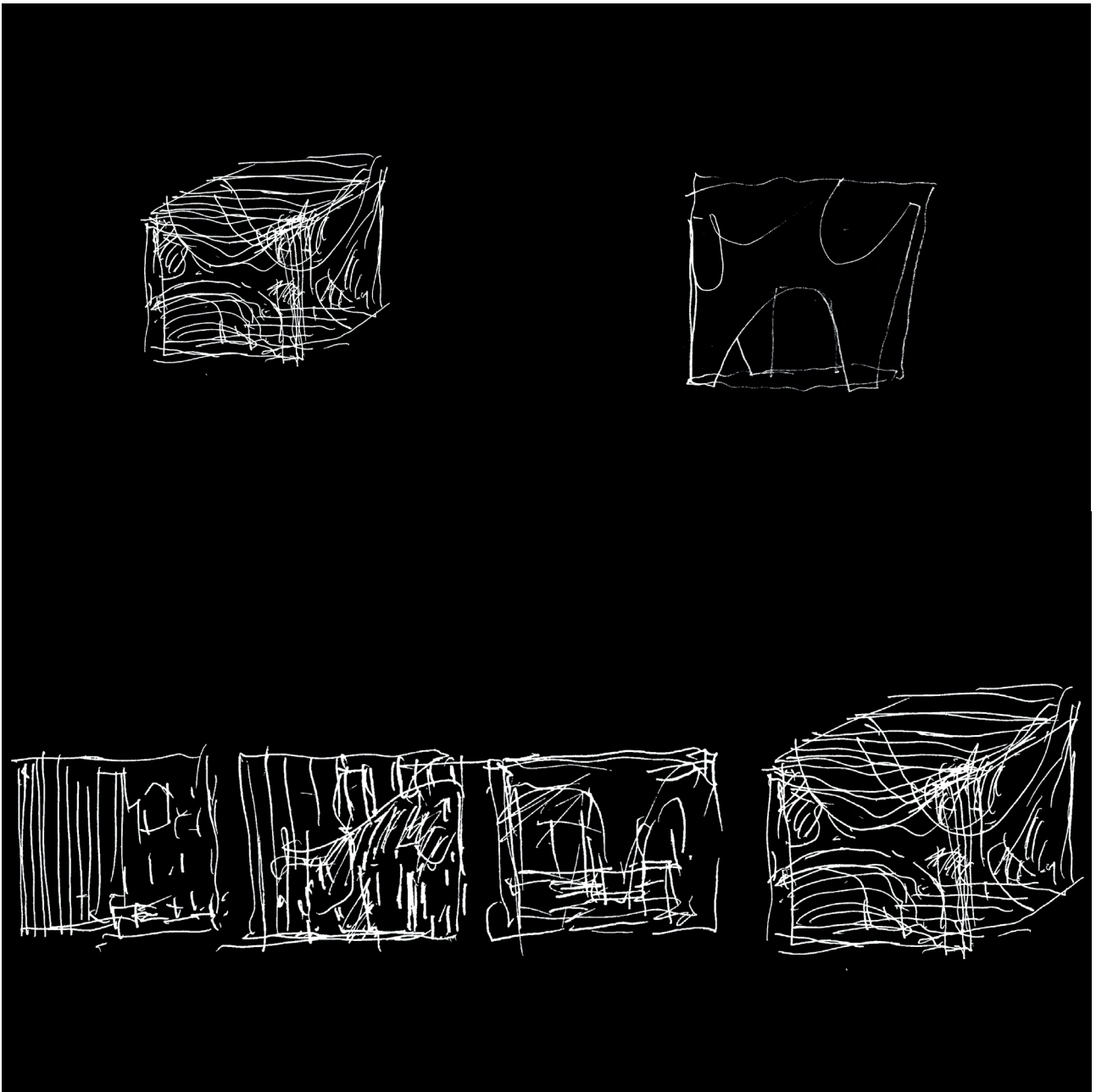
con Chiara Zaccagnini [modellazione 3D; sviluppo con Rhinoceros3D Mcneel]; Andrea Quartara [modello digitale Viadotto sul Basento di S.Musmeci]; Massimiliano Pontani, [realizzazione prototipo]

Anno: 2023

Contro la Finzione \_ Musica della plastica, così Shelling definiva l'architettura, attribuendo all'arte meccanica il merito di saper plasmare la materia, e con essa, lo spazio. Al pari di una scultura abitabile essa poteva considerarsi musica solidificata e, come tale, riconoscersi in alcuni ordinamenti propri della musica (ritmo/aritmia; armonia/disarmonia; melodia/dissonanza) che la materia avrebbe restituito in forma plastica.

