



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"
DOTTORATO DI RICERCA IN CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI
COORDINATORE: PROF. ARCH. STELLA CASIELLO
XX CICLO

Architettura contemporanea in contesti storici italiani

Dalla centralità del dibattito sulle preesistenze ambientali alle esperienze attuali

Dottoranda:

Arch. Maria Clarelli

Relatore:

Prof. Sergio Villari

Correlatore:

Prof. Marco Dezzi Bardeschi

Napoli 2008

Desidero ringraziare quanti mi hanno sostenuto durante il mio percorso di ricerca e soprattutto mi hanno stimolato ad arricchire e a dettagliare lo studio dei temi affrontati. In primo luogo il mio relatore, Prof. Sergio Villari e il mio correlatore, il Prof. Marco Dezzi Bardeschi che con i loro suggerimenti e la loro guida scientifica hanno orientato la mia ricerca con pazienza e disponibilità, insieme ai membri del Collegio dei Docenti. Un ringraziamento particolare va inoltre a tutti coloro che sono riuscita a intervistare, che con estrema partecipazione, attraverso un sereno dialogo mi hanno aiutato a comprendere e a verificare le tematiche in esame. In particolare all'arch. Edoardo Souto de Moura, Vittorio Gregotti, al prof. Renato De Fusco, all'arch. Massimo Pica Ciamarra, a Francesco Venezia, all'arch. S. Bisogni, a Lara Vinca Masini, all'arch. Alessandro Mendini e R. Dalisi. Non vorrei dimenticare la disponibilità ricevuta da enti quali il Parc a Roma, l'Urban Center di Torino, la Soprintendenza di Napoli, in particolare l'arch. Ugo Carughi.

INDICE

	<i>pagina</i>
<i>Introduzione</i>	1
<i>Capitolo primo</i>	
Sull'inserimento dell'architettura contemporanea nei contesti storici. Italia (1945-1970)	
1. Dalla conservazione del singolo monumento alla tutela del contesto urbano	7
2. "Città antiche ed edilizia nuova" negli anni della ricostruzione postbellica	17
3. <i>Traditio e Innovatio</i> . Il dibattito sul progetto negli anni della crisi del Movimento Moderno..	32
4. Teoria e prassi a confronto	40
5. Lezioni italiane sull'architettura della città	72
<i>Capitolo secondo</i>	
Sul rapporto dialettico tra tradizione e modernità. Il dibattito e gli orientamenti (1970-2008)	
1. Il futuro della memoria e la presenza del passato.	80
2. Le ragioni della conservazione e del progetto.	92
3. Costruire nelle preesistenze ambientali e la sfida della qualità del progetto	103
4. Lezioni italiane sulla cultura del progetto.	112
5. La città storica come eterno presente	122
6. Di alcune difficoltà dell'architettura contemporanea e il suo rapporto con le istituzioni	143
<i>Capitolo terzo</i>	
Casi di studio italiani. I nuovi scenari urbani (1980-2008)	153
1. Roma.	156
1.1 Complesso museale Ara Pacis, Arch. R. Meier	170
1.2 Sala d'esposizione nel giardino romano dei Musei Capitolini, Arch. C. Aymonino	187
2. Milano.	197
2.1 Ampliamento del Teatro alla Scala, Arch. M. Botta	209
2.2 Stazione Cadorna, Arch. G. Aulenti	219
3. Napoli	226
3.1 Villa Comunale, Arch. A. Mendini	247
3.2 Stazione Montesanto, Arch. S. D'Ascia	253
4. Torino	264
4.1 Università di Biotechnologie, Arch. L. Pia	280
4.2 Palazzo dell'abbigliamento all'aperto, Arch. M. Fuksas	287
5. Genova.	296
5.1. Museo del mare, Arch. G. Vázquez Consuegra	306
5.2 Ampliamento della Facoltà di Architettura, Arch. Luciano Grossi Bianchi	315
6. Firenze	322
6.1. Nuova uscita della galleria degli Uffizi, Arch. Arata Isozaki	337
6.2 Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Arch. L. Zangheri e Arch. D. Pletter	353
7. Venezia	364
7.1 Edificio residenziale, Area ex-Junghans, Venezia, Arch. C. Zucchi	377
7.2 Ponte sul Canal Grande, Arch. S. Calatrava.	383
<i>Appendice</i>	
Colloqui sul rapporto conservazione-innovazione	392
1. M. Botta, La stratificazione storica come elemento di progettazione. Il teatro alla Scala di Milano	395

2. E. S. De Moura, Interventi di architettura contemporanea in contesti storici italiani	397
3. V. Gregotti, La necessità dell'antico e l'autonomia della progettazione	401
4. F. Venezia, Un viaggio di andata e ritorno	403
5. V. Mendini. Le stazioni della metropolitana di Napoli	405
6. R. De Fusco. La cultura del recupero e cultura dell'innovazione	409

Conclusioni

La responsabilità dell'architettura nella valorizzazione del patrimonio culturale italiano.	412
---	-----

Bibliografia generale	425
-----------------------	-----

Introduzione

L'interesse per lo studio della problematica dell'inserimento dell'architettura contemporanea in ambienti antichi, nasce dal riconoscimento di un percorso di sviluppo del tema con aspetti strettamente legati agli eventi storici che ne hanno caratterizzato la storia. Tema che attraversa trasversalmente tutta la storia dell'architettura, e che in particolare nello specifico ambito del restauro, ha da secoli contrapposto, sia sul piano teorico che culturale, le specificità disciplinari del restauro e della progettazione. Nel riproporre il tema "conservazione", "innovazione" non si vuole ricondurre nuovamente la dialettica degli opposti a formule del tipo "antico e moderno", che hanno nel loro implicito moralismo di posizione il loro limite di significato. Al contrario si vuole suggerire un confronto, partendo dalla tesi che individua nel cambiamento, il risultato di continua alternanza tra continuità e contraddizione. Per una tesi di questo tipo, evidentemente non vi è migliore storia di quella che si è effettivamente svolta. La ricerca è finalizzata ad inquadrare quindi gli aspetti più significativi della vicenda alla luce degli argomenti più interni alla sua fenomenologia attraverso una disamina dei termini del dibattito teorico e della prassi per riflettere su ciò che ancora può considerarsi attuale del dibattito di allora e al contrario ciò che forse non ha più significato all'interno della processualità del divenire storico. Le conseguenze di tale dibattito costituiscono tutt'oggi in Italia vincoli normativi e teorici, il risultato dei quali è una sequenza di contrasti e di trasformazioni che si risolve per la maggior parte dei casi in un approccio dell'intervento sul costruito storico o di totale immobilismo o al contrario di irresponsabile manomissione. La forza culturale riconosciuta al patrimonio storico architettonico ed urbanistico, chiede al progetto di cimentarsi con i vincoli e i paragoni posti dall'eredità del passato. Ma tale confronto comporta d'altra parte anche una limitazione alle espressive proprie dell'epoca presente. Ed è su tale conflitto, non risolvibile solo da regolamenti o da semplici procedure operative che la ricerca vuole offrire nuove suggestioni d'interpretazione. L'oggetto di studio pertanto riguarda l'inserimento della nuova architettura in contesti storici-monumentali. Peraltro, consapevolmente ci si è voluti concentrare sulla "città storica" intesa in senso tradizionale, desiderando puntare sulle aree dove l'architettura trova la maggiore difficoltà di inserimento.

Estraendo dal contesto degli eventi, i vettori storici, le citazioni, le presenze più stimolanti e analizzandone i contenuti, si è cercato di ricostruire il dibattito negli anni a partire del 1945. Il lavoro è stato strutturato in tre parti.

1. La prima di carattere storico-critico, dove sono state rilette le tappe fondamentali che hanno caratterizzato e animato il dibattito antico-nuovo nel periodo 1945-1970. Il significato di tale indagine non è certamente quello di aver voluto esaurire nella brevità della sua trattazione la complessità dell'argomento, quanto piuttosto di aver rintracciato le radici culturali del dibattito antico-nuovo.

2. Nella seconda parte, si approfondiscono problematiche emerse dagli anni '80 in poi, alla luce degli attuali orientamenti culturali del tema. Cercando allo stesso tempo di sintetizzare l'argomento e calarlo in una riflessione metodologica operativa.

3. Nella terza parte, i casi studio. Attraverso la lettura di una serie d'interventi realizzati nell'ultimo ventennio nelle 7 maggiori città d'arte italiane (Roma, Napoli, Torino, Milano, Firenze, Torino, Venezia, Genova) si è cercato di comprendere direttamente quali sono le convergenze e divergenze non solo in termini teorici, ma soprattutto sul campo, di fronte alla complessità dei problemi posti dall'esistente all'interno dei centri storici. In termini più specifici, la prima parte riguarda una ripresa del dibattito antico-nuovo che ha avuto la sua massima tensione ideale a cavallo tra gli anni '50 e '60. La centralità del tema conservazione - innovazione è un precedente fondamentale per focalizzare lo sviluppo di quei contenuti del dibattito, che dopo una fase di estremo impegno intellettuale teso a fornire criteri di metodologie d'intervento per il controllo della trasformazione del costruito si è progressivamente indebolito. E' proprio a partire dall'ultimo dopoguerra che si individuano tutte le componenti e si matura l'interesse da parte di architetti e critici sull'incontro antico e nuovo. La ricostruzione postbellica rimette in gioco il dibattito del destino dei centri storici. Da questo momento, il problema delle ricostruzioni delle aree devastate dalla guerra viene trattata alla stregua della scala architettonica e di conseguenza si riprendono i termini del dibattito sulla legittimità dell'inserimento del nuovo nell'antico. Il nodo principale della questione, che accomuna gli sforzi della cultura architettonica di allora, verte sulla liceità o meno dell'inserimento dell'architettura moderna nella città antica. In ciò si identifica il problema posto dalla scelta di azioni operative nei centri storici, in gran parte distrutti prima dalla guerra e poi dalla speculazione edilizia che aveva preso il sopravvento nella ricostruzione delle città italiane. La centralità del tema nel dibattito di quegli anni è testimoniata dalla proliferazione di convegni, saggi e articoli a partire da

«Casabella-continuità», fino alla stampa periodica e quotidiana.¹ Problematica che corre parallela agli sviluppi interni ai due campi disciplinari, della progettazione e della conservazione. L'analisi è effettuata seguendo i due termini del dibattito specifico; il riconoscimento alla liceità di nuovi inserimenti a fianco di preesistenze ambientali e la ridefinizione del linguaggio architettonico a seguito della crisi dei postulati dell' avvento del Movimento Moderno. Lo spaventoso dramma del secondo conflitto mondiale interviene bruscamente con le sue distruzioni a far svanire i sogni di un passato messo sotto vetro. Le esigenze non soltanto estetiche ma anche storiche di recupero di intere civiltà, portano alla deroga di quei principi severi della Carta del 1931. La cultura del restauro è costretta infatti ad ampliare l'ambito della propria struttura concettuale ed operativa, modificando ed estendendo lo stesso significato di termini come monumento e conservazione. Diverse posizioni hanno attraversato per vie lineari o per percorsi trasversali l'intero dibattito sull'argomento, influenzando operativamente l'attività architettonica.

Nella prima metà degli anni '70, l'attenzione si sposta sul recupero dei centri storici, ma a parte il Convegno di Gubbio del 1970 si può dire che niente da allora si è detto di nuovo sul problema. Si riscontra una particolare crisi delle idee fino ad allora enunciate. Si parla del centro storico come bene economico. La centralità del tema "antico/nuovo" sembra progressivamente affievolirsi a partire dalla prima metà degli anni Settanta.

Nella seconda parte della ricerca, si evidenzia come l'incontro tra l'architettura nuova e quella preesistente, muta in funzione dei diversi valori culturali attribuiti sia all'architettura storica che alle nuove intenzioni progettuali. Si registra in questo ambito il tentativo di superare il concetto sentimentale che aveva caratterizzato l'idea di ambiente e che aveva orientato le metodologie proposte nel dibattito dei centri storici e ci si concentra sull'aspetto dinamico della trasformazione, che coinvolge strettamente i nuclei urbani. Nelle poetiche post-moderniste che arrivano dagli Stati Uniti in Europa, affiora un intimismo architettonico che rivendica un ruolo nel mercato globale dell'industria culturale.² L'apice di quella parabola è rintracciabile nella Prima Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 1980, intitolata *La presenza del passato*, curata da Paolo Portoghesi in omaggio a Gardella e Ridolfi, «La presenza del passato non è né solo ironica né puramente voluttuaria. Chiusa nel ghetto della città antica, la memoria è diventata inoperante, è diventata un fattore di separazione e di privilegio. La memoria può

¹ Tra i convegni più significativi si ricordano, in ordine cronologico: *I problemi urbanistici nelle città a carattere storico*, Napoli 1949; *Centro antico, rapporto con la nuova edilizia*, IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Torino 1956; *Importanza urbanistica del monumento e dell' ambiente antico*, Convegno della Triennale a Milano, 1957; *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, VI Congresso Nazionale di Urbanistica, Lucca 1957; *Salvaguardia dei centri storici*, Gubbio, 1960; *Gli architetti moderni e l' incontro tra antico e nuovo*, Venezia 1965.

² Cfr. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 1986.

aiutarci ad uscire dall'impotenza, a sostituire all'atto magico, con cui ci eravamo illusi di esorcizzare il passato e di costruire un mondo nuovo, l'atto lucido e razionale della riappropriazione del frutto proibito»³. Intanto nello stesso periodo, in Francia, Mitterand presenta e realizza i suoi *grands projects* insieme ad un gruppo agguerrito di consiglieri provenienti dal partito socialista⁴. I riflessi dell'operazione francese, ebbero forte risonanza in tutta Europa. Proprio all'inizio degli anni Ottanta è possibile individuare quindi, una decisiva inversione di tendenza nel rapporto tra nuova architettura e ambiente consolidato delle città storiche, un tentativo di recupero della tematica storica nell'ambito progettuale. L'incontro tra la preesistenza e il nuovo costituisce un atto puramente progettuale, condizionato da differenti modi di intendere la contestualità e quindi ancora una volta si conferma l'impossibilità di giungere ad una legge universale. Il baricentro critico dell'operazione architettonica, si sposta.

Così come già acutamente aveva osservato Rogers «Il problema non è di proibire ma di sapere agire, in ogni modo anche se qualcuno può avere il compito di un'attività tutoria, il nostro, di architetti, deve rappresentare una delle componenti dialettiche per stabilire l'equilibrio dell'esistenza: noi dobbiamo mettere l'accento sul costruire. [...] In ogni caso noi dobbiamo avere il coraggio di imprimere il senso della nostra epoca e tanto più saremo capaci di essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali. E' evidente che modernità non si identifica sempre con ciò che è cronologicamente contemporaneo, ma solo con azioni qualificate: proprio dal giudizio della qualità si può desumere un'opinione più generale alla soluzione del problema in causa [...] Fare non è un diritto degli artisti, è il loro dovere verso la società di cui fanno parte. Ognuno deve sapere che le sue azioni non possono essere isolate dall'attività corale e perciò un artista vero, non solo non ha paura dei limiti, ma può agire soltanto in colleganza con quei limiti»⁶ Le parole di Rogers presagiscono quello che oggi sembra essere l'atteggiamento di coloro che sostengono la necessità di calibrare il progetto delle trasformazioni non solo nella sua veste estetica ma anche tecnico scientifica. Sembra che da un punto di vista teorico, stia diventando sempre più senso comune come la realizzazione di opere di alto livello qualitativo anche in contesti storici e ambientali stratificati costituisca una risorsa rilevante. Emerge la consapevolezza che la salvaguardia e la riqualificazione di quei contesti storici ed ambientali si è sempre avvalsa

³ P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, Prima mostra internazionale di Architettura, Edizioni La Biennale Venezia, 1980.

⁴ Jack Lang, Paul Guimard, Robert Lion, Yves Dauge.

⁶ E. N. Rogers, *Verifica culturale dell'azione urbanistica* in *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, in «Casabella- continuità», n. 217 1957.

dell'apporto delle culture architettoniche espresse nelle diverse fasi storiche. Tale processualità, giocata sulla sottile dialettica tra continuità e discontinuità delle regole ereditate, tra tradizione e innovazione, è divenuta sempre più consapevole nel tempo. Essa è parte della vitalità e dell'identità di una città ed è una risorsa irrinunciabile se è in grado di valorizzare il palinsesto ereditato e di introdurre nuovi valori della contemporaneità, fisici e simbolici, capaci di consolidare e arricchire quelli esistenti. In questa direzione si sono espressi innumerevoli documenti di rilievo nazionale e internazionale come le carte per il restauro e la valorizzazione dei beni culturali, da quella di Amsterdam del 1975 alla Dichiarazione di Washington del 1987 fino alla Carta di Cracovia del 2000, tutte concordi nel ritenere legittimo ed anzi auspicabile che gli eventuali nuovi interventi in contesti storici e paesistici siano riconducibili ai linguaggi architettonici della contemporaneità, pur se con le necessarie attenzioni che questo comporta. Nella terza parte della ricerca si è passati allo studio di alcuni interventi realizzati nell'ultimo ventennio all'interno dei centri storici nelle 7 maggiori città d'arte italiane per capire quali le nuove relazioni che l'architettura contemporanea instaura con il patrimonio storico esistente. Il valore di questo excursus è pertanto strumentale e di supporto alle finalità della ricerca. La città è in continuo movimento e in essa la città storica va studiata in una rigenerazione continua nel suo stato "ad quem", nel pieno rispetto delle preesistenze storiche. Muovendo dal rapporto tra conservazione e innovazione che ha segnato il dibattito e la pratica operativa in architettura - almeno nel nostro Paese - durante gli ultimi decenni del Novecento si vuole stimolare quindi una riflessione sui rapporti che esistono tra nuova architettura e contesto storico-artistico. In appendice, infine sono state raccolte alcune interviste rivolte ad operatori del settore, tra architetti, storici e amministratori, cercando di comprendere pertanto quali le possibili invarianti e chiavi di interpretazione per un tema che interessa, come più volte sottolineato, l'intero campo disciplinare dell'architettura.

Capitolo primo

Sull'inserimento dell'architettura contemporanea nei contesti storici.
Italia (1945-1970)

Capitolo primo

Sull'inserimento dell'architettura contemporanea nei contesti storici. Italia (1945-1970)

1. Dalla conservazione del singolo monumento alla tutela del contesto urbano.

Il secondo dopoguerra in Italia costituisce un momento storico estremamente significativo per il Paese, caratterizzato da una brusca accelerazione dei processi di sviluppo e di trasformazione dei valori di riferimento collettivi, in cui i processi di mutamento hanno il sopravvento sulla permanenza dei valori. Una premessa indispensabile per l'analisi di tale fenomeno in campo architettonico sembra essere la comprensione della nozione di *patrimonio*, che diviene fine e mezzo del rapporto tra la nuova architettura e il contesto storico. Esso costituisce la finalità prima dell'atto di conservare come espressione concreta e supporto materiale dei valori di cultura e, in seguito, diventa un riferimento simbolico, e dunque anche uno strumento, per la costruzione della memoria. Originariamente inteso come complesso di beni materiali trasmessi di generazione in generazione, il concetto di patrimonio nel corso degli anni ha subito un'intensa estensione di significato, travalicando gli stretti confini della sua materialità e assurgendo a simbolo dei contenuti spirituali e immateriali che si intendono tramandare, conservando tuttavia sostanzialmente immutate alcune caratteristiche¹. La potenzialità comunicativa e simbolica è sicuramente il carattere più rilevante dei concetti di monumento e di patrimonio. Tutti i monumenti – da quelli intenzionalmente concepiti come tali, a quelli che diventano tali in forza della loro antichità – partecipano di una comune vocazione che è quella di essere la rappresentazione di una civiltà o di un momento della storia². Ogni società seleziona ciò che vuole che venga trasmesso e ricordato. Bisogna però allo stesso tempo ricordare che, come diceva Jacques Le Goff, «il documento non è neutro, non deriva solo dalla scelta dello storico, egli stesso parzialmente condizionato dalla sua epoca e dal suo ambiente; è prodotto consciamente o inconsciamente dalle società del passato per imporre un'immagine di questo passato non meno che per dire “la verità”»³.

È chiaro che affrontare il problema del rapporto tra ruoli dei valori nella storia significa affrontare una questione che per vastità d'indagine non può essere esaurita in questa

¹ Sul concetto di patrimonio, si veda quanto scrive F. Choay, *L'allegorie du patrimoine*, Paris 1989; trad. it.: *L'allegoria del patrimonio*, a cura di E. D'Alfonso e I. Valente, Roma 1995, p. 116.

² Sulla distinzione tra “monumento” e “monumento storico” cfr. A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig 1903; trad. it. di M. A. Lima, *Il moderno culto dei monumenti, la sua essenza, il suo sviluppo*, in A. Riegl, *Scritti sulla tutela e il restauro*, a cura di G. La Monica, Palermo 1982.

³ J. Le Goff, *La nouvelle histoire*, Paris 1979; tr. it. *La nuova storia*, Milano, Mondadori, 1983, p. 23

sede. Sicuramente l'estensione della nozione di patrimonio costituisce la conseguenza tangibile del percorso della storia. Il progressivo passaggio dal concetto di "monumento", come oggetto di interesse "storico-artistico", a quello di "patrimonio artistico e culturale", ed infine alla nozione di "bene culturale", estesa al paesaggio ed all'ambiente, testimonia l'evoluzione del quadro dei riferimenti non solo concettuali, ma anche giuridici, che si sono susseguiti con il trascorrere degli anni. Da tale situazione discendono importanti corollari che incidono non solo sulla pratica della conservazione ma anche sui principi fondanti di tale pratica. L'evoluzione del concetto di patrimonio, e delle prassi della conservazione ad esso collegate, trova una traduzione diretta nelle Carte e nelle Convenzioni internazionali, che costituiscono il diretto riflesso dell'interesse sempre crescente dedicato al problema dagli organismi internazionali. Il primo documento di tal genere è la *Carta di Atene per il Restauro dei monumenti storici* del 1931, la quale esprime un'idea di monumento condizionata da posizioni di ascendenza positivista. L'interesse nei confronti di quello che viene definito "patrimonio artistico ed archeologico dell'umanità" è fondamentalmente rivolto all'importanza documentaria della testimonianza, che determina in primo luogo un approccio di tipo scientifico-filologico ai problemi del restauro. È un'attenzione al reinserimento dei monumenti nella vita reale, attraverso il loro riuso e la loro occupazione, come anche al contesto in cui sono inseriti, al loro ambiente o alla fisionomia della città storica, tutti aspetti che verranno poi meglio puntualizzati nelle altre Carte. Con la *Convenzione dell'Aja per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato*, del 1954, si introduce la nozione di «cultural heritage» e di «cultural property», svincolandosi da un'idea di conservazione puramente fisica e ponendo al centro dell'attenzione i valori di cultura. Il dato più importante che vi emerge è che la nozione di monumento ha decisamente superato i confini del valore documentario per divenire espressione di cultura e di civiltà. L'idea di eredità culturale sembra definitivamente consolidata e l'evoluzione verso l'attenzione alla dimensione globale del sistema culturale appare già completa. La *Carta di Venezia* del 1964, pur riprendendo la dizione di monumento contenuta nella Carta di Atene, se ne distacca nettamente per la complessità del significato. Essa infatti afferma che «il monumento è ciò che costituisce la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico»⁴. Sulla strada di una definitiva assunzione del patrimonio nel suo ruolo di fondamentale importanza per l'equilibrio e la

⁴ La Carta internazionale del Restauro, nota come Carta di Venezia, è stata promulgata a conclusione dei lavori del Secondo Congresso internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti Storici (Venezia, 25-31 maggio 1964). Per una puntuale analisi di questo documento cfr. R. Di Stefano, *La tutela dei beni culturali in Italia*, in «Restauro», n. 1, 1972, pp. 30-53.

completezza dell'uomo si colloca poi la *Carta Europea del Patrimonio architettonico* del 1975. Il documento ribadisce il ruolo didattico e formativo del patrimonio, promuove la sua protezione in modo esteso e globale, ma soprattutto introduce il concetto di conservazione integrata «come risultato dell'azione congiunta delle tecniche del restauro e della ricerca delle funzioni appropriate», come sola strategia in grado di consentire una reale reintegrazione del patrimonio dell'architettura storica nei flussi di vita attuali.

Decisamente meno pregnante, tanto sul piano delle definizioni dei beni costituenti il patrimonio architettonico, quanto sulla predisposizione delle strategie per la sua conservazione, risulta *la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa*, firmata a Granada nel 1985, in cui il patrimonio viene ripartito in monumenti, insiemi e siti, ma non ci si preoccupa di definire con chiarezza una categoria fondante. Più essenziale invece sarà *la Carta internazionale per la salvaguardia delle città storiche* del 1987 che intende proporsi come completamento ed integrazione della Carta di Venezia rispetto ai temi urbani e che, pertanto, si rifà alla sua definizione di patrimonio come espressione di civiltà. La Carta ribadisce infatti che la conservazione delle città, dei centri e dei quartieri storici scaturisce in primo luogo dal riconoscimento del loro essere «espressioni materiali della diversità della società attraverso la storia» – che «esprimono, oltre alla loro qualità di documento storico, i valori peculiari di civiltà urbane tradizionali». Ritorna quindi il tema della diversità, che peraltro costituisce il nodo problematico intorno cui si coagula il dibattito attuale sul patrimonio, di fronte alla progressiva espansione dei confini territoriali del problema della conservazione.

Parallelamente all'evoluzione della nozione di patrimonio si afferma la consapevolezza del passaggio da un'idea di tutela del monumento isolato a quella di un insieme architettonico più diffuso ed allargato. Per lungo tempo, l'approccio valutativo agli insiemi urbani si è risolto in una concezione dell'ambiente come semplice sommatoria delle sue componenti architettoniche, ancora considerate singolarmente: «Deve essere messo in evidenza che questo più esteso riconoscimento si è sostanzialmente concretizzato estendendo all'ambiente i modi, i parametri e le considerazioni precedentemente riservate alle opere emergenti [...] Il salto qualitativo che differenzia nettamente i nostri comportamenti da quelli del passato è relativamente recente. Esso deriva principalmente dagli studi degli ultimi venticinque anni dai quali abbiamo appreso a identificare molte relazioni fra ambiente e opera dell'uomo, strutture e sistemi proprie non soltanto dell'edificio, ma

dell'intero spazio antropico. Conoscenze che ci hanno permesso di definire, come organismo unitario, aggregati urbani ed ambiti territoriali»⁵.

Fra l'applicazione dei principi del restauro del singolo monumento e quella relativa all'intero ambiente storico delle città antiche, si è posta una sorta di posizione intermedia, sia dal punto di vista cronologico che concettuale, come una sorta di retaggio della cultura romantica ottocentesca. Tale concezione si rispecchia, nella prima metà del XX secolo, nelle legislazioni nazionali dei singoli Paesi europei, che diedero vita a norme specifiche per la salvaguardia di ciò che circonda il monumento storico inteso come cornice naturale o urbana⁶. In adesione a quanto espresso ad Atene⁷, in Italia il Consiglio Superiore di Belle Arti compila una serie di norme a cui i Soprintendenti si sarebbero dovuti attenere. Queste costituiscono un complesso di vere e proprie direttive ufficiali, impartite agli organi periferici di tutela, ad integrazione della legislazione sulla conservazione dei monumenti. E mentre l'idea fascista di monumentalità dà luogo a considerevoli sventramenti dei centri storici italiani, quei provvedimenti si risolvono in una disciplina vincolistica con caratteri di conservazione passiva.

È tuttavia proprio in quel contesto che si sviluppa un rilevante dibattito sul nuovo modo di concepire l'intera città, intesa come immagine figurata e vivente di una realtà storica; si tratta di una nuova visione che viene recepita anche nel restauro, che comincia a iscrivere nel proprio campo l'ambiente urbano, fino a comprendere tutta la città antica. Nell'ambito di questo approccio emerge la figura di Camillo Sitte che «attraverso l'esame analitico della città antica, nei suoi mutevoli rapporti volumetrici ed ambientali, propone un nuovo modo di costruire e di vivere, in contrapposizione alle forme della città che si andavano configurando nell'epoca»⁸. L'eco maggiore delle sue idee si trova nelle teorie di Gustavo Giovannoni, la cui opera contribuì ad innescare un profondo cambiamento nel modo di intendere la città antica, non più considerata come un insieme di singoli edifici e monumenti, ma come un unico organismo scisso dalla città d'espansione⁹. L'elemento

⁵ G. Miarelli Mariani, *Riflessioni su un vecchio tema. Il nuovo nella città storica*, in «Restauro», n. 164, 2003.

⁶ Si ricordi la Legge n. 1497 del 1939, in cui il complesso di beni, pur annoverato nella più ampia categoria dei «beni culturali», viene individuato quale sottosectore «beni ambientali paesistici». Essa rappresenta la fonte originaria dell'intervento dello Stato finalizzato alla protezione dell'ambiente; la sua struttura rappresenta il riferimento per l'azione pubblica di tutela e occupa un posto centrale all'interno del complesso delle discipline di settore che tentano di attuare una gestione corretta degli aspetti territoriali del paesaggio e delle bellezze naturali.

⁷ «La Conferenza raccomanda di rispettare nella costruzione di edifici il carattere e la fisionomia della città, specialmente nella prossimità di monumenti antichi, il cui ambiente deve essere oggetto di cure particolari. Uguale rispetto deve aversi per talune prospettive particolarmente pittoresche» cfr. G. Carbonara, *Avvicinamento al Restauro*, Liguori, Napoli, 2002, p. 648.

⁸ U. De Martino, *Cento anni di dibattiti sul problema dei centri storici*, in «Rassegna dell'istituto d'architettura e di urbanistica», n. 2, agosto 1965, p. 78.

⁹ G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1932, p. 78 (ma cfr. la ristampa anastatica, Milano 1995, a cura di F. Ventura).

principale di originalità e attualità della teoria giovannoniana¹⁰ consiste nella presa di posizione contro i grandi interventi urbanistici all'interno dei tessuti antichi. L'essenza della questione è bene evidenziata già dal titolo del suo libro, *Vecchie città ed edilizia nuova*, pubblicato nel 1932, dove l'accento viene posto con decisione sulla questione ambientale: «ormai ci siamo accorti di due verità: l'una è quella che un grande monumento ha valore nel suo ambiente di visuali, di spazi, di masse e di colore in cui è sorto [...], l'altra è che l'aspetto tipico della città o delle borgate ed il loro essenziale valore d'arte e di storia risiedono soprattutto nella manifestazione collettiva data dallo schema topografico, negli aggruppamenti edilizi, nella vita architettonica espressa nelle opere minori. [...] Per conservare una città non basta salvare i monumenti e i bei palazzi isolandoli ed adattandogli intorno un ambiente tutto nuovo, occorre anche salvare l'ambiente antico con cui essi sono intimamente connessi [...] ogni città ha una sua atmosfera artistica, ha un senso di proporzioni, di colore, di forme che è rimasto elemento permanente attraverso l'evoluzione dei vari stili e da esso non si deve prescindere, deve esso dare il tempo alle nuove opere anche nelle ispirazioni più nuove ed audaci»¹¹. L'attenzione si sposta quindi sempre di più sul costruito urbano e sul contesto ambientale, considerato come organismo unitario da salvaguardare. I termini *vecchio* e *nuovo* mettono in relazione le due parti della città, quella antica e quella moderna. Fra gli interventi "minuti", Gustavo Giovannoni, propone e codifica quello del diradamento interno della densità edilizia dei singoli isolati, che ha trovato larga fortuna applicativa nei piani di salvaguardia e recupero di molte città europee¹².

Il dibattito degli anni Trenta e Quaranta si avvale, oltre che del fondamentale apporto di Giovannoni, anche di altri contributi significativi quali, ad esempio, quelli di Marcello Piacentini, Giuseppe Nicolosi, Armando Melis, Carlo Calzecchi Onesti, Carlo Ludovico Raggianti, Mario Zocca ed altri. Ma è solo successivamente, durante il secondo dopoguerra, che l'interesse per l'ambiente urbano sembra acquisire una sua specificità, arricchendosi di numerosi contributi di studiosi e voci autorevoli, tra cui Renato Bonelli, Eduardo Caracciolo, Bruno Zevi, Giovanni Michelucci, Saverio Muratori, Ludovico

¹⁰ È con Giovannoni che si verifica, infatti, per la prima volta nel nostro Paese, un ampliamento d'interesse, dalla critica dal singolo monumento a quello degli interi complessi storico-ambientali. G. Giovannoni (1873-1947) assume, almeno per il ventennio compreso tra il 1910 e il 1930, un ruolo dominante nel panorama delle teorie architettoniche soprattutto sul problema della salvaguardia architettonica.

¹¹ G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, cit., p. 45.

¹² È stato infatti applicato in Francia a partire dagli anni Sessanta, in occasione delle prime operazioni di salvaguardia, ed è ampiamente praticato nei piani "di nuova generazione", ovvero nei piani di salvaguardia di città antiche, che vengono ritenuti frutto delle più attuali posizioni teoriche sul recupero urbano. Anche in Spagna il criterio del diradamento sembra essere lo strumento preferito, e culturalmente giustificato, per risolvere i problemi di luce e di aria delle abitazioni inserite nelle strette maglie dei tessuti urbani.

Quaroni, Roberto Pane, Salvatore Rebecchini ed altri. I mutamenti sociali e quelli formali legati alla ricostruzione postbellica hanno comportato infatti una ridefinizione del concetto di bene culturale, modificando ed estendendo lo stesso significato di termini come "monumento" e "conservazione". Si assiste in questo periodo a un significativo ampliamento e a una ridefinizione di termini, anche se in sostanza l'obiettivo degli studiosi rimane pur sempre quello di una conservazione estesa non solo alla singola emergenza monumentale, ma all'intera città, alle sue prospettive ed al rapporto del singolo con il contesto. In conseguenza di un ampliamento degli orizzonti di riflessione, scaturisce anche la presa di coscienza e la denuncia di una crescente speculazione edilizia, che mina il tessuto antico delle città. Le devastazioni si abbattono non tanto sui monumenti, ma sul tessuto indifeso della città storica, «il cui carattere non sta nei monumenti principali ma nel complesso contesto stradale e edilizio, nell'articolazione organica di strade, case, piazze, giardini, nella successione di stili e gusti diversi, nella continuità dell'architettura che costituisce in una parola l'ambiente vitale»¹³.

Queste riflessioni trovano ampi spazi di discussione in convegni importanti che hanno avuto sede nelle maggiori città italiane¹⁴, ma soprattutto in sede di emendamento delle Carte del Restauro. Va precisato, tuttavia, che se i termini del restauro conservativo sembravano abbastanza chiari, o per lo meno definiti, in realtà si è frequentemente verificata una netta scissione tra teorie e interventi concreti¹⁵. Da qui la necessità di estendere la comprensione critica anche al senso del luogo, cercando di coglierne la vocazione architettonica, le connessioni con ciò che lo circonda e con l'ambiente.

Saverio Muratori ad esempio pose il problema nei suoi termini strutturali, ossia considerando l'organismo nella sua globalità, dove ogni elemento di definizione partecipa come entità non intercambiabile. La sua analisi ricostruisce induttivamente per fasi la logica interna di un qualsiasi procedimento costitutivo, formato da un sistema di "consonanze temporali" e "spaziali" che determinano la portata della storicità. In occasione del VII Convegno di Palermo del 1950, in cui si discute sulle questioni relative alle ricostruzioni in atto, Muratori afferma che la problematica del restauro non può essere ricondotta solo a questioni filologiche, ma deve comprendere anche gli aspetti culturali e sociali, in quanto le operazioni di restauro incidono sulla città investendone l'economia,

¹³ Cfr. A. Cederna, *I vandali in casa*, Bari, Laterza, 1956.

¹⁴ Sono da ricordare i convegni nazionali dell'INU, come quello di Napoli del 1949 (*I problemi urbanistici nelle città di carattere storico*) e Torino del 1956 (*Centro antico e rapporto con la nuova edilizia*); il Convegno della Triennale di Milano del 1957 (*Importanza urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*); il *Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storico-artistici* del 1960 e quello di Venezia del 1965: *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*.

¹⁵ Solo per citarne alcuni, la creazione della Villa Conciliazione e Spina del Borgo a Roma, il Rione Carità e la demolizione dell'antico borgo Trieste a Napoli.

l'ambiente e la società; l'ambiente deve quindi essere inteso «non come fatto documentario o pittoresco ma come realtà e potenzialità vitale, vivente tradizione della città. Contemporaneamente anche Ludovico Quaroni sviluppa, all'interno del versante più avanzato della disciplina, il tema della difesa dell'ambiente antico. Approfondendo una propria riflessione già avanzata e discussa al Convegno a Palermo del 1954, lancia un appello per stimolare e favorire lo studio non tanto e solo dei singoli monumenti, ma dell'intera città nel suo insieme, criticando gli orientamenti volti alla tutela integrale degli insiemi edilizi.

Il 1957 è un anno cruciale per la ricerca, con contributi probabilmente più significativi per la definizione di alcune linee di indirizzo, in parte rimaste valide fino ai nostri giorni. È proprio in quell'anno, infatti, che si tiene il Congresso su *L'importanza urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, nell'ambito dell' XI Triennale a Milano, voluto e presieduto da Roberto Pane. Nel panorama italiano di quegli anni, fondato su una totale anarchia negli interventi di ricostruzione delle città storiche, il pensiero di Roberto Pane si inserisce nel pieno della questione con una serrata denuncia degli scempi perpetrati a discapito dei nuclei antichi, alimentando un dibattito culturale che investe i diversi campi disciplinari dell'architettura, al fine di trovare una comune soluzione al problema.

Il convegno si articola in tre parti: a) la considerazione del monumento in rapporto ai problemi del restauro moderno, b) l'incontro di *antico* e *nuovo*, c) gli strumenti legislativi della tutela del monumento e dell'ambiente in vigore sia in Italia che in altri paesi. Nella prefazione agli Atti del Convegno si legge: «mentre sino a ieri il restauro dei monumenti era spesso inteso come intervento parziale, o arbitrario isolamento di un edificio d'eccezione, oggi si sente che esso è strettamente legato ai problemi della pianificazione dei centri storici, in quanto che nemmeno l'opera eccezionale può essere considerata al di fuori del suo ambiente»¹⁶. L'incontro si conclude con un appello agli architetti per richiamarli alle loro responsabilità e, in particolare, viene approvata una significativa mozione: «Il Congresso: Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, considerato che il problema della conservazione del monumento e dell'ambiente è strettamente condizionato dalla struttura del nuovo organismo urbano e che dal piano regolatore e dal suo programma esso può ricevere la sua migliore soluzione, fa voti affinché sia attuata una più stretta collaborazione tra Soprintendenze ai Monumenti ed

¹⁶ R. Pane, *Prefazione*, in *Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Atti del Convegno, Milano 1957, p. 80.

urbanisti allo scopo di creare i fondamenti, già attraverso il piano regolatore, per la tutela del monumento e dell'ambiente antico in una integrazione totale della città di domani»¹⁷.

Questa esigenza era stata chiaramente delineata dallo stesso Roberto Pane già nel corso della prima giornata di studi, nel suo intervento *Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico*, allorché aveva sostenuto che «il moderno restauro dei monumenti è strettamente legato alla tutela di tutto il centro antico e che, attraverso tale esigenza, oramai universalmente accettata, la materia stessa del restauro e della conservazione non può considerarsi indipendente dal piano regolatore urbano [...]. Per meglio individuare la legittimità di tali nuovi orientamenti ciascuno di Voi è in grado di richiamare alla memoria numerosissimi casi di false sistemazioni monumentali nelle quali, col pretesto di un'assurda ed antistorica "liberazione", è stata operata una vera e propria alienazione ambientale, riducendo un edificio illustre ad una solitudine per la quale esso non era mai stato pensato né desiderato»¹⁸.

Negli interventi della maggior parte dei relatori¹⁹ emerge quasi una nuova concezione del monumento come elemento protagonista della città nuova. In particolare Mario Labò, nella sua relazione su *Tutela legale dei centri antichi e sue carenze*, mise in evidenza come non esistesse al riguardo una norma specifica nella legislazione italiana, ed estese l'attenzione in particolare ai centri antichi minori. Salvare le città italiane significava quindi porre il legame fra vita e arte, a partire dall'apparente inconciliabilità di due opposte correnti: «di chi sostiene di imbalsamare i nuclei urbani esistenti perché ritengono impossibile una conciliazione fra l'edilizia antica e quella moderna e quelli che sostengono il principio opposto, senza tuttavia sentire i problemi dell'ambiente urbano, escludendo la profonda e necessaria ricerca di un linguaggio che di quell'ambiente tenga conto al di là d'ogni conformismo stilistico»²⁰. No si trattava dunque di cercare una possibile mediazione: «non è il compromesso che dobbiamo predicare, ma la coscienza dell'insieme architettonico che ha innumerevoli vie per affermarsi»²¹. Era necessario in altri termini «che l'ambiente sia sentito come un'opera della collettività da salvaguardare in quanto tale, e cioè non come integrale conservazione di una somma di particolari, ma come rapporto di masse e

¹⁷ *Ivi*, p. 34.

¹⁸ *Ivi*, p. 7.

¹⁹ Oltre a R. Pane, vanno ricordati I. Nairn, *Surrealismo urbano*; A. Pica, *Difficili convivenze*; R. Bonelli, *Il rapporto antico-nuovo nei suoi aspetti storici generali*; P. Gazzola, *L'alterazione dei valori ambientali nelle nostre città*; G. Harbers, *L'antico nell'età contemporanea*; R. Papini, *Quattro domande agli urbanisti*; C. Perogalli, *Rapporto antico-nuovo nelle chiese di Colonia*; A. Sigillo, *Gli ambienti antichi nella vita della città moderna*; C. Sandrini, *Autenticità e integrità dell'ambiente tradizionale*.

²⁰ M. Labò, *Tutela legale dei centri antichi e sue carenze*, in *Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Atti del Convegno, cit., p. 80.

²¹ *Ibid.*

di spazi che consenta la sostituzione di un edificio antico con uno nuovo purché sia subordinato al rapporto suddetto»²².

A pochi mesi di distanza dal Congresso di Milano, si tenne un altro incontro tra esperti di Urbanistica, il VI Convegno dell'INU dedicato alla *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*. Nonostante fossero considerati insufficienti da Francesco Tentori²³, i risultati del Convegno di Lucca segnarono l'inizio di una nuova fase d'approfondimento del problema. Qualche anno più tardi infatti, ai Convegni dell'Associazione nazionale per i centri storici, di Gubbio nel 1960 e Venezia nel 1962, il problema fu approfondito e dibattuto ulteriormente. In particolare, Giovanni Astengo ribadì che la difesa e la conservazione dei centri storici doveva essere trattata e risolta nell'ambito del PRG comunale, e non rimandata ad altri strumenti di approfondimento, in quanto andavano già formandosi le cosiddette "Zone bianche" dove si dava via libera alla speculazione. Astengo affermò inoltre che per poter operare era necessario apportare modifiche alla legislazione urbanistica in modo da poter riunire i proprietari interessati dall'intervento in consorzi, per evitare sperequazioni e per garantire equità di trattamento anche alle operazioni di risanamento conservativo. Inoltre, i partecipanti al Convegno di Gubbio riconobbero la necessità di classificare preliminarmente i centri storici per poter individuare le zone da salvaguardare e quelle da risanare. In tal senso venne invocato un vincolo per la difesa dei centri antichi, ribadendo la necessità di adeguare e fissare per legge la normativa dei piani particolareggiati d'iniziativa comunale con una snella procedura di approvazione. Nel 1964 infine si tiene a Venezia il II Congresso internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti, durante il quale viene redatto ed approvato il già citato testo della Carta di Venezia. In particolare, nel primo articolo si precisa la nozione di monumento storico, che «comprende la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisce la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione espressiva o di un avvenimento storico». Questa nozione si applica non solo alle grandi opere del passato, ma anche a quelle moderne che, con il tempo, abbiano acquisito un significato culturale. Non ci si limita ad insistere sulla moderna acquisizione culturale dei valori ambientali, ma l'attributo di monumento viene esteso agli ambienti stessi, che siano oppure no a contatto con monumenti singoli. Nello stesso anno in Italia, la Commissione Franceschini, dedica particolare attenzione al problema della difesa dei

²² R. Pane, *Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico* in *Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Atti del Convegno cit., p. 7.

²³ Cfr. F. Tentori, *Note sul Convegno dell'I.N.U., VI Convegno nazionale di Urbanistica*. La relazione è pubblicata insieme alle altre in appendice a «Casabella-Continuità», n. 217, 1957 e in «Urbanistica», n. 23, 1958.

centri storici. Tale problematica si inserisce nel nuovo concetto, espresso dalla Commissione, di “bene culturale e ambientale”, che abbandona ora le accezioni di bellezza naturale e paesaggistica. È possibile, in definitiva, osservare come queste acquisizioni abbiano consentito di passare da una concezione di ambiente come *insieme di forme* a quella di *insieme d'elementi e di condizioni* in cui «ogni componente dell'insieme è legato agli altri e può essere quella che è soltanto in virtù della sua relazione e nella sua relazione con gli altri»²⁴. Risulta evidente come, all'interno di questo scenario, la questione del rapporto *antico-nuovo* sia strettamente legata quindi alla questione dell'ambientamento.

²⁴ G. Miarelli Mariani, *La città storica: alcuni nodi del recupero*, in Anastilosi, *L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Bari 1987, p. 56.

2. «Città antiche ed edilizia nuova» negli anni ricostruzione postbellica.

Le distruzioni prodotte dal secondo conflitto mondiale comportarono un confronto diverso con il patrimonio architettonico italiano. Si pose un imperativo morale e politico di concreta e immediata adesione alla realtà, superando l'astrattezza del razionalismo o di posizioni idealistiche. Ed è proprio a partire dall'ultimo dopoguerra che matura un nuovo interesse da parte di architetti e critici sull'incontro tra antico e nuovo²⁵.

«Quando pensiamo ad un accostamento tra l'edilizia moderna e l'antica sentiamo subito sollevarsi in noi molti problemi ed interrogativi; e ciò specialmente in Italia, dove più che in ogni altro Paese del mondo tale accostamento denuncia il contrasto tra due modi di vita, quello che si manifesta nella ricchissima stratificazione del nostro passato e l'immagine nuova e brutale che ad essa si va aggiungendo, senza determinare una nuova unità, ma dando ovunque il senso di una penosa intollerabile frattura. La città che si accosta e si sovrappone all'antica ci appare come l'espressione di un impulso economico troppo forte perché sia possibile mutarne e ordinarne i movimenti. La caotica espansione obbedisce alle sollecitazioni di un immediato e cieco interesse privato, e quasi mai trova accolto il richiamo ad una ordinata predisposizione urbanistica che faccia salvi gli interessi della comunità»²⁶. Nell'ottobre del 1956, un mese dopo la pubblicazione del *Processo all'architettura moderna* di Cesare Brandi, Roberto Pane partecipò al IV Congresso Nazionale di Urbanistica a Torino con un intervento, in seguito pubblicato dall'Università degli Studi di Napoli, intitolato *Città antiche, edilizia nuova*. La querelle "antico-nuovo" costituì per lo studioso napoletano il motivo di un confronto sui temi della tutela e sulla ricerca di nuovi valori nei quali poter riconoscere il valore dell'architettura moderna. Una questione che s'inserisce nel più ampio dibattito sui centri storici allorché le esigenze poste dai piani di ricostruzione costituirono un'importante occasione per verificare sul piano operativo la capacità di tradurre in termini applicativi le elaborazioni teoriche condotte dagli storici e dai cultori d'architettura nei decenni precedenti.

Di fronte all'immagine concreta e sconcertante di un passato ridotto improvvisamente in macerie, la cultura del restauro amplia l'ambito della propria struttura concettuale modificando ed estendendo il significato stesso delle nozioni di "monumento" e

²⁵ Un tema in realtà costante per l'architettura contemporanea, cui ogni momento storico ha tuttavia attribuito valenze e significati diversi.

²⁶ R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, relazione al Convegno dell'INU di Torino del 1956, pub. vol. omonimo E.S.I., Napoli 1959, p. 71;

“patrimonio”, con la definizione di nuovi criteri che costituirono la base comune per gli interventi di tutela, conservazione e restauro, portando in larga misura all'abbandono dei principi della Carta del 1931. È proprio in questo particolare momento storico che il restauro registra un significativo avanzamento disciplinare, nell'urgenza ormai non più procrastinabile di adeguare gli strumenti e le prassi della conservazione al principio teorico di estensione della nozione di monumento all'intero ambiente storico urbano. Il dibattito pertanto, si incentrò su tre principali fattori: la necessità di ricostruire l'edilizia distrutta dalla guerra, la gran parte ubicata nei centri storici; l'esigenza di salvaguardare il patrimonio monumentale largamente danneggiato dagli eventi bellici; la questione di far coesistere il restauro del preesistente con il cantiere del nuovo.

Il destino dei centri storici devastati dai bombardamenti attira fin da subito l'attenzione degli architetti: «Che cosa saprà fare la frigida e sbandata architettura moderna di fronte a tutto questo nella ricostruzione? – si domanda Giovannoni ancor prima della fine della guerra – [...] abbiamo noi uno stile, che può dirsi veramente rappresentativo del nostro tempo, sì da poter prendere posto, non in quartieri moderni di tipo utilitario, ma nella solennità dei monumenti o nell'armonia del loro ambiente tra le schiette manifestazioni del passato? Non si va a rischio di porre accanto ad opere che rispondono a una magnifica tradizione d'arte continua, altre che non sono ancora riuscite a maturarsi e ad ambientarsi e che testimoniano non un secolo ma appena un decennio, travolte poi dal mutevole giro della moda?»²⁷. Così, in modo vagamente anacronistico, l'analisi della questione è posta in termini dialettici fra innovatori e conservatori. I primi, riconoscendo la liceità di nuovi inserimenti a fianco di preesistenze ambientali, rivendicavano il pieno diritto dell'epoca di fare né più né meno di quello che sempre è stato fatto, accusando i conservatori di voler “mummificare” la vita delle città e di insterilirsi in un atteggiamento passivo invocando supremi vincoli. Di contro, questi ultimi non esitavano a manifestare apertamente una totale sfiducia nei riguardi dell'architettura moderna, ritenuta non idonea a confrontarsi con la storia e la ricchezza delle sue stratificazioni.

Alle posizioni dei conservatori va ascritta in generale la convinzione che le regole di formazione e strutturazione del nuovo siano in qualche modo dettate o influenzate dalle preesistenze e dai loro codici spaziali e linguistici. Si tratta di orientamenti che puntano a recuperare una concezione storicistica dell'architettura, con mezzi e tecniche varie²⁸. Il principio metodologico su cui si basano è che non si può intervenire su un ambiente

²⁷ G. Giovannoni, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane*, in «Nuova Antologia», aprile 1944.

²⁸ Vale a dire, replica dei singoli manufatti, ripristino edilizio, simulazione figurale, ecc..

storicamente strutturato, se non adottando un codice operativo e un linguaggio espressi da quella stessa struttura, poiché l'obiettivo è di restituire ai centri storici una sorta di assetto ideale. In tale prospettiva, ricerca storica e progettuale coincidono. In questa logica non esiste problema d'inserimento o di confronto, ma solo d'individuazione delle regole da rispettare. Sul fronte opposto, invece, la dialettica fra preesistenze monumentali e opere contemporanee viene inquadrata come espressione di un'oggettiva lacerazione, di un contrasto che non può essere occultato né dissolto in alcun mimetismo ambientale. L'opposizione nasce quindi da una diversa concezione spaziale e quindi da un'idea opposta di architettura e di città. Il carattere mutevole ed effimero dell'architettura moderna, posto alla base della produzione dei nuovi edifici e quartieri urbani, non si concilia con i valori di permanenza e immutabilità delle città antiche.

Molto spesso però sembra che l'inserimento di un nuovo edificio nel tessuto antico susciti un dibattito prevalentemente formale, in un confronto con le preesistenze puramente estetico. Non a caso i conservatori usano assai spesso una terminologia di esplicita derivazione purovisibilista, dimostrando di incentrare la loro critica sull'ambientamento di un nuova fabbrica su un immediato e superficiale concetto di accostamento visivo, argomentando del "volto" della città o dello "stupendo scenario urbano" che non bisogna turbare, dell'aspetto in parte stridente dell'architettura moderna rispetto all'antica, riducendo così il problema a una labile quanto arbitraria scelta di gusto. Eppure la realizzazione di un'opera autenticamente moderna in un ambiente storico implica problemi di fondo molto più complessi di "semplici rapporti" esterni o di conformità stilistica.

Significativo in tal senso è il caso dell'edificio progettato da Ignazio Gardella alle Zattere a Venezia (1954-1957), e ancor prima il discusso progetto di Frank Lloyd Wright per il "Masieri Memorial" (1953), sempre a Venezia, dal quale scaturisce un vivacissimo dibattito. La famiglia Masieri aveva incaricato Wright di progettare una residenza per studenti al posto di un piccolo edificio accanto a Palazzo Balbi, ma non appena venne reso noto ciò che si aveva intenzione di realizzare (un edificio poco più alto della casa esistente, impostato su una pianta triangolare, secondo quanto suggerito dal lotto di terreno, con la facciata di fronte Ca' Foscari suddivisa da marcate paraste)²⁹, si apre un'accesa polemica tra fautori e detrattori dell'intervento, resa ancora più aspra dalla decisione della Commissione edilizia del Comune di Venezia di non approvare il progetto

²⁹ Cfr. S. Bettini, *Venezia e Wright*, in «Metron» n. 49-50, gennaio, aprile 1954. E. Nathan Rogers, *Polemica per una polemica*, in «Casabella» n. 201, maggio-giugno, 1954, Carlo L. Ragghianti, *Notizie da Venezia*, in «Selearte», n. 12, maggio-giugno, 1954, L. Pellegrin, *La decorazione funzionale del primo Wright*, in «L'Architettura, cronache e storia», n. 9 Luglio, 1956. Italo Insolera, *Wright in Italia*, in «Comunità» n. 118, aprile 1964, T. Sammartini, *Death in Venice: the Masieri Foundation*, in «Architectural Review», n.1038, 1983,

perché in parte non conforme al regolamento. Il problema di fronte al quale ci si trova è assai complesso e riguarda la liceità o meno di intervenire con costruzioni moderne in zone di particolare pregio storico-artistico. Le prese di posizione a favore o contro il progetto sono numerose e con moltissime sfumature. Antonio Cederna è tra gli avversari più intransigenti dell'operazione, convinto che episodi urbanistici come quello del Canal Grande debba essere considerato intangibile. Ritiene che la costruzione dell'edificio wrightiano costituirebbe un pericoloso precedente, tanto più che, secondo lui, la casa Masieri che si sarebbe dovuta demolire non è per nulla priva di significato, in quanto, indipendentemente dal suo valore architettonico, le è comunque associato un preciso ruolo nella costituzione di quel tessuto urbano.

Per Bruno Zevi invece – il rappresentante più deciso del fronte opposto – il problema del rapporto tra architettura moderna e ambiente antico non si risolve con accorgimenti stilistici, bensì puntando sulla qualità: «se c'è un architetto contemporaneo che abbia un intrinseco diritto di costruire a Venezia, questo è Wright [...] Se non diamo fiducia al più grande architetto vivente, in chi mai la porremmo? Per una volta almeno tacciano i mediocri invidiosi del genio, i burocrati pavidi, i protezionisti della nostra cultura. Il progetto di Wright doveva essere approvato a busta chiusa»³⁰. Anche Michelucci, pur confermando di non ammirare le architetture di Wright, si schiera dalla parte dei sostenitori del progetto, in quanto intende difendere in linea di principio il diritto dell'architettura moderna a essere accolta nella città antica: «È evidente anzitutto come l'occasione sia servita a sferrare per l'ennesima volta un attacco all'architettura moderna in generale e come si sia colta questa nuova occasione a volo, sapendo che se si riusciva a dire "no" all'opera di un autore di fama mondiale si sarebbe [...] dimostrata per sempre l'incompatibilità e inconciliabilità dei termini architettura moderna-città antica»³¹. La dottrina dell'ambientamento diventa in quegli anni la dottrina ufficiale delle Soprintendenze, che legittimano perentoriamente l'introduzione del "falso" – e non d'autore – come principio metodologico e prassi normativa dell'intervento sulla città. Molto spesso la spirale mimetica conduce a esiti molto

³⁰ B. Zevi, *La palazzina di Wright*, in « Architettura cronache e storia », 8 Giugno 1954.

³¹ G. Michelucci, *Le ragioni di una polemica*, in «La Nuova Città», n. 14-15, 1954. Poco più avanti Michelucci rende ancora più esplicito il suo pensiero. Infatti, dopo aver biasimato il criterio dell'ambientamento, che secondo il suo giudizio, troppo spesso viene assunto dai critici e dai "competenti uffici" per valutare la validità degli interventi architettonici nei centri storici, scrive: «La casa Wrightiana a Venezia serve come pretesto dunque per insultare ancora una volta l'architettura moderna da parte di chi non ha capito ancora quel che valido essa ricerca e talora porta con sé; quanto giusta sia la sua ribellione agli schemi scolastici ed accademici, che sono morti; quale suggerimento di una forma testuale essa attenda – od abbia già colta – dalla struttura umana e sociale delle fabbriche. Perché appunto l'architettura delle facciate, è come tutti dovrebbero sapere, una cosa sola con quella struttura; e questa è tutt'una cosa con l'urbanistica e quindi con il modo di vita di una popolazione povera o ricca che sia; e se questo modo sia buono ed accettabile per tutti i cittadini, certamente sarà buona ed accettabile di conseguenza la soluzione architettonica. I progettisti di oggi – non gli affaristi, con fatica che talora sgomenta, hanno cercato e cercano di liberarsi da questo insegnamento per riscoprire la verità delle cose».

pericolosi, perché destinata a diventare norma assoluta, identificando il suo nemico nella creatività autentica. In tal modo, fra le antiche scenografie del Canal Grande non hanno trovato posto le idee per Venezia non solo di Wright, ma di Le Corbusier o di Khan: «nella loro concretezza figurativa e nella loro attualità culturale, nuovo e antico non possono più essere considerati sullo stesso piano categoriale e critico»³².

L'attenzione allora si sposta sul problema architettonico; si parla di nuovo nell'antico in termini di qualità, ed è diffusa la convinzione che basta "saperci fare"; viceversa, vengono trascurati i termini di connessione fra nuovi edifici e struttura urbana antica. Ben si comprende quindi il dubbio posto da Roberto Pane: «Se è vero cioè che vecchio e nuovo siano realmente inconciliabili, o se la crisi consista invece in un generale stato di rassegnazione e d'inerzia morale, per cui rinunziamo a farci padroni della tecnica da noi stessi creata. È vero l'uno e l'altro: prima ancora che fra linguaggio figurativo del passato e edilizia di oggi, l'inconciliabilità è radicata nell'incolmabile differenza che separa il presente e il passato: due mondi non solo profondamente difformi, ma che non potranno mai incontrarsi e riunirsi fino a che il primo non giunga a superare il piano empirico della pratica quotidiana per ritrovare, nella precisa coscienza degli atti compiuti, l'esigenza di esprimere i sentimenti nella forma, e la necessità di istituire l'unità concettuale e di mantenere la coerenza morale. Il mancato accordo tra antico e nuovo dipende proprio all'impossibilità di porre l'uno e l'altro sopra uno stesso piano, e all'assurdità di voler operare una fusione fra linguaggio e schema, tra forma e informe, e di voler innestare ciò che nasce già morto sopra quello che è eternamente vivo»³³.

Animati dalla stessa passione che talvolta li vide antagonisti – seppure di un antagonismo nobile e culturale – Roberto Pane, Bruno Zevi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Giovanni Michelucci, Ernesto Nathan Rogers, insieme ad altri protagonisti di quel periodo gravido di speranze e di minacce, parteciparono attivamente al dibattito. Per Roberto Pane non esiste un'inconciliabilità insuperabile tra la vecchia edilizia e la nuova: «quest'invocata intangibilità rappresenta un perfetto assurdo, la bellezza di una città consiste nel suo valore d'organismo, ancora più che nei suoi monumenti eccezionali»³⁴, e l'uno e l'altro si mostrano in continua evoluzione. È necessario dunque che «l'ambiente sia sentito come opera collettiva da salvaguardare in quanto tale»³⁵, con la consapevolezza, tuttavia, che non si può congelare in vitro la scena urbana. La nuova architettura può, anzi deve,

³² R. Bonelli, *Il rapporto antico-nuovo nei suoi aspetti storici generali*, in «Architettura- Cantiere», n. 19, 1958.

³³ R. Pane, *Città antiche e edilizia nuova*, cit., p.113.

³⁴ *Ivi*, p.119.

³⁵ *Ibid.*

convivere naturalmente con l'antica, perché è stato così da sempre. D'altronde, anche l'architettura del passato era contemporanea nell'epoca in cui era progettata e realizzata. La *quaestio* boitiana dell'aggiunta³⁶ si pone adesso su scala urbana e territoriale: «meglio creare un felice contrasto che una falsa imitazione [...] non soltanto perché il nostro è un prezioso patrimonio, ma perché nelle forme della nuova edilizia e nella possibilità di una loro convivenza con quelle del passato, si configura, nel suo divenire, e in maniera esemplare, l'impronta del nostro stesso destino»³⁷.

Certo nessuno seriamente voleva proporre di demolire le nostre città inadeguate per sostituirle con altre radicalmente nuove; e d'altra parte nessuno poteva negare le accresciute esigenze di vita e di lavoro della città contemporanea. Ad ogni modo, ritornando ai protagonisti di quel dibattito, non mancò chi prese le difese di uno scenario urbano che non bisognava turbare o "deturpare" con la stridente presenza dell'architettura moderna. Cesare Brandi ad esempio, in *Processo all'architettura moderna*³⁸, nega la possibilità d'innesti moderni su tessuti antichi, richiamandosi alla frattura inconciliabile tra la moderna architettura e quella premoderna, a seguito di un'opposta visione spaziale che nega completamente l'immagine prospettica. Il critico senese individua nella spazialità urbana il connotato principe: «Il codice dell'architettura andrà collegato non già ad un significato ma alla spazialità che esprime [...] che non esiste né fuori né prima dell'architettura ma si dà astante ad essa»³⁹. In virtù di ciò, «l'architettura moderna non ha senso se si vuole leggere in chiave di spazialità prospettica [...]. Che si tratti di cubismo, d'astrattismo, di protosurrealismo, i dati spaziali assunti dagli architetti moderni hanno in comune il rifiuto anche se non esplicito di uno spazio, com'è quello prospettico [...] che ci riporta continuamente alla misura umana»⁴⁰. La conclusione è che l'inserimento di un edificio moderno in un "vecchio centro" è realizzabile solo alterando la visione spazio-temporale dell'ambiente antico.

³⁶ Già per Camillo Boito, autore della prima Carta italiana del Restauro (1883), la nuova architettura si esprimeva nel riconoscimento del carattere dichiaratamente indipendente, autonomo dell'aggiunta, vale a dire in un rapporto di discontinuità e non di analogia stilistica con le forme della storia. La sua ricetta era quella di rispettare con "iscrupolo religioso" il passato, inteso come documento "essenziale" e chiarire ed illustrare, in tutte le sue parti la storia dell'architettura. Ne deriva un concetto delle aggiunte come anelli altrettanto essenziali della catena che materializza il processo che ogni manufatto subisce nel tempo con il passare di mano delle generazioni dei suoi utenti e fruitori. Cfr. C. Boito, *I restauri in architettura. Dialogo primo*, tratto da *Restaurare e conservare*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano 1893, ora in *Il nuovo e l'antico in architettura*, antologia a cura di M. A. Crippa, Milano 1989, pp. 107-126.

³⁷ R. Pane, *Città antiche e edilizia nuova*, cit., p. 45.

³⁸ Cfr. C. Brandi, *Processo all'architettura moderna*, in «Architettura, Cronache e storia», n. 11, 1956.

³⁹ *Ibid.*, p. 45

⁴⁰ *Ibid.*, p. 47

Replicando allo scritto di Brandi, Bruno Zevi sostiene che la visione spazio-temporale dell'architettura moderna non è preclusa⁴¹. Al contrario, pur riconoscendo la centralità come elemento caratterizzante, suggerisce nello "spazio percorso" una soluzione di continuità con la tradizione⁴². Pane invece considera la visione di Brandi «tutta conclusa in una dimensione estetica assai prossima allo schema, e non storica, non considerando che la città, nel suo tessuto, è fatta essenzialmente di letteratura edilizia e non di poesia architettonica»⁴³, e puntualizza che «non si tratta solo di constatare una dissociazione tra antico e nuovo, ma di riconoscere che il nuovo è dissociato in se stesso»⁴⁴. Ciò che manca, secondo lo studioso napoletano, è «un'ordinata predisposizione urbanistica che faccia salvi gli interessi della comunità [...] Si sta perdendo il valore corale della stratificazione storica, l'insostituibile fascino delle strade e delle piazze [...] donde la giusta considerazione che la maggior parte della bellezza di una città consista nel suo valore d'organismo ancor più che dei monumenti eccezionali»⁴⁵. L'importanza di tale considerazione consiste nel riconoscere che esiste uno spirito della città, un organismo dinamico aperto.

Per E. N. Rogers l'inserimento della nuova architettura in contesti storici parte dal riconoscimento dell'ambiente come luogo di tutte le preesistenze, di cui ognuno di noi dovrebbe sentire l'influenza. Ciò significa, quindi, tenere conto della storia e rispettarne la presenza: «la storia non è mai stata definibile in un sistema statico e si è sempre risolta in una successione di mutazioni [...] è logico concludere che, non solo non si può impedire il passo alle espressioni della società contemporanea, ma che è doveroso poter affermare la nostra presenza temporale con il nostro naturale insediamento nello spazio»⁴⁶. Se è vero che l'intera produzione architettonica italiana è fortemente condizionata da un atteggiamento proibizionista degli organi istituzionali, secondo Rogers «l'unica garanzia valida ed oggettiva è che si tuteli alla stessa stregua tutto il territorio nazionale e che ovunque si costruisca con il massimo livello di responsabilità. Per ristabilire l'unità della cultura bisogna che siano abolite le frontiere fra impossibili categorie di fenomeni concatenati. Però se si invoca lo storicismo, per dar nuovo significato al passato, bisogna considerare storicisticamente anche il presente nella sua complessità. E non v'è nessuna ragione filosofica per dire il contrario e cioè, che è proprio in virtù della nuova coscienza

⁴¹ Cfr. B. Zevi, *Visione prospettica e spazio-temporalità dell'architettura moderna*, in «Architettura, Cronache e storia», n. 13, 1956.

⁴² *Ibid.*

⁴³ R. Pane, *Città antiche e edilizia nuova*, cit. p. 38.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, in *Esperienze dell'architettura*, Torino 1958, p. 276.

storica, la quale appunto ci ha fatto meglio comprendere il passato, che si stabilisce una frattura tra esso e noi che lo storicizziamo»⁴⁷. Da tale concezione Rogers ricava la proposta del metodo d'intervento definito del "caso per caso": «La formulazione di una dottrina sopra il principio del caso per caso non è per nulla agnostica ma, anzi, è l'unica garanzia di un giudizio costruttivo che possa servire da correzione e da guida contro gli errori o le intemperanze dei singoli [...] significa respingere l'astratto ragionamento per categorie al fine di affrontare invece l'esame d'ogni fenomeno attraverso una pianificazione concreta, la quale risolve ogni situazione come caso definito da particolari condizioni. [...] Infatti, sarebbe paradossale enunciare, per esempio, una regola che volesse stabilire dei rapporti fra i monumenti e le loro zone di rispetto, vincolando le altezze o addirittura i caratteri stilistici. Ciascuno di questi provvedimenti dovrà essere stabilito caso per caso nella stesura dei singoli piani»⁴⁸.

La pianificazione, necessaria come griglia di riferimento globale, non deve cioè tradursi in un rigido apparato normativo che riduca la ricerca di soluzioni a uno schema predeterminato. Se la complessità degli interventi richiede sicuramente una pianificazione, al tempo stesso rende assolutamente necessario lasciare aperta la possibilità di individuare la risposta più opportuna caso per caso. Secondo l'autore, la questione sembra dipendere dalla scarsa comprensione del vero significato dei termini della controversia: «molti che si credono innovatori hanno in comune con i cosiddetti conservatori il torto che entrambi partono da pregiudizi formali ritenendo che il nuovo e il vecchio si oppongono invece di rappresentare la dialettica continuità del processo storico; gli uni e gli altri si limitano appunto all'idolatria per certi stili congelati in alcune apparenze e non sono capaci di penetrarne le essenze grvide d'energie. Pretendere di costruire in uno stile moderno, aprioristico è altrettanto assurdo come di imporre il rispetto verso il tabù degli stili passati. Chi affronta oggi, un problema creativo deve inserire il proprio pensiero nella realtà oggettiva»⁴⁹.

La mancata responsabilità da parte dell'architetto, come conseguenza passiva di una teoria dell'impossibilità del dialogo tra architettura antica e moderna, determina un vero e proprio "equivoco scenografico". L'edilizia moderna deve avere il coraggio di operare, scegliere e di assumersi una responsabilità creativa e concreta. Ambientamento, quindi, significa ricorso all'ambiente, che assume un profondo valore oggettivo proprio nell'intima

⁴⁷ E. N. Rogers, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in *Esperienza dell'architettura*, cit., p. 311.

⁴⁸ *Ivi*, p. 318.

⁴⁹ E. N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204, Milano, febbraio-marzo 1954.

adesione a tutti i dati della storia. Sarà proprio in questa continuità operativa che si troverà la garanzia, prima di tutto morale, per intervenire nei centri storici. Nell'intervento al VI Convegno nazionale dell'INU, tenutosi a Lucca nel 1957, Rogers indicò un possibile percorso di verifica nel raggiungimento della qualità progettuale: «In ogni caso noi dobbiamo avere il coraggio di imprimere il senso della nostra epoca e tanto più saremo capaci d'essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali. È evidente che modernità non s'identifica sempre con ciò che è cronologicamente contemporaneo, ma solo con azioni qualificate; proprio dal giudizio della qualità si può desumere un'opinione più generale alla soluzione del problema in causa»⁵⁰. A differenza di Pane, il direttore di «Casabella» riponeva molta fiducia nelle capacità artistiche della maggioranza degli architetti contemporanei, e dunque il suo tentativo di formalizzare il principio del “caso per caso”⁵¹ rendeva comprensibile la convinzione di demandare ai progettisti le soluzioni specifiche del problema, attraverso la formulazione di un nuovo linguaggio. Non si trattava di definire regole uniche d'intervento, bensì di muoversi in direzione di una metodologia d'indagine che conservasse il carattere degli ambienti storici e, allo stesso tempo lo rivitalizzasse con l'inserimento di un'architettura moderna.

Anche Leonardo Benevolo, al Convegno di Lucca, affermò con decisione che «l'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa affatto rinunciare ad intervenire, o pretendere di lasciare le cose come stanno, bloccando ogni iniziativa. Le cose, lasciate a se stesse, non restano affatto ferme, e per conservare occorre intervenire in un certo modo, e quindi modificare la realtà»⁵². Benevolo cercò di superare *l'empasse* in cui pareva stagnare il discorso sull'intangibilità dei centri antichi ponendo l'accento sul senso del conservare, come operazione di controllo delle trasformazioni, attraverso la ricerca di un equilibrio tra gli elementi formali e quelli funzionali. Individuò, pertanto, nella progettazione a scala urbana il tema centrale per la definizione del destino dei centri storici, riconoscendo nello strumento della pianificazione un elemento adatto a ricucire ogni discontinuità culturale, in quanto capace di controllare tutti gli elementi della città. Il problema del rapporto antico-nuovo non s'identifica perciò nell'atto progettuale, ma si risolve nella prassi urbanistica: «Il problema degli accostamenti, cioè dell'eventuale

⁵⁰ E. N. Rogers, *Verifica culturale dell'azione urbanistica*, in «Casabella-Continuità», n. 217, 1957. In questo numero sono pubblicate alcune relazioni del convegno su *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, tenuto a Lucca nel 1957.

⁵¹ Principio criticato da C. Melograni nell'articolo *Conservare* in «Il Contemporaneo», 21 Marzo 1957, nel quale afferma che la sistemazione dei quartieri antichi debba essere considerata non caso per caso, ma nel suo complesso.

⁵² L. Benevolo, *L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà*, in «Architettura, Cronache e Storia» n. 21, 1957.

immissione di nuove architetture negli ambienti antichi non può essere visto che nel quadro urbanistico generale»⁵³. Il suo maggiore contributo al dibattito è da ravvisare, dunque, nell'intuizione della necessità di superare ogni concessione alle singole iniziative, per comprendere il problema in una visione più ampia. Ciò lo porta ad assumere una posizione che, diversamente da Rogers, tende a trascurare la dimensione prettamente architettonica. Ma come ha osservato Manfredo Tafuri, «l'esclusione del tema architettonico dal quadro delle sue proposizioni è un elemento di notevole debolezza, poiché rimanda il problema a scelte che non possono essere dedotte da una struttura urbanistica»⁵⁴.

I risultati del convegno di Lucca furono considerati insoddisfacenti da Francesco Tentori, che li giudicò di natura sommariamente dialettica e complessa, tralasciando di affrontare tre aspetti fondamentali del problema, quello culturale, quello tecnico e quello legislativo. Ciononostante quel convegno segnò l'inizio di una nuova fase d'approfondimento critico della questione, sviluppando essenzialmente due filoni: da un lato la formulazione di nuovi disegni di legge per la protezione dei centri storici, dall'altro l'elaborazione dei piani di risanamento. E non a caso quei temi prepararono il terreno al successivo, già ricordato Convegno di Gubbio del 1960⁵⁵, che pose «la prima pietra per un'impostazione dei problemi urbanistici» incentrata «sulla città antica con la sua concretezza e singolarità»⁵⁶. Un punto di partenza ora acquisito è la consapevolezza dell'esigenza di individuare nell'urbanistica la metodologia unificante per una soluzione positiva del rapporto tra vecchio e nuovo e di dover procedere rigorosamente attraverso gli strumenti della pianificazione: «La salvaguardia delle strutture essenziali della città antica si presenta dunque come una necessità e ci si sforza in un certo senso a unificare le diverse nostre esperienze abbandonando i punti di vista singolari per conquistare unità metodologica che sia frutto di un contributo disinteressato a cui partecipa il lavoro di tutti»⁵⁷. Questo approccio rese evidente un orientamento decisamente proibizionista col quale, riconoscendo la necessità di fissare per legge i caratteri e la procedura di formazione dei piani di risanamento, si rifiutavano «i criteri del ripristino e delle aggiunte, del rifacimento mimetico, della demolizione di edifici a carattere ambientale anche modesto, di ogni

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, 1968, p. 84

⁵⁵ Il Convegno di Gubbio, tenutosi dal 17 al 19 settembre 1960, fu promosso da un gruppo di Comuni con l'intento di enunciare un sistema di principi per la tutela dei centri antichi e per governare metodologicamente il risanamento di tali ambienti.

⁵⁶ Dal documento finale del Convegno di Gubbio del 1960, *Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storici-artistici*, in «Urbanistica», n. 32, 1960.

⁵⁷ *Ibid.*

diradamento e isolamento di edifici monumentali»⁵⁸. A tale riguardo va ricordata la relazione di Antonio Cederna e Mario Manieri Elia, nella quale si legge: «Deve essere ormai chiaro a tutti che siffatti interventi in un centro storico hanno solo un duplice effetto: 1) la rovina irreparabile e senza contropartita di un grande patrimonio storico e ambientale; 2) la sovrapposizione ad esso di una deforme contraffazione di città moderna, sempre più congestionata, irrazionale e inabitabile, che smentisce tutti i valori dell'architettura e dell'urbanistica [...]. Dicono alcuni che il problema si può risolvere “caso per caso”, [...] ma questo significa negare ogni possibilità di pianificazione coordinata, e rifiutare quei principi generali che soli possono far sì che il nostro pratico operare non si riduca ad uno stillicidio d'interventi spiccioli e dissociati [...]. Altri pretendono di ridurre quel rapporto ad una questione di “inserimenti” e si vantano capaci di costruire nuovi edifici in un ambiente antico, magari più belli di quelli esistenti [...] altri si oppongono alla rigida salvaguardia dei centri storici, affermando che la città non è un museo [...] In conclusione il rapporto tra vecchio e nuovo nelle città ci appare oggi non più architettonico ma urbanistico: città antica e sviluppi moderni sono cioè due entità che vanno organizzate in base ad un programma generale che prevede e controlla tutti i fenomeni della città nel suo insieme. Non si tratta più di “città vecchie edilizia nuova” [...] ma il problema attuale è l'innesto dei nuclei antichi nell'ambito di tutto il comprensorio urbano»⁵⁹.

Infine, nel 1964 si tiene a Venezia il II Congresso internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti, organizzato da Roberto Pane, dal titolo, *Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo*, presieduto da Alberto Samonà, cui segue un anno dopo il Congresso internazionale di Restauro dei Monumenti. «Oltre le teorizzazioni proposte ai più avanzati livelli critici nei confronti di una tradizione particolarmente stimolante come quella italiana, si pongono oggi all'architetto i termini concreti dell'incontro tra un passato riscoperto come radicamento ed una realtà convulsa in grado di superare rapidamente gli stessi valori di comunità nei quali potrebbe rendersi significativa la costruzione del presente. L'esistenza di posizioni spesso antitetiche rivela fratture profonde tra la coscienza più generale dei fenomeni in un orizzonte culturale allargato e le energie di produzione tese ad affermare schemi interni di efficienza verso un modello di civiltà, dove sistematicamente viene escluso l'impegno per una corretta risposta alle richieste autentiche della società»⁶⁰. Si ripropongono così argomentazioni già emerse negli anni

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ A. Cederna e M. Manieri Elia, *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici*, in «Urbanistica», n. 32, 1960.

⁶⁰ R. Pane, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, Relazione introduttiva al Convegno Nazionale sul tema, svolto presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia dal 23 al 25 aprile 1965, in *Attualità dell'ambiente antico*,

precedenti, senza possibilità di un'intesa tra le parti, e già si avverte in quel clima l'esaurimento di alcuni temi. Pane rileva come al Convegno siano assenti quasi totalmente gli architetti liberi professionisti, ai quali ritiene opportuno rivolgere in modo più diretto e specifico «un appello inteso a definire il loro orientamento per quanto riguarda la vita dei centri antichi, e cioè non soltanto dei documenti che sono oggetto dello specifico intervento del restauratore, ma anche di quei valori corali cui si rivolge il vivo interesse della moderna cultura»⁶¹.

Tra le diverse opinioni espresse a Venezia va segnalata quella di Bruno Zevi, che *In difesa dell'architettura moderna* condanna ogni teoria dell'ambientamento: «l'incontro tra antico e nuovo deve effettuarsi nei casi cioè in cui è indispensabile, [...] senza sofferenze, strappi e squilibri. L'architettura moderna deve essere francamente moderna, deve puntare a un panorama nuovo, in larga misura antitetico a quello antico»⁶². Per Zevi i poli salienti della questione sono essenzialmente due: in primo luogo, «quando si affronta l'argomento dell'incontro tra antico e nuovo, s'intende quasi esclusivamente che esso implichi la difesa dell'antico rispetto all'invadenza del nuovo»⁶³, e in secondo luogo «mentre si perpetua la rovina dei centri storici, si ostacola in ogni modo l'affermazione dei valori dell'architettura moderna»⁶⁴. Analizzando alcune fasi della produzione degli architetti italiani degli ultimi cinquant'anni, Bruno Zevi ravvisa che quando questi hanno tentato il compromesso con la tradizione, i risultati sono stati modesti, laddove hanno avuto buon esito solo le più autentiche manifestazioni moderne. Nello stesso convegno Zevi viene aspramente criticato da Pane, il cui discorso però risente di significative contraddizioni. Mentre da una parte nega la possibilità di «conciliare antichi valori espressivi con i nuovi»⁶⁵, afferma al contrario che «le trame storiche vanno rispettate, e che fuori di esse si può consentire di costruire non solo edifici nuovi ma schiettamente moderni»⁶⁶. Le posizioni di Zevi e di Pane si ritrovano così in netto disaccordo, e l'idea di procedere per sostituzione nei centri antichi⁶⁷, voluta dal critico napoletano, non viene sostenuta da Zevi, che ritiene urgente elaborare nuove direttive in materia di tutela dei centri storici. Per lui è necessario circoscrivere esattamente, previa accurata documentazione, le zone di maggiore pregio

Firenze 1967, pp. 33-49. Il contributo si trova anche in R. Pane, *Attualità e dialettica del restauro...*, cit., pp. 196-212. Gli atti del convegno furono pubblicati in un numero speciale della rivista bergamasca «Archicollégio», 1965, 7-8.

⁶¹ R. Pane, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, cit., p. 97.

⁶² B. Zevi, *In difesa dell'architettura moderna*, relazione al Convegno Nazionale di Studio *Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo*, Venezia 23- 25 Aprile 1965, cit.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ R. Pane, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, cit., p. 64.

⁶⁶ *Ivi*, p. 78.

⁶⁷ Nel primo dei seminari fu approvato un ordine del giorno che rifiutava la "cosiddetta edilizia di sostituzione" e tutti i dispositivi che adulterano il tessuto antico creando condizioni difficili per un'architettura moderna.

storico nelle quali interdire qualsiasi nuova costruzione – o dove intervenire solo in caso di necessità⁶⁸. Viceversa nelle zone in cui il tessuto urbano è già stato manomesso e alterato si opererà inserendo nel tessuto antico il “nuovo”, evitando qualsiasi compromesso e accettando la via del “contrasto”. Egli specifica inoltre che deve essere garantito l'utilizzo di un linguaggio dichiaratamente moderno, senza porre limiti spaziali e volumetrici: «Naturalmente il piano regolatore potrà limitare i metri cubi costruibili, ma non può intervenire nemmeno sul volume come fatto figurativo perché nel linguaggio contemporaneo la libertà stereometrica è un presupposto fondamentale»⁶⁹.

Verso la metà degli anni Sessanta, il fervore che aveva caratterizzato il dibattito a partire dal dopoguerra sembra inevitabilmente declinare. Gli ultimi echi delle polemiche veneziane si spengono sulle pagine delle riviste specializzate. Su «Casabella» Roberto Pane⁷⁰, passando in rassegna i criteri indicati da Bruno Zevi, insiste sull'impossibilità di una loro concreta applicazione. In particolare, Pane prende in esame il concetto di “ambienti autenticamente antichi”: «Vediamo un po', forse la piazza della Signoria a Firenze, o piazza Santa Croce o quella del Duomo, o la piazza del Campo di Siena o il Canal Grande sono forse “autenticamente antichi?” [...] ogni sforzo di ridurre il problema a schematici e semplicistici termini, come fa Zevi, è un modo di ignorare o respingere il problema stesso [...] la maggiore difficoltà mi pare che consista nel fare intendere che la problematica maggiore ha valore non per sé medesima, ma assai più che per le cose di cui l'ambiente antico assume significato di simbolo, e cioè il simbolo della continuità della cultura»⁷¹. Mentre Zevi perentoriamente conclude: «Il *milieu* culturale favorisce l'infiacchimento delle coscienze creative perchè è condizionato dalle teorie dell'ambientamento. Mentre le Soprintendenze ai Monumenti esercitano generalmente un'influenza nefasta nelle commissioni edilizie, osteggiando i progetti schiettamente moderni e approvando ogni tipo di compromesso, in congressi e convegni si discute dell'edilizia di sostituzione nei centri storici tentando di precisarne i caratteri e i limiti. [...] I discorsi sull'esigenza che l'architettura moderna si “ambienti” nel contesto in cui s'inserisce, sembrano dettati dal buon senso, ma come avviene, quasi sempre, la via del buon senso conduce alla catastrofe. Non facciamoci ingannare dall'edilizia di sostituzione. Il tema sembra nuovo, ma l'intenzione è vecchissima. Si cerca di riportare l'Italia fuori dal circuito culturale europeo, non più con l'azione repressiva della dittatura, ma con i metodi

⁶⁸ Nel qual caso si opererà attraverso i principi del restauro filologico.

⁶⁹ B. Zevi, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, in «Architettura. Cronache e Storia», n. 118, 1965.

⁷⁰ R. Pane, *Antico e nuovo*, in «Casabella», n. 297, 1965.

⁷¹ *Ibid.*

del sottogoverno e della burocrazia, inducendo gli architetti alla stanchezza e al tirare a campare. Le teorie dell'ambientamento dovrebbero servire a tutelare l'antico sacrificando le nuove espressioni. La storia ci dimostra che accade il contrario. Se Marcello Piacentini avesse proposto di costruire una serie di edifici lecorbusierani o quattro torri alla Mies presso San Pietro, l'avrebbero fermato; siccome ha offerto un linguaggio evirato, tra falso-antico e falso-moderno, l'obbrobrio è stato perpetrato. Ne nasce un paradosso: basta fare una brutta architettura per avere il diritto di rovinare il centro storico. Ne discende questa conclusione: per salvare i valori del passato, bisogna lottare per l'architettura moderna, contro le teorie dell'ambientamento che tendono a depravarla e fungono da pretesto per ogni genere di scempi»⁷².

Le questioni poste dalla distruzioni belliche si concentrarono dunque sul "come" ricostruire, ma mancò allora una visione unitaria del problema; anzi, la strada del cosiddetto ambientamento, con tutto il suo corredo di problemi, non si è rivelata molto efficace: «Si può dire che in seguito è stata proprio l'entità dei guasti commessi da questo atteggiamento in tante città, l'impunita violenza della speculazione, l'arretratezza degli amministratori, ad aprire gli occhi e spostare l'attenzione sui reali termini del problema»⁷³. È importante rilevare, inoltre, che in questo periodo l'impegno architettonico non precedé di pari passo con quello urbanistico. Se in Inghilterra e in Russia si compì uno sforzo eccezionale per adeguare i programmi alle esigenze della ricostruzione edilizia, in Italia, Francia e Germania la ricostruzione edilizia non stimolò un equivalente riordinamento urbanistico. Così, le esigenze della produzione e quelle del coordinamento si contrastarono a vicenda. In Italia tale situazione è particolarmente evidente, a causa della fragilità delle istituzioni urbanistiche. Se nel 1942, in piena guerra, fu emanata la prima legge urbanistica generale, che prevedeva una gerarchia di piani di vario ordine⁷⁴, dopo il conflitto nulla fu fatto per rafforzare il controllo delle autorità di pianificazione sugli interessi particolari. In questo modo, le esigenze di produttività proprie della ricostruzione presero il sopravvento sulle esigenze di coordinamento della pianificazione. La mancanza di una rigorosa disciplina urbanistica ha compromesso l'integrità dei centri monumentali,

⁷² B. Zevi, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, cit.

⁷³ C. Calligaris, G. Vagnaz, *Preesistenze*, in «Casabella», n. 502, 1984.

⁷⁴ La legge prefigura un sistema di piani urbanistici: i piani territoriali di coordinamento, che dovrebbero indirizzare e coordinare l'attività urbanistica in determinate porzioni del territorio nazionale; i piani regolatori intercomunali, aventi per oggetto la sistemazione urbanistica di due o più comuni con particolari caratteristiche di sviluppo; i piani regolatori generali (Prg), estesi all'intero territorio comunale, di cui stabiliscono le direttive per l'assetto e lo sviluppo urbanistico; i piani particolareggiati, che precisano tali direttive con riferimento a porzioni limitate del territorio comunale, per consentire l'attuazione dei piani generali. La formazione dei piani regolatori generali è resa obbligatoria per i comuni indicati in appositi elenchi ministeriali, è facoltativa per gli altri comuni che, se non intendono adottare un Prg, sono obbligati a dotarsi di un programma di fabbricazione, che è una specie di Prg semplificato nei contenuti e nelle procedure di approvazione e attuazione.

fatalmente esposti agli assalti della speculazione, perché le esigenze della conservazione non possono essere confrontate con quelle del rinnovamento.

Si può senz'altro constatare infine che il lungo dibattito qui illustrato non è stato in grado di dare una risposta operativa alla questione antico-nuovo. Come ha giustamente osservato P. Rosa: «Sicuramente l'unico aspetto sul quale gli studiosi si sono trovati d'accordo riguarda la considerazione che i centri storici devono essere valutati nella loro globalità e non nei loro singoli elementi. Non è il caso quindi di evidenziare la differenza esistente tra i monumenti, le emergenze architettoniche e la normale produzione edilizia. In effetti, da una discussione che avrebbe dovuto incentrarsi sui molteplici aspetti non solo connessi ai requisiti economici, ma anche politici e amministrativi si è sostituita una *querelle* seppur dotta, che coinvolge la forma delle cose tralasciando spesse volte considerazioni sui contenuti»⁷⁵.

⁷⁵ P. Rosa, *La città antica tra storia e urbanistica (1913-1957)*, Roma 1998, p. 73.

3. *Traditio e Innovatio*. Il dibattito sul progetto negli anni della crisi del Movimento Moderno

Nel voler riproporre, seppure in termini sintetici, il dibattito sulle complesse fasi della cultura del progetto negli anni del secondo dopoguerra, emerge nettamente come il “senso della storia” sia il parametro dominante. La cultura architettonica si muove in uno scenario difficile e incerto, reso ancora più instabile dalle contraddizioni «su cui si basava la tradizione disciplinare»⁷⁶. L'acuta percezione della crisi che connota in questi anni la cultura e la pratica architettonica italiana nasce dalla raggiunta consapevolezza del divario tra gli strumenti analitici e operativi disponibili, e la complessità di una realtà che muta più velocemente delle previsioni, rendendo impossibile prefigurarne gli andamenti. Si crea pertanto una piattaforma di comune intesa ispirata all'adesione alla realtà e all'ambiente per mezzo di una architettura collettiva anonima, di carattere “corale”, spogliata da ogni eversione accademica o compiacimento di *élite*.

Dovendo fare i conti con la dura realtà delle devastazioni belliche, la cultura architettonica scopre un'improvvisa insicurezza nei confronti della tradizione del Movimento Moderno. Tale questione s'inserisce nel più ampio dibattito sui centri storici quando, dal secondo dopoguerra, l'esigenza dei piani di ricostruzione si rivela un'importante occasione per verificare la capacità di tradurre sul piano operativo le elaborazioni teoriche condotte nei decenni precedenti dagli architetti. Da una parte quindi, la crisi del dibattito prodotto dal Movimento Moderno, mistificato dalla doppia logica della speculazione edilizia e dalle deformazioni dell'International Style e, dall'altra, la mancanza di un programma complessivo di pianificazione nazionale, che consegna la città nelle mani di una urbanistica troppo spesso dissipatrice del suo patrimonio intellettuale. Tuttavia le continue distorsioni programmatiche e la frequente mancanza di effettiva corrispondenza fra istanze teoriche e prassi operativa «ha dato luogo ad un malinteso senso della storia»⁷⁷.

Il Movimento Moderno, che si era sviluppato in netta contrapposizione all'accademismo stilistico, si avvia ora a rinnegare le motivazioni iniziali che lo avevano sostenuto: «nel secondo dopoguerra il razionalismo si è scoperto non come un programma definitivo ma come una sintesi dialettica che conteneva in sé molteplici antinomie e molteplici elementi. Si è cominciato a dubitare di un funzionalismo troppo rigido ed è sorta l'antitesi [...] tra

⁷⁶ Cfr. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, cit., p. 6.

⁷⁷ M. Dezzi Bardeschi, *Il senso della storia nell'architettura italiana degli ultimi anni*, in «Comunità», n. 130, 1965.

organicismo e funzionalismo»⁷⁸. In un generale disorientamento culturale e pragmatico, ci si poteva domandare: «Sarà l'architettura contemporanea all'altezza di questa sua missione attuale? Senza dubbio, essa vaga ancora alla ricerca di uno stile, e malgrado il suo grandioso sviluppo tecnico e la sua meravigliosa padronanza dei materiali più diversi, si trova tuttavia in una fase che giustamente è stata chiamata arcaica, perché corrisponde ad un momento di sviluppo artistico»⁷⁹. E qualche anno dopo, dalle pagine di «Casabella», Rogers pose un interrogativo centrale: l'architettura può sviluppare le premesse del Movimento Moderno «o sta cambiando rotta? Ecco il problema: continuità o crisi? [...] Considerando la storia come processo, si potrebbe dire che è sempre continuità o sempre crisi a seconda che si vogliano accentuare le permanenze piuttosto che le emergenze; ma per una più precisa comprensione del discorso, è meglio chiarire intenzionalmente l'interpretazione filologica dei termini che uso: il concetto di continuità implica quello di mutazione dell'ordine di una tradizione. Crisi è la rottura-rivoluzione, cioè il momento di discontinuità dovuto all'influenza di fattori nuovi. Per stabilire il punto della situazione presente occorre approfondire i motivi del Movimento Moderno, sceverando quelli che sono sorti per ragioni contingenti e che pertanto hanno avuto una *durée* limitata, da quelli che possono ambire a una più lunga *durée* perché ne implicano i contenuti essenziali»⁸⁰. Sarà in particolare l'antitesi fra tradizione e modernità che, a differenza di altri Paesi, produrrà in Italia una maggiore complessità di lettura e di interpretazione. Infatti, la nostra architettura «ha avuto nei secoli passati una così feconda vitalità che in realtà, più che di una tradizione nazionale si deve parlare di varie tradizioni locali che si sono luminosamente sviluppate intorno ai grandi centri della penisola e che oggi rendono assai più difficile e complicato il gioco dialettico attraverso cui si potrà realizzare la sintesi tra passato e presente»⁸¹. In un altro scritto, Rogers mette bene in evidenza, attraverso un'attenta rilettura critica, la difficoltà del Movimento Moderno di intendere il concetto di tradizione: «Se prima, il problema dell'inserimento delle proprie opere nelle preesistenze ambientali era quello dell'imitazione stilistica con la quale ci si illudeva di continuare la tradizione senza accorgersi che si trattava solo di un formalismo svuotato da ogni contenuto energetico, oggi invece, proprio continuando le premesse dei nostri precursori del Movimento Moderno, consideriamo il problema delle preesistenze ambientali con nuova attenzione e a noi non basta più che un'opera esprima la nostra epoca se non

⁷⁸ E. Paci, *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea*, in «Casabella», n. 215, 1957.

⁷⁹ G. Michelucci, *Attualità dell'architettura*, in «La Nuova città», n. 9-10, 1946.

⁸⁰ E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella-continuità», n. 199, gennaio 1954.

⁸¹ *Ivi*.

afferma la pienezza dei valori contemporanei con l'inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione. Il significato moderno della nozione di tradizione confina con la nozione di storicità. Tradizione è per noi il ceppo comune di opinioni, di sentimenti e di fatti dal quale un determinato gruppo sociale deriva e dove ogni individuo riconosce il proprio pensiero e la propria azione»⁸². Sembra quasi che gli esiti dell'architettura italiana dipendano, «non certo esclusivamente, ma in modo rilevante, dal punto di vista dal quale si interpreta la modernità»⁸³. Ma «in che senso è possibile interpretare e recepire la ripresa del colloquio con l'eredità del passato?»⁸⁴, e quali elementi ci consentono di identificare questa «ripresa del colloquio» con il ritorno ad «una concezione sacrale, artigianale, storicistica dell'architettura?»⁸⁵.

Enzo Paci ha cercato di dare una risposta a questo interrogativo, affermando: «Il nostro compito è di far rinascere il passato, di far parlare i morti in noi con voce nuova, perché è solo con voce nuova che possono rinascere [...]. Il moderno è l'intenzionalità della natura e della storia che si rinnovano perché è solo rinnovandosi che la tradizione può diventare viva in noi e per il presente e per il futuro [...]. La dialettica del tempo si attua in noi come colloquio con il passato, come ricerca del tempo perduto [...]. La *traditio* e l'*innovatio* sono i termini di fondo che vive concretamente nel divenire irreversibile del tempo. Il richiamo al principio, all'originario, è la riscoperta di un futuro come valore e ci avverte che anche noi, come sempre è accaduto, *sicut a principio*, dobbiamo vivere il nostro dramma, ricominciare da capo, rendere viva sempre di nuovo la tradizione nella nostra *innovatio*»⁸⁶. Mentre è stata l'opera critica e progettuale di E. N. Rogers⁸⁷ che darà al rapporto tra oggetto architettonico e ambiente un ruolo ben definito. Secondo il direttore di «Casabella», è stato per ragioni polemiche, necessarie in quel momento storico, che il Movimento moderno ha inizialmente rifiutato il confronto con le preesistenze ambientali. Ora, invece, «non si insisterà mai abbastanza su questo fondamentale compito che è affidato alla nostra responsabilità e ne rappresenta il rapporto originale [...] dobbiamo raccogliere tutte le forze a disposizione perché l'architettura sia il linguaggio di ogni

⁸² E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, cit., p. 34.

⁸³ E. Paci, *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea*, cit.

⁸⁴ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, cit., p. 46.

⁸⁵ *Ivi*, p. 48.

⁸⁶ E. Paci, *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea*, cit.

⁸⁷ Per iniziativa stessa di Rogers, insieme a un gruppo di giovani collaboratori (Gregotti, Rossi, Tentori, Canella) la rivista «Casabella-Continuità» dal 1957 discuterà della ricerca della «tradizione del nuovo», componendo l'immagine unitaria del movimento moderno e contemporaneamente ricercando le sue differenze interne, per delineare un concetto di tradizione cui riferirsi.

individuo il quale aspiri ad esprimersi liberamente, ma non come soliloquio, sebbene nel dialogo affettuoso con gli altri suoi simili»⁸⁸.

La necessità di fondare il proprio lavoro di architetto sul confronto stringente con l'ambiente viene retrospettivamente evidenziata anche da Manfredo Tafuri che, nel descrivere la produzione italiana di quegli anni, individua nel colloquio dialettico con l'ambiente «il tema che sembra costituire l'originalità dell'esperienza italiana [...]. L'assunto verte sulla manipolabilità dei reperti, solo la manipolazione rende storico un cantiere archeologico. Attraverso l'intervento, il progetto, la storia assume un volto nuovo: le molte eredità che nel progetto si incontrano daranno luogo a contaminazioni, a opere in qualche modo sporche; ma sarà quell'impurità a permettere il "gioco dei riconoscimenti". L'architettura, contaminandosi con gli antichi reperti, riconosce la legittimità della propria tradizione; quei reperti potranno di converso usare il nuovo come cartina di tornasole, come specchio da interrogare da cui trarre un *principium individuationis*»⁸⁹.

Alle responsabilità della cultura progettuale si affiancano necessariamente quelle della ricerca storica e della riflessione teorica, che diventano strumenti finalizzati al progetto, nella consapevolezza che una vera tradizione non è mai continuazione diretta e ininterrotta ma costruzione di tendenze nuove da sperimentare, «rispondendo agli interrogativi del tempo presente, senza reticenze inserendo la cultura nella vita quotidiana. Questo è il compito dell'architetto, costituire una sola realtà nella sintesi, riconoscendo altresì che l'osservanza dei requisiti tecnici è indispensabile alla sua formazione»⁹⁰. Esistono quindi due tradizioni che il nuovo progetto dovrà rispettare: da un lato quella di cui sono espressione i luoghi, dall'altro lato la tradizione disciplinare che è la tradizione del nuovo. La misura della modernità non consiste pertanto nella capacità individuali dei progettisti, ma nel riuscire ad interpretare il momento storico attuale. Il significato delle parole di Rogers è ancora più preciso quando afferma che «essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia e cioè sentire la responsabilità dei propri atti non nella chiusura barricata di una manifestazione egoistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo, aumenta ed arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale. Ciò non può realizzarsi che con un atto creativo»⁹¹.

⁸⁸ E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, in «Casabella-Continuità», n. 211, 1956.

⁸⁹ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, cit., p. 56.

⁹⁰ *Ivi*, p. 308.

⁹¹ E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, cit., p. 38.

Ben si comprende allora come nel pensiero di Rogers vi sia un evidente abbandono dei temi e dei toni dell'avanguardia, a partire dalla contrapposizione tra *traditio* e *innovatio*, prevalendo invece il significato della permanenza come unica misura di partenza: «Wright, Gropius, Mies, Le Corbusier, quando disegnano una casa o una città non prendono a prestito alcun motivo da altre esperienze, non cercano d'ingannare o di abbellire con sovrastrutture, non pescano le forme nella loro memoria né in quella altrui, ma si fanno suggerire dalla realtà viva che esaminano la risposta concreta al problema che essa riveste. La coerenza e l'unità dello stile sono garantite dalla coerenza e l'unità del metodo. Ecco perché essi difendono poi con tanto accanimento l'opera loro: perché più che bella è giusta, è vera»⁹². L'insegnamento dei maestri dell'architettura moderna non è stato quindi «un comodo manuale, né un cifrario, né un dogma, né alcunché di definito a priori, ma l'energia di un metodo che toccava a noi di perpetuare nel continuo mutare dell'esistenza»⁹³. Il pericolo più grave della nostra epoca «non è, almeno nel Paese Occidentale, quello del conformismo verso gli altri stili accademici contro i quali dovette combattere la generazione dei Maestri, ma il conformismo modernistico; il pericolo è dovuto alla superficialità di coloro che credono di essere degli uomini vivi solo perché scimmiettano l'opera di artisti veri, o perché confondono la stramberia con l'originalità autentica [...] Il pericolo che incombe sull'architettura moderna oggi è il formalismo, perciò il compito degli spiriti più consapevoli è dar prova di serietà fondata sull'esperienza di una cultura assimilata e non di ripetere un manierismo da orecchianti inconsulti. La difficoltà consiste nell'inserire gli apporti delle avanguardie, senza rinnegarli, nel nuovo approfondimento della tradizione. Perché vi sono molti che per combattere il formalismo modernistico non si accorgono di cadere in un altro formalismo, quello del folklore o comunque degli stili tradizionali i quali sono insufficienti a rispondere alle molteplici esigenze delle società vive»⁹⁴. Ecco quindi come l'intervento nelle preesistenze ambientali è affrontabile solo «caso per caso», come risposta a specifiche condizioni»⁹⁵.

Ma in un'Italia ricca di testimonianze storiche, qual è il limite che un artista non deve superare affinché le sue creazioni non tradiscano gli obblighi di una autentica contemporaneità dell'opera? Molto spesso, come giustamente osservato da Mario Ridolfi, è stata proprio la mancanza di un confronto tra antico e nuovo che ha portato i progettisti – e di conseguenza l'intera cultura architettonica – a una crisi d'identità: «Noi, uscendo dalla

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Molto spesso la critica ha individuato invece in questo atteggiamento la mancanza di un'idea complessiva di città a cui fare riferimento.

scuola, ci siamo trovati in un periodo critico, proprio nel momento in cui la ventata del nord stava diffondendo tutta la letteratura dell'architettura moderna: e fu quel tipo di ventata rivoluzionaria a spingerci contro i nostri insegnamenti, ancora attaccati alla tradizione. [...] Tutto ciò coincise con un periodo in cui l'operare all'interno delle città diveniva sempre più raro, poiché lo sviluppo dell'edilizia moderna e non dell'architettura vera e propria, s'era spostato verso la periferia, e noi, durante gli anni della nostra vita non abbiamo mai potuto lavorare all'interno della cinta muraria delle città, restando lontano da un ambiente che avrebbe potuto suggerirci delle soluzioni assai diverse, offrendoci almeno l'occasione di studiarlo in rapporto ai nostri stessi ideali. [...] Oggi può dirsi che il nostro operare in periferia fu una specie di esilio, durante il quale si determinò l'impoverirsi del nostro stesso linguaggio».⁹⁶

Durante gli anni '50 vi è una rassegna confusa di esperienze parzializzate, di ricerche personali non solo animate da un'interpretazione soggettiva delle nuove esigenze di mutamento e rinnovamento, ma soprattutto dalla convinzione di poter «portare la propria energia come un nuovo alimento al perpetuarsi della vitalità di un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti»⁹⁷. Attraverso il susseguirsi delle ideologie, gli architetti procedono in un'affannosa ricerca d'identità, appoggiata di continuo a tematiche extradisciplinari⁹⁸. Basti pensare al ruolo svolto dal neorealismo in una linea di ricerca impegnata nella riscoperta di linguaggi e tecniche popolari, sulla base di un recupero di valori formali che oggi potremmo definire minimalisti, senza introdurre stilemi e morfemi tardo-razionalisti. In tale si sono mossi, sebbene in contesti assai diversi, figure di rilievo quali Ludovico Quaroni, il primo Giovanni Michelucci, lo stesso Ignazio Gardella, Giuseppe Samonà e Mario Ridolfi⁹⁹. Si può dire che una delle principali spinte verso tali sviluppi progettuali sia stata una maggiore attenzione ai contesti ambientali, il recupero di linguaggi popolari derivanti dalle tradizioni costruttive e il desiderio di legarsi ad una cultura materiale che appariva come un oggettivo valore storico. Può darsi che la condizione italiana, più di quella di qualunque altro paese europeo, abbia suggerito e quasi imposto una maggiore sensibilità verso le morfologie e le storie dei luoghi, trattandosi spesso di luoghi di rilevante valore artistico o ambientale. Probabilmente andrebbe sviluppato un

⁹⁶ M. Ridolfi, *L'architettura di fronte all'ambiente storico*, in «Casabella», n. 215, 1957.

⁹⁷ E. N. Rogers, *Polemica per una polemica*, cit., p. 304.

⁹⁸ Vanno ricordati, a tale proposito, alcuni contributi critici che hanno esplorato la complessa vicenda di questo periodo, sottolineandone le principali linee di ricerca. Basti ricordare, solo per citare alcuni testi, V. Gregotti, *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana*, Milano 1969; il volume collettivo *Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975*, Roma 1977; il saggio di A. Belluzzi, *Il percorso dell'architettura italiana*, in AA.VV., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Bologna 1979; il volume di C. De Seta, *L'architettura del Novecento*, Torino 1981.

⁹⁹ Cfr. M. Montuori (a cura di), *Lezioni di progettazione. Dieci maestri dell'architettura italiana*, Milano, 1988.

ragionamento più ampio sulla tutela che le Soprintendenze hanno esercitato a riguardo, ma anche sul ruolo frenante che la stessa cultura conservazionista ha prodotto.

Un altro atteggiamento italiano – la “confidenza” con la storia – è stato di certo un elemento caratterizzante di alcune ricerche progettuali di grande interesse, proprio in quanto non allineate ai canoni dell'International Style: basti pensare a Saverio Muratori, ai BBPR, a Franco Albini, alla figura isolata e anomala di Carlo Scarpa, a Ignazio Gardella, ma anche alla vicenda breve e importante del Neo-Liberty: tutti esempi – ed altri ancora se ne potrebbero aggiungere – di dialoghi appassionati con la storia, con linguaggi e tecniche che appaiono meno vicini alla tradizione moderna. Si pensi ancora alla breve stagione informale che vide al fianco di Giovanni Michelucci altre figure (non solo toscane), o a Luigi Moretti, a Vittoriano Viganò e a Maurizio Sacripanti. Quasi contemporaneamente furono approfonditi studi sicuramente innovativi che posero nel campo della cultura disciplinare temi condivisi anche da altri saperi: a tal proposito vanno ricordati Giovanni Astengo, Giuseppe Samonà, Giancarlo De Carlo e Saverio Muratori, i cui scritti spostarono l'attenzione verso questioni di carattere sociale, politico e antropologico. E infine va ricordato il gruppo di “Comunità” che si raccolse intorno ad Adriano Olivetti.

L'obiettivo primario sul quale pare convergere la ricerca progettuale italiana del dopoguerra è quello di salvare l'ideologia, sottraendola al circolo chiuso dell'analisi teorica e proiettandola nell'opera realizzata. Un approfondimento linguistico, volto a ricercare «l'ancoraggio a vettori oggettivi, a referenze universalmente valide e comprensibili, che a seconda dei casi sembra fulcrare su tre differenti dimensioni ideologiche che costituiscono tre differenziati fronti operativi fondamentali sui quali si svolge oggi la sperimentazione architettonica»¹⁰⁰. Secondo l'interpretazione di Marco Dezzi Bardeschi, possono essere individuate tre fronti operativi sulle quali si svolse allora la sperimentazione architettonica: a) la ricerca di un radicamento storicistico, «attuato attraverso lo scavo continuato nelle strutture formali della storia, al fine di estrarne le valenze attive ancora non consumate; prende così consistenza una corrente che utilizza la storia non in senso formale, ma per un approfondimento dialettico dell'attuale condizione di operare»¹⁰¹; b) lo scavo nella dimensione tecnologica, che tende a recuperare l'eredità del Movimento Moderno; nasce così una corrente che «fa leva sul recupero di strutture tipologiche e che si attua con il ricorso a materiali e tecniche non tradizionali»¹⁰²; c) la riscoperta del monumento a scala urbana e territoriale; si sviluppa così una «ricerca che considera la città come campo

¹⁰⁰ M. Dezzi Bardeschi, *Attuali orientamenti della ricerca architettonica in Italia*, «Bollettino degli Ingegneri» n. 4, 1969.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

aperto all'inserimento di nuove strutture, invertendo la tesi dell'ambientamento nelle preesistenze»¹⁰³. È evidente, sebbene all'interno di diversi orientamenti, quale impulso ha potuto esercitare l'esigenza di radicarsi nella storia, come oggettiva garanzia del progettare contro un'estemporanea evasione dalla realtà. Il risultato di questa operazione è duplice, riuscendo a riportare alla coscienza tutto quel materiale dimenticato e restituirlo a un atto creativo, non riflesso ma autenticamente attivo e, soprattutto, di impatto sulla realtà attuale. Significativa in questo senso è l'osservazione di Manfredo Tafuri: «tutta quell'attenzione per le preesistenze e il contesto non era che un estremo tentativo di ancorarsi a un porto stabile, per sfuggire alla tempesta che rendeva fragile la navicella dell'architettura».¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, cit., p. 56.

4. Teoria e prassi a confronto.

Nei i primi anni della ricostruzione la cultura architettonica sembra irrimediabilmente confinata ai margini dei reali processi produttivi. Tutto o quasi viene tollerato, solo l'apporto dell'architettura moderna viene osteggiato, con il risultato che la sua versione più immediatamente utilizzabile dal mercato edilizio, l'International Style, vince su tutta la linea, attirando l'ira dell'integralismo conservatore (di destra e di sinistra).

Si assiste peraltro non solo a una differenziazione della ricerca architettonica secondo correnti regionali, ma anche al suo progressivo slittamento su un piano soggettivo. All'interno di un quadro generale di decadenza dei rapporti di collaborazione, gli architetti rinunciarono sostanzialmente alla lotta per la città, isolandosi nella progettazione del singolo manufatto, magari di qualità, ma sostanzialmente svincolato da riferimenti sociali concreti. La storia dell'architettura del secondo dopoguerra viene così a coincidere con la storia di singole personalità isolate, in un clima di sfiducia verso la costruzione di nuovi orizzonti sociali e di qualsiasi tentativo di verifica di nuove piattaforme ideologiche, tentando alcuni esperimenti di riutilizzazione testuale delle forme tradizionali. L'impegno espresso in tal senso dagli architetti e dagli urbanisti consente di tracciare un itinerario ideale che spazia dalla dimensione della città fino al frammento architettonico: «in realtà – come ha giustamente osservato Tafuri – chi discuteva separatamente del Museo del Castello e della Velasca non si accorgeva di affrontare un medesimo problema. L'assunto verte sulla manipolabilità dei reperti, solo la manipolazione rende storico un cantiere archeologico, il quale sarà indifferentemente un museo, una città»¹⁰⁵.

Nell'immediato dopoguerra, con una serie di esemplari sistemazioni museografiche, gli architetti moderni dimostravano la loro sensibilità e il loro impegno per la salvaguardia del nostro patrimonio di storia e d'arte: dal Palazzo Bianco a Genova di Franco Albini (1950-1951), alla Galleria d'arte moderna a Milano di Ignazio Gardella (1953), alla sistemazione di alcune sale degli Uffizi a Firenze di Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa (1956). Naturalmente quelle realizzazioni suscitarono discussioni e polemiche che servirono solo a oscurarne il valore, mentre ben pochi furono gli interventi urbani nei centri storici in grado di dimostrare non solo che i valori della modernità possono convivere benissimo con le preesistenze, ma che grazie a quei valori è possibile salvaguardare con successo l'architettura antica: dalla Borsa Merci di Pistoia di Michelucci alla palazzina in

¹⁰⁵ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana- 1944-1985*, cit., p. 83.

via Romagna a Roma dei fratelli Passarelli, all'edificio per abitazioni e ristorante a Bari di Marcello Petrucci, dalla ricostruzione del Municipio di Morcone (Bn) di Mariella Dell'Aquila, Vincenzo Forino .

L'edificio dei Passarelli in particolare, realizzato in pieno centro storico di fronte alle mura aureliane e a due passi da via Veneto, recupera in chiave moderna la tipologia medievale: laboratorio o negozio al piano terra e abitazioni al piano superiore, con l'inserimento al livello intermedio di un piano di uffici. Si tratta indubbiamente di una delle migliori architetture moderne italiane in grado di recuperare elementi del passato senza ripeterne le forme.



Palazzo Passarelli, Via Romagna

Un'altro caso significativo è costituito dalle opere di Franco Albini, impegnato non solo nell'allestimento di musei (palazzo Bianco, palazzo Rosso a Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo), ma anche in progetti come la Rinascente a Roma o l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni a Parma (1950)¹⁰⁶, nel quale, ricucendo la smagliatura di un tessuto urbano definito, ricorre alla calibrata misura di un'intelaiatura cementizia ridotta a esile trama che permette una modulazione di pannellature e vuoti. «Chi vuol intendere gli architetti d'oggi deve riconoscere nelle cose di Albini i caratteri di una limpidezza e linearità di pensiero, di una longilineità (come è nel suo fisico) asciutta, elegante e sottile, i caratteri di un rigore e di una coerenza assoluti, e della personalità nelle successive invenzioni architettoniche pure e nell'impiego di elementi. Così è in questa costruzione, quale appare – forse più intelligibilmente che non sarà sul vero – dal modello»¹⁰⁷. Così Giò Ponti presenta sulle pagine del primo numero di "Domus" del 1952 il modello per un edificio bancario a Parma. Un'opera di altissima precisione tecnologica che riesce a fornire un'interpretazione critica delle preesistenze ambientali, in cui «all'estremo rigore esplicito nella tecnica museografica si unisce una raffinata neutralità dell'arredo nei confronti delle opere»¹⁰⁸. Nel palazzo dell'INA a Parma (1950) l'edificio palesa sulle facciate la tecnologia costruttiva in cemento armato con i sottili pilastri di taglio che si assottigliano verso l'alto mediante riseghe e con le travi di bordo delle solette disposte di piatto. Al piano terreno il ritmo della struttura cambia, riducendosi da sette a cinque gli elementi portanti. Le facciate sono qui

¹⁰⁶ Sul palazzo dell'INA a Parma cfr. E. Gentili, *La sede dell'Ina a Parma*, in «Casabella», n. 200, 1954.

¹⁰⁷ G. Ponti, *Lezione di una architettura*, in «Domus», n. 266, 1952.

¹⁰⁸ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, cit., p. 65.

sospese sopra i negozi, profilate in basso da una grande trave e in alto da un cornicione-pensilina che conferisce all'edificio un equilibrato rapporto con le case adiacenti e le strade sottostanti. Il reticolo strutturale, tema ricorrente nel lavoro di Albini fin dagli allestimenti dell'anteguerra, richiama temi fondanti dell'architettura moderna – ordine e razionalità – alludendo nel contempo alla chiarezza comacina della vicina cattedrale e del battistero. La stereometrica scansione della struttura a vista che si rastrema negli elementi verticali verso l'alto «conferisce all'edificio una sua compostezza naturale che si amalgama all'ambiente urbano senza scadere nel posticcio, con una dignità silenziosa e severa che è appunto la dimensione civile dell'opera di questo architetto»¹⁰⁹.



Foto del prospetto principale del I Palazzo INA a Parma, Franco Albini, 1950.

Per Albini non vi è frattura tra la tradizione della città e quella delle pratiche costruttive. Il progetto per il palazzo della Rinascente, elaborato insieme a Franca Hegel, raggiunge un alto vertice di tecnica, funzionalità commerciale, persuasività espressiva e figurazione urbana. L'ossatura metallica dell'edificio è impostata su una robusta sottostruttura in cemento armato che, suddivisa in due livelli, ospita i magazzini e gli impianti tecnici, e predispone la platea artificiale su cui sono impostati i montanti di acciaio che si innalzano fino al piano di gronda, serrando otto piani di solai. L'estroversione dell'ossatura portante è il frutto artificioso di una deliberata ridondanza costruttiva, che risponde più a un'artistica volontà espressiva che a una esigenza tecnica, tant'è che la spina portante con i pilastri tubolari vi è completamente dissimulata, e tale rimane anche all'interno.

¹⁰⁹ C. De Seta, *L'architettura del Novecento*, Torino, UTET, 1981, p. 125.

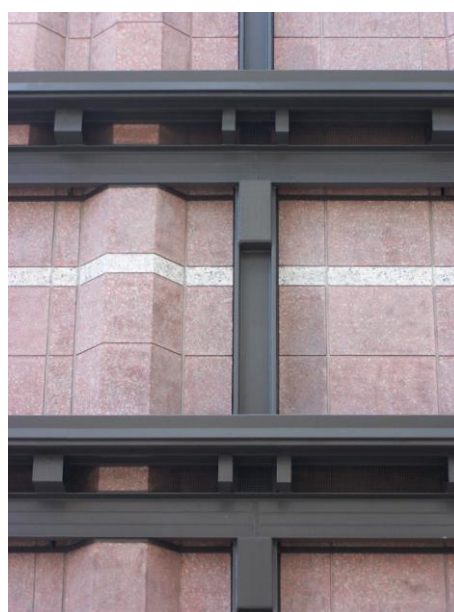
Nel tesoro della cattedrale di San Lorenzo a Genova (1956) questa doppia natura della sua architettura è esplicita. Tutto è perfettamente previsto, «studiato come in un'avveniristica navicella spaziale, ma l'immagine è antichissima come lo sono i nuraghi o



Grandi magazzini La Rinascente, Roma, 1957-61 (F. Albini con F. Helg).



Particolare del tetto di copertura.



Particolare dell'ossatura metallica dell'edificio.

le forme aggregate dei villaggi primitivi: non v'è opera dell'architettura italiana in cui più profondo sia lo sforzo di vivere senza ricorrere ai naturali vantaggi e alle suggestioni dell'ambiente esterno»¹¹⁰. Questa sensibilità – in cui museografia e design s'incontrano felicemente – è una linea costante della ricerca albiniana. Egli stesso ha più volte sottolineato il suo modo di intendere la tradizione, come «fatto di coscienza collettiva che assume il valore di legge riconosciuta da tutti, consapevolmente accettata e coscientemente seguita. Il rispetto della tradizione significa l'accettazione di un controllo collettivo d'opinione pubblica, di un controllo popolare»¹¹¹. In questa dichiarazione c'è tutta

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Cfr. F. Albini, *Problemi didattici in un corso di progettazione: riflessioni sull'esperienza del Corso di Composizione Architettonica Ie II*, 1964-65, 1965-66, Facoltà di Architettura di Milano, p. 56.

la dignità di una cultura borghese che non si camuffa, ma si presenta per quella che è, orgogliosa dell'isolamento che pur drammaticamente si avvia a vivere¹¹².



La scala sospesa. Genova Palazzo Rosso, Franco Albini e Franca Helg, 1952/1961. Museo del tesoro di San Lorenzo. Franco Albini Genova, 1952 – 56.

Con Albini anche Ignazio Gardella¹¹³, insieme al gruppo BBPR, è stato uno dei protagonisti dell'architettura italiana di questi anni. Nella sua produzione vi è un ventaglio di esperienze assai varie che vanno dagli interventi di edilizia pubblica alle residenze alto borghesi, agli allestimenti museali e al design. Gardella affronta questi problemi con lo stesso controllo tecnologico: la Galleria d'Arte Moderna a Milano (1954), costruita sul luogo dove sorgevano le scuderie di Villa Reale, le Terme della Regina Isabella a Lacco Ameno (Ischia) del 1951, l'edificio per gli impiegati Borsalino ad Alessandria (1951), l'edificio di abitazione alle Zattere, Venezia (1957).¹¹⁴ Le sue opere riflettono sempre una concreta riflessione disciplinare, nella quale si può cogliere il tentativo di interpretare il contesto urbano attraverso il progetto di architettura. In questa chiave di lettura ogni edificio acquista una straordinaria rilevanza in relazione alla capacità di incidere e trasformare la città in un reciproco scambio tra gli elementi della costruzione dell'architettura e la morfologia urbana. Alessandria, Milano, Genova e Venezia emergono come luoghi privilegiati di una produzione ampiamente diffusa sul territorio italiano. Queste città mostrano i segni di stratificazioni e memorie – culturali e fisiche – che l'architetto interpreta

¹¹² Albini, infatti, vive con grande lucidità il tramonto della sua generazione che proprio in quegli anni sembra essersi assolta dal proprio ruolo storico.

¹¹³ Cfr. S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999* Skira, Biblioteca di architettura, 2002.

¹¹⁴ Si rimanda nello specifico alla scheda allegata al paragrafo.

ben oltre i confini di un ritrovato rapporto tra architettura contemporanea e “presistenze ambientali”.



Il PAC inaugura nel 1954 in una sede progettata dall'architetto Ignazio Gardella nell'area neoclassica di Villa Belgiojoso, costruita da L. Pollack nel 1790.



La casa per gli impiegati della Borsalino, Ignazio Gardella 1949-51

La centralità dell'apporto di Gardella a Genova va inquadrata in una rivisitazione del clima culturale di questa città negli anni Cinquanta-Sessanta, quando Caterina Marcenaro, direttore dell'Ufficio Belle Arti del Comune, chiama a lavorare a Genova Franco Albini e Gardella, attraverso Giovanni Romano. Due i progetti significativi: il primo riguarda la Casa di Colombo (1954), il secondo è il Piano particolareggiato di San Silvestro - San Donato (1968), dal quale nasce il progetto del Complesso della Facoltà di Architettura.



Immagini del del Complesso della Facoltà di Architettura a Genova di Ignazio Gardella.

Se Gardella e Albini sono gli uomini della continuità storica, il gruppo BBPR rappresenta una continuità con il Movimento Moderno nella crisi e nell'incertezza del dopoguerra. In loro, in modo forse più evidente rispetto agli altri, si riflettono i momenti di scoramento di una generazione che proprio nella prima metà degli anni Cinquanta vede crollare molte

speranze di rinnovamento¹¹⁵. L'intero operare del gruppo si muove lungo un difficile e serrato dialogo con la tradizione e le preesistenze. Nella prima metà degli anni Cinquanta si impegnano prevalentemente in lavori di ristrutturazione, in cui subito mostrano un'accortezza e un piglio polemico che diverranno il carattere distintivo dei loro maggiori interventi. Negli stessi anni in cui Franco Albini progettava l'allestimento delle gallerie di Palazzo Bianco e di Palazzo Rosso a Genova, i BBPR sceglievano una strada lontana tanto dall'icastica astrazione del primo quanto dal sofisticato approccio materico del secondo: la loro era la via del coinvolgimento del visitatore, preso sottobraccio e accompagnato nella visione, interpretata come dialogo sentimentale con le opere. L'allestimento del Museo nel Castello Sforzesco di Milano (1956) sposa la logica dell'"ambientazione stilistica", suggerendo in molti casi l'atmosfera storica originale in cui le opere erano nate ed evocando qua e là il *genius loci* del castello medievale.

Vero e proprio culmine emotivo del percorso – studiato come una *promenade architecturale* ricca di sorprese, variazioni, scorci visivi impreveduti – è l'allestimento progettato per la Pietà Rondanini di Michelangelo. Schermata da una nicchia di pietra serena e collocata a una quota più bassa rispetto alle altre opere della sala, la scultura si rivela progressivamente allo sguardo in tutta la sua drammaticità. La panca posta davanti all'opera invita a un'osservazione frontale che ha il carattere della contemplazione, come per un'icona.



La Pietà Rondanini di Michelangelo.

Molti i critici che hanno rimproverato all'allestimento del gruppo BBPR una certa invadenza, mentre altri la approvano¹¹⁶. La critica è quella di aver offuscato le opere calcando la mano sulla necessità del coinvolgimento emotivo dello spettatore: sensazione che in alcuni momenti non fu estranea allo stesso Costantino Baroni, direttore dei Musei Civici di Milano e interlocutore d'eccezione dei BBPR, che sarebbe prematuramente scomparso alla vigilia del compimento dell'opera. E tuttavia l'alleanza tra BBPR e Baroni (simmetrica a quella Albini-Marcenaro o Magagnato-Scarpa, per citare solo le più celebri) resta uno dei più incisivi *tandem* progettuali della moderna

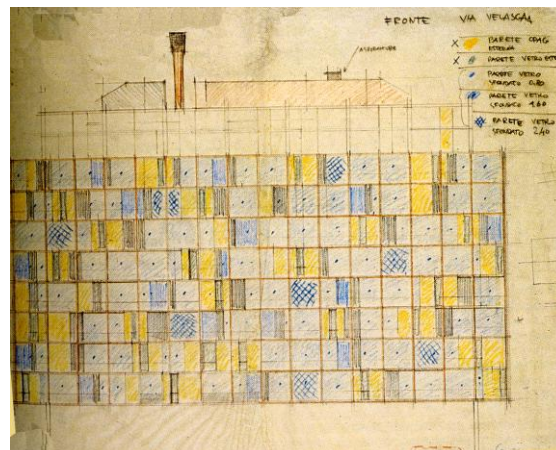
¹¹⁵ Il gruppo di Banfi, Belgiojoso, Rogers e Peressuti, legato al Partito d'azione nel dopoguerra, ha vissuto profondamente la crisi che ha interessato le forze laiche antifasciste e si è mosso insieme a tanti altri nella discussione ideologico-politica che ha avuto come elemento catalizzatore Adriano Olivetta (1901-1960) e il movimento di Comunità.