Il cubo, al pari del quadrato, è una forma geometrica assoluta; è l'espressione canonica di geometria euclidea generata da un quadrato; è forma sacra e simbolica se è vero che, come spesso è accaduto nel mondo classico, l'altare degli dei era un cubo. La modificazione qui proposta lavora sulla difficile combinazione degli opposti: il solido è tagliato trasversalmente da una doppia curvatura ispirata ai gusci del ponte sul Basento di Sergio Musmeci e lo spazio che si genera all'interno è il risultato di questa fenditura che da parte a parte lascia fluire aria, luce e atmosfera. Le facciate esterne del cubo sono lisce; l'interno è ruvido, topografico segnato da curve di livello e gradinate molto fitte. La qualità dello spazio che si genera, non per linguaggio ma per sottrazione plastica di materia, nasce da un gesto a togliere che dà forma al vuoto. La geometria astratta del cubo si combina dunque con un'altra geometria, non euclidea, complessa e metamorfica che imprime allo spazio interno una tensione dinamica opposta alla ferma assertività del corpo solido d'origine. Metafora e Manifesto della condizione inconciliabile di due contrapposte concezioni spaziali, questo oggetto si fa testimone dell'Architettura intesa come capacità di tenere insieme gli opposti, e di conciliarli in uno spazio a forte tensione emotiva e atmosferica. La luce aggiunge modulazioni infinite e infinite variazioni su una materia che reagisce per forma, pur rimanendo della medesima sostanza. Per questo suo essere senza scala e senza luogo, ma disponibile ad ogni scala e luogo, il solido così fatto si predispone ad essere un Memoriale, testimonianza e monito al tempo stesso di valori gesti e persone da ricordare, contro ogni finzione, camuffamento o ipocrisia. Spazio ancora senza Nome.

Carmen Andriani, Architetto, Professore Ordinario di Progettazione Architettonica all'Università di Genova, e precedentemente all'Università di Chieti-Pescara (1992-2014), Carmen Andriani ha ricoperto diversi incarichi istituzionali ed è attualmente delegata del Rettore per l'Università Policentrica. Visiting Professor presso diverse università straniere, è membro attivo di numerosi comitati scientifici e advisor ufficiale del Premio Italiano di Architettura promosso dalla Triennale di Milano e dal MAXXI di Roma. Carmen Andriani si occupa di progettazione sia in contesti urbani consolidati che in ambiti territoriali, con particolare riferimento al patrimonio industriale dismesso, ai processi di trasformazione dell'interfaccia città/porto, al rapporto tra infrastrutture e paesaggio, e ai processi di rigenerazione dei territori fragili del Mediterraneo, con particolare riguardo agli ambiti costieri. [www.costaldesignlab.wordpress.com]. Ha al suo attivo numerosi progetti, frutto di concorsi internazionali e ad invito. Ha pubblicato scritti e progetti in numerosi cataloghi e riviste di architettura. Dal 2005 al 2016 ha fondato e diretto la collana "Le Forme del Cemento", che comprende cinque volumi, di cui l'ultimo, "Future Concrete" (edizioni Skira, 2016), è bilingue. È costantemente impegnata nella sperimentazione progettuale in termini di linguaggio, tecniche, materia. Recentemente suoi progetti e disegni sono stati esposti alla Reggia di Caserta (2019), al Palazzo Ducale di Urbino (2021), al Museo Novecento di Firenze (2021), all'Università La Sapienza di Roma (2021), a Palazzo Gravina a Napoli (2022), e al MAXXI di Roma nell'ambito della mostra "Buone Nuove Good News" (2022). Nel 2013 ha vinto il Premio alla Carriera nell'ambito della prima mostra internazionale di arte e architettura, "Icastica", nella quale ha partecipato ad un'installazione urbana. Vive e lavora tra Genova, Roma e Milano.