¹¹⁶ Cfr. A. Cederna, *Il regime invadente*, in «Il Mondo», 9 ottobre 1956, ed anche, M. Labò, *A favore del museo*, in «L'architettura-cronache e storia», n. 33, luglio 1958.

museografia, segnando una pagina fondamentale di quella storia di dialogo fra storici dell'arte e architetti così peculiare del dopoguerra italiano, imperniata sulla certezza della funzione sociale del museo. L'opera sicuramente più emblematica dei BBPR è la Torre Velasca a Milano, che diventa l'occasione di un dibattito internazionale. Sembra che in quest'opera si condensino tutti gli sforzi di una cultura che vagheggia di preesistenze mentre città antiche e centri storici vengono distrutti¹¹⁷. Ma la pietra dello scandalo non è la Velasca, né la casa alle Zattere, né la Borsa Merci a Pistoia di Michelucci, bensì la Bottega d'Erasmus (1953-1956), un'opera di due giovani torinesi, Roberto Gabetti e Amaro Isola, pubblicata in un numero di «Casabella» del 1957. La bottega d'Erasmus ha il merito di eliminare ogni esplicita mediazione e si impone per la «inedita intimità così poco consona a un'edilizia mercificata e industrializzata: qui v'è il netto rifiuto di questo mondo della produzione e la ricerca della sapienza costruttiva dell'Antonelli dalla cui mole l'edificio sorge lontano»¹¹⁸. La reale polemica nasce non tanto da un'analisi diretta dell'opera ma dalla lettera di presentazione di Gabetti e Isola in «Casabella-Continuità», in cui si afferma il fallimento del Movimento Moderno e dei suoi ideali etici. Uno scalpore in parte dovuto a «problemi sottesi, alla loro capacità di fare chiarezza – per eccesso di ambiguità – sul contenuto oscillante dell'introspezione repressa, dell'intimismo catartico, del moralismo teorico proprio dei nuovi maestri italiani»¹¹⁹.



Vista dall'alto della Torre Velasca



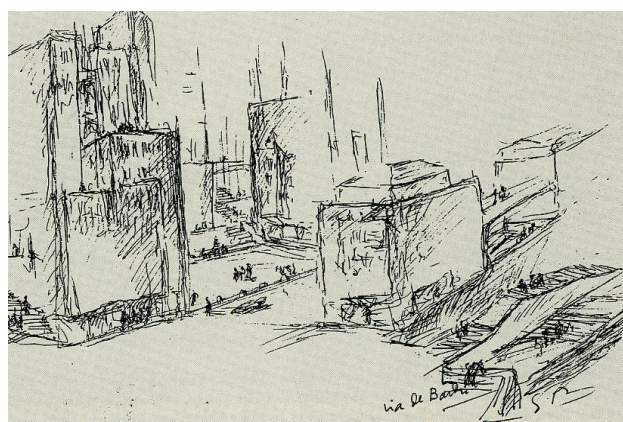
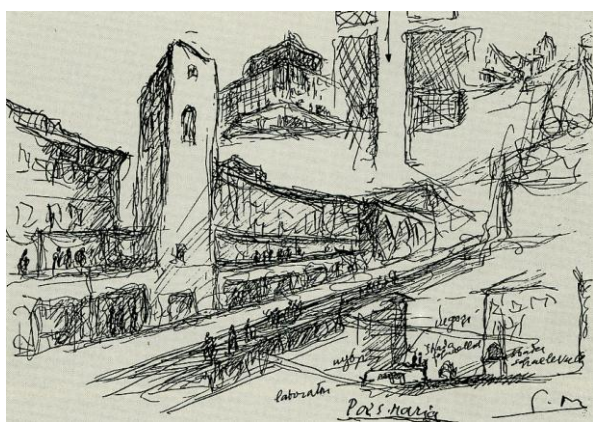
Schizzo di studio del gruppo BBPR. I colori indicano eventuali aperture o differenza di materiali.

¹¹⁷ Tra gli innumerevoli interventi sulla Velasca si segnalano: G. Samonà, *Il grattacielo più discusso d'Europa: la torre Velasca*, in «L'Architettura, Cronache e Storia», n. 40, febbraio 1959. Per un'esauriente e analitica lettura dell'edificio si veda E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Firenze 1973, pp. 89:92

¹¹⁸ E.N. Rogers, *Risposte ai giovani*, in «Casabella-Continuità», 215, 1957.

¹¹⁹ *Ibid.*

Un'altra figura di forte rilievo è Giovanni Michelucci¹²⁰. L'architetto pistoiese nell'immediato dopoguerra vive da protagonista il dibattito per la ricostruzione di Firenze parzialmente distrutta dai bombardamenti, e matura una sua filosofia dell'architettura che s'identifica con le popolazioni che devono viverla. Per Michelucci infatti l'architettura è uno spazio aperto alla città che deve essere vissuto ed esperito, «uno spazio vivente e filtrante»¹²¹. Questo valeva già per la Stazione di Santa Maria Novella, di un'essenzialità quasi simbolica¹²², e vale ora per gli schizzi di ricostruzione del Ponte Vecchio a Firenze (1945), per l'edificio in Via Guicciardini a Firenze (1955-1957)¹²³, per il palazzo INA, la Borsa Merci di Pistoia (1950) e la Cassa di Risparmio di Firenze.



Due studi per la ricostruzione della zona di Ponte Vecchio: Santa Maria (a destra) e via de' Bardi (sinistra). Immagini tratte da G. Michelucci, Michelucci per La città. La città per Michelucci, Firenze 1991.

In particolare, rispetto a quest'ultimo progetto, l'intenzione di Michelucci è di rispettare la continuità con la città: Il tema che «mi sono posto è sempre stato quello di collegare una via cittadina di traffico ed una piazza (via Bufalini e piazza Brunelleschi) con una strada interna, al di qua e al di là della quale ci sono dei saloni come se fossero negozi [...] il progetto non è stato realizzato totalmente, oltre che nella facciata anche nel collegamento fra la strada e la piazza cittadina per un impedimento che si è presentato insormontabile [...] La Soprintendenza bocciò la facciata ed approvò il resto per il semplice fatto che non si vedeva. Però autorizzò contemporaneamente lo spostamento di finestre sull'attuale

¹²⁰ Dal dopoguerra fino alla sua ultima produzione, G. Michelucci ha sempre «tentato di ancorare la propria sperimentazione alle differenti alternative ideologiche, alla continua ricerca di un sistema di ricambio di valori progettuali sempre pronto a rinunciare a qualsiasi clichè di comodo e a rimettere tutto in discussione», M. D. Bardeschi, *Attuali orientamenti della ricerca architettonica in Italia*, Estratto dal Bollettino degli Ingegneri n. 4-1969, Firenze, Lungarno Guicciardini.

¹²¹ G. Michelucci. *Il progetto continuo*, Firenze 1992, p. 56.

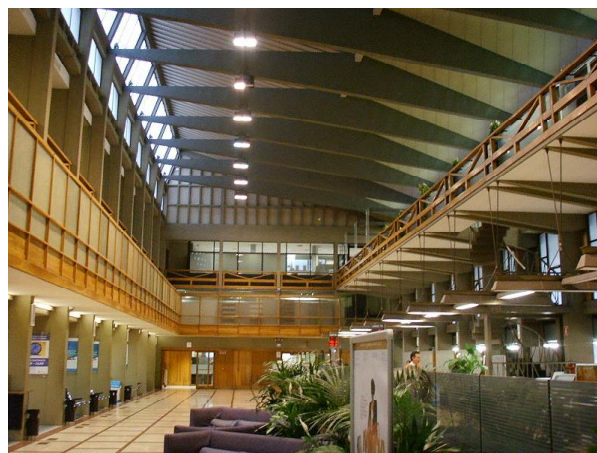
¹²² *Ivi*, p. 58: «Forse è un capolavoro, ma è qualcosa di talmente fisso che non puoi farci posare neppure una mosca senza cambiarla». Questo pensava Michelucci della sua opera senz'altro più celebre, che egli tuttavia non amava particolarmente. Oggi la stazione è considerata un monumento del secolo appena concluso.

¹²³ L'edificio è composto da due corpi che si affacciano, il primo su Via Guicciardini, l'altro su via dello Sprone. I due volumi si articolano e si innestano in corrispondenza del muro in pietra forte che forma lo spigolo all'incrocio delle due vie e sottolinea il distacco tra i due fronti diversamente concepiti secondo la diversa importanza e sezione delle due vie.

facciata che è “fasulla” seppure sia stata dichiarata di interesse storico architettonico»¹²⁴. L'attenzione di Michelucci alla dimensione della città non è solo di natura tecnica, di rispondenza a norme urbanistiche o dimensioni da rispettare, ma è una questione più poetica, più umana. La città ci rappresenta. È il nostro tempo presente, passato e futuro, ed ogni elemento che vi partecipa ne fa parte: «La città è morta dal momento in cui si è valutata soltanto una qualche sua parte»¹²⁵.



Cassa di Risparmio di Firenze, esterno su via Bufalini.



Cassa di Risparmio di Firenze, salone per il pubblico.

Non è certo per una banale sequenza cronologica che dopo aver fatto cenno ai rapporti tra architettura e città delineati da Michelucci, si passi a Giuseppe Samonà. Così come per Michelucci, l'unità architettura-urbanistica è un nodo centrale della sua riflessione. Quella continuità dello spazio interno e spazio esterno, che Michelucci aveva tradotto nell'architettura come percorso ininterrotto, diviene per Samonà relazione tra pubblico e privato, tra edificio e città. Estremamente interessante è il suo rapporto con la città di Venezia, dove progetta in collaborazione con Egle Trincanato la sua più convincente architettura, la sede dell'INAIL (1950-56), una prova di estrema capacità di dialogare con la città. La minuzia del disegno diventa la chiave compositiva dell'edificio; il dettaglio non è accessorio ma elemento di una griglia compositiva che è a diretto contatto con l'ambiente fortemente caratterizzato da preesistenze monumentali. Attraverso un confronto con queste opere e questi artisti, M. Tafuri sostiene che «si pencola fra due estremi, un'eccezionale spregiudicatezza nei confronti del lascito delle avanguardie, un'altrettanto eccezionale cautela nella definizione dei limiti concessi al dialogo con la storia»¹²⁶.

¹²⁴ G. Michelucci. *op.cit.*, p. 56.

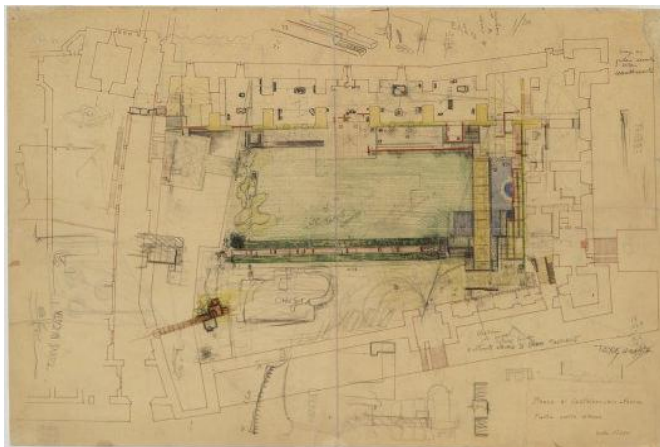
¹²⁵ *Ivi*, p. 98.

¹²⁶ M. Tafuri, *op. cit.*, p. 83.

È con Carlo Scarpa che si «intesse con la storia un colloquio privato ricco di metafore [...]. Un rapporto divertito e pensoso ad un tempo con l'antico».¹²⁷ Basti ricordare il progetto della Querini Stampalia a Venezia (1961-63), in cui una «vera arte della manipolazione informa i singoli frammenti di tali parole troppo piene»¹²⁸. Il linguaggio è per Scarpa un pre-testo, come pre-testi sono i monumenti su cui ha modo di intervenire con la sua indiscussa competenza di restauratore.



Querini Stampalia a Venezia, Carlo Scarpa. Esterno



Querini Stampalia a Venezia, Carlo Scarpa Planimetria generale

Nella sistemazione di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54), nella Gipsoteca di Possagno (1956-57), negli uffici dell'Olivetti a Venezia, nel restauro del Museo di Castelvecchio di Verona (1964) è chiaramente visibile un linguaggio fatto di cesure e interruzioni, che si «presenta come una partitura, le cui frasi musicali sono disposte in serie complicate da intrecci e cosparse di pause».¹²⁹

Sullo stesso piano musicale si colloca l'esperienza di Giancarlo De Carlo¹³⁰, i cui progetti generano forme che, come egli stesso ha dichiarato, «si liberano e si attorcigliano in torri, pennoni, in scelte stilistiche ricercate e inusuali, in un rinnovato interesse per il linguaggio, penetrando a fondo la realtà delle cose»¹³¹

¹²⁷ *Ivi*, p.141.

¹²⁸ Cfr. L. Magagnato, *La nuova sistemazione del Museo di Castelvecchio*, in «Marmo», n. 4, 1965, ed anche P. C. Santini, *Il restauro di Castelvecchio a Verona*, in «Comunità», n. 126, 1965, pp.70-78.

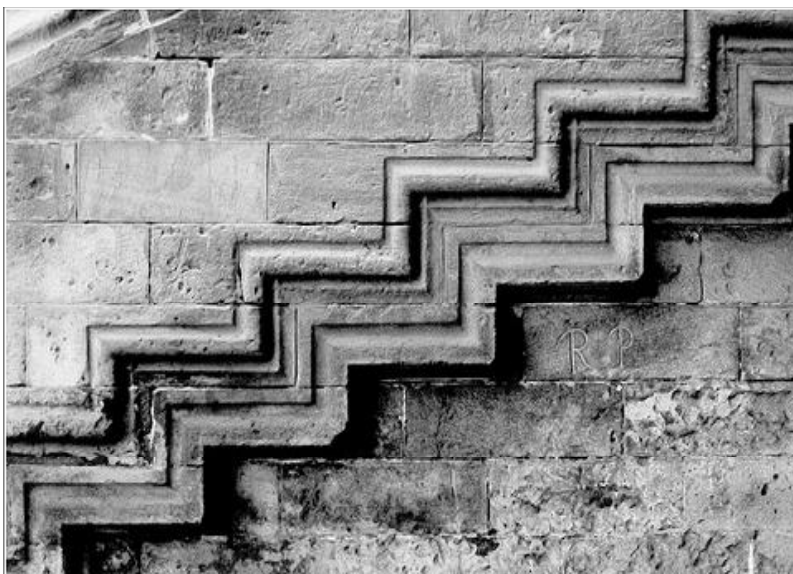
¹²⁹ M. Tafuri, *op. cit.*, p.141.

¹³⁰ La bibliografia su Giancarlo De Carlo è molto vasta. Recentemente si è tenuto un convegno organizzato dal Darc, in occasione del quale è stato pubblicato un catalogo: *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*, a cura di Margherita Guccione e Alessandra Vittorini, Electa, 2005.

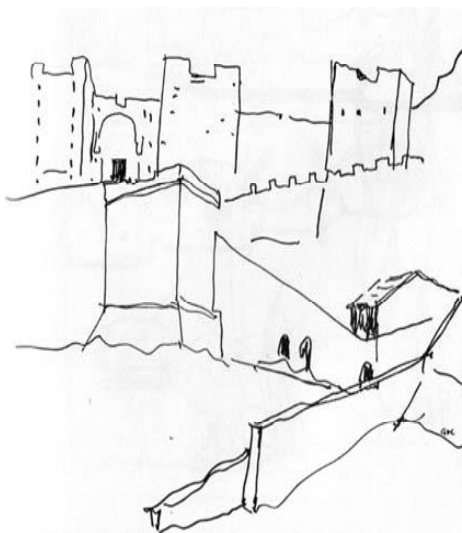
¹³¹ F. Buncuga, *Conversazioni con Giancarlo De Carlo*, Elèuthera, Milano, 2000.



*Uffici Olivetti, Venezia 1957-1958.
Carlo Scarpa, 1906-1978.*



Particolare scala Palazzo Abatellis a Palermo. Carlo Scarpa 1953-54.



Schizzi di studio su Urbino. G. De Carlo



*Giancarlo De Carlo, Facoltà di
Economia, Palazzo Battiferri,
Urbino, 1986-99*



*Giancarlo De Carlo, Facoltà di
Magistero, Urbino. 1968-1976.*

Si può evidenziare come l'obiettivo primario sul quale converge la ricerca architettonica italiana negli anni '50 e '60 è quello di salvare l'ideologia sottraendola dal circuito chiuso dell'analisi teoretica e proiettandola nell'opera realizzata, usandola cioè come mezzo di comunicazione diretto della realtà. Già prima degli anni '60 i giovani architetti, di fronte alla stereotipata riproposizione di un cliché pseudorazionalista, affermavano l'esigenza di una totale revisione della tradizione del movimento moderno. Si rivendicava l'urgenza di un profondo radicamento nella storia, come un'oggettiva garanzia al progettare contro ogni estemporanea evasione. Opere come la casa Baldi di Portoghesi o la casa a Poggio Gherardo di Dezzi Bardeschi furono concepite per rompere decisamente senza

compromessi una tradizione progettuale «infiacchitasi in un assurdo e suicida programma rinunciatario conseguente ad una malintesa comprensione degli obiettivi del movimento moderno»¹³². La loro funzione in particolare è stata quella di fungere da manifesto. Ricerche che peraltro venivano accomunate dalla critica con le parallele esperienze dell'ambito torinese (di Gabetti, De Rossi, Rainieri) e di quello milanese (Gregotti, Canella, Aulenti). È evidente che gli architetti più giovani desideravano denunciare con un gesto di un processo di intervento, mentre l'opportunità di recuperare i modi di un passato ancora significativo veniva motivata dalla esigenza di elaborare un linguaggio nuovo. Sembra quasi che le vie d'uscita proposte dalle nuove generazioni partivano dall'impossibilità di un'incidenza profetica sulla realtà: «noi non susciteremo una rivoluzione della società con l'architettura, ma potremo provocare la rivoluzione dell'architettura»¹³³. Ad ogni modo, secondo Tafuri, «il riesame del recente passato è improntato a una logica manichea, mentre il bisogno di autocritica non giunge al cuore delle unità discorsive in cui il sapere architettonico si era scomposto e in cui continuava a scomporsi. Quell'autocritica, così si limita a questioni di "stile"»¹³⁴.

Naturalmente non è possibile riassumere in queste pagine, anche in via approssimativa, la ricchezza delle ricerche allora in atto. Posso soltanto tentare di evidenziare come, la forza di quei progetti consista nella volontà e nella ricerca di «oggettive disponibilità creative» che riscattino l'architetto da una sperimentazione fondata sui valori effimeri, provvisori e apparenti e dalla «poetica della occasione». Pertanto mi soffermerò solamente su quattro realizzazioni che più di altri hanno sollevato riflessioni in merito alla questione del costruire all'interno di preesistenze ambientali. In particolare tali opere sono:

- La borsa Merci, Pistoia, Michelucci, 1949;
- La Bottega d'Erasmus, Torino, Gabetti e Isola, 1953-56;
- Appartamenti alle Zattere, Venezia, Gardella, 1954;
- La Torre Velasca, Milano, BBPR, 1957-58.

¹³² M. D. Bardeschi, *Attuali orientamenti della ricerca architettonica in Italia*, op. cit.

¹³³ V. Gregotti, *Il Territorio dell'Architettura*, Milano, Feltrinelli, 1966.

¹³⁴ *Ibid.*

La Borsa Merci

La gabbia dei grilli

Architetto: Giovanni Michelucci

Data: 1949-1950

Pistoia



La Cassa di Risparmio di Pistoia ha sede, nel centro di Pistoia, in un palazzo in stile rinascimentale, costruito come sede dell'istituto bancario nel 1898-1905 su progetto dell'architetto Tito Azzolini. Per la sua costruzione andò completamente distrutto l'intero quartiere medioevale di S. Matteo; era infatti necessario lasciare spazio intorno all'edificio per poterne celebrare la forma monumentale che trovava forza e risalto proprio attraverso il suo isolamento dal contesto circostante, cosa oggi non più percepibile per la nuova costruzione sul retro dell'architetto Giovanni Michelucci.



Foto della Via Regia, prima ancora della loro demolizione. La via regia nel suo percorso est-ovest fiancheggiava il lato meridionale dell'edificio della Canonica di San Zeno e del Palazzo dei Vescovi, munito anticamente di torre ed alte muraglie merlate.

Tra il 1930 e il 1935 la Cassa acquista e demolisce gran parte delle case poste nell'isolato retrostante il palazzo, fra le vie dell'Acqua e Argentina. Pochi anni dopo, l'area viene destinata alla costruzione della Borsa merci, per la quale Giovanni Michelucci elabora il progetto di massima tra ottobre e novembre 1948, firmandolo insieme con l'ing. Alessandro Giuntoli. Sin da questa prima fase, per desiderio della Commissione Edilizia, si prevede la possibilità di rialzare il nuovo edificio, al fine di equilibrare il volume del palazzo della Banca, esigenza che però viene a trovarsi in contrasto con la preoccupazione opposta di non ridurne troppo l'affaccio. La Commissione ne fa una questione di «ottimale inserimento ambientale»³⁰⁴ e preferisce «un paramento di bolognino d'albarese chiaro, squadrato e pulito a scarpello, o martellinato con nastrino di rigiro a scarpello, anziché un paramento a filaretti di pietra sbozzate e bugnate, come nella vicina torre».³⁰⁵

Nel 1948-49, la Cassa di Risparmio acquista la casa Vannucci, unica costruzione antica rimasta nell'isolato tra Via Argentina e via dell'Acqua e nel 1950 ottiene dal Comune la soppressione e la cessione della stretta via Argentina, che separa il palazzo ottocentesco dall'edificio della Borsa Merci. Sono le necessarie premesse alla decisione, presa nel 1956, di unificare la sede principale con i due edifici retrostanti, mediante un collegamento. La Borsa Merci viene costruita tra il 1949 e il 1950, senza introdurre alcuna sopraelevazione rispetto alla volumetria del progetto di massima.



Progetto 1950

Come ricorda Michelucci, sul posto, prima della Borsa, c'era solo «un'aiuola con una palma [...] Era una di quelle aiuole "domenicali" desolate, con in mezzo una palma triste. Ho sempre in mente quell'angolo! Ogni volta che passavo di lì, sentivo l'impulso di scappare da Pistoia [...] quando seppi che avrei dovuto costruire sopra quell'aiuola, il pensiero di poter tagliare quella palma mi entusiasmò. Pensai di affrontare principalmente il problema dal punto di vista urbanistico preoccupandomi di riportare la vita in quel settore della città l'aveva rifiutata fino allora ostinatamente. Con quest'intento studiai il progetto e

³⁰⁴ M. D. Bardeschi, *Giovanni Michelucci (1891-1990), il progetto continuo*, coll. A-letheia 3, Firenze, Alinea, marzo 1992, p. 43.

³⁰⁵ *Ibid.*

la Borsa fu costruita. Ma per un paio d'anni questa ripresa vitale non si verificò: i contadini non entravano nella Borsa forse perché avevano paura o perché il nuovo li intimidiva [...] Lo chiamarono la gabbia dei grilli e perfino si mossero gli avvocati per scrivere lunghi articoli contro questa offesa all'arte e alla città». ³⁰⁶



La Borsa Mercè



Vista prospettica.

La realizzazione dell'edificio, pertanto, accende la solita polemica sulla contestata legittimità di una nuova architettura in un contesto antico. Una conferma del valore del progetto del *nuovo* viene offerta da un gruppo folto di architetti e di ingegneri, allievi di Michelucci, che scendendo in piazza per difendere l'opera, ribadiscono il loro "credo nel progetto" con un elogio appassionato nei riguardi del "costruttore architetto-ingegnere" contenuto nel *Processo verbale della riunione* che segna inevitabilmente un punto fermo nella storia del rapporto della nuova architettura con l'esistente, aprendo l'attenzione dalla singola opera alla città "scritta", considerata come irrinunciabile referente e rivendicando il carattere artistico di ogni intervento progettuale. Intanto, alla fine degli anni Cinquanta, l'esigenza di ampliare gli uffici della banca porta alla decisione di sopraelevare l'edificio della borsa merci, e a Michelucci viene affidato l'incarico di ideare un'ideale soluzione. Michelucci accetta di intervenire sulla precedente realizzazione e, tra il 1957 e il 1961, predispone diverse soluzioni che in vario modo prevedono la sopraelevazione e

³⁰⁶ *Ibid.*

l'allungamento dell'edificio a scapito della casa Vannucci. Infine, nel 1961, in conformità a considerazioni di carattere statico e funzionale, viene decisa la demolizione e la ricostruzione secondo un nuovo progetto. Tale progetto aveva già devastato alcune perplessità tra i pistoiesi, che lo avevano soprannominato "la gabbia dei grilli"; positivo era stato invece il giudizio della critica che ne aveva sottolineato il rigore formale, un felice inserimento ambientale, «la chiarezza volumetrica e strutturale di un impianto classicheggiante».³⁰⁷

I lavori iniziano nel maggio 1961, diretti dall'ingegnere Gianfranco Biagini. La copertura è realizzata nel 1963.

La nuova realizzazione non si aggiunge dunque all'edificio precedente, ma lo sostituisce occupando l'area della Borsa merci e dell'antica casa Vannucci. Dotata di due ingressi, uno da via S. Matteo, leggermente rialzato rispetto al livello della strada, l'altro, quello principale, attraverso il palazzo ottocentesco, il collegamento tra i due edifici è risolto con una galleria vetrata con infissi in alluminio.

L'inaugurazione si tiene nel luglio del 1965. Inizialmente il salone al piano terreno è affittato come borsa merci, poi viene utilizzato dalla banca per i propri servizi.

Le attuali finiture interne non sono quelle originali, ma sono state realizzate nel 1994-95 dall'architetto Giovanni Battista Bassi. L'esterno è caratterizzato dall'uso di conci rustici di pietra alberese nel massiccio spigolo tra Via S. Matteo e Via dell'Acqua, che fa da quinta alla piazza di S. Leone nonché deliberato contrappunto alla superstite torre medievale.

Nonostante varie perplessità sorte a riguardo dell'edificio, va sottolineato come Michelucci, insieme al suo gruppo di architetti ed ingegneri toscano-emiliani, riesca in un luogo così fortemente segnato dalla presenza della storia a difendere il suo progetto contro persistenti pregiudizi. Nella Cassa di Risparmio di Firenze «il principio dell'ambientamento



Collegamento tra i due edifici

³⁰⁷ A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana 1944-1994*, Roma-Bari, Pisani, 1994.

evolve quindi verso una denuncia sempre più chiara dell'apparato strutturale in cemento e quindi di una tamponatura quasi completamente vetrata. La matrice di quest'opera è ancora classica, ma lo spazio del grande salone, la via interna, la scala in acciaio, la trasparenza dell'involucro e le volte superiori denunciano un'evoluzione in atto, un senso di liberazione da una semplicità che rischia col tempo di divenire schematica e risolutiva».³⁰⁸

Sicuramente la ricerca dell'architetto fiorentino è tra le più sofferenti al clima del dopoguerra, ciononostante, egli cerca di rispondere con il suo progetto con forme dettate dal *genius loci*. Una forma che «nasce con l'urgenza di un fatto vitale»,³⁰⁹ in cui ogni tempo è tempo storico e, quindi, in continuo divenire. Così come osserva M. Dezzi Bardeschi: «Qui il problema dell'inserimento di una schietta opera moderna, scevra da complessi inibitori che ne attardano e ne compromettono la reale concretezza sociale, in un ambiente antico assai delicato (l'opera sorge a due passi dal Duomo, in un angolo di uno spiazzo assai eterogeneo) appare risolto con inconsueta felicità, con vibrante decisione e senza incertezze né oscillazioni».³¹⁰

³⁰⁸ M. Rebecchini, *op. cit.*, p.56.

³⁰⁹ Interessanti gli articoli pubblicati da Michelucci in «La Nuova città», *Architettura vivente*, nn 1-2, 1946.

³¹⁰ Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Invito all'architettura moderna*, in «Mensile del Centro Turistico Giovanile», n.1, gennaio, 1961.

La Bottega d'Erasmus

Architetti: Roberto Gabetti e Aimaro Isola

Data: 1953-1956

Torino



L'edificio costruito dai giovani Roberto Gabetti e Aimaro Isola nel 1953-56, viene realizzato in Via Gaudenzio Ferrari n.11 a Torino; ospita una libreria antiquaria al primo piano e abitazioni ai piani superiori ed attualmente è sede della Facoltà di Pedagogia.



Prospetto principale La Bottega d'Erasmus

L'edificio, in laterizio e pietra con muratura in mattone lavorato faccia a vista con giunto a filo, ha suscitato vaste polemiche in Italia e all'estero,³¹¹ proiettando così i due giovani torinesi sul proscenio dell'architettura italiana.

La Bottega d'Erasmus è ritenuta infatti, il manifesto che segna il definitivo distacco dall'ortodossia della tradizione del razionalismo. Come osserva Francesco Dal Co: «i due progettisti torinesi fanno qualcosa di diverso: sollevano alcuni dubbi e annunciano che è tempo di prendere atto del significato antidogmatico di quella tradizione. Con quest'opera Gabetti e Isola invitano l'architettura italiana a uscire da una *empasse* e nel farlo, intessono un elogio dell'ambiguità».³¹² Vale la pena di ripercorrere brevemente l'iter della critica mossa ai progettisti, per meglio comprendere anche le dinamiche. Nella rivista «Casabella», n. 215, aprile-maggio, 1957, Gabetti e Isola, nell'articolo *L'impegno della tradizione*, scrivono: «Consideriamo volentieri la nostra città come rappresentata da episodi architettonici confusi in una griglia cornice: una trama ordinata e costante in cui "l'accidens", inserito quasi irregolarità metrica in un monotono poema, dà vita e ragione [...]. L'impegno della tradizione non consiste di fermarsi alle ultime teorie, ma guardare oltre le colonne di Ercole di recente tradizione, dove ogni nostro atto vorremo fosse in sé concluso, nato dalla fecondazione di ipotesi sue, formato a remote suggestioni [...]. Ci piace non avere precisi atteggiamenti verso il passato, o l'avvenire, ma vivere il presente come occasione isolata, per dare alla realtà un aspetto derivato dalla nostra ricerca».³¹³

L'opera della Bottega d'Erasmus, nonostante molte critiche, viene considerata dai giovani progettisti come il risultato della loro fiducia in una «rielaborazione quasi intima [...], un'architettura che segue un'integrazione storica, per un necessario reinserimento nel tempo presente, ma senza perseguire i fini di una crociata (non c'è esercito da conquistare, non seguaci da reclutare). Amiamo piuttosto l'architettura, come in un vivaldiano "cimento dell'armonia dell'invenzione" che non le perfezioni di una nuova accademia».³¹⁴

La maggiore critica è riferita al fatto che quest'opera abbia aderito più a suggestioni personali che «all'obbedienza a regole scontate o di principi». Gabetti e Isola si difendono replicando: «nella nostra Bottega d'Erasmus, più che in altri casi, abbiamo incontrato una disposizione del tema piuttosto facile [...] acquisiti gli elementi di una funzionalità non dotata di problemi specifici siamo stati liberi di fare con mezzi qualunque e non ricchi, un'opera particolare [...] Ognuno ha utilizzato di volta in volta la materia e l'idea, libera

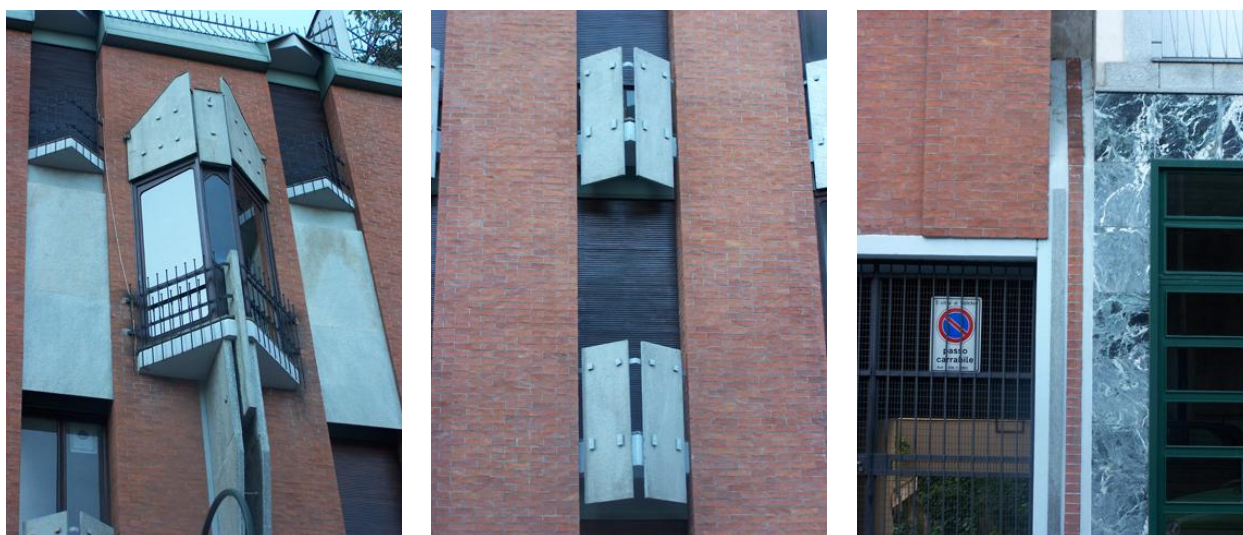
³¹¹ Cfr. i testi di Reyner Banham in M. Biraghi, (a cura di), *Reyner Banham. Scritti 1955-1988. Architettura della seconda età della macchina*, Milano, Electa Mondadori, 2004.

³¹² A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola, Opere di architettura*, Milano, Electa 1996.

³¹³ R. Gabetti, A. Isola, *L'impegno della tradizione*, in «Casabella», n. 215, 1957.

³¹⁴ *Ibid.*

d'intervenire su noi come protagonista. Mezzi tecnici e critici forniscono oggi agli architetti perfetti strumenti di lavoro. È facile quindi per noi essere traditi dalla memoria: accettare l'esaltazione di una tecnica o di una struttura, facendone il primo personaggio di una costruzione troppo modesta per vestirne i panni. Il nostro tema era semplicissimo: molte case, da mille anni, hanno le dimensioni ed i tipi della nostra Bottega d'Erasmus; non ci è parso necessario per essere moderni, rivestirla di materiali strani, o di farne uscire fuori le ossa di cemento armato; vicino a noi, acrobatica ed altissima, la Mole, [...] rivela la sua bellezza nel cuore di sollecitazioni intensissime coperta con mattoni, intonaco, pietra. Abbiamo, in questo nostro caso modesto, impegnato via via ciò che poteva servirci in modo pertinente e talora allusivo».³¹⁵



Particolari di facciata

Vittorio Gregotti, rispondendo a tale lettera, pur apprezzando l'entusiasmo dei giovani architetti, critica che: «Venendo a mancare, in una parola, l'impegno verso una tradizione, l'organismo finisce per ripiegare su quei termini di autoespressione, di coerenza e disciplina che non rompono i termini interni dell'oggetto, dell'occasione unica, autosufficiente. E sono ancora i termini di fondo di un modo di fare l'architettura che voi, in altra sede, rifiutate [...] l'importante è che tale sforzo non tenda ad una nuova sterile purezza, ma a calarsi profondamente in una ricerca che è ricerca di valori comuni, la ricerca di immagini [...]. Avete guardato alla storia e nella storia scelto un particolare periodo: né questo ci scandalizza; la storia della cultura europea è dal Rinascimento in poi, una storia di "revivals" [...] ma perché avete eletto a madre proprio l'architettura della

³¹⁵ *Ibid.*

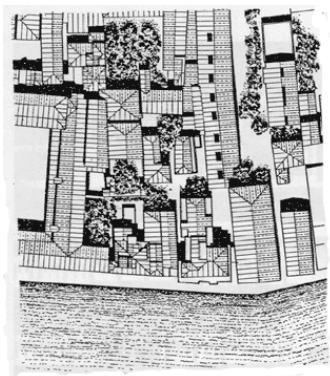
fine del secolo? [...] È una fuga dalla dura realtà di oggi o il tentativo di additare riconoscendo la chiusura di recenti illusioni, nuovi valori da perseguire? La questione è comunque posta senza equivoci sul terreno. Per chi noi facciamo architettura? Per noi stessi? Certamente. [...] la strada che si apre davanti a noi è via che non concede oramai più alternative, nemmeno a voi che siete tentati di fare, dei segni di una crisi di cultura, un atto intimista. Il riconquistato senso della storia ci pone tutti in modo preciso di fronte alle nostre responsabilità di intellettuali».³¹⁶ Se la discussione in questi anni verte sempre sulla questione – o falsa questione – della legittimità o meno dell'inserimento del nuovo in contesti antichi, i giovani Gabetti e Isola rispondono con sincerità a tutte le critiche mosse. Sicuramente, rileggendo i testi delle lettere sopra riportate, si può bene intuire qual è il clima della polemica: «moralismo contenutistico, spirito di clan e soprattutto la palpabile autorità di E. N. Rogers [...] basta sfogliare l'intero numero della rivista Casabella n. 215 per capire che l'editoriale di Rogers aveva altri obiettivi oltre la Bottega di Erasmo; precisamente tutto, o quasi, quello che la rivista allora pubblicava; Ridolfi, la ricerca dei milanesi (Aulenti, Gregotti, lo staff di Casabella) e per estensione quella di Gardella, Michelucci, ecc., insomma una larga parte delle tendenze dell'architettura in Italia in quel momento. Di queste tendenze la Bottega di Erasmo si trovò, un po' per la propria preziosa evidenza e un po' per la debolezza politica (giovinezza ed isolamento) dei suoi autori, ad essere il simbolo ed il capro espiatorio [...]. Ma ci si chiede tanto clamore per una casa?». ³¹⁷ Ritengo, personalmente, che nell'opera di Gabetti e Isola, forse con maggiore felicità rispetto anche ad altri esempi contemporanei, i riferimenti alla storia dell'architettura e alla tradizione edilizia locale si risolvono nell'interpretazione poetica del tema e dell'ambiente, in un organismo maturo e convincente.

³¹⁶ V. Gregotti, *L'impegno della tradizione*, (Risposta alla lettera di R. Gabetti e A. Isola), in «Casabella», n. 215, aprile-maggio 1957.

³¹⁷ F. Cellini, *La polemica sul neoliberty*, in «Controspazio», n.123, 1977.

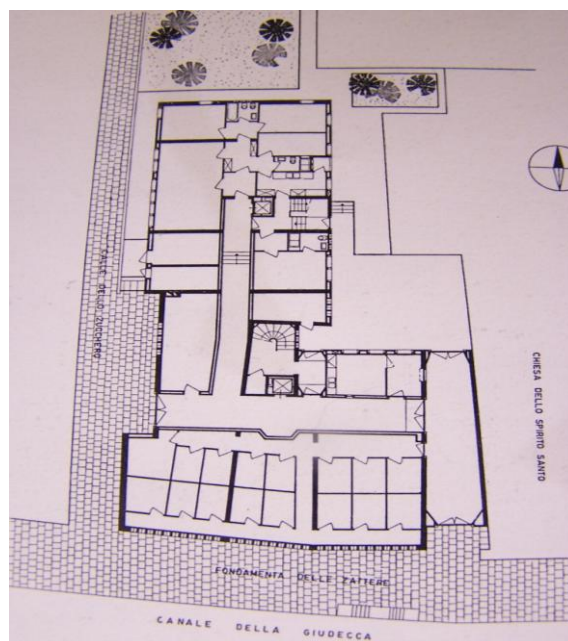
La Casa Alle Zattere

Architetto: Ignazio Gardella
La Cà d'Oro
Data: 1954-1957
Venezia



A Venezia, Ignazio Gardella realizza la Casa alle Zattere tra il 1954 ed il 1957, su un tessuto attiguo alla Chiesa dello Spirito Santo, tra le fondamenta delle Zattere (sul canale della Giudecca) e la Calle dello Zucchero, in un luogo di un preesistente fabbricato. Un progetto fortemente vincolato e condizionato dalle preesistenze ambientali, «definito dai limiti dello spazio da una struttura edilizia continua in cui gli edifici, più che emergere per intrinseche qualità, partecipano all'armonia con una sequenza di toni sommessi che infonde all'insieme un carattere fortemente espressivo [...] Gardella ha sentito questo ambiente con un rispetto che direi va oltre le apparenze».³¹⁸

L'opera considera il vincolo volumetrico un valore, talvolta imposto, che informa quel legame ricercato con le preesistenze e con la struttura della città. Dalla relazione di progetto si legge: «La nuova costruzione segue, lungo le fondamenta l'andamento leggermente angolato di quella preesistente, arretrandosi però nel corpo che si appoggia alla chiesa, in modo da creare un distacco che libera la lesena d'angolo. [...] Il fabbricato raggiunge le altezze consentite con dei successivi arretramenti, parziali al IV e totali al V piano.



Pianta primo livello

³¹⁸ G. Samonà, *Una casa di Gardella a Venezia*, in «Casabella», n. 220, 1958.

Per ragioni ambientali, l'imboccatura della calle è stata mantenuta assai stretta. Si è preferito raggiungere l'altezza di regolamento, invece che un solo arretramento dal piano stradale, con dei successivi risalti, in modo da aumentare la spezzatura e il movimento della fonte rettilinea verso la Calle dello Zucchero. Il movimento è ripreso sulla fondamenta, dove la facciata è più tesa, con il gioco dei balconi e terrazzi, che si chiudono nel grande terrazzo continuo perimetrale del V piano».³¹⁹



La Casa alle Zattere dal Canale

Così Gardella approfondisce e affina elementi già acquisiti nel solco di una tradizione classica, ma interpretati dalla sua esperienza creativa. I balconi aggettati e il coronamento della palazzina sono «uniche note dominanti di cui l'architetto ha voluto sottolineare la funzione d'aprirsi sul paesaggio, disegnandole arditamente come aeree forme piane lanciate nello spazio. I parapetti dei poggioli in cui qualcuno ha voluto scorgere uno spirito di revival gotico, [...] sono rivelatori per quel che si è detto della espressione poetica in cui è rivissuta la tradizione, ma non subita».³²⁰ L'edificio consta di due blocchi sfalsati di mezzo piano, in modo da avere verso le Zattere un piano basso che contiene l'atrio d'ingresso e i magazzini per gli inquilini: «la struttura portante in verticale è disposta secondo spine normali alle fronti sia verso le Zattere che verso la Calle dello Zucchero. Ciò ha permesso grande libertà nella posizione delle finestre e nel loro raggruppamento

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

anche in file continue. La zoccolatura del corpo basso è in lastre di pietra con pezzi d'angolo a tutta altezza. Nella stessa pietra sono i parapetti dei balconi, la cornice di gronda [...]. Tutte le fronti sono intonacate con graniglia di mattone, mentre i serramenti verniciati in bianco con copribili interni in noce, e gli scuri in verde scuro». ³²¹ Il progetto suscitò varie polemiche all'interno del panorama culturale italiano; Argan la definisce «la Ca d'oro dell'architettura moderna un capolavoro di virtuosismo stilistico»; ³²³ Aldo Rossi, che di Gardella fu prima allievo e poi collaboratore, afferma che il progetto veneziano rappresenta «un momento di profondo rinnovamento dell'architettura». ³²⁴

Da questo momento in poi, «il grigiore dell'architettura modernista si interrompe, i giovani cominciano a rifiutare gli accademici della parete vetrata e cercano i loro maestri». ³²⁵ Il ricorso all'ambiente è attuato esplorandone «la esuberante vocazione coloristica, pittorica immanente alla più alta tradizione veneziana. La preesistenza ambientale viene colta ad un livello di fresca emozionalità [...] il preziosismo della superficie che si specchia nell'acqua guida la memoria nella storia. La Ca D'Oro è riuscita e riutilizzata». ³²⁶

Che la casa alle Zattere, con le sue calcolate dissimmetrie, il frastagliarsi dei particolari, il suo impaginato di facciata presentato come “commento” alla tipologia del palazzo gentilizio lagunare, cercasse un confronto volutamente ambiguo con l'eccezionalità del sito è indubbio.

Il revisionismo qui espresso da Gardella vive un equilibrio instabile fra rarefazione di strumenti linguistici, intimismo e prudenza formale. Ma lo scandalo della casa alle Zattere, travalica il problema del personaggio Gardella. Forse, suggerisce Dezzi Bardeschi, «è su



L'edificio alle zattere lungo la calle

³²¹ *Ibid.*

³²³ *Ivi*, p.34.

³²⁴ M. Porta, *Testimonianza di Aldo Rossi*, in *L'architettura di Ignazio Gardella*, Milano, Electa, 1995, pp. 66-67.

³²⁵ *Ivi*, p. 45.

³²⁶ M. D. Bardeschi, *L'architettura contemporanea nella città antica*, in *Istituto di restauro dei Monumenti della Facoltà di Architettura di Firenze*, 1966.

questa forzatura dell'opera in chiave emozionale, di gradimento esteriore che sorgono infatti grossi dubbi sulla estensione della validità di un tale particolarissimo messaggio». ³²⁷

³²⁷ *Ibid.*

La Torre Velasca

Architetti: Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbino di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers

Data: 1956-1957

Milano



La Torre Velasca viene realizzata tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, ad opera del BBPR, un gruppo composto dagli architetti milanesi Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers



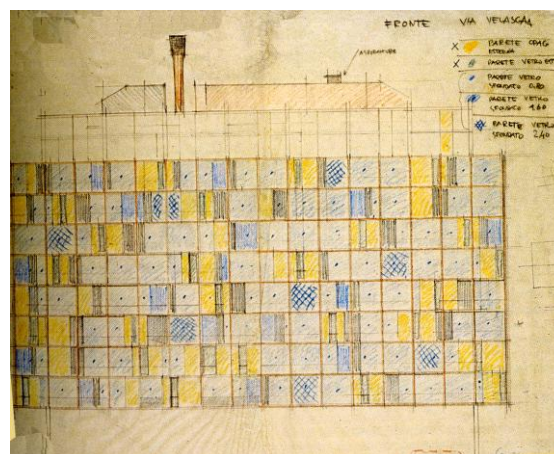
Si colloca in un momento della storia architettonica italiana in cui alcuni architetti della prima generazione moderna, tra cui appunto i BBPR, Albini e Gardella, si trovano a

condurre un processo di rivisitazione linguistica degli stilemi dell'ormai consolidato razionalismo internazionale. L'edificio milanese in questione, frutto di una rigorosa applicazione dei dettami del Movimento Moderno, si pone al tempo stesso in stretto rapporto col contesto milanese in cui sorge, dialogando con il Duomo, i campanili della città, ma soprattutto col Castello Sforzesco.

La torre, con la sua caratteristica forma "a fungo", si erge nel cielo della città integrandosi con le emergenze tradizionali dello skyline del centro di Milano: palazzi, torri, cupole, campanili. Si rifà alla tradizione lombarda, richiamando la mole ed il profilo dei torrioni medievali, ma anche riproponendo la struttura del palazzo medievale che vedeva allineati su un piano arretrato i piani inferiori, generalmente adibiti a magazzini, laboratori o botteghe, mentre i piani superiori, residenziali, sporgevano retti da mensole in legno o pietra. La stessa ripartizione funzionale è riproposta nell'edificio dei BBPR: i primi diciotto piani, più due sotterranei riservati agli impianti, sono infatti occupati da negozi, uffici e servizi vari, mentre i successivi piani aggettanti, fino al ventiseiesimo, sono occupati da appartamenti. Il caratteristico profilo della torre, tuttavia, più che un puro esercizio stilistico, è la conseguenza di un lungo intrecciarsi di studi e ragionamenti fondati sulla ricerca di risposte logiche e funzionali alle condizioni spaziali in cui inserire la torre.



Vista dal basso della Torre Velasca



Schizzo di studio del gruppo BBPR. I colori indicano eventuali aperture o differenze di materiali.

L'edificazione è costretta in uno spazio ristretto alla base, ma è libera di espandersi nei piani superiori, vincolata dai regolamenti edilizi che impongono volumetrie specifiche a seconda delle destinazioni d'uso ed alle esigenze della committenza, che preferisce una destinazione mista, in vista del nascente Quartiere Direzionale, destinato esclusivamente ad uffici per grandi aziende. Per la complessità tecnica e tecnologica, l'edificio nasce anche da un lavoro di équipe che, per circa dieci anni, vede un team di ingegneri

strutturisti, esperti di impianti ed economisti stretti attorno al gruppo di architetti, nell'intento di progettare un edificio organico e coerente. Il comune di Milano nel 1949, aveva predisposto per l'isolato tra Corso di Porta Romana, Via Velasca e Via Pantano, distrutto dalla guerra, un progetto planivolumetrico a cortili chiusi e a corpi interni, che prevedeva un'edificazione perimetrale di circa 30 metri di altezza, più una piccola torre di circa 40 metri sull'asse di Via Larga. La variante proposta dalla Società R.I.C.E., che nel frattempo aveva rilevato tutta la proprietà dell'area, prevede la creazione di due cortine di fabbricati per lasciare a Via Pantano e a Corso di Porta Romana, l'aspetto di strada centrale, e la creazione di una piazza con edificio centrale.³²⁸ La progettazione del complesso polifunzionale inizia nel 1950-51, nel momento in cui la società immobiliare completa l'acquisizione dei suoli in una zona strategica del centro di Milano (a 500 metri dal Duomo), in stretto rapporto, quindi, col contesto milanese in cui sorge. Scartata la prima soluzione in ferro – per i costi eccessivi – dal '52 al '55 prende piede il progetto definitivo, costruito fra il '56 e il '57. La Torre diventa così un solido compatto, percorso da costoloni in cui si addensano le interne tensioni dell'immagine chiamata a stagliarsi come *unicum* nello skyline milanese. La Velasca: «orgogliosamente avvolta nella sua matericità, si dilata come magma energetico verso il cielo, assumendo l'aspetto di una torre medievale paradossalmente ingigantita [...] si installa in città commentando liricamente un corpus urbano in via di sparizione».³²⁹ L'elevazione della torre è divisa in due zone bilanciate tra di loro, mentre gli elementi portanti verticali, modellati sulla cima, servono a mediare prospetticamente il modello generale dell'edificio e le aperture uniformi dei singoli piani. Le nervature che gli architetti mettono in risalto «più che accentuare per un bisogno d'ostentazione costruttiva l'intelaiatura portante della fabbrica, servono a correggere il senso troppo ostentato di casa gigante a cui la torre tendenzialmente aderisce. In questo modo le nervate costole che percorrono verticalmente la superficie delle quattro facciate, giustificano il residuo goticismo che in un certo senso le ha ispirate, e riportano con la loro gigantesca mole, alla proporzione dell'intero corpo, quella misura più modesta di vera e propria casa che presenta la fabbrica, e che gli architetti hanno voluto conferirle per un'umana e quasi umile adesione alla potenza espressiva che appunto il senso di casa possiede».³³⁰

³²⁸ La necessità di fruire dei contributi statali di ricostruzione che, come si sa, erano riservati alle case di abitazione, è stata determinante nella scelta della destinazione di buona parte dei locali, in quanto ha imposto la realizzazione di molti locali per uso di abitazione.

³²⁹ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, op.cit., p. 69.

³³⁰ G. Samonà, *La Torre Velasca a Milano*, in «Architettura- Cronache e Storia», nn. 39-44, 1949.



Vista della torre Velasca

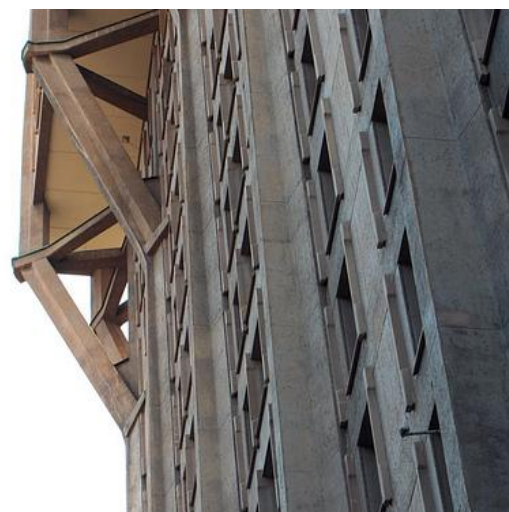
La costruzione comprende complessivamente 28 piani, di cui 2 interrati. Fra l'edificio e l'ambiente si stabilisce un rapporto prevalentemente contemplativo: «la sua singolarità e irripetibilità deriva appunto dal presentarsi come contrapposto isolato e ricapitolazione del paesaggio preesistente».³³³ La risonanza provocata dalla Torre Velasca dei BBPR – che forse più di tutte le opere del periodo 1945-50 sintetizza una turbolenza culturale rivissuta nei contenuti dei dibattiti innescati da questo tipo di realizzazioni – fornisce un valido esempio di come la regolamentazione urbanistica relativa alla trasformazione della città sia delegata unicamente alla progettazione di planivolumetrici, elaborati secondo la teoria espressa dallo stesso Rogers del “caso per caso”, che contraddistingue l'atteggiamento prevalente dell'ambiente milanese degli anni della ricostruzione.³³⁴

L'attenzione critica che subito nasce intorno a questa specifica opera è sempre ricondotta alla teoria dell'ambientamento e, in particolare, la necessità del confronto con il Duomo di Milano. A differenza di altre opere costruite nel periodo della ricostruzione – in cui viene completamente negato il senso di continuità – la «Torre cerca di fondersi per continuità materiale all'ambiente, si sforza di presentare il suo volume con la stessa solidità muraria

³³³ E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958, p. 45.

³³⁴ M. D. Bardeschi, *op. cit.*, p. 56.

della case che costituiscono il tessuto prevalente delle città». ³³⁵ Quest'opera si differenzia da quelle precedenti al 1950 – isolate in mezzo ad una produzione eterogenea – in quanto stabilisce un preciso rapporto con l'edilizia corrente, che ne è influenzata in maniera gerarchica. Rappresenta un simbolo riassuntivo delle aspirazioni dell'architettura italiana degli anni 1950, tesa fra la volontà di ritrovare una comunicabilità del linguaggio nel radicamento ai luoghi e l'adesione alla poetica dell'invenzione continua, propria del moderno. Sfugge al rischio di essere una soluzione di scenografia urbana, in quanto la perentorietà della scelta tipologica le fa assumere un carattere critico sia rispetto all'immagine del grattacielo sia rispetto alla città. Manifesta quello che è l'elemento distintivo delle architetture italiane che durante gli anni '50 affrontano il tema del rapporto con le preesistenze ambientali.



Particolari esterni della Torre Velasca

Una distorsione su cui riflettere con Manfredo Tafuri, quando indica in quell'esperienza la fine della possibilità al ritorno di ogni "feticismo dell'oggetto". Penso che abbia ragione Belgiojoso nel ricordare che a Milano «il continuo crescere in altezza dell'edilizia corrente, dagli inizi del secolo [...] aveva appiattito il profilo dell'orizzonte cittadino, sommergendone quasi le emergenze tradizionali [...]. L'oggetto Torre Velasca è stato immaginato come un episodio che doveva reggersi da solo, con la possibilità di essere seguito forse da altri esempi, non però coordinato con essi [...]». ³³⁶ Forse proprio in questo va ricercato quello che è mancato a Milano, una mancata visione programmatica delle costruzioni in altezza in relazione a tutta la città. In tali interventi di inserimento di edifici nuovi nel tessuto

³³⁵ G. Samonà, *op. cit.*

³³⁶ L. Fiori e M. Prizzon, (a cura di), *BBPR La Torre Velasca*, in «Abitare», Milano, 1982.

storico, si può constatare come il procedimento intrapreso miri essenzialmente a realizzare aspirazioni caratterizzate da un punto di vista del tutto inverso rispetto all'azione che il restauratore compie sul medesimo oggetto. Il dibattito è, così, confinato in un'ottica puramente estetica, rispetto alla quale l'incidenza di questo nuovo oggetto nella struttura della città risulta, in generale, indifferente. Tafuri, nell'individuare ciò che si nasconde dietro la tematica delle *contaminazioni*, giunge alla deduzione che l'assenza di una sintassi architettonica nuova, che sia capace di rappresentare un'efficace struttura semantica da proporre chiaramente come motore decisivo della modificazione e dell'innovazione dei centri urbani, sia la principale motivazione per la creazione di «ambigue ed affascinanti contaminazioni che, più che rinnovare il contesto nel quale si inserivano, lo commentavano liricamente».³³⁷



A distanza di tempo, solo una piccola parte di quest'attività progettuale può essere considerata come un valido contributo alla soluzione di alcuni problemi della città moderna, come la museografia o l'ambientamento di nuovi edifici nei quartieri antichi monumentali, mentre alcune limitazioni, anche di natura implicita, hanno pesato negativamente su alcune esperienze. In particolare, la mancata continuità fra l'impegno architettonico e quello urbanistico rimane un nodo irrisolto anche per l'odierna cultura architettonica.

³³⁷ M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, op.cit., 1968.

5. Lezioni italiane sull' architettura della città.

La situazione nel dopoguerra in Italia è caratterizzata da una forte tensione verso l'impegno sociale. Una posizione che porta le attività connesse all'architettura e all'urbanistica verso un operare concreto che necessariamente deve avvalersi di nuove sperimentazioni e tentativi. L'elemento più caratteristico di questo periodo è il rivolgere quasi esclusivamente l'interesse verso l'urbanistica e la sociologia in virtù della convinzione che attraverso un diverso ordinamento sociale sia possibile prefigurare un assetto territoriale armonico. Si crea così, l'illusione di poter progettare e costruire l'auspicato "ponte tra la società e l'architettura" demandando all'urbanistica il compito di trovare e risolvere tale rapporto. Alla fine degli anni Cinquanta, si assiste però ad un'inversione di tendenza: si abbandona l'urbanistica per l'architettura, e viene contraddetta la dicotomia, prima ampiamente praticata, tra architettura e urbanistica che aveva portato come risultato la mancanza di quella partecipazione tanto auspicata. Una nuova generazione di progettisti italiani dotati di solida cultura storica e urbana si impone, a partire dal secondo dopoguerra, svolgendo un ruolo trainante nei confronti della cultura architettonica, imprimendo una svolta al dibattito internazionale. Una ricaduta positiva determinata dall'intenso dibattito è riscontrabile non nei metodi o nella qualità degli interventi realizzati, bensì nel campo della critica grazie all'acquisizione di una nuova concezione della struttura urbana. Si susseguono scritti teorici di grande rilievo, ben presto tradotti e diffusi, e si creano nuove condizioni di produzione intellettuale³³⁸. A partire dall'esperienza dei BBPR e dalla testimonianza di Rogers, passando alle ricerche sull'analisi della forma urbana e della tipologia architettonica di Muratori, Aymonino, Rossi, è possibile leggere una linea interrotta che, pur con significative differenze di atteggiamenti e di assunti teorici si ricompone in un comune intento di riannodare la trama di una tradizione storica spezzata a partire dalla constatazione della crisi di un'altra tradizione, quella del "nuovo". La formazione degli architetti, dal secondo dopoguerra in poi, cerca di prendere le distanze dalla figura dell'architetto integrale, che era stato invece l'obiettivo verso il quale avevano mirato le Scuole Superiori di Architettura, a vantaggio invece di una specializzazione diversa in territori chiaramente definiti. Allorquando però la cultura del progetto e dell'urbanistica intervengono sulle città antiche allora si avverte un'eccezione rispetto al suddetto processo, incontrando invece forti contaminazioni ed argomenti in

³³⁸ Non a caso, proprio nel decennio posto a cavallo tra gli anni Sessanta ed i Settanta, l'architettura italiana raccoglie i frutti di queste elaborazioni.

comune. Si riflette infatti sul valore e il senso del “patrimonio urbano”³³⁹, che non faceva solo parte di una disciplina specifica della conservazione, ma era elemento di progettazione in un quadro di pianificazione urbanistica. Lo strumento grazie al quale era possibile leggere e studiare tale complessità era la storia, intesa, non come pedante erudizione ma come una componente formativa e vitale. Un riconoscimento italiano va attribuito agli studi di Saverio Muratori, che riconosce il problema della storia intesa come storia della città e del territorio. La città antica, sarà intesa come una realtà vivente ed unitaria, dove Storia e Vita si fondono nella sintesi di una continuità architettonica. La città è un’organismo vivo e bisogna conservarla nel proprio spirito e carattere, mantenendola in vita in un processo continuo di rinnovamento. «Occorre comprendere», scrive Muratori: «nel suo valore profondo la storia edilizia della città, la funzione del quadro urbano dei suoi monumenti, la loro mutua influenza. L’ambiente urbano ha già una sua predisposizione naturale a suggerire ed ad accogliere in un modo tutto suo gli elementi nuovi»³⁴⁰. Il problema urbano deve essere riportato alla sua integrale unità, superando il frazionamento dei procedimenti affidati con tecniche e mentalità diverse. Al VII Congresso di Storia dell’Architettura tenutosi a Palermo, Muratori continua a sostenere: «Abbiamo superato l’apprezzamento pittoresco e ora ci rivolgiamo al dato strutturale. La città va vista pertanto non in termini formali ma sostanziali [...] L’edificio è un’organismo vivente all’interno di un’organismo più grande rappresentato dalla città»³⁴¹. Il concetto di “struttura” pertanto, intende la città come un complesso di elementi dove ciascun fattore è in relazione agli altri, e l’ambiente, non è più inteso come un fatto documentario o pittoresco, ma una realtà vitale. Quello che occorre cercare di fare, secondo le enunciazioni di Muratori, è di identificare le leggi di formazione e di crescita di tutti gli elementi della città, come facenti parte delle strutture urbane. Un’elaborazione teorica, quindi, che spostando gli interessi sulla “struttura” dei tessuti antichi rende «anacronistico il dibattito sulle preesistenze, dando diverso spessore al tema dei centri storici»³⁴². Saverio Muratori, che si era formato nella Scuola Romana, non poteva non dare estrema importanza al rilievo dei Monumenti, al fine di operare una lettura competente dell’organismo architettonico, per valutare le

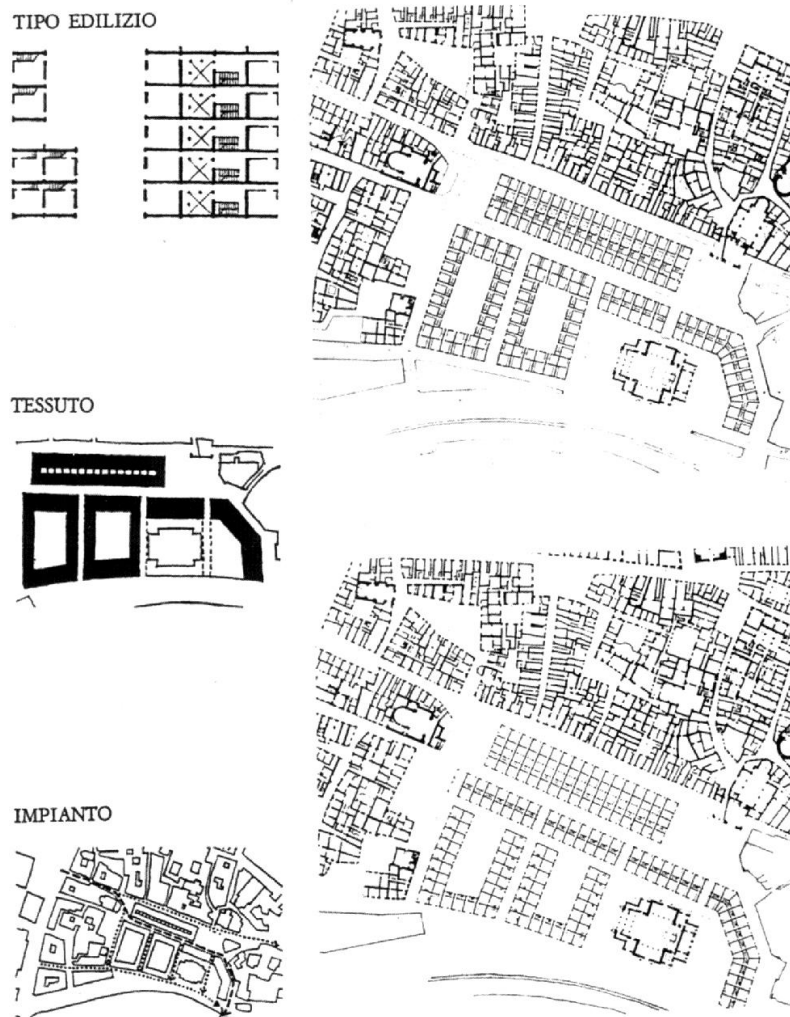
³³⁹ Quando si parla di patrimonio urbano, non si può non considerare le indagini compiute dalla studiosa francese Françoise Choay, che evidenziò come fu Gustavo Giovannoni, il primo ad usare questo concetto di patrimonio urbano. Cfr. F. Choay, *L’Allégorie du patrimoine*, Paris 1992, trad. it. *L’allegoria del patrimonio*, a cura di E. D’Alfonso e I. Valente, Officina, Roma 1995, pp. 129-135. Secondo la studiosa Giovannoni, espresse tale nozione prima nell’articolo *Vecchie città ed edilizia nuova*, pubblicato in «Nuova Antologia», Milano 1913, in seguito nel libro *Vecchie città ed edilizia nuova*, Unione Tipografica-editrice Torinese, Torino 1931, p. 113.

³⁴⁰ S. Muratori, *Vita e storia delle città*, in «Rassegna critica di architettura», III, n. 11-12, 1950.

³⁴¹ ID., Commento al 1 tema : *Conservazione e Restauri*, in Atti del VII Congresso di Storia dell’architettura, Palermo 24-30 Settembre 1950, pp. 15-18.

³⁴² M. Tafuri, *Architettura italiana 1944-1981*, in *Storia dell’Arte Italiana 7 (Il Novecento)*, Torino, Einaudi, 1982, pp 423-550: 479.

diverse fasi costruttive, i materiali costitutivi e le tecniche esecutive. La città viene indagata per mezzo di rilievi e ricostruzioni critiche di interi quartieri, basandosi soprattutto sullo "studio del vero". Il disegno del tipo edilizio e i suoi caratteri base sono individuati pertanto attraverso la lettura del contesto urbano, nelle linee di involuppo e di stratificazione storica, nel linguaggio e nella tecnica dei singoli monumenti storici.



Studi tipologici su Roma

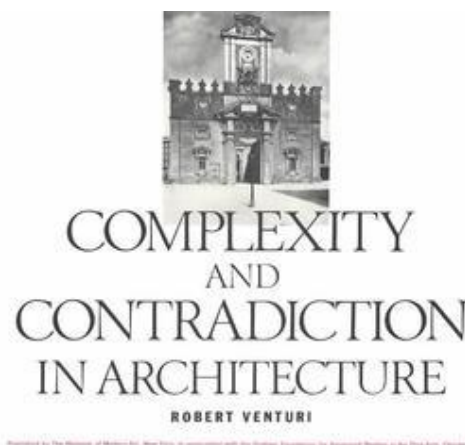
Il patrimonio urbano, pertanto, assume la dimensione di una immagine geometrica nel disegno planimetrico dei tessuti e dei tipi edilizi che lo compongono, con le loro mutue relazioni. In questo modo lo studio dei tipi edilizi, innestato sulla riconsiderazione delle strutture urbane della tradizione delle città italiane, si apre verso una nuova fonte di cultura materiale, fino ad allora trascurata; quella pertinente l'edilizia storica che contiene in sé la

più ricca stratificazione di elementi. Muratori fece una scelta di campo tutta interna alle competenze specifiche dell'architetto, per tornare ad occuparsi di cose e non di parole. Il suo è un forte richiamo alla concretezza. Pertanto le sue indagini iniziano dal censimento delle tecniche edilizie, delle lavorazioni dei manufatti. Sarà lui stesso che in più occasioni, denuncia l'inadeguatezza delle competenze dell'architetto ed un'acuta percezione della crisi dell'architettura. Nel testo edito nel '63, *Architettura e civiltà in crisi*, si sofferma sul modo di insegnare e di fare architettura e urbanistica in Italia che poco risente invece della possibilità di usare la storia. Muratori, cerca pertanto di fondare la sua ricerca verso un linguaggio puro, rintracciabile solamente nella storia e nelle tradizioni, riflettendo sulla città e sul territorio, individuabili come patrimonio culturale inalienabili per poter ricomporre tutto ciò che nella città e nel territorio è già scritto. La città storica, ora diventa quindi "materia mnemonica", in cui vanno formati, secondo Muratori gli architetti. Il "breve passo", intesa come la distanza che separa le analisi storiche dal progetto, viene colmata dall'esperienza e dallo studio del tipo edilizio. Viene infine individuata da Muratori, l'unica distinzione possibile tra architettura ed urbanistica, consistente nello «specifico manifestarsi dell'urbanistica come un'architettura trasformatasi nel tempo, come un convivere di più architetture in una sintesi super temporale realizzata come storia e vita dell'edificio e della città»³⁴³. Questo passaggio teorico, consentirà lo spostamento dell'attenzione della critica verso il centro storico inteso come problema intimamente connesso alla tematica dell'organizzazione funzionale dell'intera città. Le ricerche di Muratori, orientarono pertanto gli interessi sul costruito della città storica per gli studi e le specifiche analisi urbane, non con il fine del restauro dell'edilizia storica, ma unicamente ai fini di nuovi progetti nell'ambiente storico, per ricostruire con edilizia di sostituzione³⁴⁴. La testimonianza culturale di Saverio Muratori, viene diffusa negli anni Settanta con il contributo del suo allievo Gianfranco Caniggia. Egli, pur partendo dal maestro, lo supera, arrivando a sviluppare una teoria della città e della progettazione con un grado di sistematicità molto alto, sviluppando una sorta di grammatica dell'architettura. L'esame dell'edilizia del passato, secondo Caniggia, è la chiave per l'utilizzazione della storia per operare nel mondo contemporaneo: si tratta di saperne estrarre le leggi e i comportamenti tipici. Esiste

³⁴³ ID., *Conservazione e Restauri*, in Atti del VII Congresso di Storia dell'architettura, *cit.*

³⁴⁴ Secondo il pensiero di Saverio Muratori, queste nuove costruzioni si sarebbero poste come edifici simili, sostanzialmente "equivalenti" a quelli antichi della città storica, in quanto mantengono la rete viaria e ricompongono la trama di lottizzazione, se necessario sul passo della cellula abitativa. Si ricordi quanto affermava Ludovico Quaroni: «un centro antico, fatto in maggioranza di edifici nuovi sostituiti ai vecchi negli stessi luoghi e con gli stessi allineamenti sarebbe un risultato intollerabile, né antico, né moderno» e causerebbe, continuando «solo i difetti dell'antico e nessuno dei pregi» in L. Benevolo, *La conservazione dei centri storici come problema urbanistico*, in «Ulisse», n. 4, 1957, pp. 75-116.

quindi il tentativo di impostazione di un metodo che permette all'architetto, diventato "tecnico dell'assetto ambientale", di progettare evitando le evasioni personalistiche³⁴⁵. L'attenzione ai prodotti architettonici del passato è il campo della "tipologia processuale" che è la chiave per l'utilizzazione della storia nell'operare come architetti nel mondo contemporaneo. Intanto negli anni Sessanta e Settanta l'utilizzazione del concetto di tipologia architettonica assumeva una tale importanza, da caratterizzare gli studi architettonici in Italia, fino a costituirne un contributo specifico³⁴⁶. La categoria architettonica della tipologia edilizia subiva un'accelerazione così intensa da avviare il processo delle analisi urbane. Ed è proprio in questi anni che viene pubblicato; *L'Architettura della Città* uscito nel 1966, stesso anno di *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi negli Stati Uniti e de *Il Territorio dell'Architettura* di Vittorio Gregotti in Italia.



A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Press, New York, 1966.

V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, 1966.

Senza volersi soffermare sulle differenze e complementarità di questi tre testi, va tuttavia sottolineato che non è un caso che negli stessi anni un'intera generazione di architetti (anche in ambiti culturali e geografici molto differenti o distanti) si interroghi sulla necessità di definire nuove coordinate teoriche che possano guidare e orientare la dimensione del fare e dell'agire architettonico. Questo processo rientra all'interno di una vera e propria revisione critica della disciplina in seguito all'impoverimento del Movimento Moderno che, nella forma globalizzata dell'International Style, già dal secondo dopoguerra manifesta la sua insufficienza a delineare con chiarezza quale debba essere il futuro dell'architettura.

³⁴⁵ G. Maffei, *Gianfranco Caniggia e il progetto di architettura*, Bari, 2003, p. 89-93.

³⁴⁶ S. Benedetti, *La teoria tipologica ed il restauro dei centri storici*, in «Storia, Architettura», 1988 pp. 75-84.

Partendo dalla critica del funzionalismo e contro la semplificazione e l'astrazione della realtà proposta dal concetto di metodo del Moderno, con *L'Architettura della Città*, Aldo Rossi pone le basi per una rifondazione oggettiva e scientifica della disciplina in cui la razionalità non è più autoreferenziale, ma è ricondotta all'interno delle sue coordinate storiche. L'architettura, dunque, viene vista come un fatto permanente, universale e necessario che deve conoscere e riconquistare il territorio indiscusso della propria speculazione teorica e della propria pratica operativa: la città. E l'obiettivo primario di Rossi è proprio definire la struttura intrinseca della città perchè è solo partendo da una conoscenza e da un'analisi esatta della dimensione urbana che l'architettura può ristabilire i termini del proprio contributo operativo. La città, così come viene analizzata e rilevata dall'autore (attraverso una elaborazione che deve molto agli apporti e alle interpretazioni specifiche della geografia urbana e ai principi dello strutturalismo), si compone "per parti" autonome e riconoscibili dalla cui dialettica derivano le declinazioni peculiari di ogni realtà specifica: il tessuto ripetitivo della residenza e l'individualità dei monumenti. Nonostante questo aspetto, è però interessante rilevare come in questo libro Aldo Rossi, impegnato prevalentemente nella costruzione logica di una teoria a priori, non proponga alcun modello paradigmatico di città, così come anche emerge nello scritto, pubblicato dopo solo due anni; *Che fare delle vecchie città*³⁴⁷, in cui l'autore rintraccia in sintesi tutte le componenti del suo pensiero. Rielaborando il vecchio dibattito sulle città antiche tradizionalmente intese, fonda le sue riflessioni sul modo di interpretare l'ambiente urbano «rimandando a uno sviluppo sistematico di un programma di questo tipo e sui metodi di descrizione dei fatti urbani, sui rapporti tra i fattori locali e la costruzione delle forze principali che agiscono in modo permanente e universale [...] essi vengono, così, ad assolvere una "funzione primaria" perché è attorno a questi punti fissi che si svilupperà la nuova configurazione della città [...]. Questi monumenti sono delle forme simboliche più forti della loro funzione. Essi sono costruiti al di sopra del loro tempo o almeno possiamo dire che hanno un tempo diverso e insolito». Per Rossi le città antiche, in particolare i suoi elementi "resistenti", sono importanti per il ruolo di riferimento oggettivo da cui partire per la costruzione del nuovo tessuto urbano. Alla domanda circa cosa fare delle vecchie città, non esita a proporre l'eliminazione di quelle parti pittoresche e "ambientali" che ostacolano la percezione degli "elementi attivi" della città moderna. Con Rossi, dunque, si va oltre il confronto tra i vari campi disciplinari dei primi dibattiti degli anni '50 – dal carattere

³⁴⁷ A. Rossi, R. Bonicalzi, *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città* (1956-1972), Clup, Milano 1975.

alquanto sperimentale – e si tenta, con argomentazioni nuove, di ricondurre il discorso nell'alveo della specificità della composizione. Ad ogni modo, il problema del “tipo” e il suo rapporto concreto con l'operazione artistica e progettuale, è il filo rosso che legherà tutti gli studi a partire degli anni Settanta di eminenti progettisti italiani, come Pierluigi Cervellati³⁴⁸, Leonardo Benevolo, Carlo Aymonino.

³⁴⁸ Il metodo tipologico fu ripreso per lo sviluppo dei centri storici di Bologna, di Modena e di Gubbio, di Brescia e nei tanti altri Paesi in cui divenne anche pratica operativa consolidata delle Pubbliche Amministrazioni per gli interventi previsti nei cosiddetti piani di recupero.

Capitolo II

Sul rapporto dialettico tra tradizione e modernità. Il dibattito e gli orientamenti (1970-2008)

Capitolo II

Sul rapporto dialettico tra tradizione e modernità Il dibattito e gli orientamenti (1970-2008)

1. Il futuro della memoria e la presenza del passato.

All'inizio degli anni Settanta, le tensioni sociali generate dalla perdurante situazione di squilibrio territoriale e di disagio urbano sfociano spesso in aperto conflitto. Nascono programmi politici le cui parole d'ordine rivendicano la riappropriazione della città, il diritto alla casa ed ai servizi sociali. Nella prima metà degli anni '70, si concentrano parecchi avvenimenti che cambiano il corso della storia mondiale e anche della storia dell'architettura; nel 1971 Nixon sospende la conversione aurea del dollaro, nel luglio del 1972 vi è l'esplosione del Pruitt-Igoe di Minoru Yamasaki che segna, secondo Jencks, la morte dell'architettura moderna, nel 1973 scoppia la guerra di Kippur che ha per conseguenza il rincaro del petrolio. Intanto lo sviluppo demografico rallenta o si arresta nei paesi avanzati e l'industria decolla con difficoltà. Nel campo dell'architettura occorre considerare soprattutto lo sviluppo delle recenti tecnologie e la loro influenza sulla circolazione delle immagini. La maggior parte di queste scoperte contrastano con quelle che avevano caratterizzato l'avvio del Movimento dell'architettura moderna mezzo secolo prima, che erano basate sull'avvicinamento all'industria, che però in questo periodo storico perde importanza rispetto ai servizi. Pertanto ogni proposta che contrappone un repertorio moderno a uno tradizionale, o un qualsiasi repertorio ad un altro, diventa irrilevante in un mercato in cui viene richiesto simultaneamente tutti i repertori possibili, per venire incontro alle richieste dell'utenza. A riguardo J. K. Galbraith, economista inglese, definisce questo periodo come "l'età dell'incertezza". Ad aggravare ancora di più la situazione è il rallentamento e l'arresto della crescita urbana nei paesi di antica industrializzazione, che produce una situazione insolita. Si distinguono i programmi e le esperienze per il recupero dei centri antichi, dei quartieri dell'ultimo secolo e dei quartieri del dopoguerra. Vari sono i piani per le città storiche: si ricordi Saverio Muratori, Caniggia che prepara la sua indagine sul centro storico di Como, Pierluigi Cervellati a Bologna etc.

In questo periodo rispetto alla questione conservazione-innovazione non possono registrarsi incontri degni di nota. L'attenzione si sposta sul recupero centri storici, ma considerandoli come bene economico. A parte il Convegno di Gubbio del 1970, niente da

allora si è detto di nuovo sulla questione. Intanto, all'interno della ricerca architettonica, se non si pretendeva certo di chiedere alla storia la soluzione tra le più inquietanti domande, si voleva almeno denunciare la manifesta situazione di inadeguatezza della sperimentazione architettonica rispetto alle parallele condizioni dello sviluppo sociologico e tecnologico da un lato e artistico dall'altro. E' un periodo caratterizzato da una tensione volta a rinnovare il linguaggio e i suoi contenuti, in cui le neoavanguardie del secondo Novecento, svolgono un ruolo propulsivo. Sembrava necessario suscitare ed assicurare in Italia, una terza via per la ricerca, fra razionalismo ed organico, fondandosi su una revisione delle proprie radici storiche. Si ha pertanto, un rilancio di un ruolo diverso del progettista, che torna a guardare alla storia, un tema centrale per la produzione architettonica, ma che era stato delegittimato dal Movimento Moderno, come strumento irrinunciabile per un corretto esercizio critico e progettuale. Obiettivo, questo, provvisorio, inteso come fase preliminare di un più ampio processo d'indagine che aveva come scopo, quello di operare sulla e nella città, secondo angolazione di ricerca volta a suscitare con ogni possibile mezzo un rinnovamento decisivo «degli attuali modelli di comportamento dell'individuo nella società»¹. Da storia negata, quindi, alla riscoperta della memoria, intesa come motivo di riflessione, di ricerca. Nella città, questo significa recuperare gli autentici valori storici che rappresentano i riferimenti attivi della cultura, provocandoli e rimuovendo il velo di una conservazione passiva, la cui «aura agisce come un cuscinetto frenante, come una lente che ne impedisce una lettura attiva e consapevole»². Per rinnovare la fruizione, suggerisce ancora Dezzi Bardeschi, è necessario agire sulla città attraverso un processo continuato di "dissacrazione temporanea", in cui riattivare tutti quei processi "urbani effimeri" già storicamente collaudati per dare così la possibilità di liberare tutto il potenziale creativo. La generazione di architetti dei primi anni Settanta, intanto, si trovarono a debuttare nel momento in cui l'esperienza del Movimento Moderno appariva già in grave crisi. Al rifiuto della storia quale aveva formulato Gropius nel programma del Bauhaus, derivò un processo riduttivo di normalizzazione che imponeva il suo corso inesorabile sulla prassi progettuale. In questa situazione, in cui ogni coraggioso tentativo isolato di reintroduzione di significati ideologici veniva considerato come un "tradimento" e «condannato come deviante ed alienante»³, alcuni professionisti cercavano di indicare la strada da seguire. Particolarmente interessante fu la mostra organizzata da Marco Dezzi

¹ M. D. Bardeschi, *Il futuro della memoria. Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea*, in collaborazione con G. B. Bassi (Catalogo della Mostra, Massa, Castello Malaspina, marzo 1972), La Spezia, marzo 1972.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Bardeschi, insieme a G. B. Bassi, nel 1972: Il futuro della memoria. Mostra, incentrata sul personale processo progettuale perseguito negli anni 1960-1970, nel corso dei quali era stato possibile lavorare su varie proposte progettuali che esploravano ogni possibile livello «non conformista di coinvolgimento dell'eredità storica»⁴. Progetti incentrati sul ruolo non deviante della storia, ma con uno sguardo che osserva il passato non come contenitore di elementi da copiare, ma come «ispiratore di valenze libere da portare nel futuro a livello progettuale».⁵

La storia è intesa quindi come un continuo progetto in divenire con la riscoperta del segno della memoria.

Pertanto la possibilità di mantenere un equilibrio dinamico tra il tempo passato, quello attuale e il futuro senza farsi assorbire né da un "eterno presente", né da una proiezione totalizzante verso il domani, risiede nella valorizzazione creativa delle qualità insite nella memoria. Intanto si assiste nei riguardi della storia, ad un atteggiamento duplice.

Da un alto, ne si rimproverava la responsabilità di condizionare lo sviluppo dei processi e delle operazioni progettuali, e ne si teorizza pertanto l'esigenza di liberarsi dal suo peso. Dall'altro lato, invece si considera la storia come risolutrice di qualsiasi questione all'interno di processi decisionali, attribuendole un ruolo primario. Ad ogni modo la contrapposizione traditio/innovatio appare come sospesa tra una coscienza storica collettiva e il sentimento malinconico di un tempo irrimediabilmente perduto. Forse è anche per questo senso diffuso d'inquietudine e insoddisfazione e per un naturale esaurimento degli ideali critici della ricostruzione che la centralità del tema "antico/nuovo" sembra progressivamente affievolirsi a partire dalla prima metà degli anni Settanta. I due termini, pur nella specificità irripetibile delle ipotesi culturali a confronto, hanno assunto una forte pregnanza in rapporto allo sviluppo storico della città, riletta attraverso i suoi processi di lenta sedimentazione di saperi ed esperienze costruttive. Intanto sul finire degli anni '70 e gli inizi degli anni '80, caduta la spinta della ricostruzione, alla questione del rapporto



Copertina del libro della mostra

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

architettura moderna e contesti antichi, sembra sostituirsi la più pragmatica equazione tra beni culturali e risorse economiche. In particolare, agli inizi degli anni '80, mentre le posizioni sull'inconciliabilità tra antico e nuovo si vanno sempre più radicalizzando nella direzione di una sorta di "proibizionismo", la questione, subisce una notevole modificazione non tanto nel senso culturale quanto nei fatti. Si è constatato l'insuccesso di quasi tutte le previsioni dell'urbanistica razionalista e con esse anche la semplicistica divisione del "nuovo fuori e dell'antico dentro". Ci si rende conto che la città deve costruirsi su se stessa nella sua contemporaneità. Va conservata non tanto nel suo stato "ad quo", ma "ad quem", in una rigenerazione continua, nel pieno rispetto delle preesistenze e della memoria. «In tali condizioni» spiega R. Di Stefano, «dovrebbe nascere, un atteggiamento che sappia farci conservare modernamente gli ambienti delle città antiche e che sappia insegnarci a progettare il nuovo, tenendo conto di tali testimonianze in maniera non convenzionale ma basata su principi sociali radicalmente nuovi»⁶. Si continua, ovviamente, a discutere di salvaguardia dei centri storici, di recupero del passato e del valore della tradizione, ma la forza concettuale del dibattito che aveva animato il periodo degli anni '50 e '60, perse gran parte della sua originalità e più autentica vitalità. Eppure, proprio all'inizio degli anni Ottanta è possibile individuare una decisiva inversione di tendenza nel rapporto tra nuova architettura e ambiente consolidato delle città storiche. In Francia, nel 1980, il presidente della Repubblica François Mitterrand, insieme a un agguerrito gruppo di consiglieri provenienti dal partito socialista (Jack Lang, Paul Guimard, Robert Lion, Yves Dauge), annuncia un vasto programma di interventi architettonici a scala urbana: la nuova sistemazione della Tête Défense, il completamento del museo d'Orsay e della Villette, il nuovo ministero delle Finanze, la liberazione dell'ala settentrionale del museo del Louvre e il suo ampliamento, l'Institut du Monde Arabe, l'Opera alla Bastille, la nuova Bibliothèque de France a Tolbiac, ecc. Nel 1982 sono banditi i primi concorsi internazionali, che registrano una straordinaria partecipazione di architetti: 471 progetti per il parco della Villette, 750 per l'Opera, e così di seguito. La forza trainante di quel programma si propaga rapidamente dal centro alla periferia, con la formazione di nuovi poli di attrazione realizzati in aree marginali della città, quali la Défense, il quartiere Citroen, La Villette e Bercy, che, riqualificate con l'inserimento di strutture architettoniche di grande interesse collettivo, segnano in modo permanente le nuove direttrici di sviluppo della capitale. Non è certo una novità che il potere politico si serva dell'architettura in

⁶ R. Di Stefano, *Questioni di urbanistica dei centri antichi*, Stoccolma-Vadstena, Settembre 1975.

sensu auto celebrativo, come forma simbolica della propria capacità di incidere sul corso della storia, né tanto meno è la prima volta che l'architettura assume un ruolo determinante in programmi strategici di trasformazione e sviluppo urbano, ma a ben studiare la politica dei "grands projets" mitterrandiani va ben al di là di tali logiche, fornendo possibili soluzioni alla crisi che investe le grandi città-capitali storiche alla fine del secondo millennio. L'architettura, infatti, non è più solo uno strumento di prefigurazione spaziale e insieme controllo tecnico delle dinamiche di sviluppo urbano, ma è il cuore pulsante di un processo di ricerca, di conoscenza e circolazione del sapere, capace di valorizzare e implementare il carattere storico delle città, affermando in tal modo, un'operatività architettonica che investe di ulteriori significati i territori metropolitani. Si è più attenti alla complessità dell'ambiente nella sua totalità che non alla singolarità dell'architettura. Ecco quindi come il progetto si trasforma in un'occasione preziosa e molto spesso unica di rinnovamento della città. L'architettura ora celebra se stessa come indice segreto di una nuova legittimità dell'età moderna. Il dibattito suscitato dai cantieri francesi ha avuto eco su giornali e riviste appassionando studiosi di diverse discipline, ed ha determinato la nascita di un organismo come l'Istituto francese di Architettura che a ancora oggi, svolge un ruolo culturale molto importante. Il modello francese, pertanto, si è imposto rapidamente in tutta Europa – da Lisbona a Madrid e Barcellona, da Londra a Berlino, fino alle più piccole città di provincia, traducendosi in programmi di riqualificazione. Se nel resto d'Europa si assiste a una volontà di ripresa reale tra la memoria delle proprie città e la costruzione di mondi nuovi, in Italia proprio negli stessi anni si organizza la Prima Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 1980, intitolata *La presenza del passato*, curata da Paolo Portoghesi in omaggio a Gardella e Ridolfi, come riconoscimento del loro lavoro nella prospettiva di una reintegrazione creativa dell'eredità storica.

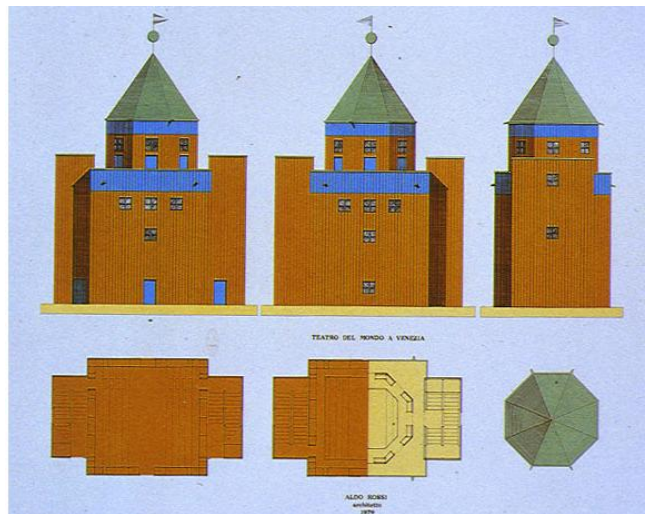
Tale mostra rappresenta, se vogliamo, la parabola degli echi del movimento postmodern che aveva avuto la sua origine negli Stati Uniti D'America. L'architetto post-modern progetta una nuova architettura, che esprime una libertà stilistica sgombra dai vincoli modernisti, che attinge dalla storia del passato "frammenti" di diverse culture, elaborando non una falsificazione storica, come l'eclettismo ottocentesco, ma una nuova composizione "post-moderna". L'artista Pop inglese Peter Blake scrive un libro nel 1960 dal titolo provocatorio *La forma segue il fiasco*⁷, che parafrasa la celebre frase *La forma segue la funzione* ("form follows function") attribuita a Louis Sullivan, che voleva la forma

⁷ P. Blake, *La Forma segue il fiasco*, 1960, ripubblicato da Alinea, 1983.

di ogni edificio la diretta conseguenza della funzione che esso doveva svolgere. Fu poi la volta di un altro pioniere del post-moderno Robert Venturi, che pubblica nel 1972 *Imparando da Las Vegas*⁸ dove specifica un'alterazione del linguaggio della Pop Art con l'assunzione di elementi classici. In aperta disputa con le regole dell'International Style" conia il motto: "Meno è una noia" "Less is a bore", polemicamente ripreso dal celebre detto di Ludwig Mies van der Rohe: "Meno è più" ("Less is more").



Schizzi studio di Aldo Rossi



Schizzi studio di Aldo Rossi

In Italia, sarà Paolo Portoghesi, che più di tutti riuscirà a inquadrare le teorie postmoderne, lavorando parallelamente sia come progettista che come saggista. Nel 1980, quale direttore del settore architettonico della Biennale di Venezia, incaricò Aldo Rossi della realizzazione del "Teatro del Mondo", un'architettura effimera, un teatro itinerante, inteso come un microcosmo nel quale hanno luogo la sperimentazione del linguaggio architettonico:

«Questo teatro veneziano è legato all'acqua e al cielo, per questo ripetere la sua composizione i colori e i materiali del mare. Teatro veneziano diviso in due parti corrispondenti alla platea e alla balconata. Esternamente essi sono contenuti in un poligono e in un quadrato; il quadrato poggia su una zattera di legno e ferro. Il ferro e il legno sono i materiali del teatro galleggiante non tanto perché questi sia effimero, ma perché sono i materiali del mare, di barche e di navi. Così era l'effetto del teatro durante la navigazione, un continuo cigolio del movimento appunto come su una nave o in una

⁸ R. Venturi, D.Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, trad. It. *Imparando da Las Vegas*, 1972, Milano, ripubblicato in CLUVA, 1985.

barca. La cornice veneziana significa la visione del teatro in questa particolare presenza veneziana. Queste torri, o cupole e minareti ritornano in ogni disegno di questo teatro».

La mostra della Strada Novissima, lunga più di 70 metri, fu allestita all'interno dello spazio recuperato delle Corderie dell'Arsenale, costituita da venti facciate, progettate da altrettanti architetti e realizzate al vero con materiali effimeri.



Immagine del Teatro di Aldo Rossi



Ricostruito a Genova nel 2005. Le immagini sono della ricostruzione del 2005.

A ognuno degli invitati era stato richiesto di progettare una facciata che esprimesse il proprio particolare senso della forma, con speciale riferimento al tema della “preesistenza del passato” e cioè al ruolo della storia come base attiva per il progettare⁹. Sicuramente il tema era abbastanza provocatorio «un esito che promette di accendere discussioni e

⁹ Il regolamento edilizio inviata ai singoli progettisti, prevedeva il *tema*: la strada può essere pensata come sequenza di case, ognuna vista

a) come dimora del singolo architetto, provvista di un ambiente di lavoro, o dotata di un proprio museo personale o di uno spazio espositivo per la vendita delle proprie idee, b) semplicemente come casa di abitazione, luogo del vivere quotidiano e privato, c) come affaccio, anche parziale di un edificio collettivo destinato a incontri di lavoro, studio, riunione, spettacolo. Le tecniche di realizzazione possono essere le più varie, purché richiedenti facili accorgimenti esecutivi.

scontri e di coinvolgere i visitatori non verso un inutile anacronistico consenso, ma verso il risveglio di una domanda cosciente di immaginario come antidoto alla sterilità urbana»¹⁰.



Copertina del catalogo della mostra. P. Portoghesi, *La Presenza del Passato, Prima mostra Internazionale, La Biennale, 1980.* L'interno delle Corderie riprese dal ballatoio superiore

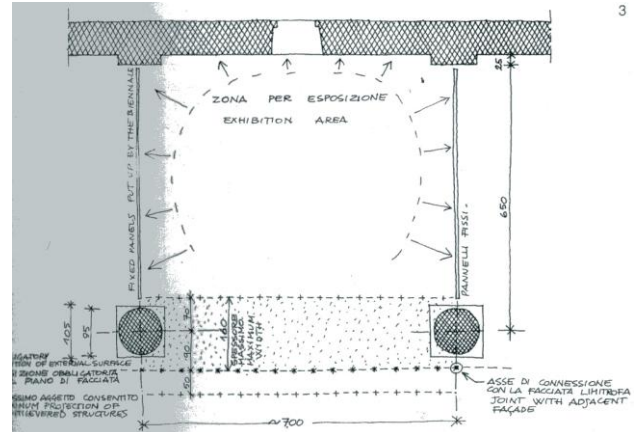
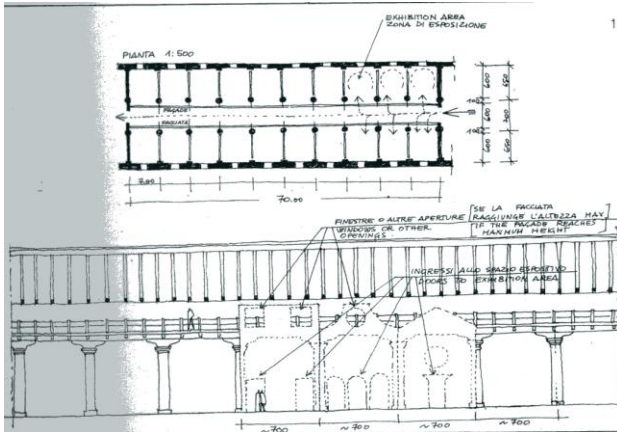
L'idea della strada come elemento guida per l'organizzazione della mostra, nasce a Berlino «durante un seminario organizzato da Paul Kleihues al quale parteciparono anche Carlo Aymonino e Aldo Rossi. Dopo il doveroso omaggio a Schinkel nei pressi della Alexander Platz (...) scoprimmo un meraviglioso luna-park chiuso in un recinto con una piazzetta circondata da piccoli stando che imitavano con materiali effimeri facciate di case in scala 1:2, una paradossale risposta a un bisogno della città di spazio chiuso e accogliente al centro di uno dei crocevia dell'architettura moderna»¹¹. Il tema della Strada¹² Novissima, si configura a sua volta come ulteriore elemento costitutivo della città e diventa contemporaneamente un'operazione concreta, progettata per dare al pubblico l'occasione di un contatto diretto tattile e spaziale con l'architettura. L'effetto che si voleva ottenere, da un punto di vista scenografico, era quello di una calcolata opera di contrasto

¹⁰ P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, op.cit.

¹¹ *Ivi.*

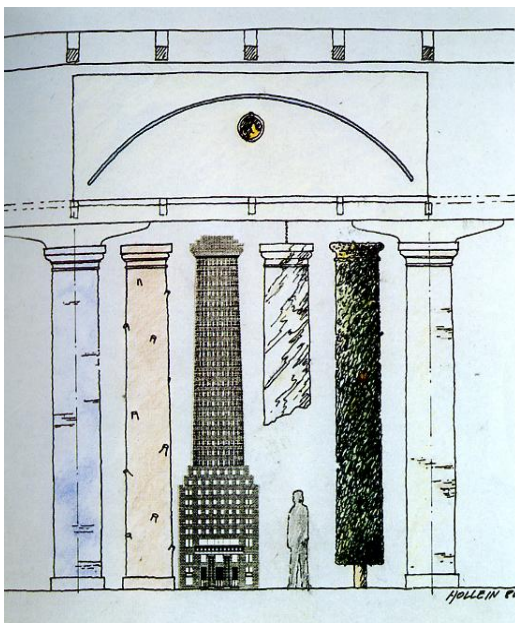
¹² *Ivi.*

tra la rigida serialità delle campate strutturali e la leggerezza festosa delle facciate, il cui retro conteneva disegni e progetti dei singoli autori.

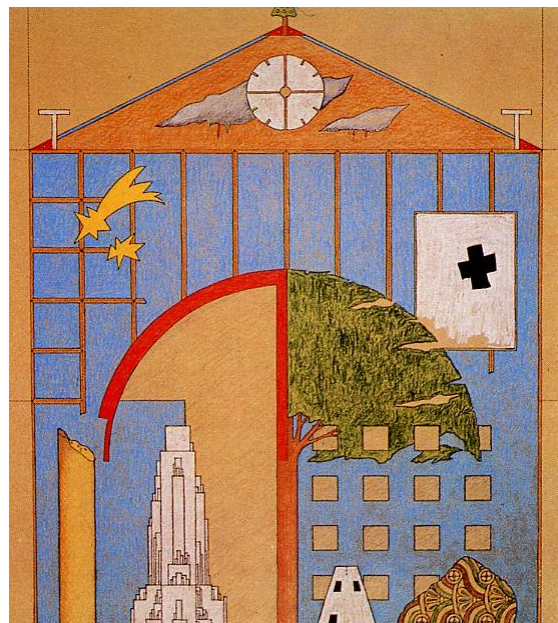


Tavole tecniche di illustrazione al regolamento edilizio fornite per la progettazione delle facciate

Con il titolo della mostra *La Presenza del passato*, si è voluto cogliere un confronto diretto senza freni o inibizioni con l'architettura intesa come istituzione permanente dell'uomo. Una mostra, che intende puntare sulle emergenze linguistiche piuttosto che «sull'atteggiamento psicologico con cui le forme vengono impiegate»¹⁷.



Progetto di Hans Hollein



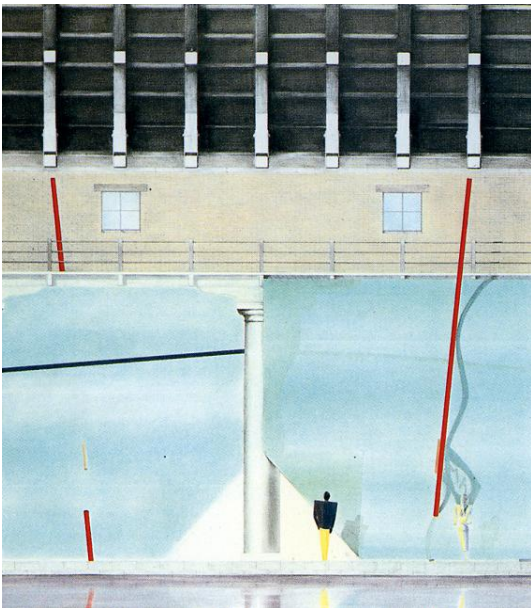
Progetto di Joseph Paul Kleitnhue

La fine del proibizionismo, caldeggiato da Portoghesi in opposizione ai rigori del lessico funzionalista del Movimento Moderno, incontra nello spazio scenografico di Venezia,

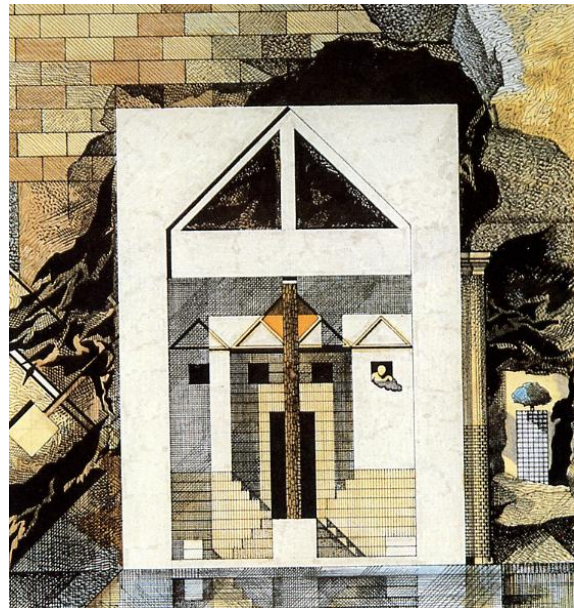
¹⁷ Ivi.

quindi, il fascino degli allestimenti i quali divengono essi stessi oggetto ed espressione di quella nuova cultura urbana che s'intendeva evocare.

Nel mettere insieme architetti diversi per aree geografiche e per impostazione culturale come Costantino Dardi, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Frank Ghery, Fraco Purini, Laura Thermes, che certo non possono essere considerati come esponenti organici di una stessa tendenza, quello che Portoghesi promuove oltre ad un accreditamento internazionale del Postmoderno, è l'attivazione di un laboratorio urbano che, in polemica con i dettami dell'urbanistica del Funzionalismo, sperimenta l'esito di una città discontinua, dai molteplici linguaggi, stratificata nelle sue diverse opzioni e tesa a cogliere, senza inibizioni, complessità e contraddizioni. In realtà ciò che questa mostra intende operare è proprio la revoca delle prime aggregazioni fatte in funzione di una categoria come il Postmodern «che tanto più può essere utile quanto si estende al di là dei confini disciplinari dell'architettura»¹⁸.



Progetto di Rem Koolhaas



Progetto di Fraco Purini

La mostra di Portoghesi, servirà ad annunciare quindi la fine del “proibizionismo” che per anni «ha represso l'istinto di utilizzare materiali per il presente, senza discriminazioni. Il passato del quale reclamiamo la presenza non è l'età dell'oro da recuperare ma una presenza che può aiutarci a contribuire a renderci più figli del nostro presente [...] La presenza del passato non è né solo ironica né puramente voluttuaria. Chiusa nel ghetto della città antica, la memoria è diventata inoperante, è diventata un fattore di separazione

¹⁸ *Ivi.*

e di privilegio. La memoria può aiutarci a uscire dall'impotenza, a sostituire all'atto magico, con cui ci eravamo illusi di esorcizzare il passato e di costruire un mondo nuovo, l'atto lucido e razionale della riappropriazione del frutto proibito»¹⁹. Portoghesi invita a "pronunciarsi senza riserve", ascoltando le problematiche "del nostro tempo". Una presenza del passato che non rallenta il percorso naturale dell'uomo ma al contrario lo alimenta naturalmente con i suoi messaggi e continui stimoli. Ed è proprio a questa visione, che si associa la condizione post-moderna, nata per sconfiggere «la parola moderno [...] contaminata dalla staticità di una situazione improduttiva [...] simbolo di un potere astratto da combattere e rovesciare»²⁰. L'obiettivo, della mostra era, quindi quello di comunicare non messaggi verbali ma pensieri architettonici, in un clima nuovo, quello postmoderno appunto, in cui l'architetto da osservatore delle illusioni, diventa regista delle stesse. Non più autodescrivendosi, ma partecipando e guardando una realtà che può e deve cambiare "guardando fuori di sé", constatando che non sono solo gli architetti, né i pianificatori, né solo gli "addetti" al settore delle costruzioni a gestire le modifiche sul patrimonio architettonico, ma tutti quelli che nel vivere questo patrimonio lo trasformano ogni giorno in luoghi di memoria collettiva. In coerenza agli obiettivi prefissati, le scelte operate dalla Commissione del Settore dell'Architettura (Costantino Dardi, Rosario Giuffrè, Robert Stern), nell'invitare gli architetti, furono relative rispetto a coloro che privilegiavano nel loro operare, le trasformazioni del linguaggio e l'abbandono dell'ortodossia modernista individuando nel "rapporto con la storia" il nodo centrale della loro ricerca. Nell'ambito di una strategia dell'ascolto, la mostra, mirava a un obiettivo ben preciso, «Ancora oggi in Italia, la critica ufficiale, con i suoi metodi giudiziari, è pronta a intravedere pericoli di involuzione, di regressione infantile, di ritorno all'accademia, dovunque la ricerca conduce verso il riconoscimento del ruolo fondamentale della memoria nel processo di comunicazione dell'architettura»²¹. Retrospectivamente Portoghesi, lamentando un eccesso di visibilità della mostra veneziana come omaggio alla celebrazione del Postmoderno, così a 25 anni di distanza commenta gli eventi di quel periodo:

«Nel dibattito molto animato che seguì la mostra, si dette molta importanza al carattere effimero ed ai problemi di gusto e di linguaggio, ma il nostro scopo era quello di creare un

¹⁹P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato, prima mostra internazionale di architettura*, Edizioni "La Biennale Venezia" 1980.

²⁰ Si ricordi che P. Portoghesi, qualche anno prima pubblicò il libro *Le inibizioni dell'architettura moderna*, in cui definiva le inibizioni come una sorta di complesso "edipico" che la tradizione, aveva sviluppato in "architetti troppo ideologi". Cfr. P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1974.

²¹ P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, op. cit.

laboratorio urbano, di porre l'accento più che sull'opera, sul racconto piuttosto che sulle singole affermazioni, di denunciare il fallimento dell'idea di costruire la città a due mani, senza stratificazioni, senza colloqui, senza scontri e contraddizioni di linguaggi.

Qualcuno si è accorto adesso a distanza di un quarto di secolo, che quella mostra di oggetti virtuali ma concreti, dotati di valori tattili, era, a suo modo, un discorso aperto sulla città, e più di ogni altro se ne era accorto Aldo Rossi che, pur avendo rifiutato allora di fare parte del consesso (la sua facciata fu collocata fuori, all'ingresso di Via della Tana come prologo dell'operazione) ne fece poi, nel '92, una sorta di trascrizione personale a Berlino, nella sequenza di facciate della Schutzenstrasse, interrotta dalla citazione di Palazzo Farnese»²².

Ecco quindi, come operazioni di questo tipo, non significavano assolutamente affermare una negazione nel rapporto con la "storia", quanto piuttosto predicare una diversa modalità di rapportarsi a essa. Una storia che è "materia" di operazioni logiche e costruttive. Un passato che con la sua presenza può oggi contribuire a renderci più completamente figli del nostro tempo.

²² Colloquio con Paolo Portoghesi. L'incontro, dal titolo *Dalla Via Novissima al Quartiere Rinascimento*, presso il Palazzo degli Uffici, sede di EUR S.p.A., Roma.

2. Le ragioni della conservazione e del progetto.

La diafrasi tra conservazione e progetto, sulla quale ancora oggi si conforma il dibattito più acceso, si fonda nel riconoscere all'interno delle specifiche pertinenze disciplinari, la storicità e la progettualità come elemento distintivo. Se in passato la realtà veniva valutata da un soggetto che attraverso un proprio giudizio di valore, selezionava ciò che più gli apparteneva rispetto a un proprio valore estetico, ora, invece, sembra che l'analisi ricada sull'oggetto vero e proprio, riconoscendone soprattutto la sua unicità e irriproducibilità.

Tali assunti si traducono in operazioni che si allontanano sempre più dal restauro tradizionale, che procedeva attraverso criteri valutativi espressi a priori, ciò che «è essenziale, al riguardo, è l'atteggiamento che si assume di fronte a un dato testo o contesto architettonico da sottoporre a intervento: questo si presenta al restauratore non per essere giudicato ma per essere innanzitutto compreso e quindi controllato [...] Il territorio [...] (del restauro) non è determinato e segnato da variabili soggettive, bensì dalle stesse condizioni oggettive entro cui diventano operative le istanze della fabbrica o del centro storico da sottoporre a intervento»²³.

Già a partire degli anni Settanta in Italia, sono emerse e si sono consolidate due posizioni antitetiche che si affiancano a quelle del restauro critico, assolutizzandone gli aspetti conservativi in un caso, e quelli reintegrativi nell'altro. Linee di ricerca che hanno assunto a seconda delle rispettive specificità d'intervento azioni diverse o della "pura conservazione" o della "conservazione integrale" o della "manutenzione- ripristino"²⁴. Moltissimi i contributi²⁵ sulle modalità di approccio alla risorsa del costruito, e quindi del rapporto tra restauro/progettazione, permanenza e mutazione. Si segnala in merito quanto espresso da Amedeo Bellini «Ciò che appare discutibile [...] non è tanto la configurazione del rapporto antico-nuovo, ma il mancato riconoscimento, tanto nel restauro filologico come in quello critico del carattere fondamentale progettuale dell'intervento stesso di restauro»²⁶. La questione antico-nuovo, conservazione-innovazione, come osserva anche Aldo Rossi «non può più essere posta solo dal punto di vista della relazione tra vecchio e nuovo [...] ma dal punto di vista della necessaria modificazione che si produce con ogni

²³ F. La Regina, *Sul giudizio di valore nel restauro architettonico: note critiche*, in «Restauro» n. 81, 1985, p. 80.

²⁴ Cfr. G. Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia, sviluppi attuali*, in «Lotus International», n. 53, 1987.

²⁵ Cfr. G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulloni, Roma, 1976, pp. 107-108, F. Gurrieri, *Itinerari del restauro*, in F. Perego (a cura di), *Anastilosì-L'antico, il restauro, la città*, Laterza, Bari, 1987, G. Rocchi, *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, Milano, Franco Angeli, 1985, pp. 50-51.

²⁶ A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, op. cit., p. 56.

intervento»²⁷. A riguardo è illuminante il doppio numero monografico di Casabella 489-499, *Architettura come modificazione*, in cui Vittorio Gregotti si interroga sul significato profondo assunto dall'idea di modificazione²⁸ per il progetto, affermando che «il processo di progettazione è in primo piano di modificazione»²⁹. Si viene così a delineare una ricerca metodologica che nel porre la trasformazione al centro del proprio fare, «orienta l'agire progettuale sulle zone intermedie, sugli interstizi»³⁰. Tali assunti conducono a far rientrare nel progetto la città e i suoi elementi come materiali fondamentali per il progetto stesso, in cui l'attenzione al luogo diventa misura e controllo della qualità della modificazione: «ogni progetto di architettura» continua Gregotti, «è forma interpretativa del restauro in quanto modificazione delle relazioni tra le cose già esistenti e instaurazione di nuova legge tra esse [...] la conservazione è infine trasparenza nell'astuzia strategica con cui, per mezzo di essa, costruiamo la distanza dalla cosa da conservare, per costruire il nuovo come modificazione critica, cioè come restauro»³¹. Ecco quindi come il progetto è sempre più saldamente inteso come unico e possibile strumento di controllo e di gestione della trasformazione della città storica. Sicuramente come osserva Paolo Torsello «la riconosciuta legittimità operativa del progetto nell'intervento sulle permanenze da parte della cultura della conservazione ha determinato la dichiarazione di un'indipendenza disciplinare nell'agire sull'esistente. I limiti definiti attraverso un restringimento della propria azione, e conseguentemente gli spazi riconosciuti al progetto hanno confermato la centralità della progettazione architettonica, che in tal modo ha reclamato, il diritto di gestire la modificazione della città e dell'architettura esistenti in nome di una storica e inarrestabile legge del divenire»³². Qual è, dunque, l'origine del progetto e quale il suo approdo? La domanda che si pone Torsello nella sua relazione Restauro/Progetto, nasce proprio dalla necessità di comprendere³³ quali siano gli spazi e le ragioni del progetto e quali quelli della conservazione. Il progetto, continua lo studioso, «è per molti di noi una straordinaria avventura dello spirito che concretizza un istintivo desiderio di potenza attraverso un atto di modificazione del mondo. Ma nel suo svolgersi deve sottomettersi ad

²⁷ A. Rossi, *Architettura e città: passato e presente*, ripubblicato in R. Boniscalzi (a cura di) Aldo Rossi. *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Milano, Città studi Edizioni, 1978, p. 474.

²⁸ Si vedano in tal senso gli scritti di G. Vattimo, *Progetto e legittimazione*, in «Lotus International», n. 48- 49, 1986, M. Cacciari, *Un ordine che esclude la legge*, in «Casabella» nn. 498-99, 1984.

²⁹ V. Gregotti, *Editoriale*, in «Casabella», nn. 498-99, 1984, p. 1.

³⁰ *Ivi*, p. 20.

³¹ V. Gregotti, *Necessità del passato*, in B. Pedretti (a cura di) *Il progetto del passato*, Milano, Mondadori, 1997, p. 19.

³² P. Torsello, *Conservare e comprendere*, in B. Pedretti (a cura di) *Il progetto del passato*, op. cit., p. 185.

³³ Si ricordi che secondo la lettura che ne fa H. G. Gadamer, «il comprendere non è mai solo un atto riproduttivo, ma anche un atto produttivo». Cfr. H. G. Gadamer, *Wahret und methode*, Tubingen 1960, traduzione italiana, G. Vattimo (a cura di) *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1995, p. 346.

alcune condizioni che ne regolano il significato e la portata»³⁴. Tra le infinite possibilità di cui un architetto dispone, egli ha anche la facoltà «di privilegiare *un possibile* tra gli infiniti possibili che si presentano all'orizzonte»³⁵, quasi una *pratica dell'azzardo*, in cui, sembra addirittura che all'architetto siano destinati il privilegio e la responsabilità di essere l'artefice di ogni sua decisione. E' una responsabilità enorme, afferma anche Francesco La Regina «che a volte sgomenta anche i grandi architetti, alla quale non è possibile illudersi di sfuggire, se non con l'inerzia mortale»³⁶. Il quadro da cui nasce il cantiere creativo/compositivo per il progettista è un insieme di aspirazioni, di risorse culturali, di prefigurazioni, stimoli, che concorrono a definire quello che si chiama il "pretesto", che, come sostiene Paolo Torsello, «può essere inteso tanto nel significato di appiglio, di "motivo occasionale", di "opportunità", quanto in quello autentico di pre-testo, ossia di condizioni anticipatrice il testo»³⁷. Ecco quindi che la domanda sorge spontanea. Cosa accade, se ci troviamo a operare su un testo storicamente predeterminato? Possiamo assumerlo come pretesto un'impresa progettuale? Sicuramente ogni manufatto esistente si presenta come esito di una scelta avvenuta in un determinato periodo storico. E' in altri termini già esso stesso fonte primaria che accende e alimenta un'interrogazione critica. Ed è proprio questa maniera di interrogare che caratterizza l'operazione di progettazione e/o di conservazione in un manufatto e/o in un contesto storico. Il monumento/documento si configura come teatro di attenzione analitica e interpretativa e al tempo stesso «luogo anche del nuovo abitare, palestra dell'innovazione»³⁸ in cui non solo la tutela, il cui fine è la conservazione del testo architettonico, ma anche il settore della progettazione del nuovo sull'antico apre altrettante problematiche. Un confronto che non può riguardare solamente la liceità o meno di modificare l'opera storica «o la mera operatività dell'alternativa tra memoria e dimenticanza, tra idolatria e iconoclasta»³⁹, ma che, secondo Torsello, «è necessario così come per la tutela sottoporre ad analisi concrete le stesse discipline della composizione architettonica e verificane la qualità del livello progettuale»⁴⁰. Al fine di chiarire le pertinenze del restauro e quelle della progettazione Torsello, muovendo

³⁴ P. Torsello, *La dialettica restauro/progetto*, in «ΑΝΑΓΚΕ» n. 19, anno 1997.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ F. La Regina, *Introduzione* in A. Palmieri (a cura di), *Restauro e Progetto*, Napoli, Electa, 1991, p. 7.

³⁷ P. Torsello, *La dialettica restauro/progetto*, *op. cit.*,

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

boitianamente⁴¹ dalla considerazione che restauro e conservazione sono concetti antitetici, tenta un approfondimento e un'analisi delle operazioni creative (che individua in: aggiunta, modifica e sottrazione) che «non sono certo modalità del lavoro del restauratore»⁴² e quindi ascrivibili all'area del progetto. Positivo è il giudizio di Dezzi Bardeschi che nell'introduzione del medesimo libro con l'articolo, *La nuova conservazione e il destino dell'esistente* afferma: «Espungere, dunque, una buona volta per tutte, con decisione e fermezza, proprio come fa Torsello in questo suo decisivo contributo, le suggestioni di mutazione/alterazione dello stato di consistenza raggiunto dal testo architettonico e, al tempo stesso, respingere al di là del paziente campo di lavoro del conservatore le ragioni e le forme del progetto del nuovo, significa fare quel fondamentale chiarimento sulle esclusive ragioni della permanenza, indispensabile per massimizzare la concreta azione di salvaguardia del costruito»⁴³. Ecco quindi che se il restauro ritrova finalmente il «proprio dimenticato statuto specifico, non potrà fare a meno di rivendicare la propria legittima piena autonomia disciplinare, tale da non consentire più improprie e pretestuali invasioni di campo [...] Negando che debba esistere una storia per il restauro, si toglie ogni definitiva credibilità a ogni estroversa tendenza critico, creativa [...]. Non è insomma il solo intento ricreativo ma è l'intero campo della riscrittura che torna a configurarsi come esterno, anzi come decisamente estraneo, all'attività del nuovo conservatore»⁴⁴.

Progetto architettonico e conservazione attiva dell'ambiente costruito costituiscono quindi, per un esercizio operativo consapevole dei valori dell'esistente, "pratiche" complementari, distinguibili per metodi e strumenti ma rispondenti alla medesima ratio, da considerare a pieno titolo atti progettuali. Al riduzionismo didascalico, disponibile a ricomporre in modo "consolatorio" le lacerazioni dei manufatti – città, edifici, territori – si deve contrapporre una cultura del progetto fondata sull'esperienza concreta e sull'attitudine a indagare criticamente il rapporto tra storia e progetto. È questo il senso più attuale della presa di posizione di Ernesto Nathan Rogers, quando affermava che conservare e costruire sono momenti di un medesimo atto di coscienza, riportando tutti gli interventi nell'alveo di un contesto di volta in volta definito e unico, entro il quale ogni progetto è un'opera di restauro, così come, simmetricamente, anche la pura conservazione è una scelta di

⁴¹ Si ricordi che Boito in *Restauro in architettura. Dialogo primo, tratto da restaurare e conservare*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893. ripeteva «Conservare, non restaurare», con l'obiettivo di porre chiaramente al di là della disciplina e precisamente nel territorio creativo e riconoscibile del progetto del nuovo, ogni tipo di aggiunta: ««Fare io devo così che ognuno discerna esser l'aggiunta un'opera moderna».

⁴² P. Torsello, *La materia del restauro*, Venezia, Marsilio, 1988.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

architettura. Il dibattito teorico, pur all'interno di una ricca articolazione tematica di contributi, si riduce sostanzialmente alla contrapposizione tra tutela e innovazione, fra antico e nuovo, tra le "ragioni della conservazione" e "le ragioni del progetto". Sicché, da un lato si situano le ragioni della conservazione, che si pongono in una visione di difesa dell'opera storica con atteggiamenti che paiono essere talvolta addirittura radicali, mentre dall'altro si contrappone la cultura del progetto, che pur riconoscendo alla conservazione un'indiscussa portata culturale ne circoscrive al tempo stesso i significati e «riafferma e difende una centralità minacciata, rivendicando il diritto di gestire la modificazione della città e dell'architettura esistente in nome di una storica e inarrestabile legge del divenire»⁴⁵. Il vettore tempo non assume più una connotazione negativa ma diventa elemento di sovrascrittura sulla fabbrica. La permanenza dei segni e delle stratificazioni diviene, quindi, uno dei punti essenziali e qualificanti del progetto. Ben si comprende, quindi, quanto sia determinante ai fini del progetto, il ruolo della storia che, seppure sulla scia dei cambiamenti concettuali dovuti alla più moderna storiografia, condiziona fortemente ogni possibile interpretazione del testo architettonicamente determinato e quindi ogni potenziale intervento su di esso. Oggi l'idea di storia ha perso ogni possibile tensione verticale e si dispone «secondo cerchi concentrici orizzontali, entro cui la riflessione analitica punta a rischiarare le zone d'ombra e a ricercare risposte ristrette e puntuali a domande parziali e circoscritte. La storia non è dietro di noi, ma è con noi, è tutta presente. Assumere storicamente una realtà costruita significa che i vari materiali architettonici e ambientali che la compongono concorrono tutti a definire una specifica *gestalt*, una complessità attuale che solo il nostro senso critico e la nostra cultura possono selezionare e disporre mentalmente secondo le varie gerarchie spazio temporali»⁴⁶.

La disciplina della conservazione, d'altronde, assume spesso come dato iniziale l'indivisibilità tra la consistenza fisica dell'oggetto architettonico e il suo contenuto storico, principio questo che potrebbe tradursi addirittura nell'impossibilità di operare alcuna manipolazione sulla preesistenza. Tale criterio operativo tende a escludere dal proprio ambito la componente creativa, riconoscendo allo stesso tempo la legittimità dell'azione progettuale nel costruito solo a condizione che non ne sia compromessa in alcun modo non già la sua forma ma addirittura la sua consistenza fisica. La dimensione documentale dell'opera antica, osserva Amedeo Bellini, «ha condizionato e trasformato l'approccio progettuale del restauro, nel senso della manipolazione disinibita e ha spostato

⁴⁵ P. Torsello, *La dialettica restauro/progetto* in «ANAFKE» n. 19, anno 1997.

⁴⁶ AA VV, *Restauro e progetto*, (a cura di) A. Palmieri, Napoli, Electa, 1991.

l'attenzione sulla fisicità del monumento in quanto appunto documento oggettuale, e dunque mezzo di conoscenza»⁴⁷. Quali sono le relazioni che la disciplina del restauro allora può legittimamente instaurare con la progettazione architettonica mantenendo i ruoli e i metodi specifici? Il problema è assai complesso e non si può certo pensare di risolverlo riducendolo a una questione soggettiva o di gusto. Occorre, simultaneamente, conservare i valori storico artistici e ambientali e le necessità pratiche del nostro tempo. Ciò che è essenziale al riguardo, è l'atteggiamento che si assume di fronte a un dato testo o contesto architettonico da sottoporre a intervento: «questo si presenta al restauratore non per essere giudicato, ma per essere anzitutto compreso e quindi controllato [...]. il territorio del restauro non è determinato e segnato da parametri e variabili soggettive, bensì dalle stesse condizioni oggettive entro cui diventano operanti le istanze della fabbrica o del centro storico da sottoporre a intervento»⁴⁸. Si è passati a canalizzare l'attenzione non più sulla valutazione data dal soggetto, che attraverso il suo giudizio estetico seleziona l'opera da salvaguardare e in essa le stratificazioni, ma sull'oggetto vero e proprio, riconoscendo in esso soprattutto l'importanza della sua unicità e irriproducibilità»⁴⁹. È nel ruolo che si attribuisce al preesistente che si caratterizzano e definiscono le due operazioni: di restauro e di progetto. Il preesistente per un verso è «*fonte* di ogni analisi che punta a conoscerne i significati e a guidare l'intento progettuale, per un altro è *approdo*, punto di arrivo e di applicazione dei risultati analitici e propositivi»⁵⁰. A differenza dei conservatori, coloro che operano nella composizione architettonica, assumono i rilevati, le indagini storiche, le analisi statistiche e costruttive, quali strumenti di una conoscenza utile a un'operare che sarà rivolto alla modificazione e non necessariamente alla custodia della preesistenza, quasi a volerne sancire l'appartenenza alla contemporaneità, sia in termini d'uso che di memoria del presente. Il progetto «non è segnato dalla prudenza di chi ha il compito di perpetuare, bensì dal rischio di chi vuole rinnovare, nella tensione di un *Kunstwollen* aperto al valore di novità, più che al valore in quanto memoria»⁵¹. Marco Dezzi Bardeschi a riguardo, invita a parlare più che di conservazione/progettazione, di conservazione/invenzione⁵², intese come due operazioni distinte che si contrappongono, indicando «l'una, l'ambito operativo

⁴⁷ A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, Milano, *op.cit.*, pp. 50.51.

⁴⁸ F. La Regina, *Sul giudizio di valore nel restauro architettonico: note critiche*, in «Restauro», n. 81, 1985, p. 80.

⁴⁹ C. Ambron, *Il progetto del nuovo nel costruito* in E. Romeo (a cura di) *Il monumento e la sua conservazione, note sulla metodologia del progetto di restauro*, Elibri, p. 56.