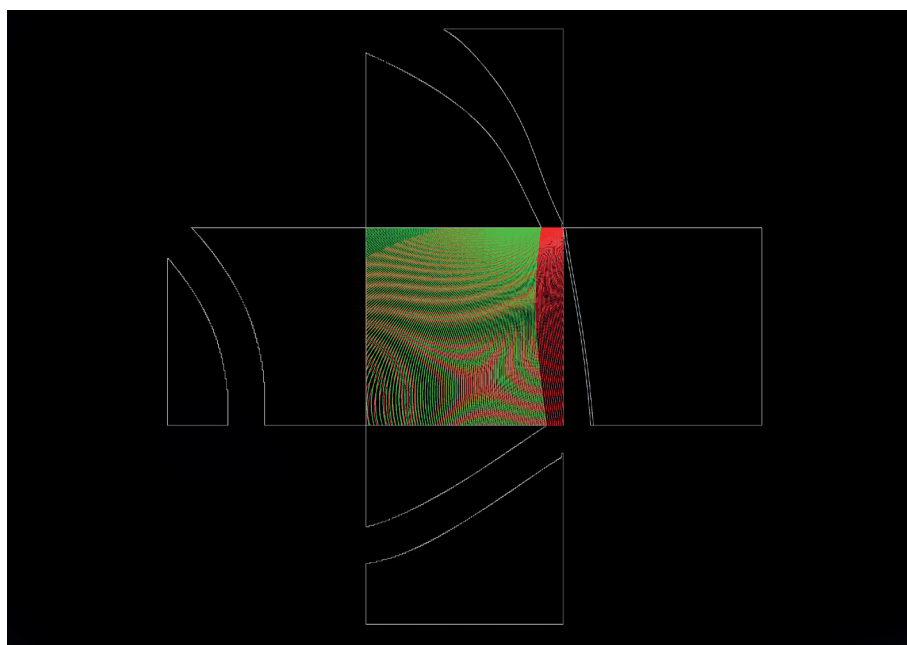
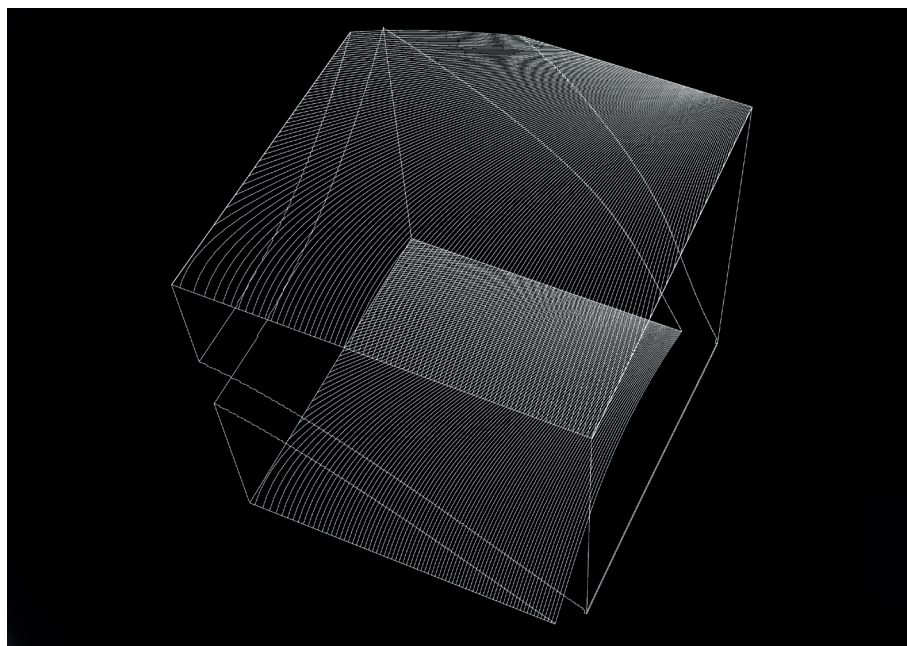