⁵⁰ P. Torsello, *La materia del restauro*, *op.cit.*, p. 78.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Etimologicamente il termine invenzione deriva dal verbo latino *invenire*, cioè trovare un processo che presuppone una ricerca. Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Valore di novità in Restauro, due punti e da capo*, L. Gioeni (a cura di), *Ex fabbrica*, Milano, Franco Angeli, 2004.

della cura dell'esistente, l'altra quella del rilancio progettuale come attestato di contemporaneità»⁵³. A differenza degli spazi della conservazione, quelli della progettazione, si appropriano dei materiali della memoria da una prospettiva esterna a ogni storicismo e a ogni restauro. Ma il problema non è solo l'attingere a una conoscenza dei valori racchiusi nel manufatto, quanto l'acquisire una coscienza operativa, una creatività suggerita dal manufatto sostenuta da un'adeguata capacità critica. Ecco quindi che invece di parlare in senso stretto di progetto e/o di composizione architettonica sembrerebbe più corretto individuare l'atto del "nuovo" come *atto critico e di compimento creativo*, operazione che si pone l'obiettivo di confermare la capacità del passato di essere artisticamente attivo in questo presente e non invece di generare un confronto conflittuale con la storia e l'eredità del passato.

Marco Dezzi Bardeschi, afferma che: «è proprio sulle ceneri combuste delle risorse perdute, sull'irreversibile consumo delle permanenze, che si ha il dovere di suscitare il nuovo, non la parodia in effigie, il simulacro formale di ciò che si è perduto [...] ed occorre allora, in siffatti casi, assumere la consapevolezza di innestare nel contesto storicizzato una nuova risorsa in cui identifichiamo parte delle nuove reali istanze della nostra società e che deve essere al tempo stesso capace di dialogare per autenticità e dignità, con le presenze materiche che formano l'ambiente urbano, così scritte e riscritte dai segni del tempo»⁵⁴. Una cultura del progetto, quindi che ha due doveri «da una parte definire le nuove destinazioni d'uso, minimizzando il consumo della risorsa architettonica, dall'altra dare qualità e autonomia agli interventi necessari per adattare l'edificio alle nuove funzioni. Il bilancio tra conservazione e innovazione sarà tanto più positivo quanto minori saranno state le sottrazioni di materia e quanto meno, conflittuali e più autonomi e leggibili saranno i nuovi apporti»⁵⁵. Aggiungere in modo compatibile, dunque, piuttosto che sottrarre materia alla fabbrica e alla città esistente. Il rapporto che in ogni cantiere d'intervento sul costruito si attiva tra le ragioni della conservazione e le ragioni del progetto del nuovo, riguarda un distinguo fondamentale che non può dar luogo a «strategie, a modi o a tecniche differenziate e specifiche. Così da un lato, alla ricerca delle permanenze necessarie (perché senza permanenze perderemmo i nostri consueti termini di riferimento e le nostre stesse radici di pietra), sono portato ad associare tutte le operazioni finalizzate

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ M. Dezzi Bardeschi, *La materia e il tempo, ovvero: la permanenza e la mutazione*, in «Recuperare». n. 2 1982, pp. 94-95.

⁵⁵ M. Dezzi Bardeschi, *La conservazione come trasformazione/mutazione* in L. Gioeni (a cura di) *Restauro: due punti e da capo, op.cit.*, p. 56.

esclusivamente a garantire l'effettiva conservazione di quello che riteniamo sia un irripetibile e irriproducibile patrimonio architettonico. Dall'altro, alla ricerca dell'innovazione necessaria, affido invece il compito esclusivo di testimoniare e di misurare attraverso la libera sperimentazione di inediti modelli progettuali e di nuove tecnologie e materiali, la nostra legittima ansia di cambiamento e di continuo rinnovo dei nostri stessi modi di vita. [...] Il progetto di conservazione individua quindi tutta quella sequenza di operazioni e interventi che si propongono l'obiettivo della salvaguardia e della cura fisica della risorsa costruito e che risultano finalizzate a contrastare e a rallentare il naturale processo di degrado [...] il progetto del nuovo ha invece per oggetto la verifica della compatibilità e della qualità prestazionale di tutte le aggiunte che si propongono come necessarie per garantirne un uso compatibile [...] Leggere e riconoscere il costruito come palinsesto stratificato, ma anche come un'opera sempre aperta a ulteriori apporti»⁵⁶.

Quanto più saranno netti i confini e i limiti della conservazione, tanto più saranno evidenti e non mistificate le esigenze della produzione del nuovo⁵⁷. Non esiste e probabilmente non esisterà mai, afferma Hubert- Jan- Henket «una risposta diretta e chiara per la risoluzione del problema della conservazione e degli edifici. Essa appartiene al regno dell'indeterminatezza, semplicemente perché il mero atto di conservare un edificio è una contraddizione di per sé. Karl Teige con ragione si è chiesto: L'architettura si occupa dei monumenti o degli strumenti? La risposta naturalmente è che si occupa di entrambi. Dopo lungo dibattere sono giunto alla conclusione che la maggiore parte dei fautori della conservazione, gli storici dell'architettura e gli architetti, parlano in termini estremi, spesso a discapito degli oggetti interessati. [...] Il problema di tutti gli edifici è che dopo un po' la forma non corrisponde più ai mutevoli requisiti funzionali, il che significa che spesso l'unica soluzione per mantenere l'edificio consta nel modificare il contesto fisico piuttosto che i requisiti [...]. Se come suggeriva lo storico dell'architettura, dobbiamo accettare il passato con tutti i suoi svantaggi e i suoi mali, allora che cosa dobbiamo conservare? Gli storici dell'architettura e i fautori della conservazione commettono il grosso errore di negare che anche il passato subisce mutamenti. Accanto all'approccio dogmatico dei sostenitori della conservazione tradizionale, esiste un altro opposto di "intervento vitale" che rivendica il diritto creativo dell'artista a usare qualunque strumento per esprimere la propria

⁵⁶ M. D. Bardeschi, in *Restauro e progetto*, A. Palmieri (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ M. D. Bardeschi, Cfr. *Limiti e modi della conservazione*, in «Riuso e recupero del patrimonio edilizio esistente», Milano, Franco Angeli, 1981.

individualità innovativa»⁵⁸. A riguardo, sembra utile ricordare che durante un convegno tenutosi a Bologna nel 1999, in cui ci si interrogava sui criteri d'intervento nei centri storici, Marco Dezzi Bardeschi nella sua relazione *La conservazione come trasformazione/mutazione* chiarisce: «E' tuttavia certo che in qualche modo la conservazione è trasformazione e mutazione, nel senso che tutto scorre, tutto si trasforma. Anche la conservazione, dunque, è mutazione [...] è avvio di una fase di progetto che sia responsabile e consapevole dell'identità culturale [...]. L'architettura non è un'arte voluttuaria, una semplice percezione visiva, ma è corpo vivo, la cui sopravvivenza non può essere scissa dalla sua funzione [...] E dunque non si può conservare senza innovare. Per conservare, dunque, dobbiamo oltre che minimizzare le sottrazioni, anche depositare nuova materia al contesto materico»⁵⁹.

Ad ogni modo, l'invito è quello di recuperare pienamente quella "coscienza materiale" delle nostre città che anche Victor Hugo lamentava di aver perduto nella sua Parigi, indipendentemente dalle rispettive specificità del restauro e/o del progetto del nuovo. Anche se oggi sembra dominare, per dirla come Tafuri, "una sorta di manierismo tra le macerie", pare che si sia «creata una situazione d'impasse che non può semplicemente risolversi con un'operazione di scelta»⁶⁰. La storia non è più dietro di noi, ma è con noi, è tutta presente. Assumere storicamente una realtà costruita significa che «i vari materiali archeologici, architettonici e ambientali che la compongono concorrono tutti a definire una speciale *gestalt*, una complessità che solo il nostro senso critico e la nostra cultura possono selezionare e disporre mentalmente secondo gerarchie spazio-temporali. Forse non dovremmo neppure più parlare di passato, bensì di accumulazione di segni, la cui denominazione d'origine ha valore quasi snobistico»⁶¹.

Non si discute, dunque, se sia giusto conservare o meno, perché la conservazione del patrimonio storico è un dovere, ma piuttosto si dibatte sul valore negativo⁶² che questa tendenza può avere quando decreta l'impossibilità di un'integrazione tra il patrimonio

⁵⁸ H., J. Henket, *La difficoltà del conservare* in «Area» n. 30-32, 2002.

⁵⁹ M. D. Bardeschi, *Restauro: due punti e da capo*, op.cit., p. 56.

⁶⁰ F. La Regina, in A. Palmieri (a cura di), *Restauro e progetto*, op. cit., p.133.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Interessante la riflessione di Benvenuto e Masiero, *Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto*, in «Casabella», n. 579, 1991, in cui riflettono sul significato che esiste tra tradizione, conservazione e restauro. Nello specifico del nostro discorso si rammenta che «l'uomo ha riconosciuto da sempre l'esigenza di rendersi custode del proprio passato e dunque di conservare memoria dei valori tramandati, delle tecniche e delle tracce gloriose [...] Che mai potrebbe essere un uomo di tutto dimentico, attaccato con breve corda al suo piacere e al suo dolore al piuolo del momento, se non una solida bestia. Scrisse Nietzsche all'inizio della sua seconda *Considerazione inattuale (Sull'utilità e il danno della storia per la vita)*. La capacità di rammemorare e di far tesoro del passato appare perciò l'elemento più intimo ed essenziale della natura umana. [...] Occorre peraltro non esagerare in questo senso, lo stesso Nietzsche intendeva interpretare l'invasivo storicismo post-hegeliano del suo tempo come un danno, un'infermità, un difetto, una febbre che ci consuma».

storico e la sua trasformazione perché portatori di valori diversi. Si tratta di assumere che l'ambiente della vita umana «con tutti i segni della storia e le stratificazioni delle memorie che vi si sono depositati è un corpo vivo nel quale conviviamo, e come tale da rispettare, ma non in senso passivo e antievolutivo, piuttosto, in termini di sopravvivenza»⁶³. A questo punto c'è da chiedersi quali sono i limiti nei quali si debba contenere l'opera dell'architetto, quando questi deve operare su una testimonianza storica, «a quale punto la sua opera deve fermarsi per lasciare a ogni testimonianza della civiltà del passato il suo meritato posto?»⁶⁴. Chi fa cosa tra i conservatori, restauratori, progettisti?⁶⁵. Si ricordi che già Gaetano Miarelli Mariani, in un articolo: *Aspetti della conservazione tra restauro e progettazione*, mette in evidenza come il tendere a separare i due ambiti conquistando ognuno una propria autonomia significa, di fatto, «una sostanziale separazione fra le tradizionali competenze dell'architetto che viene, implicitamente, anche a operare importanti distinzioni concettuali nell'architettura [...]. Al contrario e più modestamente, si tratta di ammettere la legittimità di azioni innovative e programmate, attraverso una responsabilità collettiva, che riguardano parti e aspetti limitati e che siano finalizzati agli esclusivi interessi dell'opera su cui si inseriscono, senza pretendere di darne interpretazioni personali e per di più definitive»⁶⁶. Gabetti e Isola, durante un'intervista rilasciata nel 1999 affermano: «Noi riteniamo utile far rientrare il progetto di restauro come specifica del progetto di architettura: non riteniamo il restauro attività specialistica, segregata dall'esperienza del progetto di architettura. Detto questo, è chiaro che noi siamo contro il fatto che il restauro costituisca gruppo concorsuale autonomo nelle cattedre universitarie, così come siamo contrari al fatto che i professori di composizione e i professori di restauro si ignorino uno con l'altro nelle rispettive sedi universitarie. [...] Noi non siamo però contrari a che siano dati indirizzi di fondo, validi soprattutto come riferimento culturale. Solo in questo senso le Carte del restauro possono avere influenza e interesse: come 'orientamenti' aperti, mai però come 'strumenti' normativi, per guidare la via di miriadi di interventi tra di loro sostanzialmente diversi. Bisognerebbe invece chiarire innanzitutto che cosa vogliamo che sia il nostro abitare i luoghi e le architetture. Il tema centrale diventa: cosa intendiamo fare? Come intendiamo usare questi luoghi, usufruire dell'antico, del dipinto, del paesaggio, del parco? Come possiamo godere l'amenità di

⁶³ M. M. Elia, *La conservazione, opera differita* in «Casabella», n. 46, 1991.

⁶⁴ P. Bottoni, *Problemi della moderna composizione architettonica negli ambienti storici e nel restauro dei monumenti*, Milano, 1963.

⁶⁵ A. Massarente, *Conservazione, Restauro, Trasformazione, chi fa che cosa?* In «Area» n. 32, anno 1997.

⁶⁶ G. M. Mariani, *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione* in «Restaurare», 1997, p. 45.

queste cose? Dietro ciascuna di queste opere c'è uno spessore storico – Walter Benjamin la chiamava 'aura', una profondità storica, una stratificazione. L'espressione di questa volontà deve partire dall'abitare: sia in ciò che noi museifichiamo, sia in ciò che invece è più vicino alla vita di tutti i giorni. [...] non c'è un "così com'era", ma un "così com'era nei diversi momenti", quindi 'nella sua storia' e nel suo divenire»⁶⁷.

Sicuramente un'attività di restauro culturalmente consapevole e scientificamente fondata non può confondere i diversi territori disciplinari, quello conservativo e quello innovativo, né tantomeno risolvere eliminando, uno dei due poli della questione, ma deve riconoscere che la dialettica tra permanenza e trasformazione è un dato ineliminabile della realtà che ci circonda e nella reciprocità tra restauro e cultura architettonica, «l'architetto che svolge tale attività deve acquisire tutte le competenze indispensabili per condurre a buon esito il suo lavoro, ma deve anche coraggiosamente assumersi le proprie responsabilità di progettista e operare nella consapevolezza che ogni nuovo innesto sulla preesistenza è un segno culturalmente significativo che lascia la sua traccia su un terreno già tracciato dalla storia»⁶⁸ Oggi certamente nell'intervento sul preesistente ci troviamo di fronte ad almeno due atteggiamenti: quello della conservazione di tutto e quello della progettazione del nuovo nell'antico senza alcuna preoccupazione di trasmettere il valore autentico dell'opera. Non si tratta, come potrebbe apparire, solo di una semplice questione di competenze, ma di iniziare a discutere sulla natura dei rapporti tra le diverse discipline che sono situate nel vasto campo teso tra due estremi opposti, conservazione senza modifiche formali e progetto del nuovo dotato di propria espressione linguistica, puntando a far emergere il vero significato del monumento, del ruolo che esso deve svolgere nella "civitas", dei rapporti d'uso strettamente connessi con la sua struttura formale. Tra conservatore e architetto, *tertium non datur*, ma bisogna ritrovare i legami conoscitivi e interpretativi con un'eredità spesso negata o subita, ricollocandola al centro del progetto di architettura.

⁶⁷ A. Palmieri, *op. cit.*, p. 22.

3. Costruire nelle preesistenze ambientali e la sfida della qualità del progetto.

Il problema di fronte al quale si trova chiunque intervenga su ciò che, con parola gravida di significato, viene chiamato esistente (si tratti di un contesto urbano, di un edificio o di un qualunque altro manufatto) è di fare i conti con la “sua dimensione storica”, che è dimensione materiale, prima ancora che ideale. Il quesito riguarda principalmente quale rapporto si possa o si debba instaurare con la sua autenticità. Si potrebbe addirittura sostenere che gli esiti dell'intervento dipendono principalmente dai modi con cui viene inteso il concetto di autenticità. Laddove a esso si faccia corrispondere un'idea di “originarietà” si configura un tipo di intervento restaurativo, dove saranno le idee stesse di tempo e di luogo a venir restaurate. Diverso è il caso in cui per “autenticità” s'intenda, sulla scorta dell'etimologia greca, “ciò che la cosa è in se stessa”, dove autenticità e dimensione storica si identificano, configurando quindi un intervento di tipo conservativo.

Ci sono legami profondi fra noi e le cose che ci circondano, fra noi stessi e i palazzi che popolano la nostra città. L'uomo guarda il mondo attraverso le sagome che crea, e che poi cerca di adattare alle realtà che lo compongono; edifici incorniciano i ricordi; strade definiscono percorsi di reminescenza. In quel ripetere che edifica e fissa la nostra memoria, giorno dopo giorno, mattone su mattone, costruiamo il nostro passato che si stabilisce sulle cose. Nel ripetersi incessante e abitudinario delle nostre gestualità spaziali, e nel nostro rapporto con le cose, si spiega il modo in cui cerchiamo costantemente nel mondo quella “suite di fissazioni”. Nel rivivere, ciascuno riscopre il proprio percorso di vita. Così desideriamo lasciare segni del nostro passaggio, tracce del nostro abitare, e lo facciamo allestendo la città con i ricordi. Questa profonda unione che lega indissolubilmente la memoria con il ricordo visivo dei luoghi, spiega lo sgomento che proviamo ad esempio quando scompare un edificio: con esso, infatti, svanisce la nostra storia. L'inattesa scomparsa, l'assenza di un punto di riferimento, genera quell'impressione di vertigine del vuoto. Attraverso i luoghi quindi, nella loro evoluzione, nella loro lenta metamorfosi, nella loro improvvisa scomparsa, si colgono i segni dei tempi, gli effetti, e talvolta le ragioni del loro cambiamento. L'architettura è per eccellenza strumento del ricordo, cui è stato demandato il compito di collocare immagini nei luoghi della memoria collettiva⁶⁹, attraverso la scrittura nella città stratificata (con le sue superfici, i suoi volumi, i suoi vuoti) della nostra storia, in modo che il vuoto si connoti quale spazio e lo

⁶⁹ A. Rossi, R. Bonisgalzi, *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città* 1956 - 1972, Milano, Città studi Edizioni 1975.

spazio come manufatto nello spazio-tempo ricreando il pieno, quasi che il ricordo non possa essere che materia, pietra, cemento.

In quest'ottica, spazio e tempo sono strumenti utili per esplorare la relatività della storia e capire quando, quanto e come siamo cambiati; e i resti presenti, dopo il crollo, sono il segno di qualcosa che è stato e non è più, ma sono anche segno - perché il segno è cicatrice - di un passato che va interrogato. E' nella rilettura della storia singolare di ogni città, che si racconta quel secolare rispetto di norme dimensionali e formali dei tessuti urbani, più fortemente visibili nei cosiddetti centri storici in cui si trovano i fondamenti della nostra memoria comune.

La produzione del passato, a forte impronta monumentale e quindi sociale, risponde a criteri e tecniche irripetibili e fortemente vincolanti. La produzione della civiltà industriale è invece l'espressione di un mondo effimero e tecnologicamente in perenne divenire, che non si concilia, spesso, con i valori di permanenza e di immutabilità delle città antiche.

Dovendo l'architettura contemporanea misurarsi con la realtà storica di molte città, il tema della sua visibilità si rivela quindi di fondamentale importanza. Giancarlo De Carlo, sul tema della costruzione nei centri storici, pone una domanda provocatoria e fondamentale, rivolta a tutti: «ha l'architettura contemporanea diritto di essere visibile come le architetture delle epoche precedenti?»⁷⁰; si potrebbe rispondere: certamente, a patto che siano tenute in considerazione tutte le riflessioni fin qui riportate. Subito tornano alla mente le parole di Bruno Zevi: «L'architetto ama l'incertezza, l'esitazione; cerca problemi ulteriori, non facili soluzioni»⁷¹. Accade spesso, pertanto, che anche nelle complicate realtà dei centri storici l'attenzione dell'architetto narcisisticamente si sposti dall'analisi di ciò che è memoria collettiva e luogo storico, all'autoanalisi (tecnica costruttiva, statica, funzioni, materiali, teorie e regole formali interne - tipo quella sperimentale frattale) e all'autoreferenzialità (riconoscibilità). Simili intenti progettuali conducono spesso a gesti di notevole esemplarità che possono con un gesto "riqualificante" valorizzare una realtà urbana priva di forti e secolari memorie, ma diventando all'opposto difficilmente accettabili laddove per generazioni l'uomo ha difeso la propria identità comune, riflessa nella bellezza e nell'integrità della - sua - città, delle sue mura, delle sue piazze. La violazione di questi legami così forti (personali e per alcuni anche culturali), spinge così anche i meno conservatori, a rifiutare un oggetto architettonico "alieno". Rifiutare simili gesti progettuali,

⁷⁰ Giancarlo De Carlo, *La visibilità dell'architettura contemporanea* in «Domus» 882, giugno 2005.

⁷¹ B. Zevi, *I dieci edifici più controversi* in «L'Architettura, cronache e storia» n. 354, aprile 1985.

non significa necessariamente difendere con forza una sorta di localismo cieco e conservatore, così come schierarsi, a priori, in favore di segni innovatori o eversivi non implica ineluttabilmente svendere la propria storia in favore di tutto ciò che è *International* o solo “architettura dello spettacolo”. Un giusto equilibrio sarebbe quello di riuscire invece a garantire una soluzione di continuità tra il passato e il presente. Significativo a riguardo è quanto osserva A. Van Eyck; «quando il passato si raccoglie nel presente e il crescente corpo dell’esperienza trova posto nella mente, il presente acquisisce una profondità temporale, [...]. Si potrebbe chiamarla, interiorizzazione del tempo o tempo che si fa trasparente. Mi sembra che passato, presente e futuro debbano stare, come un continuo, attivi all’interno della mente. Se non è così, ciò che facciamo mancherà di profondità temporale, di capacità d’associazione», è arrivato il momento, continua ancora Van Eyck «di riconciliare, di tornare a unire il significato, umanamente essenziale, da esse condiviso. [...]. Questa non indulgenza storica in senso limitato, non è né questione di tornare indietro, ma semplicemente essere coscienti di ciò che esiste nel presente, di ciò che è giunto fino a esso attraverso il presente creativo. Questa è, secondo me, l’unica medicina contro lo storicismo sentimentale e il modernismo. Una medicina della reciprocità»⁷².

Il suggerimento fornitoci dallo studioso, pertanto, ci invita a costruire un dialogo tra centri storici e architetture contemporanee di qualità.

Con ciò non si desidera tornare ai vecchi stili ma uno scambio intenso tra l’architetto e il suo più potente committente: la città intesa in senso ampio, interdisciplinare. Si è invece dovuto tutelare a forza il patrimonio, con la prescrizione di particolareggiate (spesso vane ma forse meno astratte) norme estetico-edilizie che già ogni cittadino – prima ancora che attento architetto – dovrebbe portare in sé, nella sua sensibilità; come senso civico, fondamento etico, morale e deontologico. L’architetto, come un compositore, dovrebbe cimentarsi nell’arte delle “variazioni su un tema dato”. Se i luoghi dettano una certa “forma”, non la si dovrebbe ignorare come se fosse impossibile scrivere qualcosa di nuovo seguendo un tema, una regola. Beethoven ha espresso tutta la sua arte, e con un certo umorismo canzonatorio, nelle variazioni Diabelli, elevando il motivo originale. Così l’architetto capace, si dovrebbe cimentare in quella difficile prova compositiva del nostro patrimonio storico artistico con progetti innovativi. La modernità, quindi, non nasce dal

⁷² A. Van Eyck, *El interior del tempo y otros escritos*, «Circo», 37, 1996.

nulla su una tabula rasa ma dall'implicito confronto con il proprio passato, dalla cui elaborazione è possibile ritrovare le ragioni della nostra attualità.

Diventa sempre più forte l'esigenza di ritornare a comprendere quale sia il vero significato del fare architettura, identificarsi in un luogo, abitare. Paolo Torsello, nella sua relazione, *Il futuro della conservazione*⁷³ mette in evidenza proprio l'assenza del significato più intrinseco dell'abitare a vantaggio di un evidente processo di estetizzazione del mondo.

Secondo il parere di Torsello, si assiste nei nostri giorni ad esperienze d'architettura che in realtà «parlano ma non dicono nulla, che non fanno ricordare e quindi non permettono di abitare»⁷⁴. Il contrasto paralizzante tra innovazione e conservazione, sostiene ancora Torsello, forse sarà sanabile solo quando si tornerà a capire cosa significa abitare nel «nuovo» e aggiungere nell'antico, senza proibizioni ma intendimenti. Sembra risentire le parole di Zevi, quando affermava: «Il problema non è di proibire ma di sapere agire, [...], il nostro, di architetti, deve rappresentare una delle componenti dialettiche per stabilire l'equilibrio dell'esistenza. Noi dobbiamo mettere l'accento sul costruire. [...] In ogni caso noi dobbiamo avere il coraggio di imprimere il senso della nostra epoca e tanto più saremo capaci di essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali. E' evidente che modernità non si identifica sempre con ciò che è cronologicamente contemporaneo, ma solo con azioni qualificate: proprio dal giudizio della qualità si può desumere un'opinione più generale alla soluzione del problema in causa»⁷⁵. Ecco quindi come l'obiettivo deve essere quello di riappropriarsi del valore e del significato del «fare architettura», attivando parallelamente un processo autentico di progetto contemporaneo, con l'obiettivo di garantire una permanenza dei valori storici e sociali della città. Viene, a questo punto da domandarsi; Come si fa a parlare di qualità se per esempio non ci difendiamo da questo processo di estetizzazione generale che caratterizza oramai le nostre città? Come facciamo a perseguire una qualità individuale in una cultura come la nostra che si configura sempre più come cultura di massa ma non vuole riconoscerlo? Mentre il dibattito approfondisce temi che poco influenzano la prassi quotidiana, continua senza tregua la sostituzione del patrimonio e la cementificazione del costruito con architetture prive di qualità, che avanzano e divorano, soprattutto negli ultimi decenni, i centri storici, i contesti rurali, le

⁷³ P Torsello, *Il futuro della conservazione, Innovazione e qualità per il progetto esistente*, Convegno di Studi Gubbio, Giovedì 14 Giugno 2007. *Abstract* della Relazione.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ E. N. Rogers, *Verifica culturale dell'azione urbanistica in Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, «Casabella - continuità», n. 217 1957, In questo numero sono pubblicate alcune relazioni dell'omonimo convegno tenuto a Lucca nel 1957.

corti, le cascine, le ville, l'edilizia minore e tutta la ricchezza che la storia del costruire ha sedimentato sul nostro Paese. Si concretizza, pertanto, da parte delle Amministrazioni, la necessità di definire uno strumento di controllo, inteso come garanzia per qualsiasi intervento, rinvenibile nella definizione di una proposta di legge che regolasse e definisse la qualità di un'intervento, come *condicio sine qua no* dell'eventuale realizzabilità.

L'idea di redigere una legge sulla qualità non è nuova, ma si ricorda il 1994/95. Fu infatti l'INARCH in concomitanza con l'entrata in vigore della cosiddetta "Merloni" che espresse la necessità di codificare una legge a riguardo. Fu poi ripresa dall'O.I.A. in Francia (1997) come proposta di "Direttiva europea per l'architettura e la qualità degli ambienti di vita" da cui l'INARCH mutuò (1997/98) il "Codice di autoregolamentazione per le amministrazioni pubbliche". Il 24 Luglio del 2003 viene approvato dal Consiglio dei Ministri, il Disegno di Legge quadro sulla qualità architettonica, redatto a cura dell'Ufficio legislativo del Ministero e della DARC, con il contributo del Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti, Conservatori. Il presente disegno di legge, nell'ambito dei compiti istituzionali si pone l'obiettivo di richiamare l'attenzione dei cittadini, delle istituzioni, dei professionisti e di tutti quanti operano nel settore, sul tema della qualità dell'architettura, dell'urbanistica, degli spazi urbani e del territorio e del raggiungimento di più elevati standard di progettazione e di realizzazione delle opere pubbliche e delle infrastrutture, in grado di contribuire alla salvaguardia del paesaggio e al miglioramento della qualità della vita della collettività. Oltre a contenere norme promozionali e incentivanti per diffondere e promuovere la qualità dell'architettura e del progetto architettonico, per proteggere e tutelare le opere architettoniche del secondo Novecento, per promuovere la conoscenza e la valorizzazione della cultura architettonica, urbanistica e del paesaggio, prevede anche l'istituzione di un piano per la qualità delle costruzioni pubbliche. Il testo parte dalla affermazione delle finalità e dei principi generali fondamentali (art.1). A partire dall'articolo 9 della Costituzione (La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione) si richiama il concetto di qualità della ideazione e costruzione architettonica e urbanistica: una qualità riconosciuta come questione di pubblico interesse - perché capace di contribuire alla salvaguardia del paesaggio e al miglioramento delle condizioni di vita dei cittadini - e definita come "esito di un coerente sviluppo progettuale che recepisca le esigenze di carattere funzionale, sociale e formale poste a base della realizzazione dell'opera, garantendo il suo armonico inserimento nell'ambiente circostante.

Durante un Convegno, tenutosi a Gubbio, sul tema *Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente*, l'avvocato Marchetti, uno dei relatori, evidenzia la contraddittorietà in termini dell'articolo menzionato. Riconoscendo non solo che non è possibile normare una legge rispetto ad un giudizio di valore emesso, ma come sia anche estremamente discrezionale il concetto di «armonico inserimento nell'ambiente circostante», rispetto al quale si sarebbe perplessi nel rispondere eventualmente alla coerenza o meno del progetto del Centre Pompidou. Si evidenzia pertanto una contraddizione in termini, Ecco quindi come, servirebbe non solo, una definizione di qualità più flessibile e meno rigida, ma anche un'invito rivolto agli amministratori, nel non entrare a far parte dell'intero processo decisionale di un progetto d'architettura. Si evidenzia, pertanto, come all'articolato "rosario di buone intenzioni" della legge quadro sulla qualità architettonica, corrisponda una un insieme di forti contraddizioni e incertezze. Da una parte ambizioni, dichiarazioni, principi; dall'altra prassi regolate da norme che di continuo sopravvengono, quantomeno inconsce delle letali conseguenze che generano. La qualità non si persegue per legge, ma vi sono leggi che la favoriscono creando humus positivo, e leggi che la ostacolano. Quindi, per produrre effetti reali - cioè qualità diffusa - vanno scardinati simultaneamente altri nodi dell'apparato normativo. La legge sull'architettura non basta: oggi la qualità diffusa è quantomeno improbabile perché l'apparato normativo sostiene, in forma espressa o indiretta, istanze che la contrastano. Ad una più attenta lettura si riconoscono una serie di carenze, se vogliamo abbastanza evidenti. Non vi è norma che imponga la regia unitaria del processo che porta ad una realizzazione, anzi tutto sembra predisposto ad evitare l'unità del progetto nelle diverse fasi, da quella preliminare fino all'ultimazione dell'opera. Al Responsabile Unico del Procedimento non fa riscontro un progettista garante del risultato qualitativo dell'opera. Le singole norme di carattere edilizio hanno carattere settoriale, sono prive di visione integrata; prevalentemente numeriche, raramente prestazionali, le più diffuse norme di carattere urbanistico hanno riferimenti obsoleti, impediscono più che sostenere l'intelligenza dei luoghi. Le stesse condizioni operative sono improprie, rispetto ad esempio alle programmazioni inadeguate, non solo nei contenuti, ma che comportano tempi di progettazione sottovalutati, riducendo l'azione di progetto ad adempimento tecnico senza favorire interazioni e sedimentazioni di idee. Un sistema normativo, che confusamente sollecita interpretazioni con tentativi di pervenire ad "autorizzazioni" più che condivise proposte di trasformazione dell'ambiente. Ne sono prova le procedure di "superDIA", rese possibili dall'indifferenza ai caratteri qualitativi del

costruire ed agli intrecci di valori alle diverse scale. Infine, e non per questo di ultimo interesse, la mancanza di velocità, con cui è possibile avere permessi. La sostanziale indifferenza al “tempo”, condiziona inevitabilmente il progetto d’architettura. Accanto a ciò c’è da aggiungere che in Italia esiste una cultura della conservazione acritica ed una motivata diffidenza verso le trasformazioni. Inoltre, con il passare degli anni, mutano contesto e condizioni al contorno, quindi sempre meno l’obiettivo della qualità può perseguirsi senza un sistema di azioni mirate. Attualmente abbiamo norme che rendono conflittuale chi dovrebbe collaborare per raggiungere risultati, altre che frenano la qualità. Oggi molto è cambiato rispetto a qualche anno fa, sono cambiate non solo le esigenze ma anche gli stili di vita. Nell’ottica quindi di normare la qualità, intendendo questo atto come un meccanismo di garanzia per un corretto intervento sul nostro patrimonio storico artistico, allontana, se non addirittura nasconde il reale problema. La questione reale, è infatti quella di ripensare la città e i suoi organismi per poter rispondere in seguito ad interventi di qualità. Non servono delle istanze costrittive o normative, perché in «architettura, la qualità è un’ intelligente inserimento nell’ambiente, nel paesaggio, nelle stratificazioni del passato; è espressione di libertà, non consolida ostacoli psicologici tramite barriere fisiche»⁷⁶. Senza pretendere regole generali, alcuni requisiti sono sostanziali: la capacità di un intervento di dialogare con quanto esiste o potrà esistere al suo intorno; di cogliere la questione di fondo da affrontare, di liberarsi dal pretesto funzionale specifico, di esprimere significati e valori; di agire fra vincoli e regole, affrancarsene rispettandoli. Ma certo non penso sia possibile poter codificare all’interno di categorie definite a priori, un progetto che possa soddisfare il requisito della qualità. Ritengo invece che agire per la qualità implichi assicurare unità del progetto (preliminare, definitivo, esecutivo, direzione lavori, spesso invece oggi compito di 4 soggetti distinti); risorse idonee; velocità (il tempo tra bando di concorso e uso dell’opera), evitando che la questione della qualità si traduca esclusivamente in uno slogan. Il problema non è di proibire, ma di saper agire e sicuramente questo sarà possibile solo se si impara ad “ascoltare l’edificio”, come più volte Ponti, proponeva: «Solo attraverso questa particolare subordinazione degli architetti all’opera, che essi, possono servirla meglio, “esaudirla”. Solo per questa via segreta essi entrano infine nell’incanto dell’architettura. Solo per questa via, *la via delle opere* (l’architettura non ha improvvisatori, non ha *enfants prodiges*)

⁷⁶M. P. Ciamarra, *L’architettura e il mistero della qualità*, in «Il Giornale dell’Architettura», dicembre, 2007.

essi felicemente ricevono l'Architettura, nelle sue vere leggi»⁷⁷. Se c'è una politica importante per promuovere la qualità del progetto, questa è la politica dei concorsi, unico strumento in grado di garantire una concorrenza reale, fondata sulla qualità del prodotto a vantaggio del committente, dell'utente finale e dell'intera comunità.

Attualmente la sfida verso la ricerca della legge sulla qualità dell'architettura continua. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MIBAC) ha indetto una consultazione pubblica sul disegno di legge relativo alla Qualità architettonica e urbanistica degli spazi urbani e del territorio, approvato dal Consiglio dei Ministri dell'11 luglio 2008 e attualmente all'esame della Conferenza Unificata Stato Regioni. Si tratta della prima volta che il MIBAC promuove una consultazione pubblica di questo tipo, in linea con i più recenti orientamenti manifestati in sede europea, nei quali è sollecitato il ricorso a forme di partecipazione della società civile per garantire una maggiore apertura e trasparenza nei processi decisionali pubblici.

Al di là delle leggi, ci si interroga su cosa si intenda per "qualità" quando ci si riferisce al mondo delle costruzioni e, in particolare, a quello della progettazione, e come la qualità di un progetto possa essere certificata prima che questo abbia avuto il suo esito costruttivo. La risposta non è certo immediata, poiché presuppone, in prima analisi, un chiarimento sui molti aspetti, anche terminologici, di un dibattito che negli ultimi anni è stato particolarmente ricco e controverso. La qualità della progettazione è, infatti, obiettivo tanto più sentito quanto più l'azione del costruire si configura come azione complessa. Ma è anche istanza di ordine culturale, se si attribuisce al progetto quel ruolo di governo dei processi edilizi indispensabile a garantire il buon esito della costruzione e a salvaguardare quella qualità globale dell'architettura che l'insieme dei disposti normativi e dei controlli di qualità da solo non può garantire. L'unicità di ogni costruzione o l'incidenza del luogo e dei contesti operativi sempre differenti sono solo alcuni degli aspetti che rendono altamente improbabile l'individuazione di parametri di qualità assoluti, quindi oggettivi. La qualità «non è misurabile né tanto meno può essere costretta in gabbie normative»⁷⁸, trattandosi di un ambito fortemente «caratterizzato dalla non standardizzazione del prodotto e dalla variabilità nel tempo dei processi»⁷⁹. Più correttamente la qualità «va considerata un valore aggiunto laddove denota fattibilità, coerenza, conformità, controllo, coordinamento sia del processo di generazione delle idee progettuali che delle istituzioni specifiche

⁷⁷Gio Ponti, *Ascoltare l'edificio*, in «Casabella» aprile-maggio 1957, 215.

⁷⁸A. Violano, *La qualità del progetto di architettura*, Firenze, Alinea, 2005.

⁷⁹*Ibid.*

necessarie alla costruzione del manufatto edilizio»⁸⁰. Pertanto reso atto delle difficoltà di pervenire a una definizione univoca del termine “qualità”, si può partire dal termine generico secondo cui essa è identificabile con la capacità di un prodotto di soddisfare le esigenze espresse o implicite dalla committenza. Per il progetto, la qualità è definita in ambito UNI come «insieme delle caratteristiche [...] che determinano la capacità di soddisfare esigenze espresse o implicite contenute nel programma d'intervento» (UNI 107722-1). Si individua quindi, nel rapporto con la committenza, una via preferenziale alla sua esplicitazione, chiarendo tra l'altro perché in uno stesso progetto sono sempre percepibili differenti piani qualitativi. La norma UNI 107722-2, a tal proposito, individua quattro differenti categorie di qualità in relazione a una pluralità di soggetti:

- 1- La qualità rispetto all'utente finale dell'opera, derivate dai suoi bisogni e dai vincoli d'uso.
- 2- La qualità rispetto ai committenti e ai gestori dell'opera sia sotto il profilo tecnico sia sotto quello economico.
- 3- La qualità rispetto alla collettività, derivante dalle condizioni d'inserimento ambientale e dall'utilizzazione delle risorse.
- 4- La qualità rispetto alla catena degli operatori interni al processo.

Si percepisce quindi come la qualità, non definisce un parametro astratto di eccellenza, ma si determina sulla base di obiettivi plausibili e predeterminati, oltre che, come visto, su specifiche istanze della committenza. Forse la soluzione andrebbe trovata all'interno di un dibattito scientifico in modo da rintracciare una soluzione all'interno dello stesso campo d'azione, e non solo normativo, in modo da pervenire a una nozione di qualità architettonica che sia più flessibile e meno rigida, tutelata, garantita, ma non incasellata da rigide norme, una legge che, in certo senso, possa essere condivisa con principi giuridici ma non oppressa dagli stessi. Due aspetti vanno quindi sottolineati: una nozione di qualità architettonica assunta sul piano scientifico, e un invito agli amministratori di offrire delle indicazioni che consentano di raggiungere certi obiettivi, senza entrare troppo in merito alla questione. Sicuramente la qualità non può e non deve essere normabile.

⁸⁰ *Ibid.*

4. Il tempo nuovo della città storica.

La città storica costituisce il risultato di una sequenza di contrasti e di trasformazioni, di tradizioni e di eredità culturali trasmesse. L'azione del tempo, i disastri naturali e quelli provocati dalla mano dell'uomo, le scelte operate per conservare o distruggere, l'incuria per ignoranza o per povertà, hanno selezionato e conformato uno spazio quanto mai eterogeneo ed affascinante, quale è il centro storico. Il linguaggio delle architetture è un'espressione concreta del tempo fatta di segni che continuamente si trasformano, la cui complessità è scritta sulla fabbrica, nella città storica, attraverso le trasformazioni nel tempo, verso nuovi usi che la modificheranno ancora. Il tempo che si accumula, intanto, può essere o scritto con il nuovo progetto o cancellato, privilegiando una fase storica alle altre. Il tempo, acquista una sua complessità, agendo sulle città storiche e trasformandole. Non sempre sarà possibile recuperare un passato e tradurlo nel presente. In tal caso il "tempo" delle architetture della città storica dipenderà dal gesto sempre diverso di chi interverrà su di esse, che sceglierà cosa raccontare di questa complessità. Significativo, a riguardo, è l'aforisma di Ernst Jünger, allorché accosta la città ad una barriera corallina, formata dal depositarsi di tanti elementi diversi che, appunto, configurano un confine: l'essenza del confine è la sua stessa costituzione, la sua stratificazione, ed in qualsiasi momento visitiamo questa barriera corallina, realizziamo che l'artefice del confine è il tempo. «Io credo che esiste un solo grande architetto che ha costruito città ed è appunto il tempo. Ma il tempo è un agente contraddittorio, non procede linearmente, il tempo è determinato, ed è dominato da una legge fondamentale che è quella che sancisce la contemporaneità dell'inattuale. Il tempo è conflittuale perché non ha una forma geometrica, non ha una forma lineare, il tempo configura la città come un insieme di eccessi e di miserie. Il tempo è accumulazione di vecchio e nuovo. È su questa struttura che la città si modella come una barriera corallina, e dalla stessa definisce le sue caratteristiche per il progetto architettonico moderno».

Il variare delle maree consente di apprezzare i molti strati e i colori cangianti e variati con cui la natura costruisce le barriere coralline. Così come avviene quando si visita una città oppure quando se ne indaga la natura e il significato da un determinato punto di vista storico, può accadere che una marea atipica riveli un'aspetto inatteso della barriera. La casualità è una componente fondamentale per la ricerca degli equilibri nella trasformazione del territorio che partecipa alla costruzione della città. Per Renzo Piano la

città «è una straordinaria emozione [...] una città non è mai disegnata, si fa da sola»⁸¹. Questo significa osservare nella capacità di modificarsi casualmente un segno di vitalità che adatta la città a esigenze sempre nuove, inventandone e provocandone immagini e forme di diversità non programmabile. È possibile, fatte le debite proporzioni, tentare di applicare l'aforisma di Jünger allo studio dei centri storici delle maggiori città d'arte italiane. Emerge subito come in qualsiasi epoca, successivamente alla sua fondazione, la maglia architettonica e paesaggistica di ogni città sia stata costituita da un insieme di elementi già storicizzati e da altri dichiaratamente moderni, realizzati in spazi liberi o in sostituzione di fabbriche. La città si è sempre costruita su se stessa, altrimenti oggi non si potrebbero ammirare i felici connubi di impianti medioevali e palazzi rinascimentali in spazialità barocche. È stato così ancora fino agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento; in seguito, l'attenzione al formalismo come integrità di un luogo, in nome del recupero e della salvaguardia, ha portato allo stravolgimento delle regole stesse dell'architettura, che vedono nella coincidenza tra forma e contenuto la risoluzione del loro manifestarsi, facendo perdere definitivamente i diversi equilibri che da sempre si sono consapevolmente e inconsapevolmente ricercati e voluti. In architettura si è sempre e comunque chiamati, quindi, ad intervenire sul paesaggio e a modificarne i profili e le prospettive, a limitarne o esaltarne gli orizzonti; tuttavia, l'intervento dell'uomo sul territorio, va necessariamente considerato come qualcosa di naturale, in quanto esso stesso è parte del fenomeno Natura. L'uomo modifica per necessità l'ambiente, adattandolo alle proprie esigenze materiali e spirituali. Gli architetti dell'antica Grecia hanno avuto la capacità di raggiungere equilibri oggi inimmaginabili, pur modificando il territorio, com'è accaduto, ad esempio, per le costruzioni delle acropoli o dei teatri. Allo stesso modo i Romani hanno costruito acquedotti che hanno segnato il paesaggio con razionale funzionalità, applicando tecnologie contemporanee.

La città è pertanto la nostra memoria vivente, un'opera aperta nella quale è possibile leggere il suo intero palinsesto. Così come la metafora formulata da Victor Hugo quando sosteneva che il monumento e la città sono un libro di pietra dove ogni generazione scrive. Coloro che cancellano o che ne strappano le pagine si collocano al di fuori di questa «staffetta civile»⁸².

⁸¹ F. Irace, *Renzo Piano building workshop. Le città, Renzo Piano building workshop. Le città visibili*, Catalogo della mostra (Milano, 22 maggio-16 settembre 2007), Mondadori Electa, 2007.

⁸² M. D. Bardeschi, *L'immagine della città storica in Restauro, due punti e da capo*, L. Gioeni (a cura di), Ex fabbrica Franco Angeli, 2004.

Un approccio sbagliato al tema della città, d'altro canto, ha avuto come esito la condizione tangibile di degrado in cui questa vive la contemporaneità negata. In questi casi si tratta di una città divisa: da una parte il centro storico, delimitato e protetto da piani di recupero, dall'altra, le nuove periferie affidate ad un caos programmato. È questa condizione reale della città – ancora in espansione e sempre più volutamente separata dal centro storico – a negare la sua stessa essenza, che risiede nella stratificazione creata dal tempo della vita attraverso una propria processualità.

Si ricordi, in proposito, Aldo Rossi, nella sua analisi volta a costruire un sistema che permettesse di valutare i significati degli interventi nel costruito che sosteneva: «la questione non può più essere posta solo dal punto di vista della relazione tra vecchio e nuovo [...] ma dal punto di vista della necessaria modificazione che si produce con ogni intervento».⁸³ La volontà di ricondurre il rapporto con la città storica all'interno della progettazione, lo spinge ad asserire che la stessa città costituisce «per l'architettura contemporanea un campo di esperimenti anche imprevisi».⁸⁴ Rossi sostiene ancora che il rapporto con la città antica «può essere risolto solo attraverso un progetto dell'architettura di alto livello urbano, che si preoccupi delle cose da consolidare e da salvare nel modo più rigoroso, come anche delle necessarie demolizioni e trasformazioni d'uso».⁸⁵ L'unico criterio operativo per il controllo del costruito viene identificato, quindi, nel teorema della "modificazione",⁸⁶ all'interno del quale la conoscenza del luogo diviene misura e controllo della qualità. Non si tratta di distinguere tra buona e cattiva architettura, ma tra architettura e *non* architettura e, allo stesso modo, tra città e città negata. Intervenire all'interno delle nostre città storiche oggi diventa sempre più difficile, in quanto sono diventate più complesse le relazioni spaziali, così come la frammentarietà del paesaggio metropolitano. Esiste una forte differenza tra la città contemporanea e la città storica, soprattutto relativamente al loro livello di complessità.⁸⁷ La città antica era il luogo, infatti, di una cultura architettonica in buona misura unitaria nonostante in essa convivessero realtà sociali tra loro diverse, i materiali costruttivi impiegati, i caratteri tipologici e morfologici degli edifici apparivano omogenei e costanti. Al contrario, la città contemporanea è il luogo della diversità, della frammentazione, dell'incoerenza delle sue

⁸³A. Rossi, R. Boniscalzi, cit., p. 474.

⁸⁴*Ibid.*

⁸⁵*Ibid.*

⁸⁶Nel doppio numero di «Casabella» monografico n. 498-499, 1984, p. 1, Gregotti parla di modificazione come «uno strumento concettuale che presiede alla progettazione dell'architettura». p.33.

⁸⁷*Idid.* «Alla fine degli anni Sessanta, le caratteristiche sociali di ogni singola parte della città non aderiscono più a quelle funzionali, le relazioni morfologiche non aderiscono a quelle sociali». p. 35.

diverse componenti è diventata quindi più complessa nella sua gestione e organizzazione. Per quanto riguarda i cambiamenti di ordine tecnologico, ad esempio, i più importanti cambiamenti, riguardano l'affermarsi di modi di produzione e scambio immateriale, che mettono in discussione il tradizionale sistema di relazioni fisiche su cui si basa storicamente la città, questi cambiamenti inducono nuovi concetti di distanza, la sperimentazione di nuovi linguaggi, con l'obiettivo di adattare le opportunità offerte dalle nuove tecnologie ai nuovi rapporti instaurabili fra cittadini. Ma indubbiamente il fenomeno più immediatamente leggibile nelle nostre città è il cambiamento di ordine sociale dettato da una serie di fenomeni i nuovi flussi migratori, la stazionarietà dei tassi demografici delle popolazioni 'storiche', la polarizzazione della ricchezza, la crescita della disoccupazione, la crisi dello stato sociale. Un sistema di variabili che sta cambiando la natura delle nostre città e quindi inesorabilmente anche il rapporto con la città storica. Il centro storico, pertanto, vede esaurirsi il suo paradigma classico, ossia luogo da preservare dall'intrusione dello sviluppo industriale, a favore di un nuovo paradigma che lo vede come luogo di stabilità e di connessione di fronte alla grande variabilità di ordine fisico e sociale, verso le tante culture che oggi investono la città, e, nello stesso tempo, come luogo capace di tessere nuove relazioni con la molteplicità di spazi e di soggetti che caratterizzano il territorio.

Ne consegue quindi che il progetto nella città storica contemporanea acquisisce un tempo nuovo⁸⁸. La consapevolezza culturale della *modificazione* dell'esistente, infatti, delinea una ricerca metodologica che rende l'agire progettuale l'unico possibile strumento di controllo e di gestione del costruito. Come osserva Paolo Torsello, gli spazi riconosciuti al progetto e la sua legittimità d'intervento sulla città storica, hanno confermato la centralità della progettazione architettonica, che in tal modo reclama «il diritto di gestire la modificazione della città e dell'architettura in nome di una storica e inarrestabile legge del divenire».⁸⁹

In questo senso, il problema dell'intervento sull'esistente non si pone tanto come una questione di selezione tra edifici – o parti di edifici – degni di essere salvaguardati ed altri per i quali è permessa, se non auspicabile, la distruzione. La vera questione va ricercata

⁸⁸ Si ricordi la VIII Mostra internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia, dal titolo "Next", in cui molto si è discusso sulle nuove condizioni della nostre città e come intervenire nel futuro.

⁸⁹ P. Torsello, *Conservare e comprendere*, in B. Perdetti, (a cura di), *Il progetto del passato*, Milano, Mondadori, 1997, p. 185.

nella capacità di utilizzare tutto quanto si è ereditato dal passato come risorsa per la costruzione del presente, «nella capacità di vedere, prevedere e controllare».⁹⁰

Intanto, Vittorio Gregotti valuta la necessità della distruzione di tessuti urbani o parti di edifici, a vantaggio di nuove costruzioni, proponendo la redazione di una “carta delle distruzioni” dentro e fuori la città.⁹¹ Di parere contrario è invece, Marco Dezzi Bardeschi che, nella rivista «Tema», sostiene che «non è vero che per progettare occorre desertificare, azzerrare la presenza del passato. Al contrario la vera cultura del progetto non può fare a meno di stabilire relazioni essenziali e confronti continui con la città esistente e il territorio già segnato da tante generazioni. Ed è proprio dalla convinta dialettica di tale rapporto dialogico che esso trae la sua specifica motivazione, il suo profondo significato, il proprio diritto di cittadinanza tra le cose».⁹²

In un progetto attento alla conservazione delle risorse non si tratta tanto di astenersi dall'intervenire, ma di imporre al progetto stesso una qualità superiore, nella consapevolezza di ciò che si possiede e, proprio per questo, anche di cosa viene messo in discussione per, eventualmente, rinunciarvi. È necessario, quindi, innovare partendo dalle solide basi del passato, con la sicurezza che esse offrano delle potenzialità immediatamente disponibili, che vanno ricercate e svelate mediante un vero e proprio progetto di conoscenza della preesistenza, che deve costituire parte integrante del più generale progetto architettonico.

È «la memoria storica che si sta distruggendo sempre più. Ed è proprio la memoria del passato quella che dovrebbe nutrire la memoria di un futuro degno del passato, non schiavo di una globalizzazione male interpretata, mirante spesso ad un profitto egoistico ed immediato».⁹³ È inutile imbalsamare una città, ma bisogna anche evitare di offrirla in pasto all'architettura-spettacolo⁹⁴. Ma è possibile studiare la città e le sue storie, considerando la molteplicità del reale in continuo e sempre divenire? La risposta potrebbe

⁹⁰ V. Gregotti, *Architettura come modificazione*, in «Casabella», n. 498-499, 1984.

⁹¹ Cfr., V. Gregotti, *La necessità del passato*, cit., p. 19.

⁹² M. Dezzi Bardeschi, *Le ceneri di Gio Ponti*, in «Tema», n. 2, 1995.

⁹³ L. Vinca Masini, *Memoria del futuro e della memoria nella città*, in Convegno di Studi, Gubbio, *Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente*, giovedì 14 Giugno 2007, abstract della Relazione.

⁹⁴ Cfr. J. Barnes, *England, England*, Oxford, Picador, 1999, trad. it. *England, England*, Torino, Einaudi, 2000. Il libro narra di come un magnate megalomane decida di radunare in un unico posto le maggiori attrazioni della vecchia Inghilterra, per trasformare l'isola di Wight in una nazione in miniatura denominata appunto England England: «Abbiamo ammucciato catere di storia sociale e culturale, tutta roba spendibilissima». L'impresa nasce con l'idea di realizzare un parco di divertimenti sul modello di Disneyland, ma finirà per produrre una gigantesca metamorfosi. Minacciata, sconfitta dalla nuova realtà tecnologica e mediatici. La vera Inghilterra dovrà rinunciare alla propria identità tradizionale, al punto da cercarne una sostitutiva, accettando il nome di *Anglia*. La sostituzione della politica con il marketing, e quella del cittadino con il cliente, condurrà ad un'apoteosi turistico-commerciale.

essere nel progetto stesso inteso come strumento di coscienza critica, «che deve essere pensato soprattutto come un momento di costruzione della città».⁹⁵

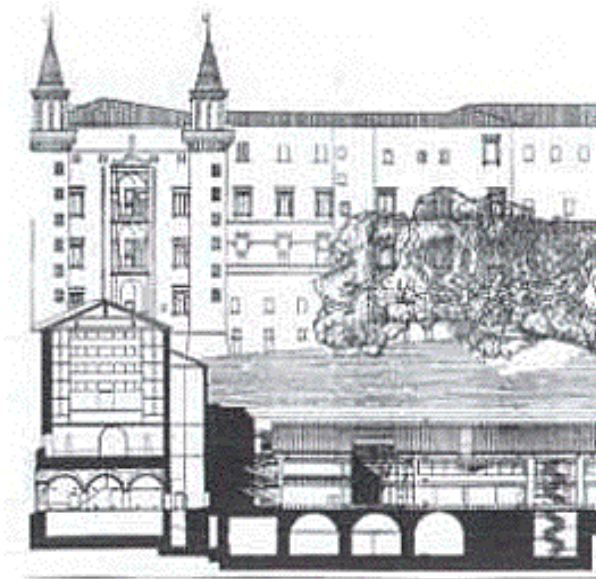
Oggi nelle nostre città, nonostante l'attenzione e il rigore di studi teorici sui centri storici⁹⁶ e sul recupero, così come sui nuovi criteri di urbanizzazione – passando per la grande attenzione all'architettura del paesaggio – vengono attuati piani che in breve tempo portano alla falsificazione della città. Questo fronte culturale, peraltro non omogeneo, che coinvolge associazioni e riviste, da un lato avvia un confronto polemico e vivacissimo interno alla disciplina, dall'altro conduce una battaglia d'opinione contro il malgoverno. Chiunque può constatare quello che sta accadendo nei piccoli e grandi centri storici della maggior parte delle regioni italiane, dove spesso le false pietre si sostituiscono alle vere, in nome della continuità con la tradizione *costruttiva* locale. Si continua, purtroppo a non rendersi conto che la conservazione del passato ha bisogno di un nuovo progetto per migliorare la sua qualità senza timore di azione. Questa paura della realtà, di una contemporaneità dalla quale a tutti i costi si vuole fuggire, nasconde, forse, un complesso di inferiorità nei confronti della storia? La città deve continuare a costruirsi su se stessa ancora oggi, come accade da sempre, in una rigenerazione continua, nel pieno rispetto delle preesistenze e delle nuove mutate esigenze. Il paradosso è, però davanti ai nostri occhi nel quotidiano vivere la città e il territorio, nel contrasto sempre più evidente tra una falsa attenzione alla storia e alla memoria della città e la disattenzione verso il nuovo, come se la città fosse altrove: «In tali condizioni dovrebbe nascere un atteggiamento che sappia farci conservare modernamente gli ambienti delle città antiche e che sappia insegnarci a progettare il nuovo, tenendo conto di tali testimonianze in maniera non convenzionale, ma basata su principi sociali radicalmente nuovi».⁹⁷ Spesso, invece sembra che le architetture esistenti e le loro storie diventino contesti/pretesti per una nuova “immagine” della città. Più di cento anni sono passati da quando Friedrich Nietzsche, non ancora trentenne, nella sua «Considerazione inattuale», pubblicata nel

⁹⁵ C. Aymonino, M. Botta, A. Samonà, G. Samonà, U. Siola, in *Architettura del presente e città del passato*, a cura di Umberto Siola, Shakespeare & Company 1984, Collana «Architettura», p. 70.

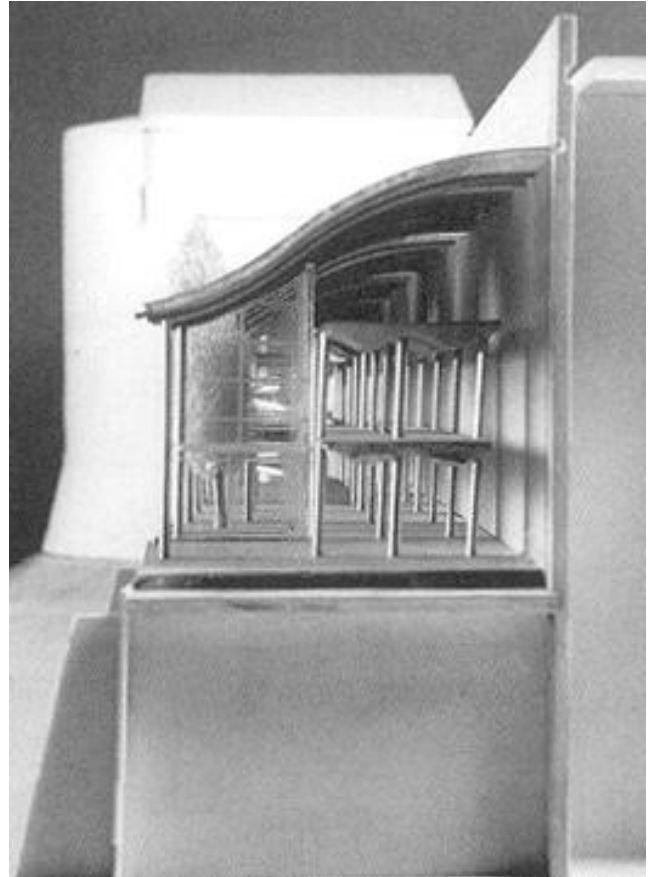
⁹⁶ Tra le associazioni più importanti, si ricordi L'associazione Nazionale Centri Storico-Artistici, e Italia Nostra. L'ANCSA, creata nel 1960 allo scopo di promuovere iniziative culturali e operative a sostegno dell'azione delle amministrazioni pubbliche per la salvaguardia e la ristrutturazione delle strutture insediative esistenti, in seguito all'approvazione della carta di Gubbio a conclusione del Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici (Gubbio 17-18-19 settembre 1960). Documento che seppure risulta di notevole valore estendendo a scala nazionale la questione della difesa dei centri storici, al tempo stesso però, rispetto all'inserimento di architetture moderne invita ad « evitare in linea di principio i nuovi inserimenti nell'ambiente antico», così come scritto nella carta. Cfr. Dichiarazione finale approvata all'unanimità a conclusione del Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici, *cit.* L'associazione Italia Nostra è stata fondata, invece nel 29 ottobre 1955 a Roma e attualmente è diventata una ONLUS.

⁹⁷ R. D. Stefano, in *Questioni di urbanistica dei centri antichi*, Stoccolma-Vadstena, settembre 1975.

1874, sosteneva: «La storia – come storicismo e senso storico – non è solo una conquista dello spirito illuminato, ma una febbre divorante, una "virtù ipertrofica" che può essere rovinosa [...] il senso storico non permette lo scontro bruciante con le forze del passato, ma vuole inglobarle in sé come reliquia esotica, con ingiustificato sottinteso di benevola superiorità - e quindi cela un movimento ostile alla vita».⁹⁸



Palazzo ducale di Urbino. La nuova Data, sezione dell'intervento dell' Arch. De Carlo. L'edificio della Data ducale interessa tutta la lunghezza della piazza del Mercatale e sarebbe adibito a spazio espositivo su due livelli con copertura



Palazzo ducale di Urbino. Plastico. Veduta generale del progetto, è visibile la nuova copertura curvilinea che dovrebbe coprire per intero la luce della Data.

Intanto il quesito della legittimità o meno del *nuovo* in un contesto storico, più volte emerso all'interno di convegni relativi alla presenza dell'architettura contemporanea in Italia, sembrerebbe obsoleto, così come il superamento di certi atteggiamenti ideologici nei confronti dei nuovi interventi nei centri storici. Alcuni però ancora sostengono tale impossibilità, come l'associazione Italia Nostra che, nonostante siano passati oltre cinquant'anni dall'anno della sua fondazione (1955), ritiene ancora illegittima l'architettura contemporanea nei centri storici. Emblematica è la polemica che nacque per il progetto

⁹⁸ F. Nietzsche, *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stuck: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874, tr. It. di S. Giannetta, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1973, p. 15.

delle Scuderie di palazzo Ducale ad Urbino del maestro Giancarlo De Carlo, giudicato un “delittuoso progetto”. Si rimproverava all’architetto di aver costruito un water front di cemento armato, un edificio «un po’ ortopedico di acciaio e cemento, più o meno nascosto tra due muraglioni, per esibire un altro museo»⁹⁹.

In effetti De Carlo, invece, si è limitato solamente a collegare con eleganza e ingegno, i due muri d’ambito dell’Ex scuderie, lunghe 126 metri, con una copertura ondulata che si adagia alle diverse quote, ospitando al suo interno un Osservatorio della città, una struttura polifunzionale.

Criticare lo stesso architetto che proprio negli anni ’60, con un piano esemplare, ha contribuito nel salvare la città di Urbino da una sfrenata azione speculativa, può far riflettere che la polemica riguarda più che l’architetto la Nuova Architettura, considerata ancora una volta come una minaccia all’integrità del patrimonio culturale italiano. Sicuramente l’azione condotta negli anni ’50, da Associazioni come Italia Nostra, l’Ancea, hanno contribuito non solo a estendere l’interesse verso i nostri centri storici ma soprattutto ad inserirli in un programma di conservazione nazionale. Oggi, però come ampiamente sottolineato, le situazioni sono cambiate come non ammettere che i pericoli che attualmente corrono i centri storici sono di natura diversa da quelli individuati cinquant’anni fa? Oggi è diffusa la convinzione che la questione della salvaguardia degli ambienti formati nel passato non possa essere disgiunta da quella della città contemporanea nel suo insieme. Le città nelle quali attualmente viviamo sono profondamente diverse da quelle degli anni Cinquanta, così come sono cambiati gli interessi, gli abitanti, i quadri politici, le normative e le leggi. Invocando una conservazione integrale dei centri storici, si è contribuito spesso volte a condannare gli stessi e a rimanere fedeli alle stereotipate configurazioni, scambiando “immagini” per “valori”. La conservazione ad oltranza e le trasformazioni arbitrarie impediscono una corretta vitalità della città. Ciò che ha contribuito nel corso dei secoli alla salvezza della parti storiche delle nostre città è stata la possibilità di evolversi, di cambiare, di seguire i ritmi con cui la società si è trasformata nei tempi. La città contemporanea è quindi una città storica nel presente, nel significato più intrinseco della sua necessità di riallacciare nuovi legami con la parte più antica. Occorre recuperare il tempo e la storia nelle loro potenzialità di svolgimento lineare, riconquistando un altro concetto di memoria, di quella che Lara Vinca

⁹⁹ A. Emiliani, *Un water di cemento minaccia Urbino*, in Il «Resto del Carlino» 2000.

Masini chiama “memoria del futuro”.¹⁰⁰ Una memoria che, «anziché ripiegarsi su se stessa, viene usata come stimolo per il recupero di una creatività sana. L’accelerazione è la grande mutazione che si è verificata nel nostro tempo, ed è con questa che l’artista deve confrontarsi; di conseguenza, anche il suo territorio si allarga insieme alla sua curiosità, ed in questo senso l’artisticità acquista una dilatazione espansiva che va dallo spazio architettonico alla comunicazione e alla scienza. La città deve crescere e portare sempre il suo contributo di attualità, rinnovandosi, ma senza distruggere la sua memoria storica, anzi, accrescendone il significato con un contemporaneo che le sia degno. Ben altro sono, invece, quelle operazioni definite di *ammodernamento*, con pratiche che hanno ridotto non solo gran parte delle nostre periferie, ma anche dei centri storici, a dei non-luoghi in cui galleggiano spaesati alcuni straordinari pezzi storici»¹⁰¹.

Intanto se Mario Fazio, ex presidente di Italia Nostra, pubblica un libro intitolato: *Passato e futuro delle città*¹⁰², in cui processa l’architettura contemporanea, denunciando la presunta sindrome Bilbao come effetto Ghery, e Italia Nostra continua a esorcizzare ogni nuovo intervento nei centri storici, ritengo che il problema reale non verrà mai risolto ma rimandato, permettendo che i nostri centri storici si trasformino a «improbabili paesi dei Balocchi dello Shopping per turisti»¹⁰³

È auspicabile, nel prossimo futuro, un atteggiamento più sereno e disponibile nei confronti di un normale operare all’interno dei nostri centri storici, consentendo da un lato di uscire dall’attuale tentativo di cristallizzazione della odierna morfologia della città antica e, dall’altro, di bloccare le operazioni speculative fuorilegge, permettendo contemporaneamente la ripresa di una necessaria e corretta edilizia da realizzarsi entro i limiti di una normativa coerente. È ormai evidente che la politica dei divieti premia esclusivamente le opere di abuso, che sono le uniche ancora in corso nei centri storici, se si escludono i lavori di restauro relativi ad opere ridotte in condizione tali da non consentire ulteriori dilazioni. La ripresa del lavoro dei professionisti, in cui la figura dell’architetto responsabile sia indispensabile alla progettazione nel centro storico sia per opere di nuova architettura che per interventi di restauro è, al momento, la sola strada onesta da intraprendere, al fine di consentire che i rapporti con gli organismi di controllo –

¹⁰⁰ Cfr. L. Vinca Masini, *Memoria del futuro e della memoria nella città*, op. cit.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² M. Fazio, *Passato e futuro delle città. Processo all’architettura contemporanea*, Einaudi, 2000.

¹⁰³ M. D. Bardeschi, *L’immagine della città storica in Restauro, due punti e da capo*, op. cit, p. 334.

Soprintendenze in special modo – si articolino in modo sereno, chiaro e regolato da norme finalizzate al raggiungimento di un risultato che non proclami vincitori ma piuttosto premi. Con l'ausilio dell'attuale cultura e della moderna scienza, si ha oggi l'occasione di riprendere ad operare nel centro antico senza complessi di inferiorità, senza smanie di modernismo, senza mimetismi né aggressioni, rendendo in tal modo nuovamente vivo e vitale quello spazio destinato a tutte le umane attività.

Rivitalizzare in tal modo i centri storici, inoltre, non impone alcun freno alla critica architettonica, che dovrà agire da stimolo e da guida per gli operatori professionali, consentendo però quel libero operare di cui ogni epoca si è fatta portatrice e che, sebbene con alcuni errori e lacerazioni che oggi si condannano, ha regalato opere di immenso valore che altrimenti non sarebbero mai state realizzate. La chiave di lettura della realtà è quindi il movimento, il cambiamento. Il linguaggio moderno, in senso generico, è oggi l'unico che permette la comunicazione nella contemporanea società globale, nella quale molteplici culture si contaminano reciprocamente. Tuttavia, bisogna comunque tener presente che globalizzazione vuol dire integrazione e compatibilità con la diversità, non omologazione, appiattimento e perdita d'identità. Proprio nell'elaborazione del passato risiedono tutte le ragioni della nostra attualità. E' lì che si trova il nucleo promotore del cambiamento e della presa di coscienza di una moderna autonomia intellettuale dell'uomo contemporaneo. Si tratta di un processo che, per ogni individuo e per ogni società, ha modi e tempi scanditi dalla memoria semantica di quel lessico mentale che contiene le informazioni sul mondo ed organizza il nostro pensiero in base ai significati ed ai referenti che la nostra cultura ha costruito. L'obiettivo è quindi quello di lottare per un tempo nuovo della nostra città storica, in cui si difende il diritto dell'architettura contemporanea accanto a quella del passato, contro ogni tentativo di mistificazione del rapporto Antico/Nuovo.

5. Lezioni italiane sulla cultura del progetto.

La «vexata quaestio» relativa al rapporto corretto da instaurare tra l'*antico* e il *nuovo* nelle pratiche d'intervento architettonico nei tessuti storici preesistenti, ha da secoli contrapposto, sia sul piano teorico che culturale, le specificità disciplinari del restauro e del progetto del nuovo. La cultura architettonica ha da secoli espresso diversi orientamenti metodologici rispetto al costruito esistente, a volte anche opposti tra loro, raggruppabili secondo alcuni criteri procedurali di base, i quali hanno prevalso l'uno sull'altro nel corso delle varie stagioni culturali, alternandosi o riuscendo a convivere. Orientarsi nel labirinto delle distinzioni – a volte anche solo formali – che costellano il panorama delle teorie e dei frammenti teorici, presenta molte difficoltà.

Ovviamente il campo di giudizi di valore è arbitrario e contingente e, di conseguenza, saranno tali anche le scelte d'intervento. Ciò significa che, alla luce di alcune tendenze che oggi gli architetti esprimono accostandosi all'esistente, non è possibile definire un'unica strada percorribile, ma piuttosto sono molteplici che per di più si influenzano tra loro. Domandarsi se esistano categorie o modalità d'intervento uniche e definite, all'interno delle quali sia possibile includere le varie operazioni progettuali, implica ammettere al tempo stesso l'inesistenza della questione. La cultura progettuale si appropria dei materiali della memoria da una prospettiva esterna ad ogni storicismo e ad ogni restauro. In che senso è possibile, allora, recepire la ripresa del colloquio con l'eredità del passato? Una risposta a tale interrogativo va ricercata nel rapporto tra l'approccio oggettivante del restauratore, che considera del tutto ingiustificate le operazioni di modificazione mediante aggiunte o sottrazioni, e quello soggettivo del progettista, il quale, viceversa, riconosce nei metodi del restauro un forte limite all'espressione della propria creatività e alle ragioni della contemporaneità.

L'obiettivo, nel raccontare alcuni degli schemi logico-interpretativi delle possibili modalità d'intervento del *nuovo* nell'*antico*, non è tanto quello di definire, quindi, delle categorie uniche quanto di poterle verificare in rapporto alle esperienze concrete del cantiere d'architettura, con la volontà di riappropriarsi di una metodologia d'indagine in cui saranno sempre e solo le condizioni contestuali che detteranno il diverso modo di operare, indipendentemente dalle categorie analitiche o da qualsiasi schema interpretativo.

Durante il Convegno tenuto a Napoli nel 1990, *Restauro e progetto*, nell'ambito di un ciclo di incontri: *L'architettura tra conservazione ed innovazione*, a cui hanno partecipato i

rappresentanti più noti del mondo professionale, Francesco La Regina ha fornito, nell'essenzialità specifica di singole categorie concettuali, una possibile chiave interpretativa utile a ricondurre la riflessione critica sulle metodologie d'intervento sul costruito "dall'ideologia alla scienza", vale a dire «dalle contrapposizioni astratte al terreno concreto della operatività. Queste categorie consentono infatti di spostare il discorso dalla ricerca impraticabile di una verifica operativa rispetto a condizioni aprioristiche, a loro volta derivanti da assunti iniziali recepiti come veri e propri dogmi ontologici, all'indagine empirica sui materiali e sulle tecniche del cantiere, sulle esperienze metodologiche effettivamente messe in atto e documentabili in situ»¹⁰⁴ e nello specifico sono: simulazione, trasgressione e contaminazione. Ad ogni modo continua La Regina «sarebbe un errore quello di assumere tali distinzioni in termini troppo rigidi, il che rischia di compromettere una comprensione adeguata della materia in oggetto».¹⁰⁵ Ben si evidenzia, quindi come, indipendentemente dal modo di intervento sul costruito, esista una piena coscienza del fatto che, nel momento in cui l'architetto interviene su una determinata risorsa architettonica alle varie scale – edilizia, urbana, ambientale – sia consapevole di doversi misurare con una realtà già strutturata, che contiene una "sua presenza piena", un suo peculiare codice espressivo rispetto al quale ogni nuovo codice «può stabilire un qualsivoglia rapporto ma non può ignorarlo».¹⁰⁶ L'intervento può svolgersi o all'interno o all'esterno del linguaggio architettonico, tuttavia potrà oscillare entro i margini consentiti dalla possibilità di esplorare i modi ed i criteri di simulazione, di trasgressione o di contaminazione. L'intervento di simulazione è «un modo di ri-formare la realtà, la sua metodologia non è esposta ad altro se non alle necessità interne dell'opera su cui sperimentare la propria operatività, il cui carattere distintivo è la convinzione di poter accedere alla struttura preesistente considerata nella sua immanenza e nella sua intelligibilità intrinseca [...]. Ciò facendo adotta una grammatica compositiva fatta di moduli d'ordine che si sforzano di esprimere l'opera attraverso l'assunzione di strutture formali e materiali da restaurare e riproporre come esemplificazione vivente di un tipo ideale e permanente».¹⁰⁷ Trasgredire, invece, «vuol dire marcare una distinzione, evidenziare un contrasto, esaltare una opposizione al fine di sottolineare il rapporto tra due specifiche identità culturali. Significa rivendicare la propria indipendenza rispetto alla presenza, per affermare il presente, per imporre il "nuovo". Sul piano architettonico, l'innovazione è

¹⁰⁴ A. Palmieri, (a cura di), *Restauro e Progetto*, cit, p. 17.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 12.

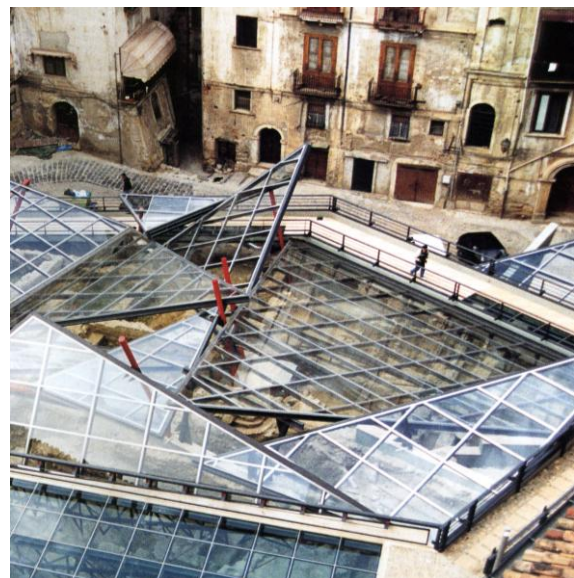
¹⁰⁶ *Ivi*, p. 14.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 16.

trasgressiva rispetto alla preesistenza allorché se ne distacca culturalmente, ovvero allorché l'intervento è finalizzato solo ed esclusivamente a lasciare una traccia riconoscibile e documentabile».¹⁰⁸ Il rapporto che si instaura con il preesistente sembra quindi diventare sterile, in quanto non comunica sul piano delle indicazioni progettuali, ma ha solo un valore documentario. Sembra naturale rispondere alle suggestioni offerte dalla La Regina, affermando che tra simulazione e trasgressione, in fin dei conti, non esiste molta differenza. Infatti, «simulare significa anche dare l'apparenza di qualcos'altro, e quindi [...] può essere un modo come un altro per negare il presente, e compiere un tradimento in favore del passato».¹⁰⁹ Esiste, allora, una terza via che consenta di comprendere il significato della complessa problematica del cosiddetto rapporto tra l'*antico* e il *nuovo*? Sempre secondo lo studioso La Regina, esiste la consapevolezza che l'opposizione tra passato e presente possa essere risolta solo attraverso la contaminazione dei linguaggi. Sulla stessa linea di pensiero e di analisi, Giovanni Carbonara individua come categorie quelle di: contrasto, analogia, e mimesi. La categoria del contrasto rappresenta la prima modalità con cui il nuovo si rapporta ai prodotti della storia passata.



Progetto di Piazza Toscano, Arch. M. Guido. Vista dall'alto



Particolare di copertura, Progetto di Piazza Toscano, Arch. M. Guido

Un esempio a Cosenza può essere l'intervento di Marcello Guido¹¹⁰, in cui operare per *contrasto* significa stabilire una relazione di alterità con l'opera esistente, riconoscere che

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 19.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 17.

¹¹⁰ Cfr. C. De Sessa, *L'impegno nella trasgressione*, Clean, 1995.

ciò su cui agiamo è un mondo distante da noi, «la trasgressione (o contrasto) può limitarsi ad aspetti formali di supporto alle necessità statiche e funzionali del manufatto da restaurare, oppure può estendersi sino a scomporre il testo nelle sue relazioni con se stesso e con il contesto, stabilendo e proponendo nuovi universi di significati spaziali. La preesistenza ha un puro valore documentario, essa attesta ma non comunica, diventando quindi sterile sul piano dell'indicazione progettuale [...] Essa vale in quanto occasione concreta per affermare la rivoluzione dei significati».¹¹¹

La seconda categoria, quella dell'analogia, ha un rapporto diverso con la preesistenza rispetto alla prima. Essa prevede un'operazione «che riapre il dialogo, che riconosce la valenza comunicativa ancora operante dell'architettura del passato e, pertanto, la interroga e la interpreta. Una modalità, che come già accennato, non è stata priva di esiti sul piano della produzione architettonica del nuovo, giungendo persino a caratterizzare una intera stagione culturale e sulla quale non sono mancate critiche o almeno interrogazioni dubbiose».¹¹²

A riguardo, Pierluigi Nicolin, si domanda: «La ripresa dell'analogia è davvero il prodotto di una interpretazione libera oppure è la messa in campo dell'allegoria come interpretazione dogmatica delle Scritture?».¹¹³ L'autore fornisce una lucida spiegazione delle motivazioni che secondo lui inducono a orientare il progetto del nuovo nel costruito più verso un'impostazione analogica che non di contrasto. Afferma, infatti: «il nuovo progetto è portatore di una carica positiva, vitale, innovativa ma anche di una forza distruttiva ai fini della conservazione dell'oggetto storico. Pertanto per poter agire, superando le barriere poste ai timori della conservazione, il progetto mette in atto strategie di occultamento piuttosto che seguire la via che porta alla sua legittimazione».¹¹⁴ Nella sua multiforme declinazione, la ricerca dell'analogia «è stata espressa in primo luogo sotto forma di allusioni e di rimandi di sottile percezione: è la maniera di considerare l'opera contemporanea come commento e al tempo stesso come specifica evocazione dei caratteri peculiari dell'architettura con la quale ci si confronta. Una poetica progettuale che fornisce una precisa lezione metodologica ma che, molto spesso, è stata interpretata e riproposta soltanto in chiave linguistica».¹¹⁵ Ignasi de Solà-Morales approfondisce,

¹¹¹ A. Palmieri, (a cura di), *Restauro e Progetto*, op. cit., p. 18.

¹¹² Cfr. C. H. Roquet, *Lessico. Quattro voci di un dizionario*, in «Lotus International», n. 32, 1981, p. 80.

¹¹³ P. Nicolin, *Interpretazioni del passato*, in «Lotus International», n. 46, 1985.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁵ M. R. Vitale, *Modalità e qualità dell'intervento sul costruito. Esperienze e dibattito*, in G. Currò, (a cura di), *Spunti di riflessione su l'incontro antico e nuovo*, «Collana del Dipartimento di Architettura e Analisi della Città del Mediterraneo», Reggio Calabria, Laruffa, 2005, p. 67.

attraverso una sequenza di progetti emblematici, le diverse coniugazioni che possono essere ricondotte alla modalità dell'analogia, segnalando, ad esempio, il processo analogico seguito da Carlo Scarpa nel riordino di Castelvecchio, in cui il criterio progettuale è stabilito dal principio di «associazione innescato nel visitatore attraverso situazioni di affinità per cui grazie alla capacità connotativa dei linguaggi evocati nell'intervento si stabiliscono rapporti o collegamenti fra l'edificio – storico-reale e/o immaginario – e gli elementi di disegno che servono a condizionare efficacemente l'edificio».¹¹⁶



Museo di Castelvecchio. Arch. C. Scarpa



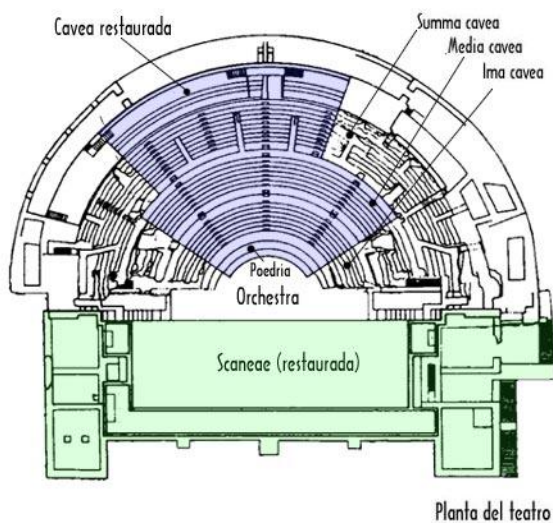
Particolare esterno. Arch. C. Scarpa

Anche l'intervento di Giorgio Grassi¹¹⁷ sul Teatro Romano di Sagunto può essere ricondotto ad un approccio analogico, seppure con opportune differenze rispetto all'intervento di Scarpa: «Si tratta di una correzione dell'idealismo viollettiano che cercava nell'edificio l'idea come traccia per l'intervento e che ora si trasforma in un realismo

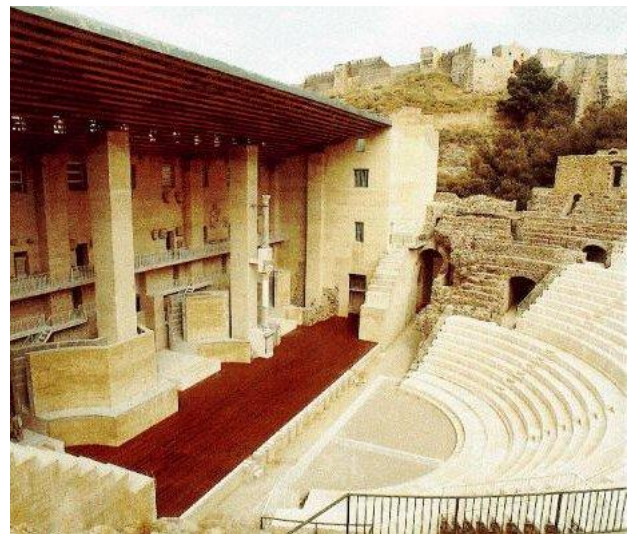
¹¹⁶ I. de Solà-Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus International», n. 46, 1985.

¹¹⁷ Si ricordi la dura polemica nata intorno alla demolizione del Teatro. Il noto progettista milanese Giorgio Grassi commenta, per i lettori de «Il Giornale dell'Arte», le vicende *giudiziarie* subite dal suo teatro. «Mi chiedo come si possa ragionevolmente accettare il fatto che un atto esclusivamente burocratico, senz'altro fondamento che una norma opinabile e ambigua a detta di tutti (inclusi i giudici), un atto per di più proveniente da quella stessa istituzione che aveva fermamente voluto quel teatro, abbia ora il potere di cancellarlo o di compromettere irrimediabilmente la sua integrità di opera architettonica (in una specie di masochistica e tanto più stupida vendetta). [...] So bene che a questo punto tocca ad altri, se lo ritengono giusto e leale, difendere il nostro lavoro e portare quelle argomentazioni che se avanzate da noi potrebbero invece essere controproducenti per degli interlocutori così scopertamente ostili e prevenuti. Noi l'abbiamo già fatto e per tanto tempo, senza mai tralasciare alcuna occasione per spiegare il nostro lavoro e la sua ragione di essere. Inascoltati, osteggiati, quotidianamente insultati e svillaneggiati dalla parte avversa della stampa locale, come fossimo dei delinquenti, dei nemici del bene comune: una vicenda assurda, incredibile per la violenza e la determinazione a screditare e diffamare anzitutto, senza altri argomenti se non quelli della demagogia più rozza e scontata, provinciale e localistica al limite del ridicolo e insieme della calunnia. Tutto questo è durato per più di quindici anni e ancora continua, mentre, per buona sorte, il teatro è ancora lì, può ancora esser visto, studiato e giudicato per quello che è». Cfr. G. Grassi, *Il Teatro Sagunto*, in «Il Giornale dell'Arte», n. 8.

completamente legato alla materialità spaziale, fisica e geografica dell'artefatto su cui si agisce».¹¹⁸ Il Teatro Romano di Sagunto si presenta a Grassi come “una rovina artificiale” sulla quale sono stati operati nel corso degli anni numerosi interventi di completamento e di consolidamento che sembrano «quasi aver avuto come obiettivo la rovina stessa, cioè l'immagine del teatro in rovina così com'era, accentuandone semmai i caratteri pittoreschi».¹¹⁹



Pianta della cavea restaurata



Progetto di restauro

Di fronte alla scelta di restaurare le rovine del teatro in un improbabile stile *originale*, Grassi non ha dubbi: il progetto è «un teatro alla maniera degli antichi romani [...] che intende raccogliere dal manufatto antico ogni traccia, ogni suggerimento, ogni indicazione operativa, ma anzitutto la sua più generale lezione di architettura e cercare di portarla avanti con coerenza».¹²⁰ Tale restituzione avviene attraverso le opere di completamento – o di liberazione, dove necessari–delle strutture edilizie esistenti e di ricostruzione di quelle parti necessarie all'individuazione dell'idea del teatro romano e dei suoi caratteri distintivi. Tale modalità d'intervento si inserisce anche in quella “cultura del frammento” o “cura del particolare”, della quale oltre al summenzionato progetto di Grassi, anche quello del Museo di Arte Romana a Mérida di Rafael Moneo ne rappresenta un caso significativo. Tali progetti hanno rappresentato negli anni Ottanta casi emblematici della cultura progettuale contemporanea nella coniugazione del rapporto con il costruito. Così come nel

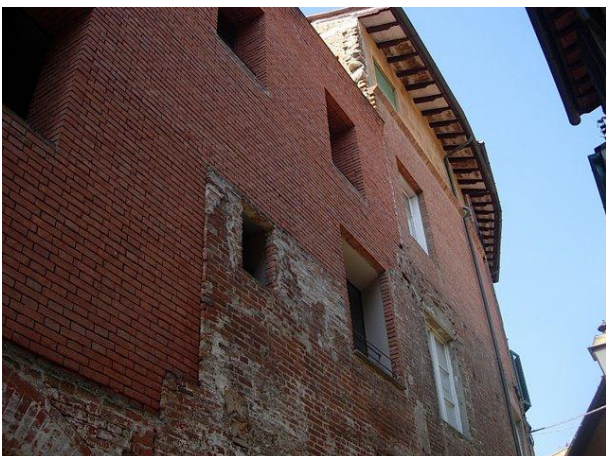
¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

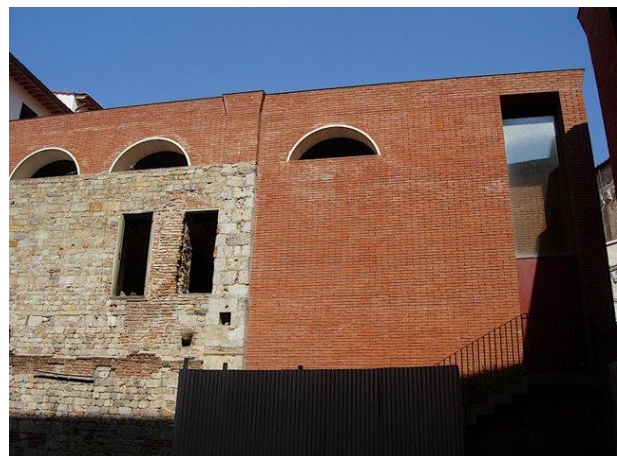
¹²⁰ *Ibid.*

Teatro Romano di Sagunto, anche Moneo interviene, infatti, vicino a rovine archeologiche del mondo classico, sottolineando in tal modo il superamento, da parte della cultura progettuale, dell'atteggiamento reverenziale nei confronti della rovina storica che invece, attraverso la contaminazione di nuovi linguaggi, viene inglobata in nuovi discorsi.¹²¹

Sulla linea che rifiuta il mantenimento del frammento, ma anche la riproposizione del testo antico, si può ricordare l'intervento di Massimo Carmassi a Pisa, nella ricostruzione dei ruderi del borgo medievale di San Michele, e Pierluigi Cervellati nell'intervento all'oratorio di San Filippo Neri di Bologna. Casi di edifici ridotti in rovina, in cui la discriminante del progetto non solo ha caratterizzato operazioni tra di loro sicuramente molto diverse ma per di più hanno confermato la possibilità di riproporre tradizioni costruttive consolidate senza scadere nella mimesi¹²².



Ruderi del borgo medievale di San Michele. Arch. M. Carmassi a Pisa.



Particolare di prospetto di un edificio del borgo medievale di Pisa. Arch. M. Carmassi

L'Oratorio, in particolare, prospetta su via Manzoni e vi si accede dal portale cinquecentesco in arenaria con lesene scanalate su piedistalli, attraverso un vano che fu in origine la sagrestia dell'adiacente chiesa di Santa Maria di Galliera. L'interno è un'ampia aula rettangolare con pareti ritmate da semicolonne composite rastremate con sovrastante trabeazione, tra le quali si aprono numerose porte e si affacciano coretti con balaustre e

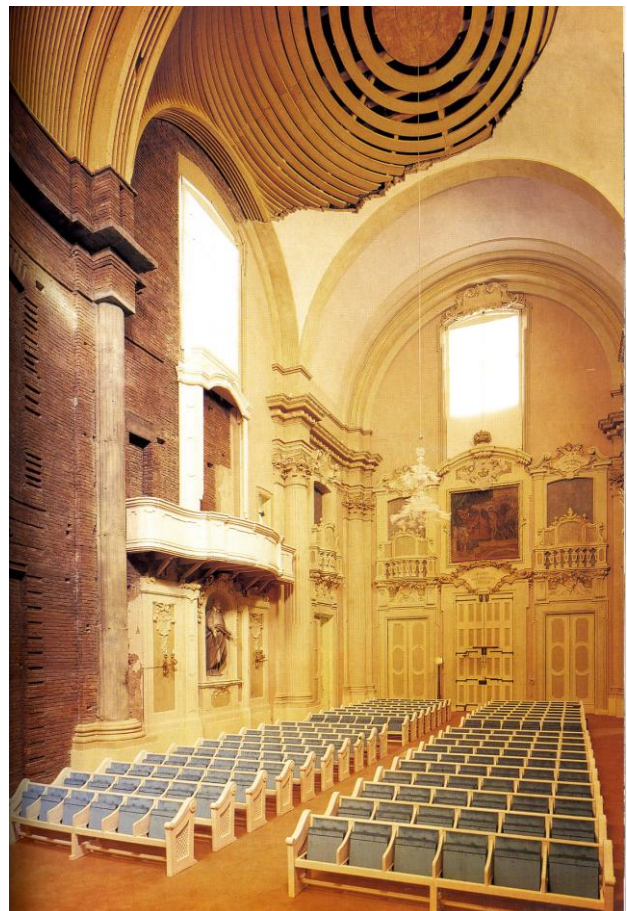
¹²¹ È da ricordare che nell'ambito del restauro il frammento archeologico è sempre stato oggetto di particolare interesse, considerandone in particolare il suo valore storico. Pertanto, le metodologie d'intervento sono sempre state improntate a restringere l'azione nell'ottica della sua conservazione puramente materiale. Si può facilmente comprendere, quindi, come questo diverso modo di porsi di fronte al rudere, abbia determinato di conseguenza una diversa maturazione dell'importanza del *particolare* quale fonte di informazione. Proprio a partire dagli anni Ottanta, si sviluppa una maggiore attenzione all'interesse del *dettaglio*: una scoperta intimamente legata ai problemi della memoria, poiché vengono individuati nei frammenti di una realtà, culture e memorie a noi sconosciute.

¹²²Cfr. C. Fontana, A. Calori, *Progettare con l'esistente, due progetti di Massimiliano Carmassi in corso di realizzazione a Pisa*, «Recuperare», n. 3, 1993, pp. 198-211, P. L. Cervellati, *Restauro come restituzione*, in Id. *L'ex Oratorio di San Filippo Neri restituito alla città*, Bologna 2000.

cantorie. Dopo il bombardamento aereo del 29 gennaio 1944, in cui andarono distrutte la parte destra dell'aula e dell'abside, la volta a botte e parte della cupola, l'Oratorio fu provvisoriamente restaurato dal Soprintendente ai Monumenti Alfredo Barbacci (1896-1989), che fece ricostruire la parete destra in mattoni e alcune colonne in cemento armato. Dopo un lungo periodo di abbandono, nel 1997 l'architetto Pier Luigi Cervellati avviò il recupero definitivo dell'edificio, adibito a deposito e ormai in stato di estremo degrado, ricostruendo le volte e la cupola in legno lamellare e mantenendo gli elementi introdotti da Alfredo Barbacci nel primo restauro.



L'Oratorio di San Filippo Neri a Bologna in seguito ad un bombardamento nel 1944.



Oratorio San Filippo Neri, Bologna. Progetto di restauro, Arch. P. Cervellati.

L'ultima categoria, seguendo il pensiero di Giovanni Carbonara, è quella della mimesi, una modalità d'intervento che ha interessato molti edifici del passato,¹²³ esempi in cui «la ricostruzione si presenta solo come un modo per appagare la cattiva coscienza di fronte ai continui irrisolti problemi della vita quotidiana. Si delinea così, con miti ed eroi una visione

¹²³ Basti ricordare la ricostruzione del Padiglione di Mies a Barcellona, il teatro Fenice a Venezia o il Padiglione dell'Espirit Nouveau di Le Corbusier.

attardata della storia, una storia fatta di gesta da emulare più che di avvenimenti da comprendere». ¹²⁴

Tale metodologia è prevalentemente funzionale ad un intervento di ricomposizione all'interno di un contesto storico – una singola architettura o un sistema urbano – ed è praticata in nome della ricerca di una generale *concinnitas* fra *antico* e *nuovo*. Secondo Paolo Torsello, nella ricostruzione, vale a dire nella creazione del *nuovo* nell'*antico*, è possibile evidenziare un legame processuale che avvicina il restauro alla composizione architettonica, «chi agisce nel campo del restauro, inteso come *ricostruzione critica dell'opera*, sembra muoversi con logiche analoghe a quelle della composizione architettonica, ma ha fini e metodi diversi. Egli attribuisce alla ricerca analitica sul preesistente il valore guida condizionante dell'azione, dove lo scopo non è di affermare una prospettiva di rinnovamento della produzione e dell'ambiente antropico, ma di confermare e conservare la capacità del passato di essere artisticamente attivo in questo presente». ¹²⁵ Secondo ancora Carlo Blasi, la progettazione "imitativa", in opposizione a quella "generativa", si è sviluppata in seguito ad una situazione «di incertezza e di attesa che ha consentito di far riemergere il modello conoscitivo della progettazione imitativa che ha caratterizzato nel passato il metodo classico e che viene presentata come metodologia capace di individuare regole, modelli e tipi dai quali far scaturire una manualistica compositiva capace di riempire il vuoto di pianificazione e progettualità che la crisi manifesta». ¹²⁶

Questa modalità di rapporto con l'*antico* rinuncia a contrapporsi sul piano diretto della sperimentazione tecnica e linguistica all'invasività del *nuovo*, risolvendo la contrapposizione con la negazione di uno dei due termini. Forse, alla luce anche delle ultime tendenze in atto, «bisogna interrogarsi sul significato di tale ritorno all'imitazione [...]. La rivisitazione delle teorie neoclassiche da parte di numerosi architetti contemporanei prende quindi implicitamente il valore di critica di tradizione del nuovo: "tradizione" che a forza di usare la deroga e l'eccezione alla regola, di confidare nei valori della creatività e della libertà artistica e di distruggere ogni presenza di modelli, è giunta alla pura tabula rasa». ¹²⁷ Forse, rispetto a questioni di ricostruzione, del "com'era dov'era" o "com'è dov'è", è necessario riflettere anche da un punto di vista relativo a quella memoria storica nella

¹²⁴ E. Vassallo, *Restauro, Ricostruzione, Riproduzione*, in «Storia Architettura», n. 1-2, 1985, pp. 171-178.

¹²⁵ P. Torsello, *La materia del restauro*, cit., p. 36.

¹²⁶ C. Blasi, *Progettazione imitativa e progettazione generativa: due modelli in conflitto*, in «A-LETHEIA», Alinea, n. 2, 1991.

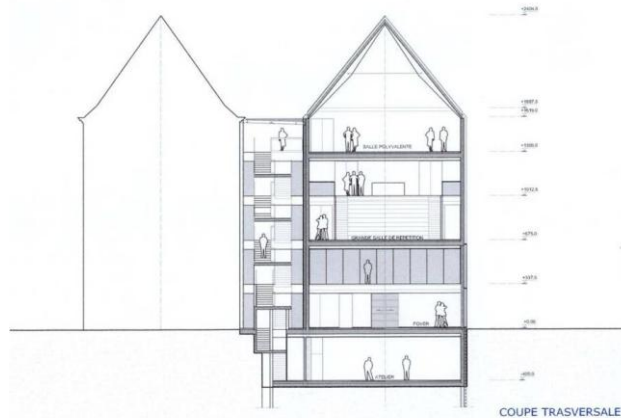
¹²⁷ G. Teyssot, *Mimesis. Architettura come finzione*, in «Lotus International», n. 32, 1981, p. 10.

quale spesso volte la comunità sente il bisogno di rifugiarsi. Personalmente ritengo che tale complessità “sentimentale” può essere accettata dal progetto d’architettura che vuole conservare tutti i segni per trasmetterli al futuro, affinché altri possano leggerli ed interpretarli. Ma questo non significa astenersi dal fare. Possiamo interpretare il passato facendolo rinascere e conservandone la memoria, in un continuo mutamento, in una paradossale tradizione del nuovo, attraverso una serie di fratture che non devono tuttavia cristallizzarsi, ma cicatrizzarsi [...] Il passato non deve infatti essere imbalsamato, ma rinnovarsi esso stesso assieme al presente, conservandosi nell’infedeltà alla tradizione»¹²⁸

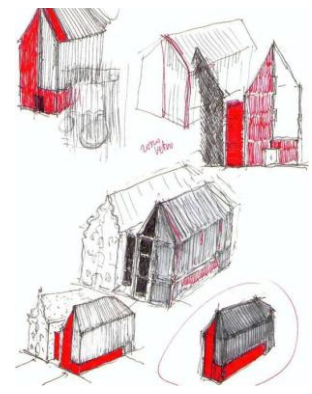
Interessante a riguardo è l’intervento di Andrea Bruno che seppur in un contesto fortemente stratificato, a Bruxelles, decide con entusiasmo e forza di ricostruire una chiesa ex nuova accanto a quella preesistente di Brigittines con un linguaggio contemporaneo e audace.



Schizzi di studio. Arch. A. Bruno



Sezione del progetto. Arch. A. Bruno



Schizzi di studio. Arch. A. Bruno

Costruita nel 17° sec., adibita dal 18° sec., la chiesa è stata per tempo utilizzata come farmacia e in seguito come scuola. Restaurata nel 1850, conosceva ancora altre destinazioni prima di ricevere sua vocazione culturale attuale, grazie all’ampliamento ricevuto. Intanto, in una recente riflessione, Claudio Varagnoli individua tre modalità di lettura: il contenitore, i percorsi e il frammento.¹²⁹

¹²⁸ R. Bodei, *Dialettica, contraddizione e sviluppo nel moderno*, in F. Rella (a cura di), *Forme e pensiero del moderno*, Feltrinelli, Milano, 1989, pp. 146-147.

¹²⁹ C. Varagnoli, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell’architettura italiana, 1990-2000*, in «L’industria delle costruzioni», n. 368, novembre/dicembre 2002.



Render foto realistico del progetto di Brigittines. Arch. A . Bruno, Brussel

La prima categoria tratta di un approccio che si rivolge soprattutto a edifici spesso notevoli per l'archeologia industriale in cui si utilizza l'opificio dismesso e abbandonato come un guscio vuoto o da svuotare, adatto ad essere riempito con nuove funzioni e nuove forme, come nell'Auditorium del Centro Congressi di Roma di Massimiliano Fuksas, e l'Auditorium Niccolò Paganini di Parma ricavato da Renzo Piano all'interno dell'ex zuccherificio. Un progetto quest'ultimo in cui la sua peculiarità è data dalla chiusura trasparente dei lati brevi sostituiti da pareti vetrate che alleggeriscono la struttura della fabbrica dello zucchero, nata sul finire del XIX secolo, e rendono la vegetazione del parco un elemento integrante dello svolgimento del concerto.



Render Centro Congressi di Roma di Massimiliano Fuksas



l'Auditorium Niccolò Paganini di Parma

Una seconda modalità di dialogo con l'architettura del passato è quella del percorso in cui il nuovo inserto viene concepito come un supporto necessario proprio alla comprensione della natura del contesto. Rientrano in questa categoria esempi come il Museo Diocesano di Lucca (1993) disegnato da Pietro Carlo Pellegrini,¹³¹ dove il percorso funziona come atto musealizzante, l'intervento sul Castello di Rivoli di Andrea Bruno, l'intervento di Guido Canali all'interno dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena dove, grazie all'uso di materiali leggeri e flessibili, si garantisce sempre piena visibilità e percorribilità dell'opera. La terza via individuata da Varagnoli è quella del frammento archeologico. Un esempio è la soluzione di Emanuele Fidone per il polo dei servizi turistici installato nell'ex mercato comunale di Siracusa,¹³² dove il progettista contemporaneo evita di "prendersi la rivincita sull'antico"¹³³ ed intesse un dialogo con il contesto fatto di vedute, di squarci e di continui confronti. L'intervento riguarda il recupero di un edificio costruito come mercato coperto alla fine dell'Ottocento, confinante ad Est con l'area archeologica del tempio dorico greco-arcaico dedicato ad Apollo.

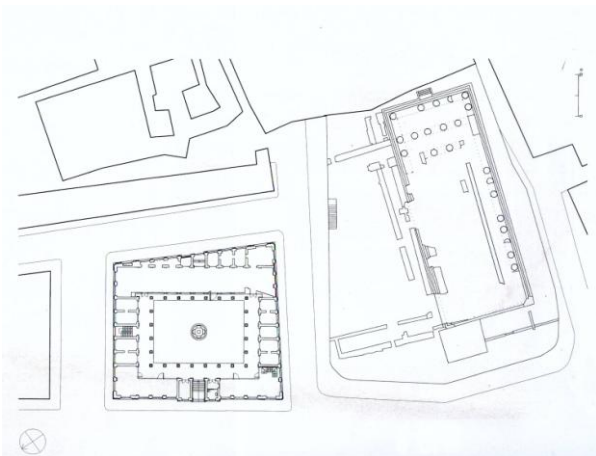
¹³¹ Tra i suoi lavori più significativi sono da ricordare: il restauro del Museo della cattedrale di San Martino (Lucca, 1992), il restauro e l'ampliamento dell'Hotel San Marco (Lucca, 1992), l'ampliamento di un chiostro esistente nel Monastero Santuario di Santa Gemma (Lucca, 1997), un edificio per uffici e abitazioni a Segromigno in Monte (Lucca, 1997), un complesso edilizio residenziale per 40 appartamenti, denominato "le gemelle" (Lucca, 2000). Alcune delle sue pubblicazioni principali sono contenute in: «Domus» n. 733, ottobre 1993, «Bauwelt» n. 47-1993, «Architectural review» n. 1166 aprile 1994, «Detail» ottobre-novembre 1994/5, «Bauwelt» n. 5-1998, «Casabella» n. 656 1998, «Almanacco di Casabella» 97/98, «Abitare» n. 382-marzo 1999, «Area» n. 52 settembre-ottobre 2000, *Il restauro e l'allestimento del Museo della cattedrale di Lucca di Pietro Carlo Pellegrini*, ed. Allemandi, *L'Hotel S. Marco a Lucca, un'architettura di Pietro Carlo Pellegrini* - ed. D'architettura, *Pietro Carlo Pellegrini – Architetture*, Libria, Melfi, 2000.

¹³² Cfr. F. Irace, *Stile italiano, Emanuele Fidone a Modica e a Siracusa*, in «Abitare», n. 400, Novembre 2000 Milano, Cfr. L. P. Pugliesi, *Riuso dell'ex Mercato coperto di Ortigya, Siracusa di Emanuele Fidone*, in «L'Industria delle costruzioni», n. 356, giugno 2001, E. Fidone, *Il sito: Ortigya e Siracusa*, in «Documenti», n. 1, Università degli Studi di Catania, Facoltà di Architettura di Siracusa, Ed. Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria, 2002, M. Mulazzani, *Emanuele Fidone: poli servizi turistici nell'ex mercato coperto di Ortigya, Siracusa*, in «Casabella», Almanacco Giovani Architetti Italiani 2000-2001, Electa, Milano.

¹³³ C. Varagnoli, *cit.*



Intervento di Guido Canali all'interno dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena



Planimetria di progetto. Polo dei servizi turistici Arch. E. Fidone, Siracusa. Interno. Polo dei servizi turistici Arch. E. Fidone, Siracusa.

L'intervento di Fidone si inserisce in una tipologia di recupero non conservativo e statico come avviene spesso nei centri storici, ma progettuale, inserendo un setto murario continuo lungo un lato del chiostro, interrotto dai tagli verticali vetrati che inquadrano le colonne. L'uso del vetro e del ferro arrugginito nei serramenti verticali degli altri lati del chiostro e la tonalità calda dell'intonaco, contribuiscono a conferire una plasticità al manufatto modellata dalla luce. L'attenzione per il dettaglio costruttivo nell'incastro vetro-

serramento-parete colloca l'opera di Fidone nell'ambito storiografico di Carlo Scarpa e Franco Albini. Ogni aspetto tecnologico è stato risolto con semplici soluzioni artigianali lasciando a vista le saldature e i vari segni di lavorazione. I materiali utilizzati sono: acciaio ossidato, vetro, legno mineralizzato, malta di cocchiopesto, e gesso. L'intervento sulle superfici lapidee ha seguito un criterio dettato dall'idea della continuità del tempo. Si è operato cercando di non ripristinare una superficie pseudonuova e levigata ma lasciando invece inalterata la consunzione del tempo e sostituendo solamente i conci che per la condizione di degrado erano staticamente instabili.



Particolare trattamento del prospetto di Ghibellina. Arch. F. Venezia. Interno del Museo di Ghibellina, Arch. F. Venezia.

Il reperto archeologico diventa il referente principale, così come accade anche nel progetto del Museo di Ghibellina di Francesco Venezia, dove l'architetto «non prende in considerazione una storia lineare e decodificabile, quanto il valore emotivo del frammento, capace di proiettare l'esperienza di un edificio del passato oltre la sua stretta durata temporale. Questa visione lirica ha la necessità appunto di staccarsi dal presente, rinchiudersi in un luogo concluso, in un *temenos* che permetta l'apparizione del frammento antico in tutta la sua potenza evocativa; e come ogni teofania, l'apparizione deve avvenire secondo regole precise, lungo visuali attentamente studiate come in un dispositivo teatrale o in una macchina ottica».¹³⁶ F. Venezia rifiuta la dissonanza troppo radicale, il distacco linguistico tra codici troppo differenti. Ciò è visibile, ad esempio, anche nell'uso dei

¹³⁶ *Ibid.*

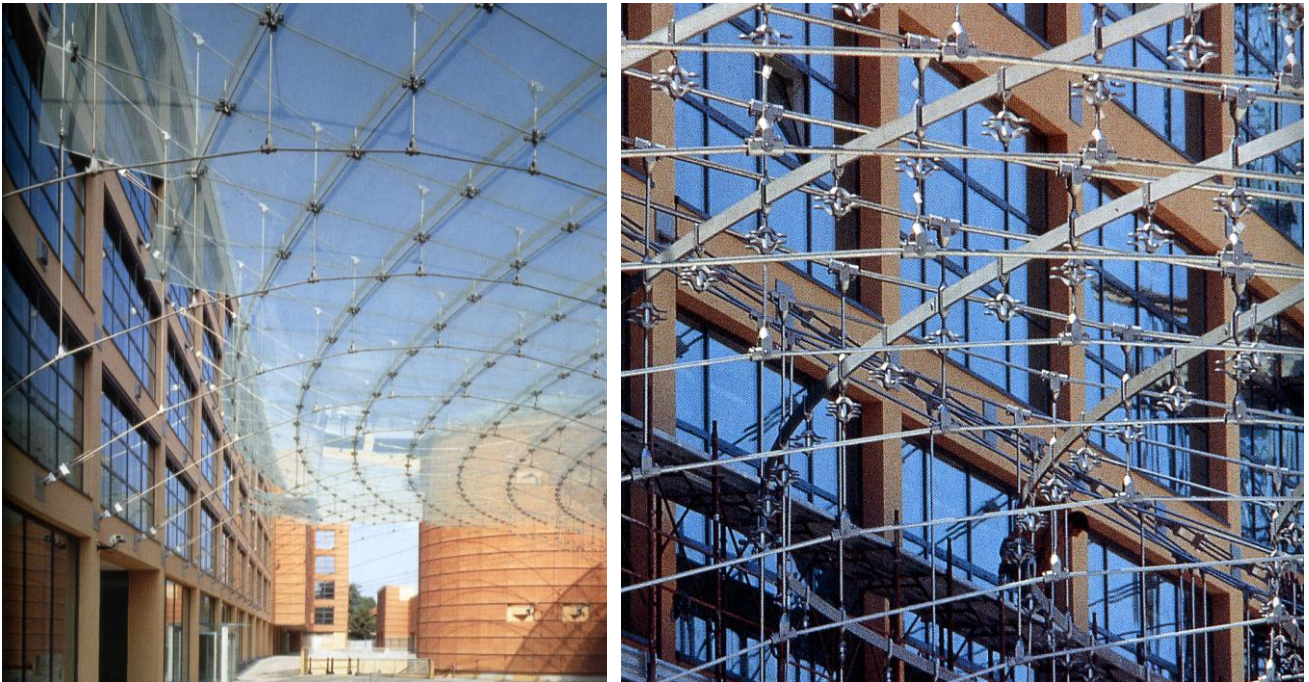
materiali: l'uso del cemento armato a faccia vista è in declino, a vantaggio invece di materiali più tradizionali come il legno, i mattoni e le pietre locali.

Il riconosciuto interesse verso la ricerca di un codice, o di categorie d'intervento della nuova architettura in contesti storici, emerge da una ricca proliferazione non solo di articoli in merito, ma anche di convegni. Il 14 giugno 2007 si è tenuto a Gubbio il Secondo Convegno Internazionale di Studi dal titolo: *Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente*. Il prof. Marco Dezzi Bardeschi risponde alla domanda: «quali sono le vie della cultura del progetto del nuovo che la ricerca architettonica conduce quando si accosta all'esistente?», fornendo un elenco formale di quelle che lui stesso definisce le «infinite vie della cultura del progetto del nuovo»: «Una via che vorremmo definire minimalista, ma non per questo rinunciataria, del progetto del nuovo la quale può discendere ancora per continuità dalla prassi virtuosa del Movimento Moderno, una via purista sostanzialmente icastica, che si affida a volumi elementari, a superfici pulitissime, specchianti versus curtain-wall, nelle quali è d'obbligo esibire una technè di alta precisione, come ad esempio Mies van de Rohe, Renzo Piano» Nello specifico possiamo ricordare l'intervento a Lodi. Esiste ancora, continua Dezzi Bardeschi, «la via della sublimazione morfologica, che esibisce sempre una technè di alta precisione e respinge ogni orpello decorativo, possiamo nominare Foster e Zumthor. C'è poi quella via che viene individuata come "etica", di un assoluto formale stereometrico, che disdegna ogni inutile indugio ed ogni deviante orpello ornativo, una linea neolecorbusiana, come possono essere le differenti ricerche di Franco Purini o di Francesco Venezia; è una progettazione colta, nelle motivazioni di fondo e nei riferimenti diretti, che si apre al dialogo emozionale con la Storia ed in modo particolare con l'eredità del moderno»¹³⁷.

In particolare, si ricordi l'intervento di Purini nelle Scuderie della Villa di Poggio a Caiano, una fabbrica poderosa, una macchina perfetta che il tempo aveva compromesso gravemente nella sua essenza statica. Il primo obiettivo è stato «quello di permettere che essa continuasse a erigersi come ha fatto finora accanto alla Villa, il secondo quello di consentirle di prendere di nuovo parte attiva nella vita della città che la accoglie»¹³⁸.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ E. Pieri, *Ricostruire modificando le Scuderie Medicee di Poggio a Caiano*, Elisabetta Pieri, «Costruire in Laterizio» n77 del 2000.



Particolari della tensostruttura in vetro e cavi di acciaio che copre la parte della piazza interna, Banca Popolare di Lodi, Arch. R. Piano.

Copertura in acciaio. Banca Popolare di Lodi, Arch. R. Piano.

Il progetto generale prevede la trasformazione del complesso in un centro congressi dotato di ampi spazi espositivi, una biblioteca, una foresteria al primo piano, due sale conferenze di cui una, da 240 posti, da realizzarsi ex-novo sull'area libera a nord delle scuderie e da queste distaccata; oltre, ovviamente, ai locali tecnici e di servizio necessari al funzionamento della struttura.

La sostanza materiale l'edificio stesso è in grado di interrogare il presente: «Il non aver ricostruito la parte crollata com'era e dov'era discende in realtà dalla volontà di pervenire alla compenetrazione di due diverse temporalità nello stesso punto. Il linguaggio moderno e quello antico si fondono dando luogo a un brano di architettura simultanea nel quale la stessa narrazione incorpora frammenti del passato, del presente e del futuro»¹⁴¹. E ancora, in conclusione: «Il recupero delle Scuderie è allora il recupero di un'idea di restauro che si confronta con il manufatto perché questo ha dimostrato nella sua struttura tipologica di sapersi conservare»¹⁴².

Intervento in cui il progetto e l'autonomia del segno sono ben evidenti e dichiarati in cui «Modificare l'esistente, scrive Purini, nella sua relazione di progetto, anziché cambiarlo radicalmente si rivela l'obiettivo principale della nostra architettura: come il commento ad un testo già scritto, il progetto deve collaborare con i segni che definiscono l'ambiente

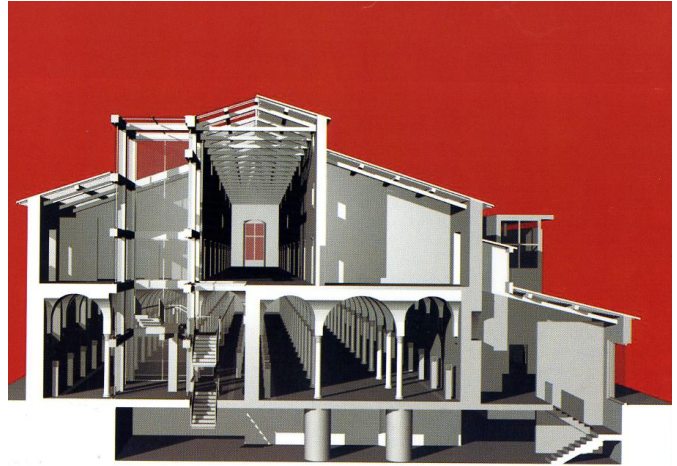
¹⁴¹ Ivi.

¹⁴² Ivi.

fisico per sottolineare il carattere definito del nostro paesaggio, per tramandarne l'immagine ormai per sempre irreversibile. Progettare a Poggio a Caiano significa allora, se la premessa è condivisibile, rivelare le geometrie implicite, aiutando il 'testo' stratificato a conquistare nuove coerenze, a cercare inedite amplificazioni»¹⁴³.



Facciata principale dopo il restauro. Scuderie della Villa di Poggio a Caiano. Arch. F. Purini.



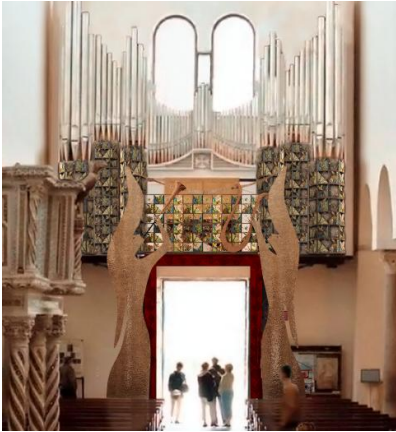
Scuderie Poggio a Caiano, Arch. F. Purini Il complesso tagliato all'altezza delle nuove aree congressi. La sezione qui evidenzia il nuovo sistema distributivo del progetto con la nuova scala che esce dalla copertura. Questo elemento si inserisce nel coraggioso tema di recupero che si autorizza ad inserire nuove e visibili strutture alloggiandole nell'impianto originario.

Un'altra via, può ancora essere considerata, secondo Dezzi Bardeschi, rispetto alle modalità d'intervento sul costruito, ed è la via eratica, ierotica, erotica che al di fuori di ogni canone prescrittivo e regola prestabilita, coltivata dal poeta sognatore produce per un serio ludere, oggetti colorati, festosi e curiosi, come grandi giocattoli urbani. Una linea che introiettando una vena di distacco insegue un'architettura più fabulistica, più sognante, che alimenta quella del fanciullino. La via del poeta sognatore che recupera ed esalta lo scarto, il banale, l'immaginario. Un'architettura affabulante, dell'incanto; da Aldo Rossi a Mendini, a Dalisi.

Un'architettura che è capace di intriganti suggestioni con il pubblico dell'architettura (vedi Rua Catalana). È un'architettura che non disdegna di affiancare alla stratificazione e all'elevata complessità del palinsesto esistente l'arte povera dell'immaginario popolare, che si rievoca tramite l'allusione e la metafora. Una via dell'esistenza libertaria che rilancia

¹⁴³F. Purini e collaboratori, *Relazione di progetto*, 1998.

un progetto gioioso, rispettoso della preesistenza. Una via più difficile, che è quella sull'effetto memoria, che si cimenta sul già scritto che tende a fare qualche difficile citazione con intenti innovativi.



Nuovo altare di Ravello, 2007, Arch. R. Dalisi.



Schizzi di studio della copertura della sala interna Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, Ospedaletto d'Alpinolo, 1987. Arch. R. Dalisi



Copertura in legno. interna Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, Ospedaletto d'Alpinolo, 1987. Arch. R. Dalisi

Un'architettura che non disdegna una lettura semiologia della città. Mai in modo mimetico ma allusivo, più metaforico, inseguendo un piacere sincero un'architettura parlante». ¹⁴⁷Così come la progettazione di Giancarlo De Carlo. In particolare il progetto di recupero dell'ex monastero dei Benedettini a Catania, nella Facoltà di Lettere e Filosofia e di Scienze Politiche dell'architetto Giancarlo De Carlo. Il progetto si muove su due piani distinti e paralleli, cercando di rapportarsi alla storia con atteggiamento consapevole. Mentre il primo esempio ha richiesto una verifica della compatibilità degli spazi interni alle nuove funzioni, al fine di prevedere i modi della loro riutilizzazione, nell'altro si è intervenuto sul sistema esterno complessivo, con interventi differenziati che hanno modificato le relazioni tra le parti, sulla base del significato urbano del polo universitario. Le soluzioni progettuali sono aperte e flessibili, consentendo così che il complesso del convento non venisse radicalmente trasformato ma, al contrario, continuasse a vivere con il nuovo innesto. Le attività di ricerca sono state collocate nei due grandi chiostri e l'attività didattica lungo il lato sud del complesso, in due zone vicine ma separate.

¹⁴⁷M. D. Bardeschi, *Cultura e qualità del progetto contemporaneo nella città esistente*, Convegno di Studi, Gubbio, *Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente*, giovedì 14 Giugno 2007, abstract della Relazione.



Recupero ex Monastero dei Benedettini a Catania, nella Facoltà di Lettere e Filosofia. Arch. G. De Carlo Particolare facciata in vetro. Arch. G. De Carlo

Il Museo Archeologico, aperto alla città, è stato collocato negli spazi superstiti della fabbrica cinquecentesca, l'ex collegio. La sistemazione della Biblioteca Universitaria in prossimità della Biblioteca Comunale ha permesso di collegarne le funzioni. La facciata specchiante della centrale termica, situata dietro la chiesa del convento, riflette frammenti irregolari degli edifici circostanti; una scala elicoidale la collega alle quote superiori, dove è stato realizzato un giardino di essenze mediterranee, creando una soluzione che ha riunito in un gioco di rimandi la storia e la geologia del luogo: un progetto, insomma, avvolto da una congiura di «sentimenti architettonici».¹⁴⁸

Questi sono alcuni degli indirizzi che i grandi architetti oggi esprimono accostandosi alla Storia; «sono tendenze tratte da realizzazioni di chi ha avuto la capacità e la possibilità di ideare, ma soprattutto di realizzare, perchè è quest'ultima che più conta, opere nuove in contesti storici».¹⁴⁹

Di fronte, quindi, alle infinite vie della cultura del progetto è possibile teorizzare quel "linguaggio della modifica" su cui si fonda la vera sfida dell'architettura contemporanea?

Vittorio Gregotti, premettendo che non si ha nuova architettura senza la modifica dell'esistente, afferma che «teorizzare la modifica significa affrontare in modo ideologico la progettazione sull'esistente e, al di là della reale necessità degli adeguamenti funzionali,

¹⁴⁸ M. Guccione, A. Vittoriani, (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*, Milano, Einaudi, 2005, p.163.

¹⁴⁹ G. Ciucci, (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 144.

ritenere il bene storico di secondaria importanza rispetto al personale atto creativo. L'impostazione metodologica e progettuale è quella di un linguaggio forte, spesso invasivo, quasi sempre prevaricante, che ha come primo obiettivo quello di contrapporsi al bene architettonico o a quello ambientale, cercando con esso un confronto per emergere e tenendo l'edificio del passato come sfondo, sul quale la nuova forma deve dominare. Se da un lato le nuove architetture tentano un'espressione autenticamente contemporanea, e in questo senso sono ricerche positive, dall'altro lato il bene culturale, bollato come "esistente", è condannato a morte sia per il forte impatto delle architetture di progetto sia per avere intrinseco il concetto di "modifica".

Sembra quasi, che, «progettare un edificio semplice è divenuto un problema complicato. Credo che come in ogni periodo eclettico, in questo momento l'ossessione per la preoccupazione linguistica (oggi coincidente con la preoccupazione stilistica) ha perso molto della propria possibilità di stabilire differenze significative. Il rischio è quello della banalizzazione delle pratiche di intervento che reciderebbe quel sostanziale legame, invocato da Liliana Grassi, fra il perché ed il come dell'intervento, inscindibilmente legati in un rapporto di necessaria corrispondenza».¹⁵⁰

La strada che la ricerca attuale percorre cimentandosi nel rapporto con l'antico, quindi, piuttosto che essere unitaria, è fatta di molteplici tendenze, che spesso tra loro s'influenzano e si contaminano, perlustrando vie sempre nuove dal punto di vista compositivo e arricchendo il panorama della cultura del settore.

La lettura attenta della fabbrica permette di cogliere i segni più nascosti. Ogni elemento, a partire dai materiali impiegati e alle tecniche di lavorazione, sono una traccia per riuscire a raccontare la formazione dell'opera nelle sue trasformazioni.

Si deduce pertanto che più approfondita sarà la lettura della fabbrica maggiore sarà la possibilità di garanzia per un buon progetto d'architettura. Il rispetto della storia non esclude il bisogno di trasformarla ma la necessità di inserire un tempo nuovo della tradizione nel suo significato più intrinseco, ossia nella volontà di "consegnare", "affidare", "trasmettere" un passato continuamente arricchito dall'evolversi della vita. La conservazione del passato ha bisogno di un progetto che gli dia vita, in cui il nuovo deve trovare senso nell'antico evitando che «il passato si appiattisce sul presente e viene

¹⁵⁰ *Ibid.*

assimilato ad esso in virtù del suo uso strumentale e costretto entro una soffocante simultaneità virtualità col presente»¹⁵¹.

¹⁵¹ S. Settis, *Il futuro del classico*, Torino, Einaudi, 2004, p. 8.

6. Di alcune difficoltà dell'architettura contemporanea e il suo rapporto con le istituzioni

La questione della difficoltà dell'architettura in Italia non è sicuramente questione nuova. Si ricordi che già nel 1953, Giulia Veronesi, intitolava il suo libro *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia*, rilevando le discrepanze tra i metodi dell'ascetica architettura chiamata razionalista e la prassi edilizia corrente.

A distanza di più di cinquant'anni, sembra ad ogni modo, che la posizione dell'architettura italiana nei confronti della contemporaneità e di tutto ciò che essa comporta è, nel complesso, caratterizzata da indifferenza, disattenzione e talvolta ostile resistenza. È una situazione allarmante, denunciata da più parti e da autorevoli voci, che rischia di rallentarci nella marcia verso il progresso. In Italia, il culto del passato relega, infatti, la *memoria* entro recinti chiusi ed ostili al rapporto con il presente; la stessa storia, così, viene fraintesa. Da ciò deriva la perdita del senso stesso del "valore storico" di rieglia memoria, inteso come «ciò che è stato e che oggi non esiste più [...] tutto ciò che è stato rappresenta l'anello insostituibile e inamovibile di una catena di sviluppo [...] tutto quello che ha avuto luogo dopo è condizionato da ciò che è stato prima e non avrebbe potuto verificarsi senza l'anello precedente».¹⁵² Il rapporto e la riverenza che l'Italia in particolar modo ha avuto, e conserva ancora con la Storia, condiziona inevitabilmente ogni cambiamento ed ogni tipo di apertura verso il contemporaneo. È il senso che si dà alla parola *contemporaneo*, quindi, che molto spesso condiziona le scelte progettuali e quelle relative al futuro. A tale proposito, credo sia utile ricordare lo scritto di Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*.¹⁵³ L'autore premette che la contemporaneità non va intesa come uno stile, una moda, un attributo ma, semplicemente, come l'attribuzione del momento storico che stiamo vivendo, aldilà di qualsiasi personale valutazione. Agamben si inserisce nella linea di pensiero di Nietzsche, per il quale il contemporaneo è "l'intempestivo".¹⁵⁴

Nel saggio *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*,¹⁵⁵ il filosofo tedesco attacca la cultura storicistica del suo tempo. Più che la Storia in sé e per sé, il suo scritto colpisce la

¹⁵² S. Scarrocchia, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti, 1898-1905*, Bologna, CLUEB, 1995, p. 56.