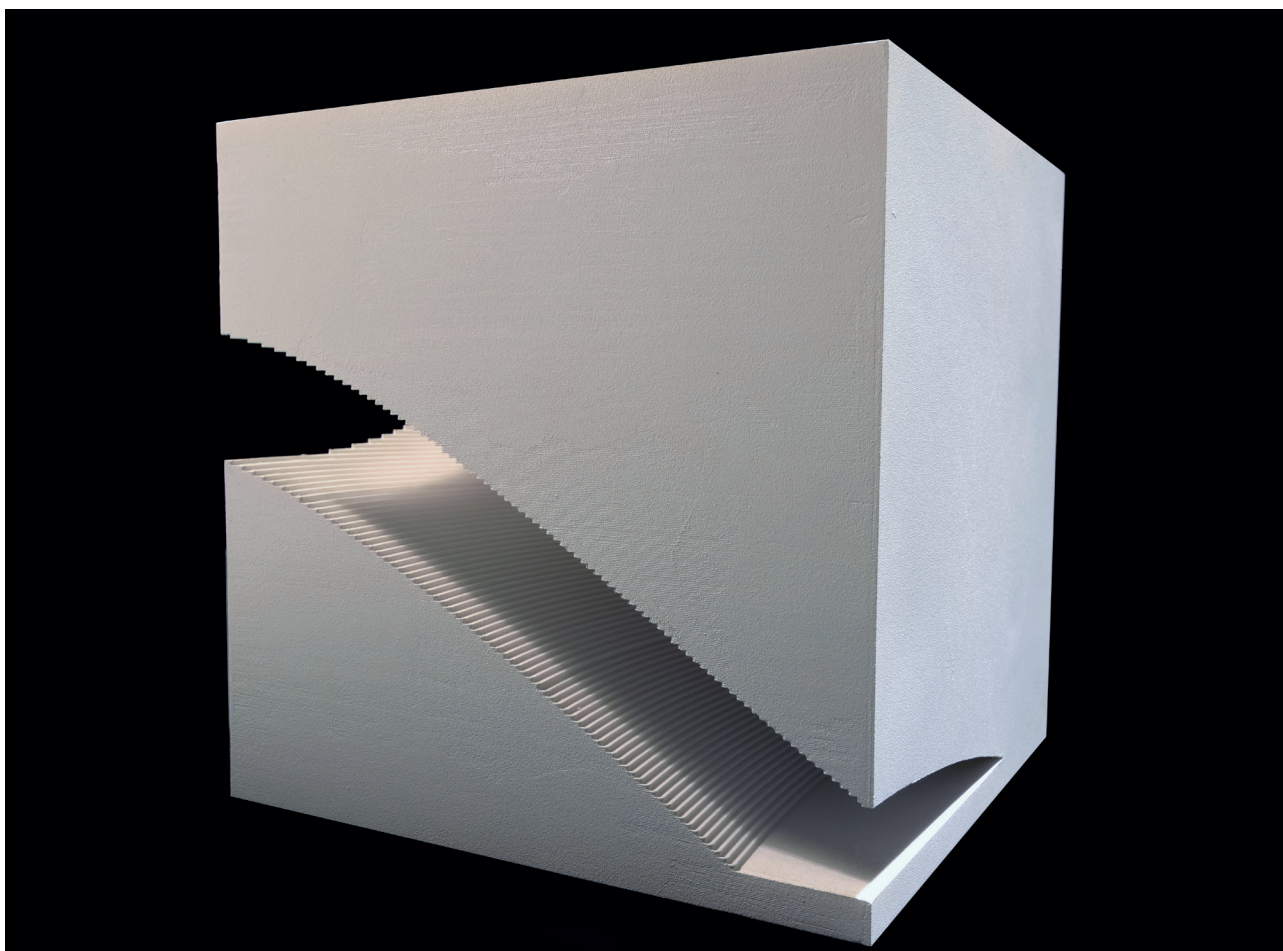
**Figg. 1-2-3**  
Carmen Andriani, *Uno spazio senza nome. Proposta di memoriale*, 2023. Disegni di studio.



**Figg. 4-5**

Carmen Andriani, *Uno spazio senza nome. Proposta di memoriale*, 2023. Vista assonometrica e pinata con prospetti.





**Figg. 6-7**  
Carmen Andriani, *Uno spazio senza nome. Proposta di memoriale*, 2023. Modello.