¹⁵³ Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, 2008, p. 34. Pubblicato in seguito ad una lezione inaugurale tenuta per il suo corso di Filosofia Teoretica presso la Facoltà di Arti e Design dello IUAV di Venezia.

¹⁵⁴ F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen, [Considerazioni inattuali]*, 1876, trad. it. di S. Giametta, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1974.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 45.

“ipertrofia storiografica”, per colpa della quale, l’uomo si sente schiacciato dal passato e perciò prova un senso di impotenza verso il presente, perdendo fiducia nella possibilità di plasmare liberamente il proprio futuro. La Storia, nell’opinione di Nietzsche, condivisibile da molti, deve servire alla vita e all’azione e non allontanarci da queste. Se è vero, quindi, che soprattutto in Italia «siamo tutti divorati dalla febbre della storia»¹⁵⁶, dovremmo, secondo il filosofo tedesco, «almeno rendercene conto»,¹⁵⁷ per cercare di intendere il significato intrinseco del concetto di *contemporaneo*. Giorgio Agamben prova a rispondere a queste suggestioni, mettendo in tensione una serie di esperienze familiari, quali l’arcaico e il moderno, l’attuale e l’intempestivo, il tempo e la moda, il buio e la luce, arrivando a definire *contemporaneo* «chi non coincide perfettamente con esso»¹⁵⁸ e proprio per questo, è in grado più degli altri di percepire il senso del proprio tempo, in quanto «aderisce ad esso e, insieme, ne prende le distanze».¹⁵⁹ In ambito operativo, molto spesso accade, però, che molte esperienze di architettura contemporanea realizzate in Italia e, per di più alcune all’interno dei centri storici, non riescano a soddisfare i requisiti illustrati da Agamben. Alcune opere vengono definite *contemporanee*, laddove invece, spesso si tratta di progetti di speculazione edilizia o di programmi politici poco attenti alla reale cura della città esistente. Pertanto, sono proprio questi gli esempi che giustamente vengono usati come riferimenti per demonizzare qualsiasi intervento all’interno di un palinsesto storico.

Da una ricca analisi effettuata sulle riviste di settore e da esperienze dirette sul campo, la condizione che viene a delinarsi è quella di un’architettura contemporanea letteralmente *espulsa* dai centri storici. Dopo secoli vissuti da protagonista assoluta, testimone delle azioni e dei pensieri umani, capace, nel bene e nel male, di rappresentare un’epoca, di stratificarsi nel palinsesto urbano e di modificarne le relazioni tra le singole parti, oggi l’architettura contemporanea è prevalentemente relegata al mantenimento di uno *status quo*. Essa viene spesso privata della possibilità di esprimersi in merito alle qualità spaziali della città storica, che intanto viene vista come *unicum* immutabile, nella quale è scomparsa la distinzione delle diverse epoche che l’hanno conformata – a volte anche in modo traumatico – in favore di una cristallizzazione ad uso e consumo di un’immagine consolidata; un’entità in grado di corrispondere al bisogno di stabilità identificato con una monumentalità ormai estesa all’intero *ambiente*.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ G. Agamben, *cit.*, p. 45.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 56.

Per l'Italia che si vanta, sicuramente a ragione, di essere una delle maggiori culle d'arte del globo, l'architettura esiste solo al passato. Pertanto, alle architetture del tempo presente, sembra quasi negato il diritto di visibilità, e diventa spontaneo domandarsi se «ha l'architettura contemporanea diritto di essere visibile come le architetture delle epoche precedenti?». ¹⁶⁰

Questo Paese, che sicuramente primeggia per numero – più che per dimensione – di città d'arte, non riesce a cogliere il nesso tra produzione contemporanea di architettura ed architettura storica. Si è ormai creato un clima ostile all'architettura, paradossalmente alimentato dal culto feticistico del monumento e del centro storico. Ad una conservazione disattesa si affianca ora anche la negazione del progetto. Si tratta di una crisi della qualità e del linguaggio architettonico contemporaneo oppure è la collettività che, non riconoscendosi negli edifici costruiti con un lessico dei nostri giorni, si rifugia negli stilemi del passato? Va sottolineato che questo è un problema diffuso a macchia di leopardo in tutta Italia mentre, al contrario, in tutta Europa l'architettura contemporanea è diffusa e gradita dalla collettività, diventando essa stessa possibile motore del recupero urbano.

In altri paesi si è dimostrato che è possibile inserire l'architettura moderna in contesti storici. Grandi capitali come Atene, Berlino, Londra, Parigi, ma anche città come Barcellona, Lione, Bilbao, propongono tramite progetti di rinnovamento urbano diverse ipotesi di organizzazione di parti consistenti di città.

Estremamente interessante ad esempio è l'esperienza che ci arriva dal Portogallo, in cui il piano speciale di tutela e riabilitazione della città storica di Santiago de Compostela, elaborato tra il 1900 ed il 1994, definisce una strategia operativa in accordo con il concetto di restauro critico, applicato alla scala urbanistica. Suo obiettivo principale è conservare e attualizzare i valori della città storica, consapevole, che questo obiettivo non si può raggiungere solo con restrizioni e divieti. È stato previsto anche l'inserimento di nuove architetture là dove lo consente l'analisi delle specifiche condizioni urbane. Nel contesto di un progetto urbano così concepito, in cui tutte le decisioni sono state meditate e calibrate in funzione dell'obiettivo generale di conservare la città storica, non ha senso opporre riserve alla presenza di numerosi interventi architettonici contemporanei capaci di inserirsi in questa struttura, e neanche imporre condizioni di mimetismo figurativo per garantire il rispetto del contesto storico. E così come un intervento contemporaneo su di un edificio storico, quando necessario ed adeguato, non solo lo svaluta ma lo esalta e lo arricchisce,

¹⁶⁰ G. De Carlo, *Il tema della visibilità dell'architettura*, in «Domus», n. 882, giugno 2005.

così anche l'architettura contemporanea che si inserisce con questa intenzione nella città storica può essere un'occasione per dimostrare che non c'è contraddizione o reciproca esclusione .

Esistono città in cui fare architettura è una sfida e non un compromesso continuo, in cui ogni nuova costruzione diventa un momento di ricerca e sperimentazione per paesi dalla grande sensibilità architettonica come la Francia e la Spagna. In questi paesi come in molti altri in Europa la realizzazione di un'opera pubblica diventa un'arma di propaganda politica che si tramuta in una sfida nel realizzarla nel minor tempo possibile e nella maniera più innovativa. Opporsi politicamente porta alla volontà di superare anche nel settore delle opere pubbliche l'amministrazione precedente e così si indicano concorsi e le opere si realizzano. In Italia l'opposizione si fa fermando ciò che si sta per realizzare trovando ogni volta il vincolo, il cavillo, il reperto archeologico che blocca tutto, e così rimaniamo con centinaia di pericolosi cantieri aperti destinati a chiudersi quando la necessità dell'opera in questione si sta esaurendo.

Le motivazioni di ritardi, in Italia, non sono solamente di ordine politico-gestionale, o di retaggio di una consolidata cultura classica, ma deve essere anche ricordato che in Italia la ricostruzione post-bellica è coincisa con la speculazione edilizia più violenta, e che quelle poche architetture post-belliche di qualità erano diluite in un mare di edilizia speculativa che ne hanno offuscato le valenze positive.

In Italia, la sostituzione edilizia, vale a dire, la demolizione e ricostruzione di un edificio, autorizzata tra l'altro solo per edifici costruiti dopo il 1943, è possibile soltanto a condizione che vengano riprodotte le forme e gli stilemi della classicità. È quindi praticabile soltanto la logica del "dov'era e com'era", impedendo nei fatti la costruzione di un'architettura figlia del tempo che la commissiona. Questa condizione è indotta dal rigido sistema normativo, ma è condivisa dalla maggioranza dei cittadini che, esclusi per decenni dal dibattito culturale – anche se minimo – sull'immagine della città, preferiscono la copia degli edifici del passato all'architettura contemporanea.

Tali atteggiamenti sono da ricondurre non solo alla sfiducia da parte della sensibilità comune, che non ritrova nell'architettura contemporanea esempi di qualità, ma anche ad un rallentamento burocratico all'interno delle diverse istituzioni preposte alla tutela del costruito e alla eventuale promozione dell'architettura contemporanea.

Nonostante tutte le modifiche apportate nel corso della Storia della nostra Repubblica, le leggi relative alla tutela del paesaggio e del patrimonio storico-artistico della Nazione, si

evidenza come la legge del 1 giugno 1939, n. 1089, insieme alla coeva n. 1497 sulla protezione delle bellezze naturali, rappresenti, ancora oggi, sebbene con successive integrazioni e modifiche, il quadro legislativo di riferimento in materia di tutela dei beni culturali. Inoltre, secondo il comma 5 dell'articolo 10 del decreto legislativo n. 42 del 2004 del Nuovo Codice dei Beni Culturali, non è possibile estendere la tutela ad «opere di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni». È chiaro, quindi, che ci si trova all'interno di una normativa non solo estremamente arbitraria, discrezionale ma, soprattutto, estremamente retrodatata.

Nonostante la costituzione della Direzione Generale dell'Architettura e delle Arti contemporanee, presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, inaugurata nel 1998, con il fine di indirizzare verso la formazione e la diffusione di nuove testimonianze della sensibilità creativa della nostra epoca, non si può certo dire che il nostro sistema burocratico-normativo sia aggiornato e, per giunta, pronto alle reali esigenze oggi poste dall'architettura e dalle nostre città.

Il primo maggio 2004 è entrato in vigore il nuovo Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, varato il 16 gennaio 2004 sulla base della delega prevista dall'art. 10 della legge n. 137 del 6 luglio 2002, che sottopone a verifica dell'interesse culturale anche « Le cose immobili e mobili [...], che siano opere di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre cinquanta anni».

Riflettere sui contenuti espressi dal Codice significa evidenziare il livello di estrema contraddittorietà che esiste tra la teoria e la pratica. Se il dibattito sul contemporaneo, è avanzato, il contesto nel quale i funzionari della Soprintendenza operano è datato più o meno a 35 anni fa.

Infatti, nel nuovo Codice, l'oggetto di tutela è rimasto perlopiù invariato: in questo vengono identificate due tipologie di Beni Culturali: i Beni Culturali in senso stretto, coincidenti con le cose d'interesse storico, artistico, archeologico, etc., di cui alla legge 1089 del 1939, e l'altra denominazione di Bene Culturale, in senso più ampio, che è costituita dai paesaggi italiani (già retti dalla legge 1497 del 1939 e dalla "legge Galasso" del 1985). Intanto il quadro giuridico della legge Bottai del 1939 ha assunto nel tempo, aspetti sempre più complessi, che sono stati determinati dal passaggio della tutela di un oggetto selezionato di per sé, in base a valori riconosciuti in quel dato momento storico o propri del monumento intenzionale. La permanenza della stessa legge, pertanto, nonostante i numerosi tentativi di riforma intrapresi, rende oggi ancora meno attuabile una concreta

politica di tutela basata esclusivamente sulla definizione di leggi giuridiche. Inoltre, il fatto che il comma 5 dell'articolo 10 del decreto legislativo n. 42 del 2004 escluda dalla possibilità di vincolo quelle opere che contemporaneamente non abbiano compiuto almeno 50 anni dalla loro data concreta di realizzazione, e il cui autore non sia ancora defunto, «vede ovviamente le Soprintendenze distanti da un interesse per il contemporaneo. Le Soprintendenze, quindi, non esprimono talvolta quella dinamica culturale che servirebbe per la gestione e la tutela del territorio».¹⁶¹ Lo spartiacque determinato dalla soglia dei cinquant'anni per il vincolo monumentale vede la prospettiva storica quale garanzia di progresso. La contraddizione è quindi intrinseca al rapporto antico/nuovo, secondo la quale appunto se l'opera d'arte è contemporanea essa non è da tutelare, pur riconoscendovi valore d'arte. Al contrario se il valore aggiunto della storia né da le condizioni, allora risulta potenzialmente tutelabile anche un bene di minore qualità artistica. Sembra quindi come la pregiudiziale per la tutela sia il valore storico, non artistico.

Per tali motivi, dunque, il contesto nel quale i funzionari della Soprintendenza operano risulta anacronistico. Su tali problematiche si sono concentrati alcuni recenti dibattiti,¹⁶² che hanno cercato di capire come sia possibile risolvere queste ragnatele di norme e regole.

Se questo è il contesto teorico normativo all'interno delle culture che esercitano la tutela, si può facilmente intuire quanto difficili diventino la produzione ed il confronto attivo con il contemporaneo. In effetti, una soluzione esiste, e va individuata o nel continuare a rimanere fedeli ad una concezione di tutela ottocentesca o invece, sulla scorta anche delle esperienze europee, nell'aprirsi al contemporaneo, lottando nello stesso tempo con un sistema normativo anacronistico e spesso contraddittorio.

Uno dei difetti del nostro Codice dei Beni Culturali, è «dovuto proprio alla non chiarezza del tipo di vincolo».¹⁶³ Com'è noto, la costituzione del vincolo sui beni regolati dalla legge 1089, 1939 prevede che il Ministero notifichi al proprietario l'interesse pubblico sul bene, seguita dalla trascrizione della stessa notifica e dall'inserzione negli elenchi speciali. La legge inoltre considera due diversi profili di valutazione dei beni soggetti a tutela, l'uno desumibile direttamente dal particolare interesse artistico, storico, archeologico della cosa

¹⁶¹ Intervista a Ugo Carughi, *Il rapporto della nuova architettura con le Istituzioni*, M. Clarelli (a cura di). Tutte le interviste sono state personalmente raccolte all'interno del presente lavoro di ricerca.

¹⁶² In particolare si segnala il Terzo Incontro Internazionale di Gubbio Mirabilia Urbis, 14 e 15 Giugno 2007, *Innovazione e qualità per il progetto esistente*.

¹⁶³ *Ibid.*

mobile o immobile, l'altro derivante indirettamente dal riferimento alla storia politica e militare. Pertanto si evince come la legge indichi le procedure da seguire ai fini della declatoria del particolare interesse storico artistico e storico, che si basa su un giudizio tecnico da parte della Pubblica Amministrazione.

Tutto il percorso storico che è stato fatto, in questo settore, è stato inverso all'operosità concettuale. Il vero problema nasce dal fatto che «normativamente si è proceduto a dare vita a delle categorie non solo estremamente definite ma che per lo più non dialogano tra di loro, quindi ci troviamo di fronte a numerosi problemi concettuali di interpretazione. Se è vero che per molti è stata una conquista del Nuovo Codice Decreto quella di aver enucleato la valorizzazione come categoria a sé, se ne ritrova anche il limite laddove queste categorie ne decretano anche il *modus operandi*». ¹⁶⁴

Lo stesso concetto di qualità architettonica è regolamentato da un rigido sistema normativo e, pertanto poco chiaro. Sembra quindi che i molti errori di cui soffrono le nostre città non sono dovuti tanto ad un'errata impostazione generica dei problemi astratti, quanto all'interpretazione scorretta di ciascuno caso.

Nella situazione attuale è indispensabile adeguarsi ai tempi attuali caratterizzati dagli *-ismi* dei nuovi linguaggi, dall'alta tecnologia, dalla velocità di tempi, di mezzi, d'informazione, di comunicazione. La nostra – come architetti, storici, critici, cultori della materia – è una responsabilità oltre che professionale, soprattutto sociale e morale: «l'architettura è lo specchio della società». ¹⁶⁵

Il divario tra architettura e società è sempre maggiore: da un lato siamo di fronte all'Italia conosciuta in tutta il mondo per il suo patrimonio culturale e storico, e dall'altro la nazione, è invece molto spesso oppressa da un'estrema museificazione delle città. Per molti anni il concetto di conservazione passiva è stato attuato e praticato al punto tale da applicare nei centri storici, per le poche architetture realizzate, il principio del “dov'era e com'era” che non prende in considerazione la vera valenza storica di un centro abitato. Al contrario, la conservazione deve essere attiva e tenere conto di tutti i fattori sociali, economici, culturali, tradizionali, e occupazionali, riconoscendo prima di tutto che solo con la presa di coscienza delle mutate esigenze della nostra epoca è possibile il rinnovamento funzionale dei centri cittadini.

¹⁶⁴ Cfr. M. Galletti, Soprintendente per i Beni architettonici, *Il paesaggio, il patrimonio storico, artistico e etnoantropologico dell'Umbria*, Terzo Incontro Internazionale di Gubbio Mirabilia Urbis, 14 e 15 Giugno 2007, *Innovazione e qualità per il progetto esistente*.

¹⁶⁵ S. Giedion, *Spazio Tempo Architettura*, 1941, Milano, Hoepli, 1961, p. 56.

Il rinnovamento auspicato deve conservare per quanto possibile, ma non può negare il progresso e la sperimentazione del *nuovo*, sia come linguaggio architettonico sia per quanto riguarda materiali, nuove tecnologie, velocità di spostamento e di comunicazione.

Il “rispetto della storia” non può paralizzare il progresso. Come una fabbrica singola da restaurare andrebbe risanata e completata con parti chiaramente moderne, così un ambiente storico da riqualificare dovrebbe contenere architetture contemporanee accanto a quelle del passato alle quali assegnare la nuova destinazione di uso.

È vero che negli ultimi cinquant’anni, si è agito in maniera indiscriminata, a causa di una politica talvolta troppo permissiva e concessiva, oppure troppo proibizionista, ma priva di controlli – al punto da causare uno sfrenato abusivismo – alterando, manomettendo e addirittura mutilando o scempiando interi centri. In alcuni casi si potrebbe parlare di violenza sui centri urbani, favorita da indifferenza istituzionalizzata, tuttavia ciò non necessariamente si traduce in una paralisi generalizzata o nella citata conservazione passiva, altrettanto deleteria. In sostanza, per riprendere un assioma di Bruno Zevi «senza il Moderno l’Antico resta anchilosato o [...] senza il nuovo il vecchio muore» e l’atteggiamento più volte dichiarato potrebbe essere di una terza via, senza utopie totalitarie né ritorni nostalgici al classico.

Il percorso di rinnovamento prevede anche un richiamo alla committenza come elemento che obblighi l’architettura a confrontarsi con il contesto. Il discorso non riguarda tanto la questione di concorsi o affidamenti diretti quanto piuttosto di «fornire al progettista la possibilità di precisare gli obiettivi da raggiungere e soprattutto i vincoli che il progetto dovrà rispettare nel rapportarsi al contesto».¹⁶⁶

Si può sicuramente affermare che l’architettura avverte l’urgenza di un’inversione di tendenza che tenda a ritrovare le condizioni tra nuove espressioni architettoniche e stratificazioni antiche. La presenza legittima dell’architettura contemporanea nell’universo urbano appare come elemento di garanzia di una ritrovata fiducia nelle capacità del progetto, aldilà del generico contestualismo.

Volutamente si rileggono le parole di Rogers, come monito e suggerimento critico: «Mi auguro che i giuristi sappiano collaborare con noi per stabilire i limiti attivi, dettando delle norme chiare, naturalmente debbono partire dal concetto che viene posto dai reali termini del problema: la legge non può definire le forme dell’arte».¹⁶⁷

¹⁶⁶ Intervista Ugo Carughi, *cit.*,

¹⁶⁷ E. N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, Torino, Einaudi, 1958., p. 45.

D'altra parte «non vedo come politici e amministratori potrebbero fare questo sforzo di immaginazione, dal momento che le condizioni sono ostili a chi lotta contro gli imperanti luoghi comuni. La fantasia dovrebbe essere una loro prerogativa, però anche nei casi migliori viene soffocata. Solo in certi momenti particolari, come subito dopo la Rivoluzione Francese o quella russa, o la Resistenza, o la caduta del fascismo, o le rivolte del '68, c'è stata proliferazione di idee, voglia di cambiamento anche nelle file politiche. Ma ora sembra proprio che la maggioranza degli amministratori e i politici tendano, piuttosto che alla speculazione intellettuale a burocratizzare ogni cosa, a costruire castelli di norme, reprimere la curiosità e l'invenzione. Io sono arrivato all'azzardata convinzione che un architetto debba in qualche modo surrogare questa situazione di passività distruttiva, paradossalmente a progettare lui stesso i politici e gli amministratori con i quali dialogare».¹⁶⁸

¹⁶⁸ A. M. Tripaldi e M. Costa a colloquio con G. De Carlo, *Un progetto per la cultura*, in «Architettura Cronache e Storia», n. 581, Marzo 2004.

Capitolo terzo

Casi studi italiani (1980-2008)

Capitolo terzo

Casi di studio italiani. I nuovi scenari urbani (1980-2008)

La volontà di inquadrare la tematica del rapporto *antico-nuovo* all'interno delle maggiori città d'arte italiane, nasce dall'obiettivo di verificare sulla scorta dei diversi orientamenti critici, le recenti realizzazioni architettoniche. Da una lunga ricerca effettuata su riviste di settore, nel periodo 1980-2008, è emerso che il numero di casi di architettura contemporanea all'interno dei centri storici delle nostre città italiane è, rispetto alle esperienze europee in numero limitato.

Passeggiando all'interno dei centri storici ci si rende conto che gli eventi di nuova architettura sono ancora in numero limitato evidenziando quindi una scarsa apertura verso il contemporaneo. Sicuramente le lentezze, gli ostacoli, persino l'inerzia e la paralisi nel realizzare opere di architettura moderna in Italia sono imputabili ai difetti del sistema politico-economico. Ciò che in altri Paesi viene facilmente accettato, nel nostro territorio, può essere spesso oggetto di impedimenti e polemiche e contrasti, aldilà del riconosciuto valore dell'opera stessa.

L'immobilità urbana programmata, in Italia, ha negato alla città la ragione stessa della sua essenza, la sua trasformazione in funzione della quotidianità e della vita. Nonostante il rigore di studi teorici sui centri storici e sul recupero, la definizione di nuovi criteri di urbanizzazione, e la grande attenzione all'architettura del paesaggio, vengono attuati piani che, nel giro di poco tempo, portano alla falsificazione della città. Mi riferisco soprattutto ai piani di recupero per i centri storici che precludono all'interno di un recinto tracciato sulle cartografie ogni nuovo segno, riducendo il ragionamento sul recupero ad una elencazione di vincoli e prescrizioni. L'istanza della conservazione viene spesso scambiata per conservatorismo e la cultura del vincolo spesso finisce per generare dei *mostri*. Si costruisce spesso in stile ottocentesco per preservare il paesaggio, realizzando ringhiere, cancellate, lampioni, che rievocano un presunto "decoro urbano". Si stenta a diffondere la convinzione che un'interessante e consona architettura contemporanea sia in grado di trasmettere una sensazione di appartenenza al presente. Le resistenze a riguardo, pertanto, sono ancora notevoli, ed inoltre, quei pochi casi presenti che, loro malgrado, sono riusciti ad esprimersi nel cuore del tessuto storico della città, hanno ricevuto pareri tutt'altro che favorevoli, arrivando addirittura a casi parossistici in cui è stata chiesta la

demolizione degli interventi oppure sono stati bloccati progetti nonostante concorsi legalmente vinti. Mi riferisco, nello specifico, ai casi della pensilina di Arata Isozaki a Firenze, del “quarto ponte” di Venezia di Santiago Calatrava, del Museo dell’Ara Pacis di Richard Merier a Roma, esempi significativi, che verranno trattati in questo capitolo. Intanto, si assiste ad interventi di “nuova architettura”, molte volte promossi e finanziati dalle stesse amministrazioni comunali, che alterano definitivamente la natura dei centri storici, facendo spesso perdere il loro carattere originario e autentico. Sembra quasi che, dopo l’operazione degli anni Cinquanta, da parte di Rogers, Albini, Gardella, Michelucci, la qualità degli interventi nei centri storici rappresenti ancora ai giorni nostri un’eccellenza, lasciando spazio ad un quieto ambientamento rispetto.

Emerge quindi un clima di reale contraddittorietà e, di conseguenza, una personale esigenza di cercare di leggere quello che oggi sta accadendo nei centri storici delle maggiori città d’arte italiane. Tale obiettivo tuttavia, prescinde da qualsiasi pretesa di completezza. Si è di limitato il campo d’indagine alle sette maggiori città d’arte italiane; Roma, Milano, Napoli, Genova Torino, Firenze e Venezia, in particolare i centri storici¹, analizzando due casi significativi per ciascuna città relativamente a interventi *ex-novo* e interventi su architetture preesistenti di valore storico artistico, che modificano i valori non solo del singolo “monumento” ma anche dell’ambiente circostante.

L’indagine è condotta, pertanto, secondo due direzioni principali: si intende, da una parte, ricostruire le tendenze culturali in atto nelle città osservate; e dall’altra, verificare l’operatività attraverso gli interventi realizzati. Lo scopo è quello di capire come le città scelte rispondano agli influssi dell’architettura contemporanea: «Se non è interessante infatti ragionare per scuole o discutere ancora dell’antipolarità Roma- Milano, è forse utile registrare la specificità degli ambiti “urbani” con i quali il “talento” e il “desiderio “ fanno i conti. Le strade di Milano, Roma, Napoli e Firenze, una volta che si conosca la difficile arte di “smarrirsi” nella città di cui ha scritto Benjamin, “risuonano” di diversi richiami e proprio in ciascun di questi differenti caratteri si nasconde, oltre la seduzione, il pericolo di una tradizione che è in grado da sola di parlare e farsi contenuto architettonico [...] poiché non è dato ai singoli architetti, e per fortuna, di ribaltare il senso di una città o semplicemente di

¹ Vengono considerati non i centri storici così come definiti dai PRG di ultima generazione (che tendono ad estendere il centro storico alla città dell’800 e 900) bensì quelli individuati dai primi PRG elaborati all’indomani della legge 1050 del 1942.

rinnovarlo, ma solo di riprodurlo, occorrerebbe lavorare forse sul lato opposto del foglio o, in termini non figurati, sul negativo dell'idea di sé che una città propone».²

Per ognuno degli interventi scelti, come casi studio, è stata redatta una scheda descrittiva che riassume le finalità e gli obiettivi di progetto, con la sequenza delle fasi di esecuzione dei lavori e degli esiti della realizzazione. La selezione è tale da presentare interventi differenti e, in qualche modo rappresentativi delle tendenze in atto, così da fornire un quadro generale di riferimento. In un momento in cui le posizioni spaziano dal ripristino alla conservazione integrale, la comprensione delle motivazioni, dei riferimenti culturali e degli assunti di base su cui l'intervento si fonda, è essenziale per la comprensione del progetto, così come è necessario il riscontro diretto con la prassi operativa che molte volte contraddice gli enunciati iniziali. Il nostro Paese ha un primato indiscusso nella diffusione della cultura architettonica, ma non lo è per quella contemporanea. Intanto, sono imminenti nuovi, inevitabili cambiamenti. Vi sono porzioni importanti dei centri storici da adeguare ad una crescente domanda d'uso, altri necessitano completamenti e connessioni. Sono cambiati gli abitanti, gli interessi, i quadri politici, le normative, le leggi, per non dire le tecniche costruttive delle metodologie per il restauro, la conservazione. Queste trasformazioni quindi, influiscono sugli intrinseci significati che vengono attribuiti a quelle parti di città che, pur non avendo apparentemente mutato il loro aspetto esteriore, sono in realtà profondamente cambiate. Anche il dibattito dovrebbe quindi venire aggiornato alla luce di queste nuove condizioni, senza congelarlo in certezze immutabili. Ciò che nel corso dei secoli ha maggiormente contribuito alla salvezza delle parti storiche delle nostre città è stata la possibilità di evolversi, di cambiare, di seguire, a partire dalle proprie specificità, i ritmi di trasformazione e movimento della società. Le città italiane sono il prodotto di quanto, in ogni epoca nuova, l'architettura ha saputo realizzare. È importante, dunque, proseguire la ricerca sull'architettura contemporanea, individuando procedimenti d'intervento sulla città maggiormente condivisi e dotati di più ampia legittimazione e identità, senza rinunciare alle sollecitazioni del mercato e alle istanze della conservazione e cercando di evitare figure mimeticamente tradizionali ma, soprattutto, evitando di trascurare l'ineludibile questione dell'innovazione dei contenuti e dei linguaggi, l'unica capace di ridare un significato alla città.

² F. Purini, L. Thermes, *Una ricerca ritrovata. La ricerca dei giovani architetti italiani*, in «Controspazio», settembre-dicembre 1978, p. 9.

■ ROMA

1. Roma

Il confronto con il ricco patrimonio di Roma è certamente un tema antico, tra i più delicati e significativi. Tornano alla mente le parole di Johann Wolfgang Goethe, scritte nel 1786 durante il suo primo soggiorno romano: «Sono qui da sette giorni e, poco a poco, mi formo un'idea generale della città. [...] . Mi occupo lentamente, con flemma, delle meraviglie più grandi, limitandomi ad aprire gli occhi, ad osservare, ad andare e venire. [...] Ma, confessiamolo, è un lavoro faticoso e triste il dissotterrare la Roma antica, che è sotto la moderna; occorre però farlo; e si finisce per provarne soddisfazione [...] e l'osservatore dura fatica a distrigare, a spiegarsi come Roma succede a Roma»³.

Nella capitale, infatti, caratterizzata da uno spessore stratigrafico densissimo risulta sicuramente molto difficile riuscire a far convivere le testimonianze di un passato così ricco e un "nuovo" che avanza, portatore di valori rappresentativi della città contemporanea. Uno degli orientamenti prevalenti attuali sia in ambito teorico sia pratico è quello del restauro critico. Una posizione peraltro, che attraverso l'osservanza dei criteri del minimo intervento e distinguibilità, non esclude in linea di principio la legittimità di azioni innovative finalizzate al rispetto dell'opera. Un filone che rientra in una posizione intermedia, che con la sua centralità tende a perseguire un giusto equilibrio fra le ragioni dell'arte e quelle della storia. Storicamente, nei primi anni Sessanta in ambito accademico, la disciplina del restauro, è marcata dalla scuola di Giovannoni⁴, che legittima l'intervento di nuove inserzioni, in virtù di una restituzione originaria, facendo prevalere pertanto un atteggiamento stilistico. A partire degli anni Settanta, intanto, Guglielmo De Angelis D'Ossat⁵, e Giuseppe Zander⁶, cercano di superare le regole empiriche proprie degli orientamenti filologici attraverso interpretazioni che nascono dall'esplicita constatazione che il restauro dei monumenti è in primo luogo esercizio e pratica di architettura, respingendo qualsiasi forma di ripristino falsificante. Si privilegia, pertanto, un approccio diretto ed immediato, senza offuscare la leggibilità del monumento, ma con l'obiettivo di raggiungere soluzioni di perfetta sintesi tra restauro e architettura. Sembra quindi che la questione del rapporto antico-nuovo, durante gli anni Settanta, almeno in ambito

³ J.W. Goethe, *Italianische Reise*, trad. it *Viaggio in Italia*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 1991.

⁴ La bibliografia su Gustavo Giovannoni è molto vasta. In particolare si consiglia il testo Gustavo Giovannoni, *Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro Studi di Storia dell'Architettura*, a cura di Alessandro Del Bufalo, Ed. KAPPA, 1984.

⁵ Cfr. G. De Angelis d'Ossat, *Sul restauro dei monumenti architettonici: concetti, operatività, didattica*, a cura di Alessandro Curuli, Roma. Bonsignori, 1995.

⁶ Cfr. G. Zander, *Scritti sul restauro dei monumenti architettonici*, Bonsignori, 1992.

accademico, richiami la necessità di una comprensione storico-critica della realtà, superando una vecchia impostazione filologica. Viene sistematizzato il pensiero del restauro critico, e più avanti, Renato Bonelli⁷ ne diverrà uno dei primo sostenitori, ribadendo la centralità del riconoscimento dei valori della e “vera forma” dell’opera ed intervenendo con un atto di fantasia criticamente controllato. Si delinea, in sintesi, un panorama romano articolato su due direzioni prevalenti; da una lato una linea di pensiero che potrebbe essere definita di critica conservativa, all’interno della quale vanno ricordati i contributi di Gabriele Marielli Mariani, Giovanni Carbonara, Paolo Fancelli; dall’altro, invece, un approccio che sebbene condivida simili presupposti, aspira a rinvigorire le opere del passato, seguendo la linea della tradizione, come accade per il pensiero di Paolo Marconi⁸. A partire dal 1993, l’Amministrazione Comunale di Roma ha avviato una serie di azioni strutturali, quali il nuovo Piano Regolatore e i programmi di recupero urbano e di rilancio dell’architettura contemporanea. Nel precedente Piano del 1962, la distinzione tra Centro storico e Città storica aveva prodotto una grande zona di generalizzata salvaguardia, sostanzialmente coincidente col Centro storico all’interno delle Mura Aureliane, ed un fuori, nel quale i gradi di libertà erano radicalmente diversi, sebbene con diverse sfumature. Il nuovo Piano Regolatore, invece, adottato il 19/20 marzo 2003, include anche i tessuti ottocenteschi e novecenteschi, superando così un’atteggiamento di chiusura nei confronti del Novecento. Questa scelta ha avuto, anche secondo Carlo Gasparri, «riflessi importanti ovviamente sulla rivalutazione del moderno e del contemporaneo»⁹. Roma storica si estende così oltre i limiti delle Mura Aureliane, includendo anche gli edifici progettati dai grandi architetti del Ventennio all’Eur, gli insediamenti a Ostia, il Flaminio e, non ultimo, anche l’edificio di Corviale. Così come si legge nelle Norme Tecniche di Attuazione della Delibera d’adozione del Consiglio Comunale n. 33 del 19 marzo 2003: «Per Città Storica si intende l’insieme integrato costituito dall’area storica centrale interna alle mura, dalle parti urbane dell’espansione otto-novecentesca consolidata interne ed esterne alle mura e dai singoli siti e manufatti localizzati nell’intero territorio comunale che presentano una identità storico-culturale definita da particolari qualità, riconoscibili e riconosciute dal punto di vista dei caratteri morfogenetici e strutturanti dell’impianto urbano e di quelli tipo-morfologici, architettonici e d’uso dei singoli tessuti, edifici e spazi aperti, anche in riferimento al senso e al significato

⁷ Cfr. R. Bonelli, *Architettura e restauro: con 24 illustrazioni*, Venezia, Neri Pozza, 1959.

⁸ Cfr. P. Marconi, *Il restauro e l’architetto. Teorie e pratica di due secoli di dibattito*, Venezia, Marsilio, 1993.

⁹ C. Gasparri, *Futuri urbani. continuità e discontinuità: Città’ antiche e politiche innovative*, 2/5 ottobre 2005. Abstract.

da essi assunto nella memoria delle comunità insediate»¹⁰. Il nuovo Piano Regolatore, inoltre ha inserito tra i suoi strumenti operativi, la Carta per la Qualità, un sistema territoriale informatizzato che, con oltre venticinquemila schede, descrive elementi urbani: piazze, giardini, viali, palazzi, chiese, resti archeologici, edifici e quartieri recenti di interesse architettonico, urbano e ambientale. In particolare, sono stati due i pretesti che hanno permesso alla Capitale di investire non solo economicamente ma anche culturalmente sull'architettura contemporanea: in primo luogo, l'adozione del summenzionato Piano Regolatore Generale e successivamente, la celebrazione del Giubileo nel 2000, che ha rappresentato un'occasione unica per intervenire nella città. Dal 1990 a oggi sono state progettate oltre settanta opere di nuova architettura, molte delle quali in corso di realizzazione. Parallelamente ai vari concorsi promossi, sono state attuate alcune iniziative, regolate in buona parte dagli atenei romani in accordo con gli assessorati capitolini,¹¹ con lo scopo di definire possibili linee di trasformazione della capitale. Dopo anni di stasi e di preoccupante immobilismo, sembra quindi che alcuni processi si stiano faticosamente muovendo, segnalando una situazione in positiva trasformazione, di adeguamento ai tempi globali e che, nonostante le molte polemiche e difficoltà prova a definirsi. Tra le opere più importanti esterne al centro storico vanno ricordate: il nuovo Auditorium Parco della Musica di Renzo Piano.

Tali progetti, anche se alcuni non ancora terminati, si prestano a diventare sul piano linguistico delle icone architettoniche a volte rese necessarie per incentivare quella politica di ammodernamento della città che non può non sottrarsi rispetto alle esigenze della città contemporanea.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Non si dimentichi, a tal proposito, il Quart Laboratorio per lo studio di Roma contemporanea del Dipartimento di Architettura dell'Università La Sapienza di Roma. Cfr. G. Ciucci, F. Ghio e P. Ostilio Rossi, *Mostra Architetture a Roma oggi. Gli ultimi quindici anni in 70 opere*, allestita nel marzo 2006 presso l'Acquario Romano, sede della Casa dell'Architettura, in *Roma la nuova architettura*, Milano, Electa Mondadori, 2006.

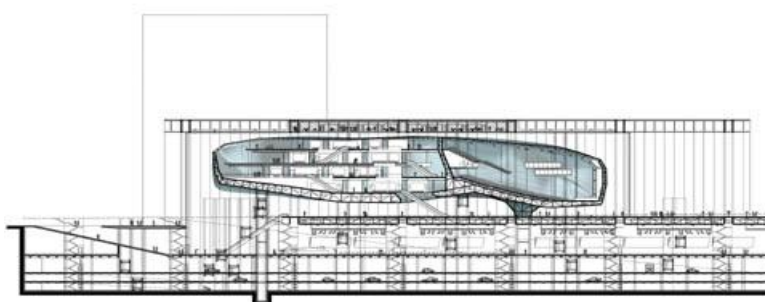


Auditorium Parco della Musica. Arch. Renzo Piano.



Scavi archeologici dell' Auditorium Parco della Musica. Arch. Renzo Piano.

il Centro Congressi Italia 2000 di Massimiliano Fuksas,

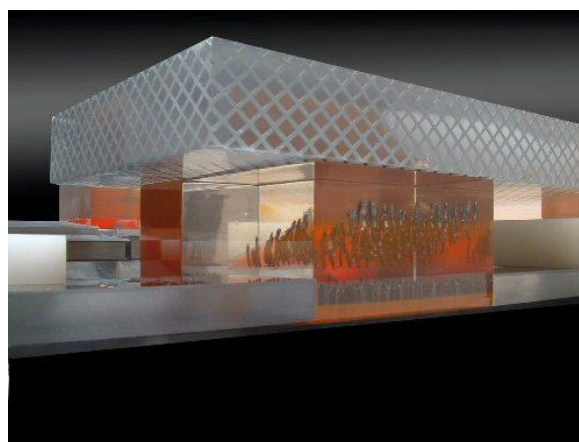


Centro Congressi Italia 2000. Arch.M. Fuksas . Sezione del progetto Centro Congressi Italia. Arch.M. Fuksas.

il progetto per la Città delle Arti al Mattatoio



Città delle Arti al Mattatoio.



Città dei Giovani . Arch. Rem Koolhaass

Si osserva quindi come da alcuni anni Roma, è protagonista di una intensa attività progettuale che sta contribuendo a favorirne la trasformazione attraverso interventi architettonici di qualità. In questo periodo di intensa attività hanno giocato un ruolo essenziale i concorsi nazionali e internazionali di progettazione che, oltre ad assicurare la qualità dei risultati, hanno agevolato il coinvolgimento di giovani architetti e garantito, allo stesso tempo, l'entrata in scena nella capitale di alcuni tra i più affermati progettisti italiani e stranieri. All'interno del vasto programma d'interventi, alcuni sono ancora work in progress;

il Museo delle Arti del XXI secolo di Zaha Hadid

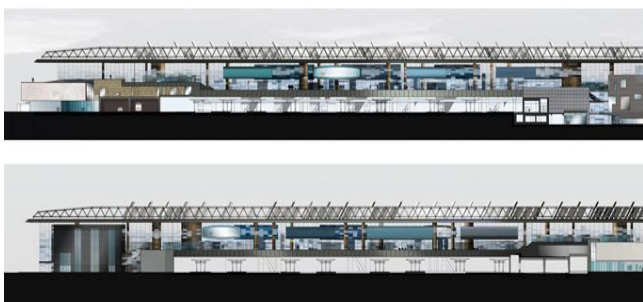


Rendering del Museo delle Arti del XXI secolo. Arch. Zaha Hadid



Foto di cantiere Museo delle Arti del XXI secolo di Zaha Hadid

la Stazione Tiburtina di ABDR



Sezione della Stazione Tiburtina. Gruppo ABDR.



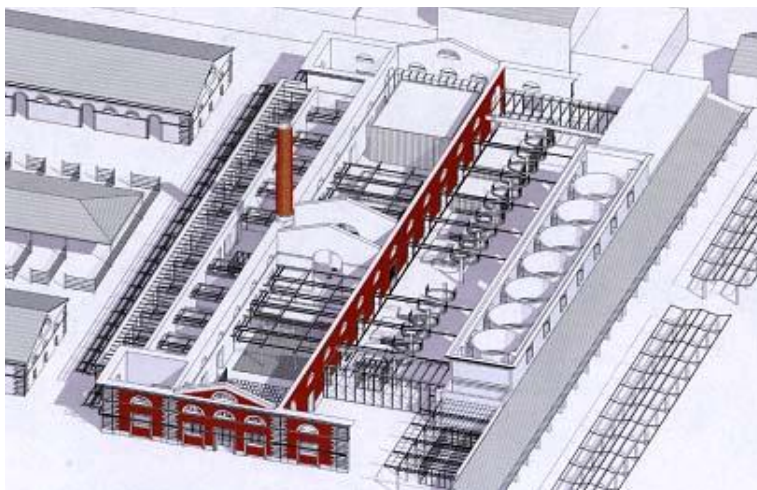
Rendering Stazione Tiburtina di ABDR.

In particolare il progetto della città della Scienza e della Tecnologia che prevede la creazione di un grande sistema di comunicazione scientifica che si dovrà presentare come un contenitore articolato, integrato e vivo per la presentazione degli aspetti più dinamici e attuali della scienza, ma anche della sua dimensione storica e critica. Tale progetto, si andrà ad aggiungere all'insieme di grandi opere - oltre al Maxxi, l'Auditorium ed il Ponte

della Musica - che stanno cambiando il volto del quartiere Flaminio. Sarà dunque un intervento urbanistico-architettonico di notevole portata e fa parte dell'insieme dei progetti che il governo realizzerà in tutto il territorio italiano in vista delle celebrazioni per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia, nel 2011. Il "Dente Cariato"¹² di Massimiliano Fuksas, un progetto di recupero e riqualificazione urbana di un palazzo sito a Via Giolitti; il Riuso dell'ex Mattatoio di Testaccio¹³, Museo del Gioco¹⁴ e del Giocattolo dello studio Alterstudio Partners, il Piano di riqualificazione dell'area della stazione San Pietro¹⁵ dello studio di Alessandro Anselmi, solo per citare alcuni degli interventi di architettura contemporanea che sta caratterizzando la capitale italiana.



Riqualificazione dello spazio urbano di via Giolitti. Arch.M. Fuksas



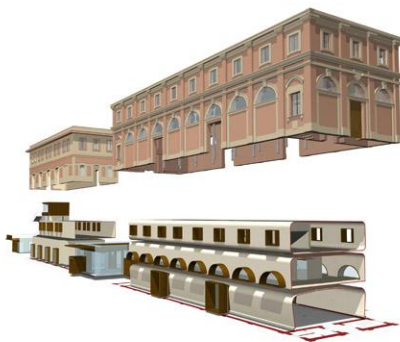
Riuso dell'ex Mattatoio di Testaccio. Gruppo: Alterstudio Partners.

¹² Si tratta del palazzo, così ribattezzato dai romani, che si trova alla destra della stazione Termini davanti all'ingresso della galleria. Il progetto prevede la ricostruzione dell'altezza originaria del corpo di fabbrica ottocentesco, con cinque piani fuori terra, da destinare ad attività culturali, spazi dedicati all'arte per eventi e manifestazioni, uffici, un albergo ed un parcheggio multipiano.

¹³ Il Mattatoio di Roma, pregevole esempio di architettura industriale utilizzato fino al 1975 è in seguito rimasto in stato di abbandono. Per alcuni edifici del complesso dell'Ex Mattatoio è prevista la sistemazione delle sedi della facoltà di architettura e del D.A.M.S.

¹⁴ Il Museo del Gioco e del Giocattolo trova nel Parco di Villa Ada una localizzazione particolarmente affascinante e suggestiva, mediante il recupero e il riutilizzo di alcuni edifici storici esistenti. Per conciliare le esigenze del programma funzionale, che prevede la continuità tra le varie sezioni con un atrio localizzato in posizione baricentrica, con le caratteristiche edilizie del complesso delle scuderie, composto da tre edifici posti in sequenza, si propone dunque di realizzare due nuovi volumi vetriati, posti tra gli edifici storici ma adeguatamente distaccati da essi. Uno dei volumi sarà destinato ad atrio, l'altro a bookshop.

¹⁵ L'intervento si inserisce nell'ambito del programma di valorizzazione delle stazioni del nodo di Roma, voluto dalle Ferrovie dello Stato e previsto nell'ambito del Programma degli interventi per Roma Capitale. L'area della stazione di S. Pietro, posta nel territorio del XVIII Municipio, separa due parti del tessuto residenziale del quartiere Aurelio; da un lato la vecchia borgata del Monte del Gallo, dall'altro il nucleo residenziale di via delle Fornaci e di Porta Cavalleggeri. Il sito, di forma stretta e allungata, ha un'estensione complessiva di circa 4,8 ettari interessata per circa 2 ettari da una ripida scarpata e per circa un ettaro dai binari. La restante parte è caratterizzata al centro dall'edificio viaggiatori della fine dell'ottocento e dal piazzale antistante, oggi adibito a parcheggio, da alcune aree di servizio ferroviario per depositi, impianti e da un piccolo scalo merci.



Museo del Gioco e del Giocattolo dello studio Alterstudio Partners



Riqualificazione dell'area della stazione San Pietro. Arch. Alessandro Anselmi.

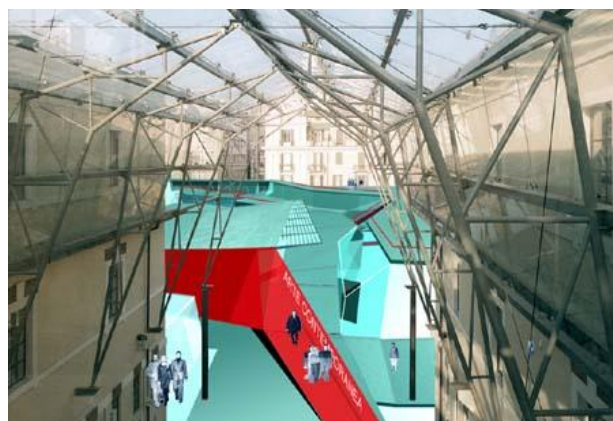
Il nuovo Piano regolatore generale, ha individuato, pertanto, gli obiettivi di sviluppo urbano ribadendo la scelta dell'amministrazione nei confronti dell'incremento della qualità architettonica; qualità che, non più considerata prerogativa delle aree centrali della città, è destinata a caratterizzare anche le zone più esterne e marginali riequilibrando il rapporto tra centro e periferia.

La valorizzazione dei tessuti storici, la riqualificazione della città consolidata, il potenziamento della mobilità e quello del sistema del verde, e soprattutto lo sviluppo di una metropoli policentrica, sono tra gli obiettivi cui è improntata gran parte degli interventi previsti dai progetti.

All'interno del centro storico, vanno segnalati tra gli interventi più significativi; il Nuovo Centro per le Arti Contemporanee di Odile Decq, a Via Nizza¹⁶.



Nuovo Centro per le Arti Contemporanee. Arch. Odile Decq



Inserimento di un collegamento verticale nella galleria vetrata. Arch. Odile Decq.

¹⁶ Cfr. F. Ghio, R. Tancredi (a cura di) *Ampliamento Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea ex fabbrica Birra Peroni: concorso internazionale di progettazione*, Alinea, Firenze 2001, Cfr. A. De Magistris, M. Vernes, *Odile Decq Benoit Cornette. Opere e Progetti*, Electa Milano 2003, in "Area", n.76, settembre-ottobre 2004, Itinerario contemporaneo: Roma, pp.188-197, scheda 27.

Da grande complesso industriale costruito agli inizi del XX secolo, l'edificio principale del MACRO è stato convertito in un dinamico centro di attività culturali. Il progetto di Odile Decq, sulla scia della preesistenza storica, si estende fra Via Nizza e Via Cagliari, con un affaccio vetrato su Via Reggio Emilia. Dell'antica fabbrica vengono mantenuti i fronti mentre l'angolo viene riprogettato in chiave contemporanea senza alcun pilone e sorretto da tiranti sospesi, in modo da lasciare libero il nuovo ingresso al Museo. Tutta la struttura del tetto – con il giardino a più livelli collocato al di sopra – è un'anticipazione di quella che sarà la nuova identità del luogo. L'intervento improntato al recupero del carattere originario dell'intero complesso, ha stabilito una suddivisione in due solidi corpi di fabbrica, raccordati l'uno all'altro da corridoi trasparenti e da un'ampia galleria vetrata coperta, ciò ha la finalità di suggerire al visitatore la doppia natura di questo spazio espositivo e di servizi, temporaneo e permanente, aperto alla città. Un progetto che caratterizza fortemente l'immagine del contesto.

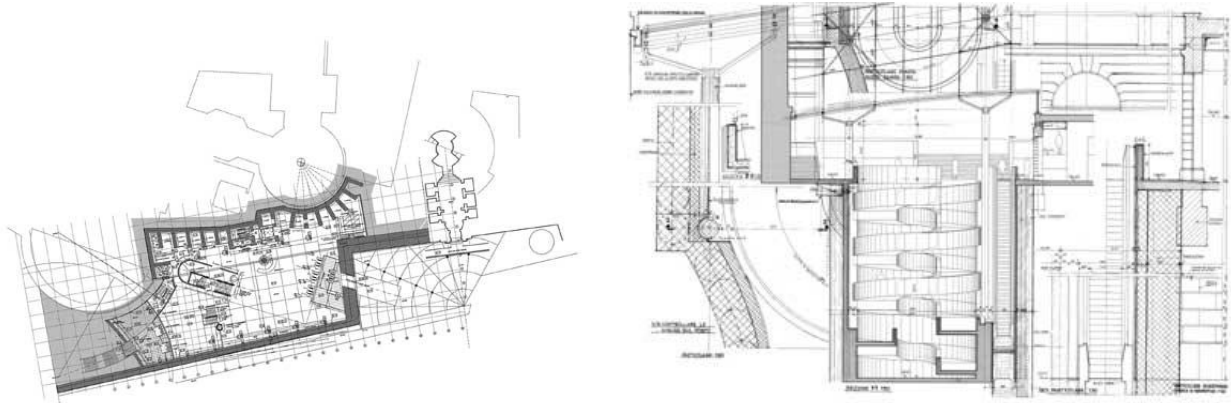


Render di progetto della copertura. Arch. Odile Decq.

Intanto, per rispondere al forte aumento di visitatori in occasione dell'Anno Santo del 2000, i Musei Vaticani necessitano di ampliare i loro spazi. Lo studio Passarelli a partire dal 1996, avvia così il progetto¹⁷ per i nuovi spazi di accoglienza dei Musei Vaticani. Viene riorganizzato tutto il sistema di accoglienza e di pre-visita, tra cui gli ingressi e le uscite, il superamento del forte dislivello tra la quota stradale e quella delle principali aree museali, la ristorazione, i servizi in genere, i controlli di sicurezza. In tal senso l'ingresso e l'uscita

¹⁷Cfr. C. Buonanotte, *La Porta Nuova dei Musei Vaticani*, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 2001, in I. De Guttry, *Guida di Roma Moderna. Dal 1870 ad Oggi*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 2001, p. 124, in «L'Industria delle Costruzioni», n. 360, ottobre 2001, in «l'Arca plus», n. 35, ottobre-dicembre 2002, in «l'Arca», n. 160, giugno 2001, *Studio Passarelli, cento anni, cento progetti*, a cura di (Ruggero Lenci), Electa Mondadori, Gennaio 2006.

precedentemente unificati, divengono unicamente uscita, mentre il nuovo accesso viene ricavato al suo fianco, aprendo un nuovo varco nelle antiche Mura.



Pianta d'ingresso del progetto dei Musei Vaticani. Studio Passarelli *Sezione scala di collegamento. Studio Passarelli.*

Rimuovendo la terra retrostante, si è creato un complesso su più livelli: quello inferiore di libero accesso, quasi una piazza urbana interna con i servizi di informazione, il book-shop e altro; il livello intermedio contiene la biglietteria e l'inizio del percorso di salita, con la scala mobile e la rampa elicoidale. Al livello superiore si trova una grande sala multifunzionale per esposizioni temporanee e altre funzioni, che apre sulla terrazza al livello. Al termine della scala mobile e della rampa si giunge al "Cortile delle Corazze", coperto da una struttura metallica vetrata, circondato dagli antichi edifici ed aperto da un lato verso la Città e dall'altro verso la Cupola di San Pietro.

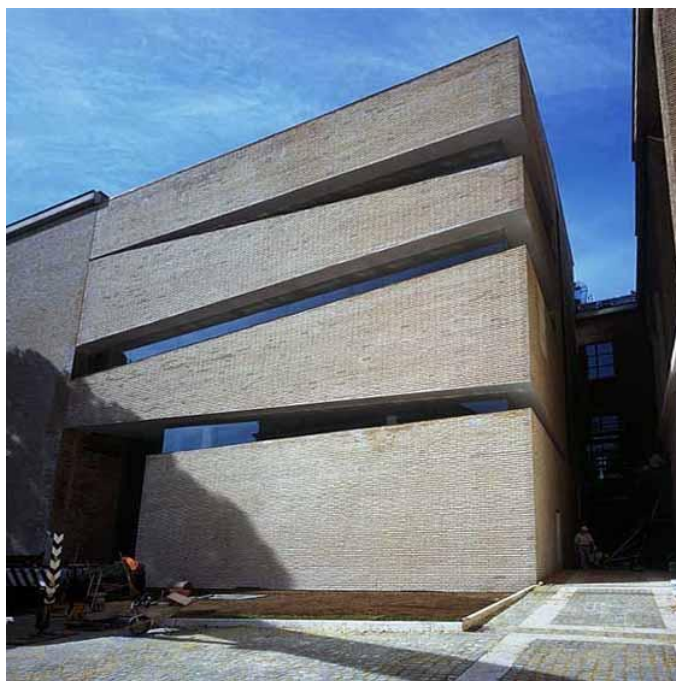


Rampa di collegamento. Studio Passarelli



Terrazza e copertura vetrata. Studio Passarelli.

Da questo livello si accede alla Pinacoteca, ai Musei Archeologici ed Etnologici, ai Musei Classici, fino ad iniziare le lunghe gallerie che, attraverso la Biblioteca, portano ai Palazzi Apostolici e alla Cappella Sistina.



Esterno della biblioteca. Studio King Rosselli



Interno sale lettura. Studio King Rosselli.

Sempre in occasione del Giubileo, un altro intervento da segnalare è il progetto per l'ampliamento della biblioteca e sale lettura in un nuovo corpo fabbrica e ristrutturazione dell'Aula Magna dell'Università Pontificia Lateranense, ad opera dello studio King Rosselli. Nell'estensione della biblioteca, le sale lettura e la torre libraria sono portati nel cuore dell'università. Mentre dall'esterno si mantiene continuità con l'edificio esistente degli anni Trenta. Le sale lettura si sviluppano mediante rampe che collegano due livelli di deposito libri per sala. La ristrutturazione dell'Aula Magna (520 posti) consiste innanzitutto in una messa a norma impiantistica e di sicurezza, e quindi sono stati rinnovati gli interni con particolare attenzione all'acustica ed al confort.¹⁸, con sede nei locali dell'ex cinema Castello, accanto al Passetto di Borgo, il camminamento sopraelevato che unisce il Vaticano a Castel Sant'Angelo.

¹⁸ Progetto di Camillo Pediconi, Riccardo Magagnino; localizzazione: Via Porta di Castello, cronologia: 1997-99. Cfr. G. Ciucci, F. Ghio. P. Ostilo Rossi *Roma la nuova architettura*, Milano, Electa, 2006, p. 92; Comune di Roma, *Roma verso il 2000*, Roma, Fratelli Palombi, 1998, pp. 64-67; in «Abitare» n. 408, luglio-agosto 2001, p. 30; in «AR-Bimestrale» dell'ordine degli Architetti di Roma e Provincia, n. 47, maggio-giugno 2003, pp. 17-21.



Spazi didattici della LUMSA. Progetto di Camillo Pediconi, Riccardo Magagnino.



Particolare scala interna. Progetto di Camillo Pediconi, Riccardo Magagnino.

L'intervento consta di due componenti funzionali: gli uffici con la sala operativa e la sala per le conferenze, la prima ricavata in un edificio esistente e la seconda in un nuovo volume accostato al primo. La forma a foglia che caratterizza la copertura della sala delle conferenze, completamente visibile dall'alto percorrendo il Passetto, definisce uno spazio interno chiuso da una vetrata che inquadra il percorso. Una scala in vetro racchiude i tre livelli nei quali oggi sono ospitati gli spazi didattici della LUMSA, la Libera Università Maria Santissima Assunta.

Vanno poi considerati l'ampliamento del complesso dei Musei Capitolini di Carlo Aymonino e l'Ara Pacis di Richard Meier, che sono stati scelti come casi studio.

Oltre ai progetti realizzati, ce ne sono altri o in di realizzazione, e oggetto di concorsi vinti ma non ancora realizzati. Da segnalare, in particolare, il progetto della nuova Biblioteca Hertziana dell'architetto spagnolo di fama internazionale Juan Navarro Baldeweg²⁰, risultato vincitore in seguito ad un concorso internazionale indetto nel 2005. Il 14 maggio 2008 si è tenuta la cerimonia inaugurale per la realizzazione della copertura dell'edificio nuovo della Hertziana.

²⁰ Cfr. J. N. Baldeweg, *Electa*, 1997, in «Zodiac» n. 17, 1997, in «Area» n. 30, 1997.



Sezione del plastico di studio. Arch. Juan Navarro Baldeweg. Cortile interno. Arch. Juan Navarro Baldeweg.

Iniziata nel 2003, la realizzazione di un nuovo edificio era diventata necessaria in quanto il fabbricato, adibito a biblioteca dell'Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte e posto tra i Palazzi Zuccari e Stroganoff, nel 1995 rischiava la chiusura a causa di problemi tecnici legati alla normativa sulla sicurezza antincendio, oltre a non essere più in grado di accogliere il crescente numero di volumi. Questi nuovi ambienti dovrebbero essere inaugurati nel 2009. I lavori per il nuovo edificio sono stati promossi dall'importante Istituto di ricerca tedesco della Società Max Planck con sede a Monaco di Baviera, e la sua realizzazione nel centro storico è stata possibile anche grazie al sostegno dato dal Comune di Roma²¹. Il concetto di Baldeweg riprende tradizione e storia proprie del luogo, riaprendo l'antico giardino di Palazzo Zuccari sotto forma di corte trapezoidale con lucernaio.

Elemento peculiare del progetto di Navarro è, infatti, la concezione della luce come parte integrante dell'architettura. L'edificio si apre da ogni lato verso la luce. Attorno a questo cortile si raggruppano le sale di lettura e i magazzini dei libri. La capienza degli ambienti della futura biblioteca è stata ottimizzata per buona parte e, ciò nonostante, essa si presenterà in tutta la sua spaziosità, trasparenza e luce. Il nuovo edificio nel centro storico di Roma, ha posto gli architetti davanti ad enormi sfide, in quanto vi era il vincolo di non modificare le facciate storiche, né di gettare fondamenta tradizionali, a causa degli antichi e preziosi reperti presenti nel sottosuolo. Per questo motivo, un gruppo di ingegneri italiani coadiuvato dall'architetto Enrico Da Gai ha sviluppato un innovativo sistema costruttivo dal punto di vista statico, che potrebbe essere preso a modello per future costruzioni su aree archeologicamente protette. Ci si rende conto, quindi, come anche a Roma sia leggibile

²¹ L'edificio si trova in Via Gregoriana, n. 31, presso piazza di Spagna.

quel salto dimensionale, morfologico e funzionale che ha caratterizzato il passaggio dalla città storica e moderna alla città contemporanea, in analogia con quanto accaduto in tante altre città. A progettare queste opere sono, tra gli altri, architetti quali: Renzo Piano, Zaha Hadid, Odile Decq, Richard Meier, Carlo Aymonino, Massimiliano Fuksas, Rem Koolhaas, Paolo Desideri, Vittorio Gregotti, Manuel Salgado, Richard Rogers, Santiago Calatrava, Herman Hertzberger, Francesco Cellini, Giacomo Borella. Nonostante le numerose critiche mosse ad alcuni degli interventi citati – ad esempio la polemica sorta per la costruzione dell'Ara Pacis di Richard Meier – è innegabile che l'insieme di questi interventi porta con sé non solo un valore intrinseco, ma anche un più ampio effetto di sistema, con una concreta ed efficace ricaduta sulla vita della città. La valorizzazione della ricchezza stratificata del palinsesto storico costituisce uno degli aspetti centrali di queste politiche d'intervento, poiché in essa viene identificata un'occasione irrinunciabile per contribuire a dare struttura alla città contemporanea, e allo stesso tempo a rivitalizzare il centro storico. La Roma di oggi, ad ogni modo, nonostante le debite, e spesso giustificate, difficoltà di apertura verso il contemporaneo, sembra in ogni caso incamminarsi verso un progressivo processo di ammodernamento consapevole dell'altissimo valore del suo patrimonio culturale.



Museo dell'Ara Pacis

Progettista: **Richard Meier**

Ubicazione: **Lungotevere in Augusta.**

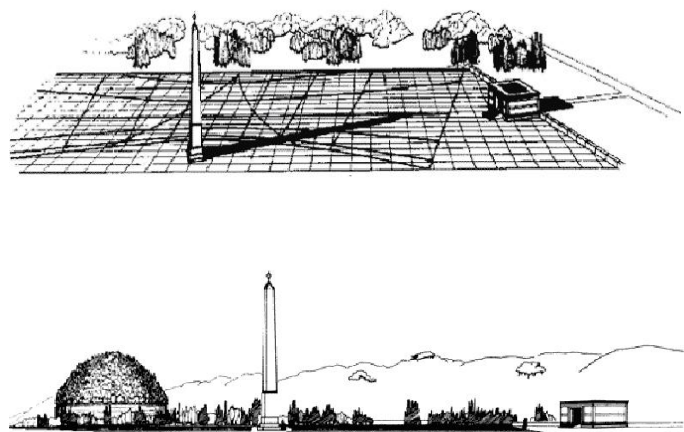
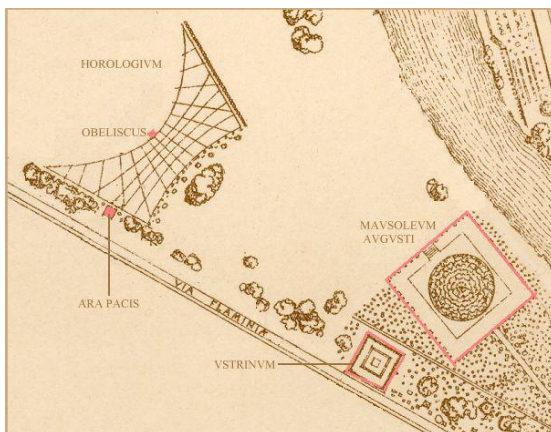
Cronologia: **1998-2006**

1.1. Complesso museale Ara Pacis

Arch. R. Meier

L'Ara Pacis, l'altare celebrativo della pace elargita da Augusto, venne a questi dedicato dal Senato nel 13 a.C. Rappresenta un'istantanea dei membri più importanti della Famiglia imperiale e dello Stato durante una solenne cerimonia; un unicum nella storia di Roma. Collocato sulla via Lata (oggi via del Corso, angolo con largo in Lucina), al di sotto di palazzo Almagià.

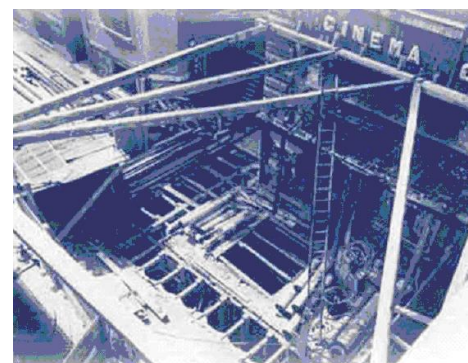
L'Ara Pacis sorgeva lungo la via Flaminia, esattamente alla distanza di un miglio dal pomerium, lungo il limite all'interno del quale decadevano i poteri militari del magistrato. Scoperta e aperta su due lati come il tempio di Giano a sud di Roma, essa probabilmente rappresentava un accesso simbolico alla città da settentrione, come il tempio di Giano, legato anch'esso alla simbologia del passaggio guerra-pace, ne costituiva l'ingresso meridionale. L'Ara Pacis, che rivolgeva a occidente la sua apertura principale, era in rapporto simbolico con l'Horologium, il cui gnomone, l'obelisco di Psammetico II oggi in piazza Montecitorio.



L'Horologium Augusti, l'Ara Pacis e la ricostruzione di Edmond Buckner (da Buckner 1976)

L'altare restituì le prime lastre marmoree nel 1568, altre emersero durante lavori di consolidamento dalle fondamenta dello stabile nel XIX secolo. Fu così che la scoperta dell'insigne monumento augusteo infiammò gli animi di orgoglio patrio e di desiderio di emulazione del glorioso passato. L'Ara Pacis diventò un simbolo della forza pacificatrice dell'Impero Romano e dell'era di prosperità e di pace di Augusto. Il primo scavo sistematico fu avviato nel febbraio del 1903 e fu diretto da Angelo Pasqui. L'altare fu individuato a 8 m. di profondità in un terreno percorso da una falda idrica. Nell'aprile del

1904 lo scavo fu interrotto per problemi statici del palazzo. Grazie alle accurate indagini era stata già individuata la struttura architettonica del monumento: un recinto quasi quadrato sul quale si aprivano due porte, una verso la via Lata ad est, l'altra verso il Campo Marzio ed il Tevere ad ovest, all'interno c'era l'altare vero e proprio a forma di ferro di cavallo. Molte lastre marmoree decorate a rilievo furono recuperate, tra esse anche il volto di Augusto. Si riuscì anche a trovare e fotografare il rilievo con la raffigurazione dei Flamini (la più importante carica sacerdotale), ma non si riuscì ad estrarlo. Si attribuirono all'Ara Pacis significati allegorici che andavano oltre la sua importanza per la storia dell'arte, essa divenne l'emblema di un continuum storico. Passarono gli anni e maturarono i tempi, si avvicinava il bimillenario della nascita di Augusto.



Lo scavo dell'Ara Pacis sotto palazzo Fiano

I festeggiamenti contemplarono cicli di conferenze, restauri ai monumenti augustei e la grandiosa Mostra Augustea della Romanità nel Palazzo delle Esposizioni. L'Ara Pacis, non poteva essere esclusa dall'evento, i progressi compiuti dall'ingegneria avrebbero permesso di superare i problemi tecnici. Lo scavo iniziò nell'aprile del 1937 sotto la direzione di Giuseppe Moretti. Un cavalletto di cemento armato sosteneva l'angolo del palazzo che insisteva sulla platea dell'Ara Pacis e una diga di terreno congelato tratteneva l'acqua del sottosuolo all'esterno della zona da esplorare.

Il problema del luogo idoneo alla collocazione dell'Ara Pacis fu vivamente dibattuto da archeologi e politici.

Mussolini scelse la piazza dell'Augusteo e la grande teca atta a contenere il prestigioso altare fu realizzata dall'architetto Vittorio Morpurgo. La scelta del terreno comportò l'esproprio di alcuni edifici, anche di interesse storico, e la loro demolizione. Si decise quindi di edificare sull'area così liberata, un padiglione a protezione del monumento.

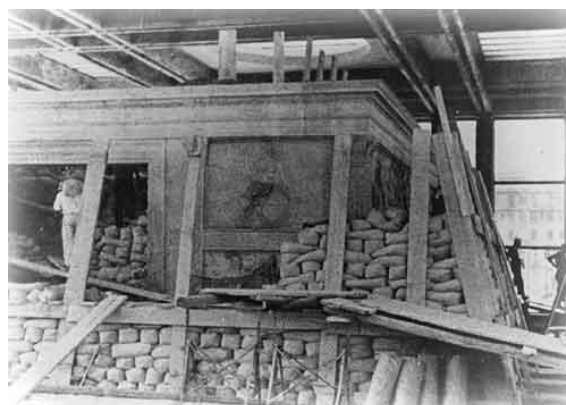
Il disegno del progetto, vincolato alla limitata estensione dell'area edificabile, faceva del padiglione un quarto lato a chiusura della piazza, che intendeva divenire in questo modo un raccogliitore di memorie romane.



Veduta del padiglione dell'Ara Pacis (1938).

L'Ara Pacis fu ricostruita con i suoi marmi originali, eccetto le lastre possedute dalla Francia (al Louvre e a Villa Medici al Pincio) di cui sono state fatte riproduzioni fedeli. Il monumento fu solennemente inaugurato il 23 settembre 1938, genetliaco di Augusto.

Durante la seconda guerra mondiale l'Ara Pacis, come altri monumenti romani, fu protetta dalle incursioni aeree tramite barriere innalzate con sacchi riempiti di sabbia. Furono inoltre rimosse le transenne in bronzo che circondavano il monumento, in seguito mai più ripristinate. Le vetrate furono trasportate nei magazzini della ditta che le aveva fornite, nel quartiere Tiburtino, dove andarono completamente distrutte



Protezione dell'Ara Pacis con sacchi riempiti di sabbia.

durante i bombardamenti.

Per alcuni anni dopo la fine del conflitto il Ministero della Pubblica Istruzione non prese alcuna decisione circa la risistemazione del monumento, per il quale tornavano ad essere considerate tre soluzioni: il ripristino del padiglione, il trasferimento dell'Ara al Museo delle Terme, la sua sistemazione all'interno del Mausoleo. Nel 1949, in vista dell'anno giubilare, il Comune riapriva l'edificio al pubblico, senza peraltro recuperare l'originaria recinzione di bronzo né sostituire le vetrate distrutte. Al posto di queste ultime venivano costruiti muri di cinta alti circa 4 metri, poi demoliti negli anni Settanta.



Veduta del padiglione dell'Ara Pacis (1949).

Contemporaneamente veniva bandito un concorso di idee, senza peraltro giungere ad una decisione finale. Si dovrà arrivare al 1970, quando il Ministero si pronunciava sulla inopportunità di trasferire il monumento al Museo delle Terme o in altro luogo. A seguito del pronunciamento, il Comune progettava il restauro del padiglione, prevedendo il ripristino delle vetrate e studiando un nuovo sistema di areazione. Il restauro veniva realizzato nel corso di quello stesso anno grazie al tempestivo intervento del Rotary Club di Roma Sud, che su segnalazione del suo Presidente (all'epoca Direttore Capo delle Antichità e Belle Arti del Comune di Roma) e la collaborazione di tutti i Rotary Club

romani, si assumeva la cura e l'onere dell'intervento. Venivano messe in opera nuove vetrate in cristallo temperato, il tetto veniva sostituito da un controsoffitto a cassettoni e le originali travi di ferro venivano dipinte e mimetizzate. Rimanevano tuttavia insoluti alcuni problemi che con gli anni avrebbero determinato il progressivo, grave degrado del monumento: primi fra tutti le condizioni climatiche generate dal padiglione e l'inquinamento causato dall'inteso traffico automobilistico.

Nel 1996 il sindaco di Roma, Francesco Rutelli, affidò all'architetto newyorkese Richard Meier su incarico assegnato mediante una delibera consiliare che fu, all'epoca, fortemente sospetta di infrazione delle norme di legge che regolano i rapporti tra committenza pubblica e progettisti, la realizzazione di un progetto per la nuova copertura dell'Ara Pacis e la sistemazione di piazza Augusto Imperatore. Il progetto del nuovo impianto suscitò molte polemiche tra gli addetti ai lavori, non solo riguardo la procedura ed il costo dell'incarico stesso, ma anche riguardo le qualità architettoniche dell'opera in sé. La storia di questo cantiere è stata veramente lunga e travagliata.



Foto di cantiere



Foto di cantiere

Il nuovo museo, progettato da Richard Meier & Partners Architects, si è posto l'obiettivo di garantire la protezione dell'Ara dagli agenti atmosferici e dagli effetti nocivi del traffico. Il padiglione progettato dal Morpurgo, oltre a non risolvere i problemi architettonici, derivanti dalla frattura creata nel tessuto storico ne creava altri molto gravi relativi alla tutela del monumento stesso. Nell'affrettata ricostruzione del 1938 venivano infatti compromessi i più elementari principi conservativi. Il controllo ambientale degli spazi veniva preso in scarsa considerazione e il traffico che oggi scorre sul Lungotevere semplicemente non era previsto. Di fatto il padiglione genera un microclima caratterizzato da variazioni estreme e persino violente di temperatura ed umidità. Queste variazioni, combinate ai danni

provocati dagli agenti atmosferici - innanzitutto l'inquinamento da traffico - mettono a rischio il marmo stesso del monumento, oltre che le parti di restauro in stucco.

Sin da quando venne approvato, il progetto di Meier suscitò numerose polemiche attirando l'unanime critica di intellettuali e architetti. Meier fu costretto a ridimensionare e modificare dietro le pressioni delle Sovrintendenze, soprattutto di quella ai Beni architettonici, che non era convinta di come l'edificio si sarebbe inserito nel contesto di piazza Augusto Imperatore.



Plastico di studio

Nel 1998 le critiche costrinsero Meier a porre le prime modifiche al disegno con l'eliminazione del muro che avrebbe dovuto costeggiare il lungotevere, colpevole di oscurare le facciate di San Rocco e San Girolamo, e dell'obelisco da porre di fronte l'Ara. Niente scalinata, fontana e obelisco che avrebbero occultato per sempre i resti del rinascimentale porto di Ripetta.



Foto lungo il Trastevere prima dell'intervento

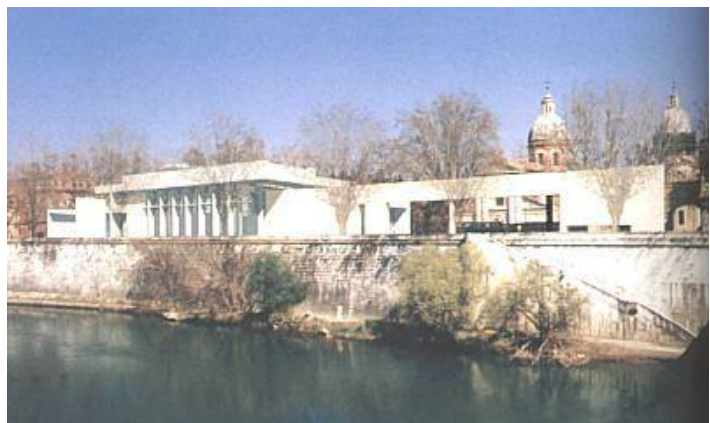


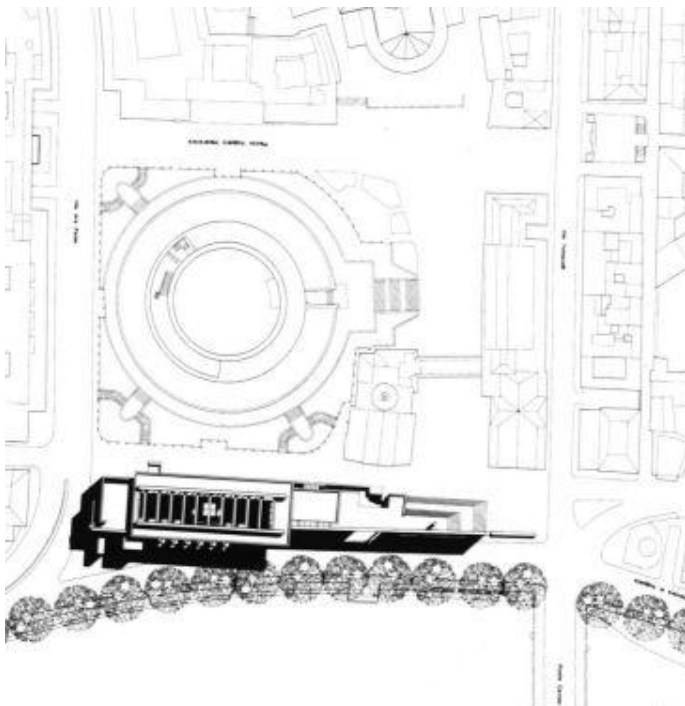
Foto lungo il Trastevere dopo l'intervento

Sul lungotevere, per incorniciare la piazza, rimasta incompiuta su questo lato, l'architetto

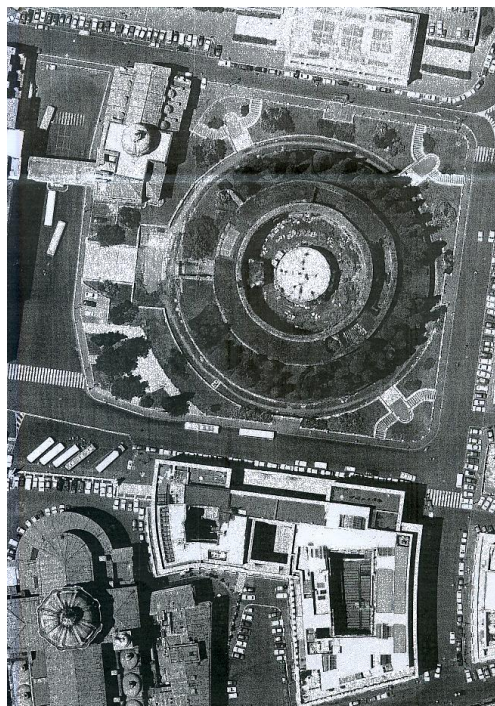
newyorchese prevedeva il prolungamento di un muraglione, di cui in una fase successiva ha accettato di ridurre lunghezza ed altezza, per limitarne l'impatto. Dietro questa quinta adagiava, in quota differente, una sorta di piazza d'accesso con un sistema di rampe che guidava verso l'ingresso principale. Spazio che poi aveva voluto impreziosire con una colonna, con cui evocava l'obelisco della meridiana augustea di Campo Marzio, ancora sepolta sotto piazza in Lucina.

Si sospettarono rinvenimenti archeologici lungo via Ripetta, tali da bloccare potenzialmente il progetto. Nel 2002, il cantiere riprese i lavori dopo quasi un anno di stop, nel corso del quale furono proseguiti i necessari sondaggi archeologici richiesti dal Soprintendente Adriano La Regina in diversi punti del cantiere per verificare che non vi fossero preesistenze archeologiche. Lo scavo eseguito prima di gettare le fondazioni del contenitore, eseguito sotto la direzione della Soprintendenza Archeologica di Roma, ha permesso di individuare i resti degli isolati rinascimentali dell'area e, in alcuni settori a nord dell'Ara Pacis, di strutture romane compromesse dalle strutture più recenti. Sebbene di limitata entità, tali elementi sono stati accuratamente analizzati, disegnati e poi interrati per la loro perfetta e integrale conservazione. Nel progetto di Meier è stato chiesto di cambiare le fondamenta. Nel progetto originale dovevano poggiare su micropali che dovevano scendere molto in profondità nel terreno, col rischio di incrociare probabili reperti archeologici. Il sovrintendente chiese di costruire la base di sostegno a una quota più alta. Sarà poggiato su uno strato di sabbia e pozzolana, anziché su palificazioni, per una maggiore protezione degli antichi e preziosi reperti.

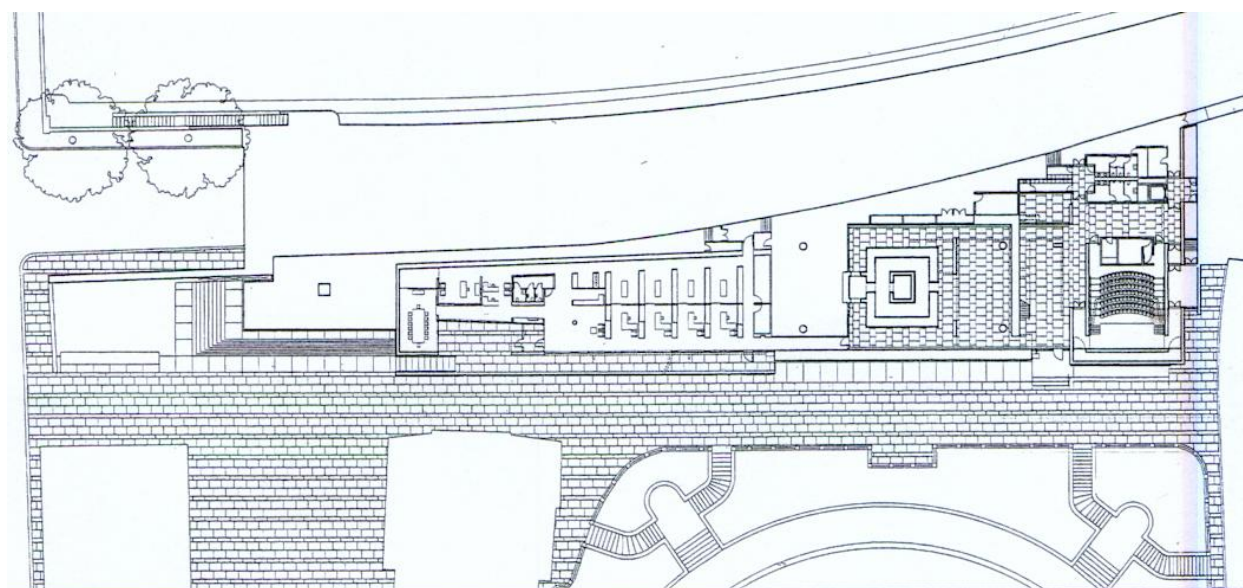
In pianta e in alzato il progetto è caratterizzato da una composizione tripartita articolata lungo l'asse nord-sud del sito. La composizione fa centro sull'Ara Pacis e sulle Res gestae con volumi secondari a nord e sud, concepiti anche allo scopo di ripristinare una serie di vedute corte, caratteristiche dell'esperienza visuale di chi passeggia nel centro di una città storica. Gli elementi compositivi sono intrecciati in un sottile rimando di punto/linea/piano/volume, solidità/trasparenza, figura/sfondo. I materiali proposti da Meier, che riflettono i suoi ideali estetici, sono quelli suggeriti dal disegno di Morpurgo: travertino, stucco, vetro e acciaio.



Planivolumetrico



Fotografia dall'alto.



Pianta primo livello



Sezione trasversale

Il progetto sfrutta al massimo le difficili condizioni del sito, estendendo gli spazi del museo al livello di via di Ripetta, per migliorare l'integrazione dell'Ara Pacis con la città contemporanea. A sud è prevista un'ampia piazza sopraelevata, a livello del Lungotevere, cui si accederà da via di Ripetta attraverso la fuga di una scala monumentale. Al centro della piazza Meier ha collocato uno gnomone, la cui distanza dal monumento risulterà uguale a quella che un tempo separava l'Ara dall'obelisco-gnomone della meridiana di Augusto.



Foto stato attuale sulla piazza

Sulla piazza è l'entrata al museo, segnalata da un volume supplementare che ospita un vestibolo, il foyer del museo, il servizio di vendita e, in cima a una corta fuga di scale e a una rampa d'accesso per disabili, un nuovo spazio espositivo concepito come una galleria introduttiva illuminata artificialmente, così da poter ospitare mostre di materiali fotosensibili (fotografie, disegni ecc.). La grande sala dell'Ara Pacis è rielaborata con la proposta di una nuova struttura separata dall'involucro dell'edificio per consentire una maggiore

trasparenza.



Foto interna. Facciata dell'altare.

Le vetrate di divisione sono derivate dalle proporzioni dell'altare. In alto una serie di lucernai orientati a nord, provvisti di schermature regolabili per filtrare e modulare la luce. Insieme, lucernai e pareti di vetro, forniranno una luce che illuminerà l'Ara, piuttosto che eclissarla.



Scorcio verso la vetrata.



Prospettiva del Mausoleo

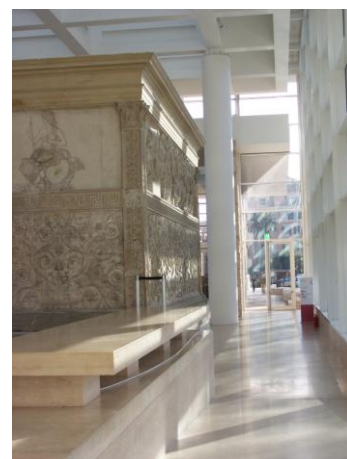
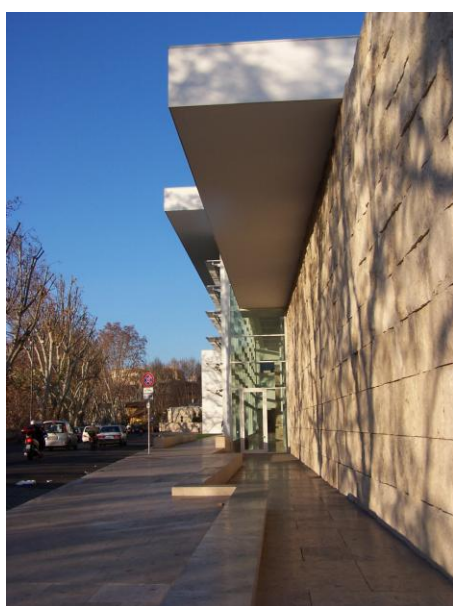


Foto interna

Un nuovo spazio espositivo per i frammenti che non hanno trovato sistemazione durante il rifacimento del 1938 è previsto al piano inferiore del museo, accessibile da una rampa di scale e da un ascensore. Allo stesso livello, sotto la piazza elevata, si trovano una biblioteca che integrerà documentazione cartacea e digitale per creare in situ un moderno “portale” alla Roma augustea e gli uffici amministrativi. A nord un auditorium a cui si accede anche da via di Ripetta. Il suo volume “monolitico”, che rispecchia quello della vicina Accademia delle Belle Arti, serve ad ancorare il progetto e la piazza a via di Ripetta.



Il quarto lato verso l'esterno.



Prospetto vetrato verso il Lungotevere.

L'auditorium, collegato agli spazi museali attraverso la gradinata della sala, è pensato in modo tale da poter funzionare indipendentemente. Tra le scelte più contestate quella di aver dato via libera all'intervento senza prima aver ridefinito l'assetto dell'intera piazza²². Errore che si aggiunge a quelli ancora più vistosi compiuti negli anni 30 con le frettolose demolizioni per le celebrazioni dell'Impero e la successiva ricostruzione rimasta incompiuta per via della guerra e dell'allontanamento dell'architetto Ballo Morpurgo. La mancata contestualizzazione del monumento con il resto della piazza ha suscitato critiche da parte di molti. La presenza del “quarto lato” che chiude Piazza Augusto Imperatore è

²² Nel 21.09.02 fu bandito un concorso internazionale di architettura per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore. L'urgenza di tale concorso nasce dalla necessità di approfondire e mettere in relazioni le stratificazioni urbane e monumentali dell'intero contesto, dal Corso fino al Tevere e di ridare senso e dignità al mausoleo di Augusto, che risulta un “ibrido irrisolto e illeggibile”.

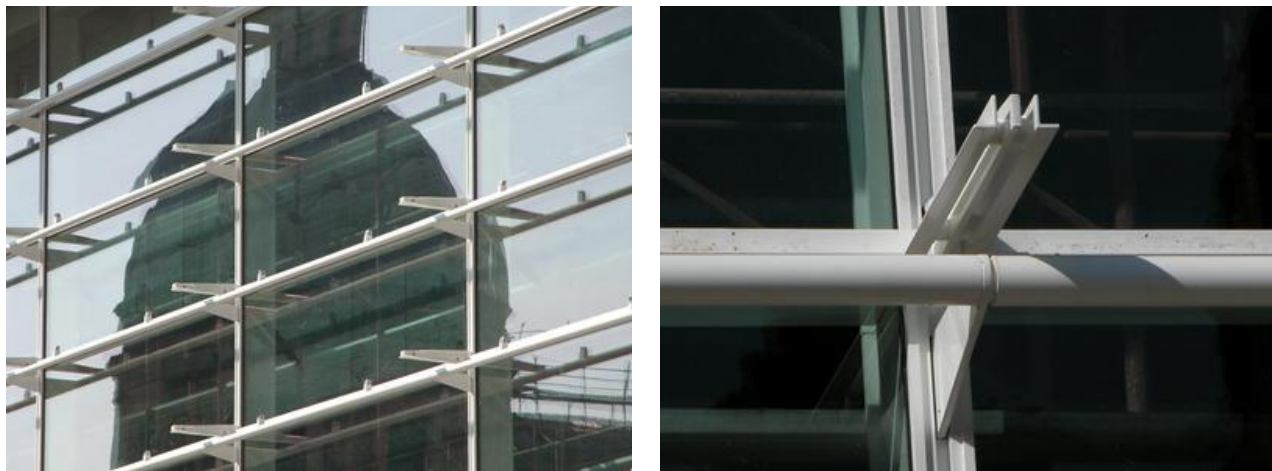
da molti vista un ostacolo visuale e prospettico verso il fiume.

Critiche le posizioni di Leon Krier che alla domanda: Come l'avrebbe voluta lei l'Ara Pacis? Risponde «Avrei voluto lasciare la teca, restaurandola. Secondo il principio di Meier, un domani qualcuno potrebbe decidere che al posto del Palazzo della civiltà italiana all'EUR, ci starebbe tanto bene un'opera di Renzo Piano. Immaginiamo come sarebbe uscire dalla tangenziale dell'aeroporto e non vederlo più. Così sarà per l'Ara Pacis, passeremo sul Lungotevere e non la vedremo più. E al suo posto un'opera che starebbe bene nella periferia di Colonia, o di Amburgo, oppure di Los Angeles, che è lo stesso: questo è un modo globalizzato di intervenire e fare architettura, dove il luogo non conta più». Più volte rappresentanti dell'Associazione di Italia Nostra si sono espressi: «Che gli architetti confrontino la loro creatività nelle periferie cittadine». Più equilibrato sembra il giudizio di Italo Insolera, «Il museo di Meier. Un errore che si aggiunge ai tanti che hanno stravolto piazza Augusto imperatore» dice ancora, «La costruzione dei muraglioni che ha distrutto il porto di via Ripetta, interrompendo la strada che prima correva davanti alle due chiese di S. Rocco e S. Girolamo. E poi negli anni '30 gli sventramenti per le frettolose celebrazioni del bimillenario di Augusto: la demolizione dell'Auditorium e del reticolo di caseggiati antichi che avvolgeva la zona per liberare al centro il Mausoleo di Augusto come un incongruo spartitraffico, il trapianto dell'Ara Pacis su un terrapieno ottenuto con la demolizione di altri palazzi, la progettazione dei portici rimasta incompiuta, la sistemazione dello slargo sottratta al progettista di origine ebraica che l'aveva iniziata, Ballio Morpurgo, e da lui rinnegata». Come rimediare a questi errori? «Smettendo di commetterne altri — conclude polemicamente Insolera —. Meglio ricoverare l'Ara Pacis in un museo, alle Terme. E comunque rinunciare all'idea di bandi e gare per riqualificare la piazza. Sarebbero solo soldi sprecati». In un'articolo di Corrado Ruggeri del Corriere della Sera, intitolato Il coraggio di rinnovare, si legge: «Se riuscissimo a trovare finalmente il coraggio. Abbattere quel che non serve più, quello che il tempo ha corrosato, rovinato, superato. Togliere di mezzo, come si fa ovunque nel mondo, da New York a Parigi, i palazzi che lo spietato scorrere degli anni ha reso inservibili o semplicemente non più utili. O che impediscono una prospettiva diversa per una piazza: come si sta discutendo di fare per l'area che ospiterà la nuova Ara Pacis. L'essere stati padri della storia ci ha consegnato a una sindrome maledetta che ci costringe a conservare anche ciò che non vorremmo: dalle palazzine «brutte ma antiche, testimonianza di un'epoca», come quelle del borghetto di corso Francia, ai ritrovamenti, anche insignificanti, degli anni in cui Roma fu padrona del mondo. Il buon senso comune, povero forse ma condiviso, non il sottile pensiero

intellettuale ma la vulgata diffusa, fa sostenere che a Roma di Colosseo ne basta uno, che ci sono i Fori, la Domus Aurea, i Musei Capitolini. E che non è possibile, non lo permette la coscienza di una metropoli che non può sottrarsi allo sviluppo, bloccare le ruspe e arretrare le trivelle davanti a un cucchiaino storto, sia pure di duemila anni fa. Serve il coraggio. Anche di osare. Di prendere ad esempio la vicina Parigi dove c'è una piramide di cristallo davanti al Louvre. La polemica non è tra seguaci del modernismo e non, tra sostenitori di abbinamenti arditi, a volte forse anche troppo, e conservatori assoluti. Il bisogno disperato di Roma è di un «capitano coraggioso» che sappia sbaragliare un immobilismo secolare. E decida in quale città si deve vivere: se in un monumento o dentro una metropoli." Sulla stessa linea si inserisce il monito di Jean Nouvel, in un' intervista pubblicata nella Repubblica del 2004 *Basta tabù nel centro storico, costruite*. Non «mettiamo Roma sotto formalina»: rompiamo il tabù dell'edificare in centro. Roma è un soggetto straordinario per un architetto, e ogni nuovo intervento edificatorio deve essere moderno, anche se deve mostrare sensibilità per il passato. Nella "rottura" c'è continuità, e le città si costruiscono così. Bisogna rispettare certi parametri ma un'architettura si può reinterpretare. Anche nell'edificare c'è una sorta di darwinismo che crea nuove specie architettoniche. Oggi l'architetto ha a disposizione tanti nuovi mezzi e materiali che gli consentono di combinare tecniche tradizionali e nuovissime: ecco la modernità dell'architettura. Sta poi all'architetto utilizzare gli strumenti per dare un senso preciso alla sua opera e rapportarla con il contesto che lo circonda». Nonostante varie critiche fatte al progetto non mancano espressioni di conforto «È sensazionale l'armonia tra le architetture di Meier e quelle della piazza, è uno stile razionalista scevro da certi barocchismi tanto di moda», osserva La Rocca. E Farina- da La Repubblica del 24.11.03. E ancora le considerazioni del Capitolium, la rivista bimestrale del Comune di Roma, che evidenzia i pregi della nuova struttura ; «pianta lineare che segue il corso del fiume, articolazione su due livelli per sfruttare il salto di quota tra Lungotevere e la piazza; scelta di materiali naturali romani e di impatto leggero come vetro, acqua e travertino». Il progetto sfrutta al massimo le difficili condizioni del sito, estendendo gli spazi del museo al livello di Via di Ripetta, per migliorare l'integrazione dell'Ara Pacis con la città contemporanea. Si potrebbe dire che l' Ara Pacis, il celebre monumento eretto da Augusto, meriterebbe d'essere ribattezzata "Ara Discordiae".

Per la realizzazione del nuovo Museo sono state impiegate materie prime e realizzati impianti di assoluta qualità. La scelta dei materiali è finalizzata all'integrazione con l'ambiente circostante: il travertino, come elemento di continuità coloristica, l'intonaco e il

vetro, in grado di offrire una compenetrazione tra interno ed esterno, un contemporaneo effetto di volume e trasparenza, di pieno e vuoto.



Particolari della vetrata.

Il travertino proviene dalle stesse cave da cui fu estratto per la realizzazione di piazza Augusto Imperatore negli anni Trenta ed è lo stesso più recentemente utilizzato da R. Meier per il Getty Center di Los Angeles e altre importanti opere architettoniche. La sua lavorazione “a spacco” e le caratteristiche stesse della pietra ne fanno un materiale unico, prodotto con una tecnica messa a punto per lo stesso Meier.



Parete in travertino.

L'illuminazione, sia interna che esterna, notturna e diurna impiega riflettori dotati di accessori anti-abbagliamento, filtri per la resa del colore e lenti che circoscrivono e modulano la distribuzione del fascio luminoso in relazione alle caratteristiche delle opere esposte.



Illuminazione notturna.



Riflessi di luce naturale verso l'interno.

L'intonaco bianco Sto-Verotec, già materiale d'uso tradizionale, qui viene impiegato su pannelli di vetro riciclato di dimensioni finora mai usate in Italia. Si caratterizza per l'estrema levigatezza, ottenuta attraverso sette strati di applicazione su rete vitrea e per la sua reazione "autopulente" agli agenti atmosferici. Il vetro temperato che racchiude l'Ara è composto da due strati, ciascuno di 12 mm, separati da una intercapedine di gas argon e dotati di uno strato di ioni di metallo nobile per il filtraggio dei raggi luminosi. La sua tecnologia, studiata per ottenere un rapporto ottimale tra resa estetica, trasparenza, fonoassorbenza, isolamento termico e filtraggio della luce, si spinge al limite delle attuali possibilità tecniche.

Il microclima interno è affidato ad un complesso impianto di condizionamento che risponde a due essenziali requisiti: essere il più discreto possibile rispetto all'architettura circostante e reagire in tempi brevi a cause perturbanti le condizioni termiche e di umidità. Una serie di ugelli crea una cortina d'aria che lambisce le grandi vetrate, impedendo fenomeni di condensazione e stabilizzandone la temperatura. Una fitta rete di polietilene, sotto al pavimento, è percorsa, secondo la necessità, da acqua temperata calda o fredda, al fine di creare condizioni climatiche ideali. Il grande salone dell'Ara è servito, inoltre, da un

sofisticato impianto che consente la circolazione di aria con elevato grado di filtraggio anche in condizioni di affollamento due volte superiori al massimo previsto.

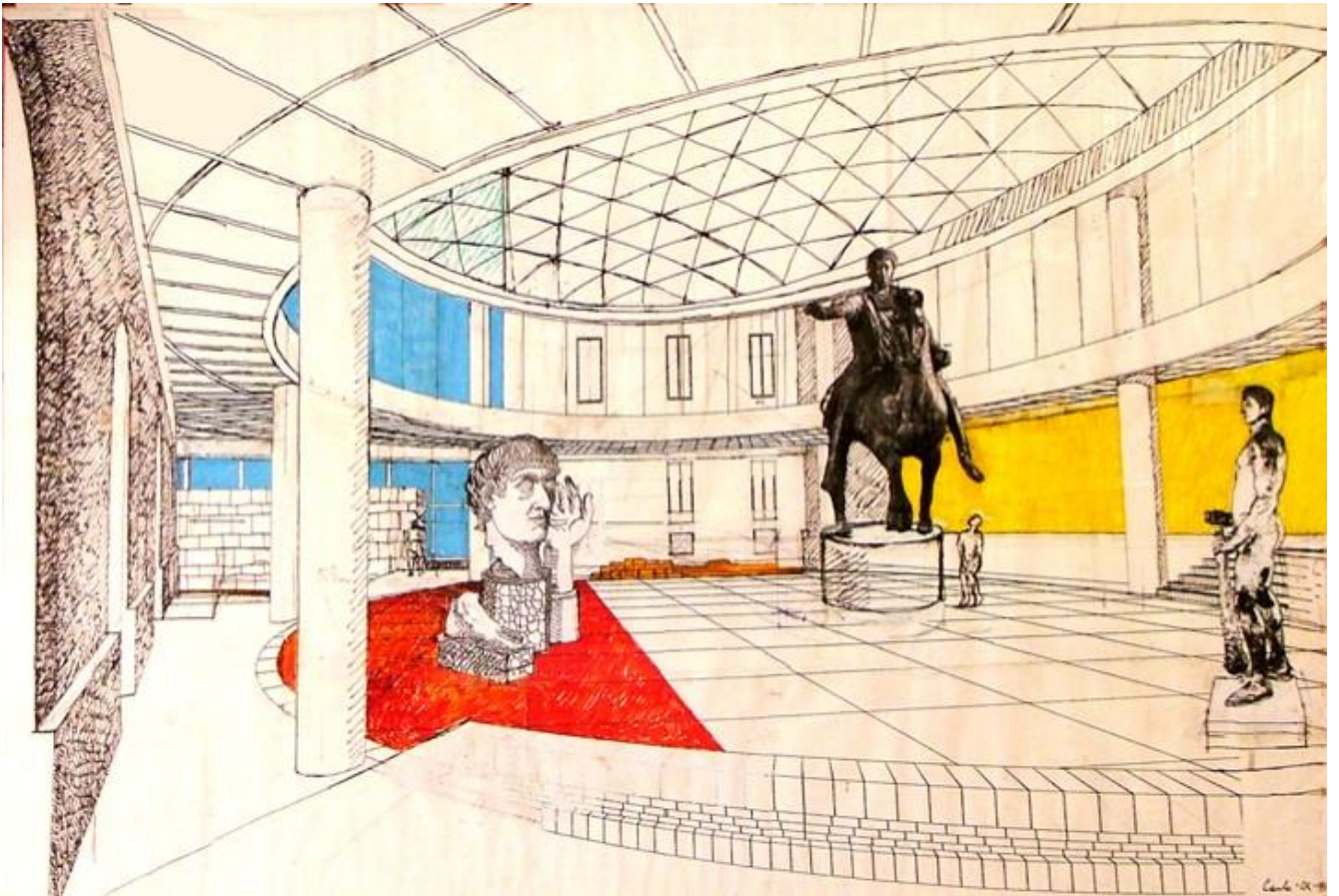


Prospetto d'ingresso.



Feritoia di luce lungo il prospetto.

La scelta di realizzare non un nuovo contenitore, bensì un autentico museo per l'Ara Pacis - che è, ricordiamolo, uno dei monumenti più significativi della cultura artistica greco-romana, autentica chiave di volta dell'ideologia augustea - sono stati dettati da ragioni puramente conservative, cioè dall'obbligo che grava sulle istituzioni che si occupano della conservazione dei beni culturali di tutelare il patrimonio artistico. Gli effetti dell'inquinamento atmosferico e delle escursioni termiche si combinavano e si esaltavano all'interno della vecchia teca come in una serra, con un effetto devastante per i marmi. L'intervento per salvaguardare l'Ara Pacis era non necessario, ma obbligatorio; e si dovrà convenire che in una struttura museale, salvo i casi di gallerie storiche, il contenitore è adattato al contenuto, e non viceversa. Certo il "cantier delle polemiche" è pur sempre stato affidato ad uno dei più grandi architetti newyorkesi, che sicuramente non ha tenuto conto di alcune relazioni formali. Ma è pur vero che il problema è a monte, non solo quello riguardante la scelta del progettista a cui affidare l'incarico, ma soprattutto di non avere predisposto in parallelo un progetto che investisse l'intero settore urbano, aspettando ad un concorso avvenuto successivo riguardante la sistemazione della Piazza Augusto Imperatore.



**Sala d'esposizione nel giardino romano
dei Musei Capitolini**

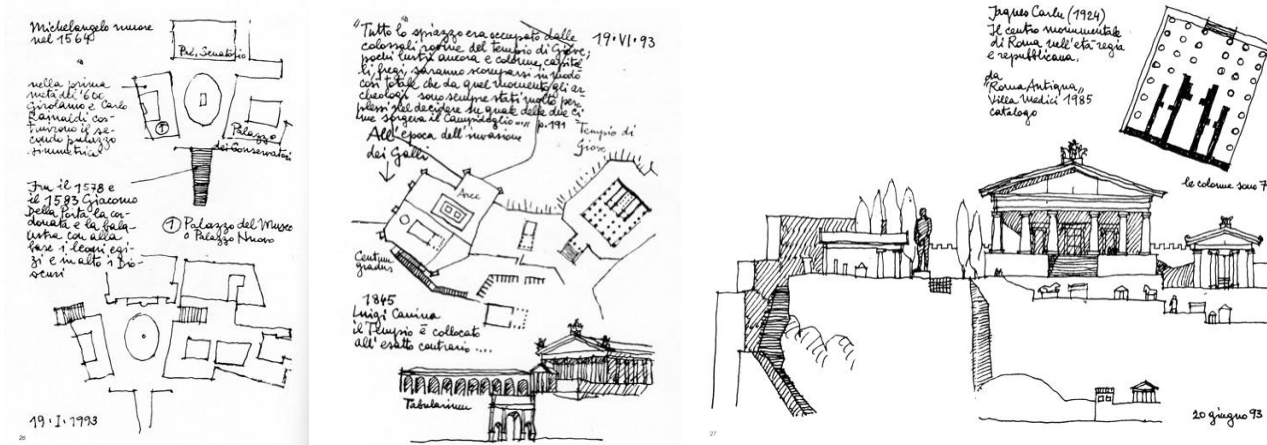
Progettista: **Carlo Aymonino**

Ubicazione: **Piazza del Campidoglio, Roma**

Cronologia: **1993-2005**

1.2 Sala d'esposizione nel giardino romano dei Musei Capitolini Arch. C. Aymonino

Il nuovo ambiente museale, allestito nel Giardino Romano del Palazzo dei Conservatori e in una parte del giardino Caffarelli, è finalizzato a dotare di nuovi spazi espositivi il complesso dei Musei Capitolini. Il progetto ha preso avvio nel 1993, partendo dall'idea di accostare al frontone del Tempio di Apollo Sosiano alcune statue del medesimo periodo, in uno spazio a forma circolare direttamente raggiungibile dalla Galleria degli Orti Lamiani. La figura planimetrica così concepita si inseriva nel cortile denominato il *Giardino Romano*, che storicamente segnava il confine tra la proprietà dei Conservatori e quella della famiglia Caffarelli, rioccupando lo spazio della "sala ottagonata", realizzata da Virginio Vespignani nel 1870 e demolita nel 1902.



Schizzi di Studio dell'Arch. Carlo Aymonino.

Il progetto iniziale di Carlo Aymonino venne presto accantonato per la necessità di valorizzare il reperto murario del Tempio di Giove Capitolino, oggi incorporato nella parete di confine con il giardino Caffarelli. In questo contesto ha preso risalto l'idea di porre in relazione, mediante la rimozione delle strutture murarie site tra i due giardini, questo importantissimo reperto con il frontone Sosiano all'interno di un unico spazio espositivo completamente nuovo. Negli ultimi anni, infatti, l'area del Giardino Romano è stata interessata da un'estensiva esplorazione archeologica che ha portato alla luce reperti risalenti all'età del bronzo (XVII-XI secolo a.C.), all'età del ferro (X-VII secolo a.C.), sino a giungere all'originario impianto del Tempio di Giove (VI secolo a.C.), le cui fondazioni sono ora parte integrante del percorso museale. I reperti recuperati durante gli scavi preliminari

alla realizzazione del progetto dell'arch. Aymonino sono stati esposti nel cosiddetto Braccio Nuovo, che corrisponde alle vecchie scuderie del Palazzo Caffarelli.²³

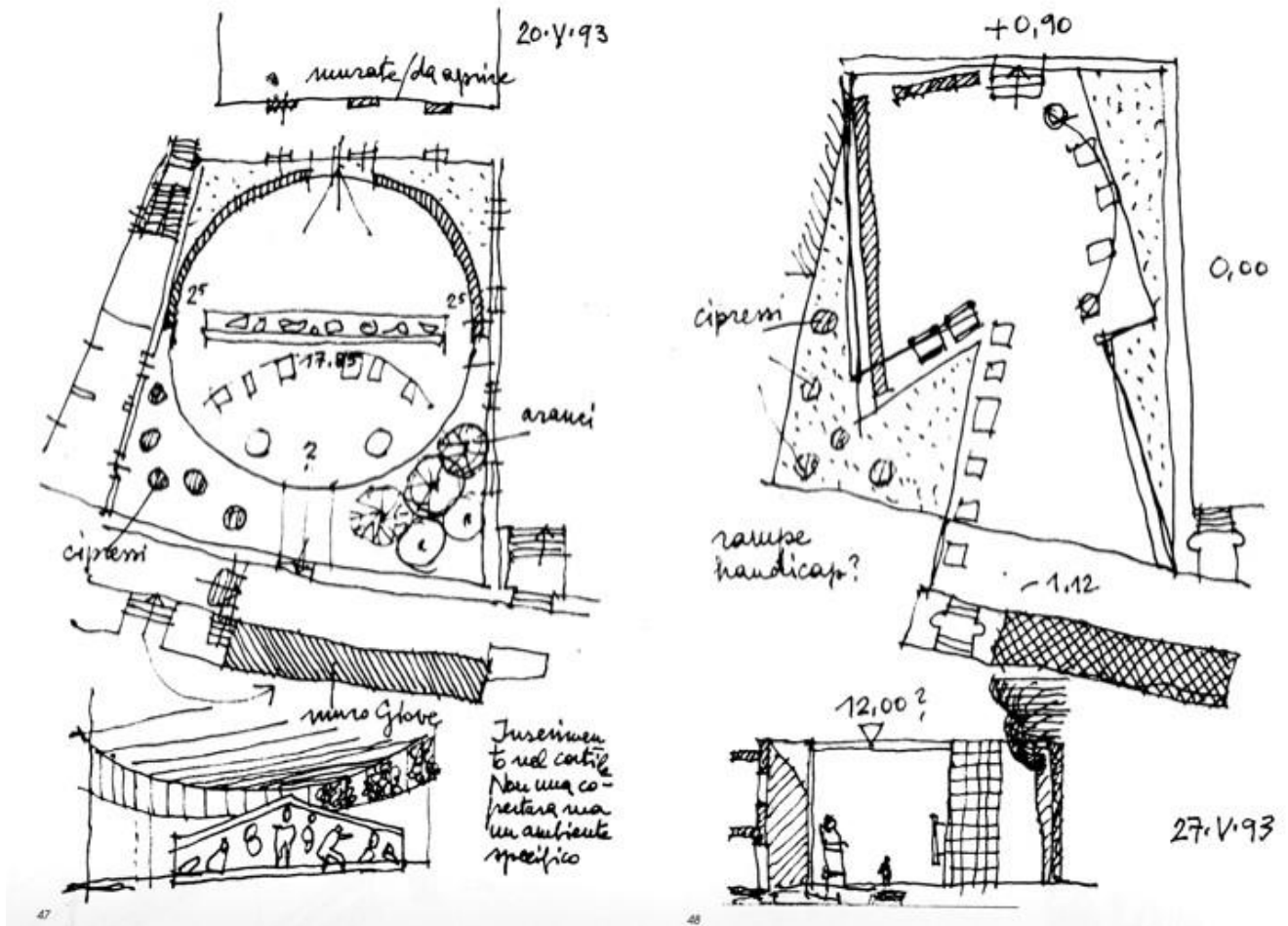


Muro del Tempio di Giove Capitolino, Palazzo dei Conservatori, Roma.

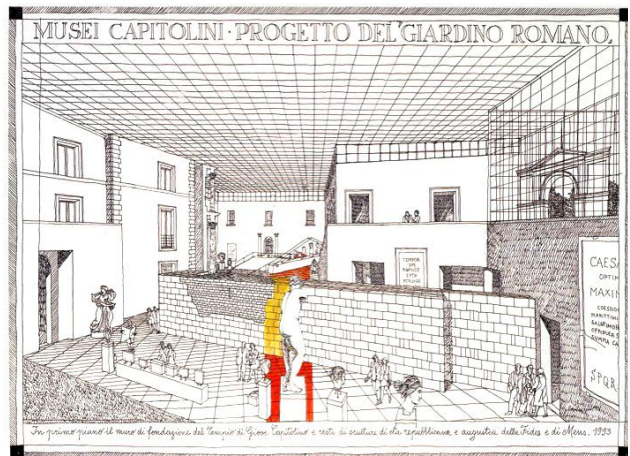
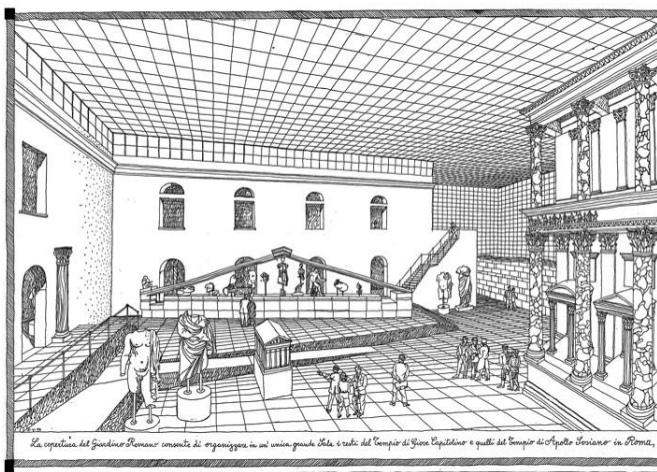
Dopo un iter progettuale lungo e complesso si è giunti nel dicembre del 2005 all'inaugurazione dello spazio museale. L'ultima e definitiva soluzione per la sistemazione del Giardino Romano è diversa dalle precedenti e risponde alle mutate richieste della Soprintendenza Archeologica del Comune di Roma.

Il progetto ha portato alla creazione, nel cuore del percorso museale, una grande aula vetrata, ampia e luminosa, destinata all'esposizione della grande statua equestre di Marco Aurelio che, per motivi di salvaguardia e conservazione, doveva essere collocata in un ambiente protetto, dal microclima controllato. La copertura si stende su tutto l'ambiente e assume la forma definitiva di un sistema a cassettoni in travi di acciaio, di un centimetro di spessore, disposte secondo un reticolo di un metro per un metro, per un metro di altezza.

²³I lavori di ristrutturazione dei Musei Capitolini hanno portato a uno straordinario rinvenimento nell'ambito dell'area sottostante il cinquecentesco palazzo Caffarelli ove era già nota, grazie agli scavi ottocenteschi e agli studi di Rodolfo Lanciani, la presenza dei resti del tempio di Giove Capitolino, il più importante e famoso edificio di Roma antica. Il tempio, di dimensioni eccezionali, dedicato alla triade capitolina - Giove, Giunone, Minerva - era stato innalzato nel corso del VI secolo a.C. sull'altura meridionale della collina del Campidoglio



Schizzi di studio del progetto. Arch. Carlo Aymonino

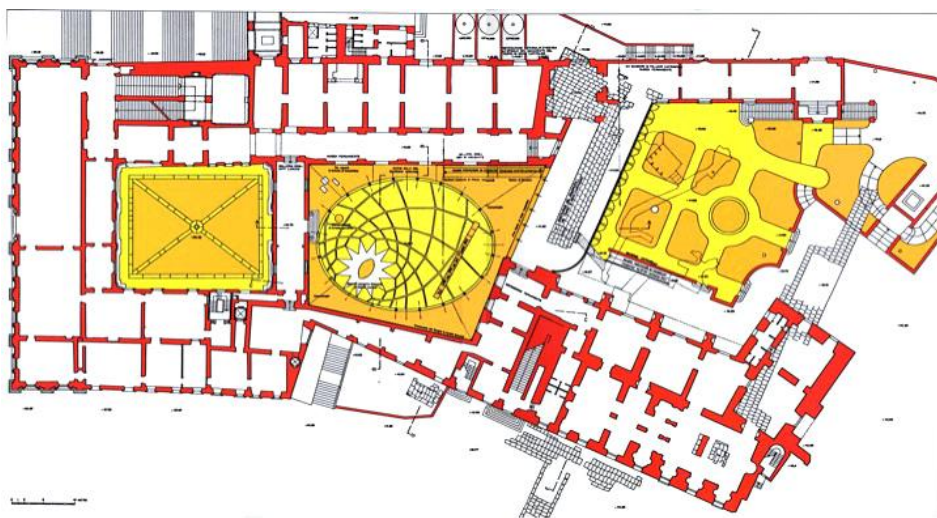


Schizzi di studio del progetto. Arch. Carlo Aymonino

La nuova sala costituisce il fulcro di tutto il settore occidentale museale alle spalle del Palazzo dei Conservatori. Riprendendo una delle prime soluzioni che si ispirava alla sala ottagonale costruita in materiale leggero, si è progettato una copertura a due quote diverse.

La sala più grande, e più alta, di forma ellittica ha la copertura a quota + 57,50 (l'interno è alto 11.85 metri), e contiene le tre sculture più prestigiose: la statua dorata di Eracle giovanile - copia di un originale greco del IV sec. a.C. e rielaborato nel I sec. a.C., oggi conservato nella sala detta appunto dell'Ercole; la statua equestre di Marco Aurelio, realizzata tra il 160 e il 170 d.C., finalmente ricollocata in un ambiente più consono alla sua bellezza e alla sua fama; i resti colossali di Costantino.

Planimetria di progetto



L'altra parte, ad una quota più bassa (+ 51,05), copre i "ritagli" dell'intera figura accostandosi ai muri perimetrali del palazzo dei Conservatori ed a quelli di palazzo Caffarelli; essa è leggermente inclinata verso l'esterno con una pendenza dell' 1,5% e ospita le sculture del teatro di Pompeo, quelle frontonali di piazza Campitelli ed altre ancora.

Gli scavi, che hanno raggiunto il livello di imposta del muro di fondazione, hanno posto in evidenza la struttura per una lunghezza di circa 24 metri ed un'altezza di 8 metri nel settore dove sono stati raggiunti i livelli più profondi. Al fine di poter valorizzare al meglio la struttura del tempio di Giove Capitolino²⁴, si è reso necessario l'ampliamento dello spazio di rispetto del muro e, di conseguenza, lo spostamento dei pilastri che sostengono la grande ellisse vetrata della copertura.

Questa modifica, pur modesta, ha indotto una variazione del disegno d'insieme, che si è risolta introducendo un taglio nella sagoma della copertura, in corrispondenza della nuova

²⁴ Si tratta delle strutture tufacee, risalenti al VI secolo a.C., del massimo santuario della romanità, costruito sulla sommità del Campidoglio dagli ultimi Re di Roma, di origine etrusca. Il Tempio, di dimensioni colossali rispetto agli edifici sacri corvi, divenne il centro della politica espansionistica romana perché qui si svolgevano i riti augurali propiziatori per le nuove guerre di conquista e qui approdavano le processioni trionfali a conclusione delle campagne vittoriose.

linea di posizionamento dei pilastri, arretrati di m. 3,05 rispetto al limite del tempio. Ciò ha reso necessario modificare anche l'assetto delle coperture di raccordo tra la copertura ellittica centrale e gli edifici circostanti. Tali coperture, che rimangono impostate alla quota della Terrazza Caffarelli, saranno costituite, in corrispondenza del muro antico, da un'ampia superficie vetrata sostenuta da una struttura in acciaio a lamelle, che consentirà la piena illuminazione naturale dei resti archeologici.

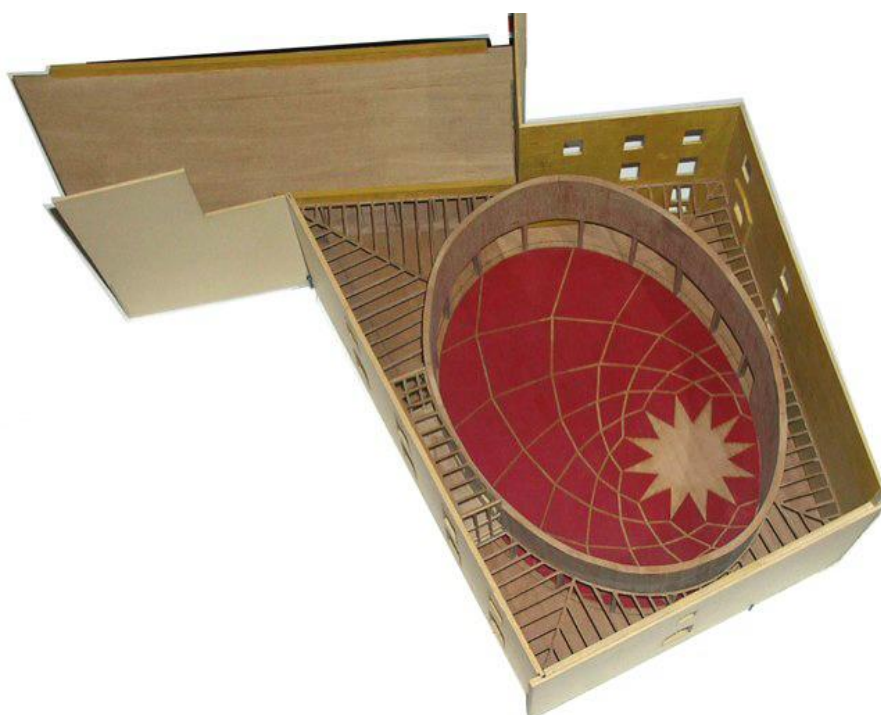
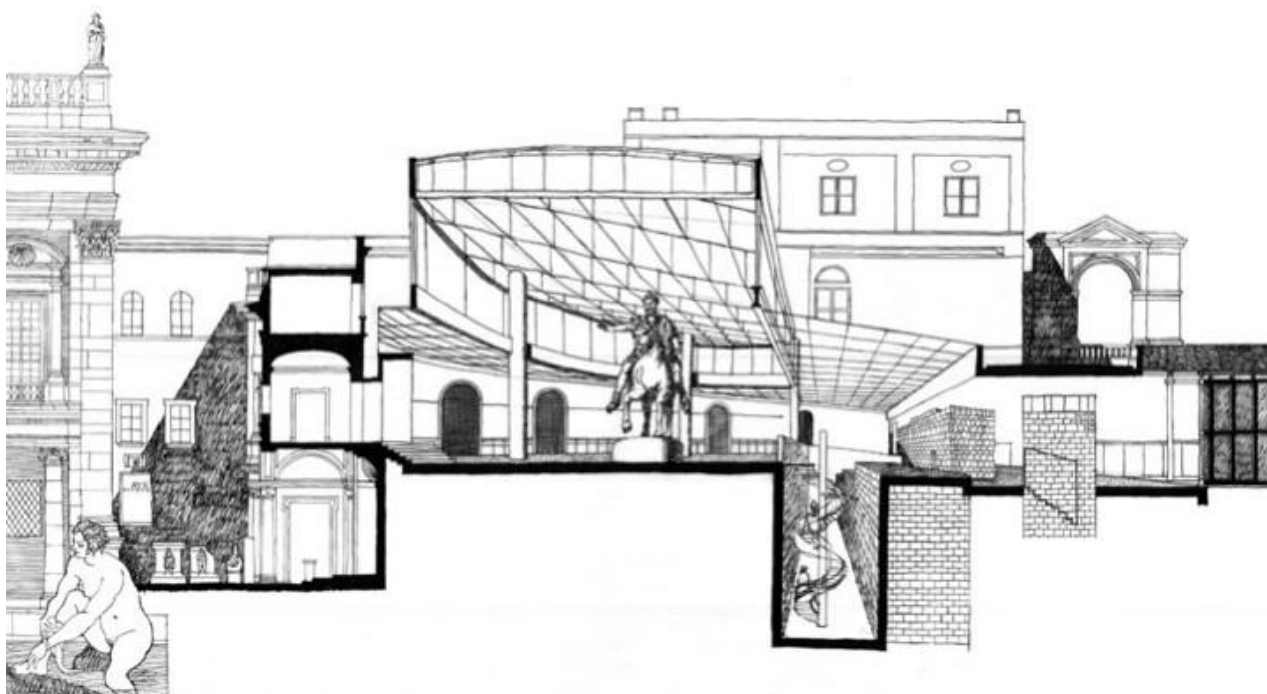


Foto plastico studio

La copertura della terrazza proseguirà con una superficie vetrata in collegamento con l'ampia chiusura vetrata verticale già prevista nella precedente versione del progetto. In questo modo, oltre a valorizzare le strutture del muro romano, liberato dalla sua funzione di sostegno della terrazza, si otterrà una piena illuminazione naturale delle emergenze antiche. Il progetto definitivo della sala elicoidale che ospita la statua equestre del Marco Aurelio si inserisce nel cortile del Giardino Romano come un corpo autonomo, rispettando le pareti perimetrali del Palazzo dei Conservatori e distaccandosi da esse attraverso il sapiente impiego di due coperture differenziate. L'elemento stellare che ospita il monumento del Marco Aurelio viene decentrato ed il reticolo curvilineo deformato spinge nella zona perimetrale ribassata le altre significative testimonianze archeologiche

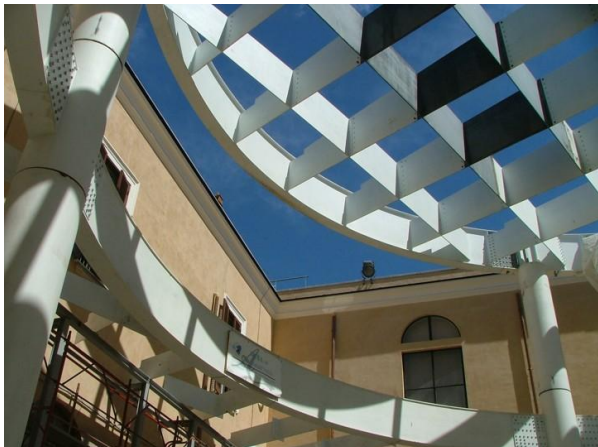
relative al Campidoglio antico, tra cui i tre reperti bronzei della statua di Costantino e l'Ercole in bronzo dorato.



Sezione Longitudinale

La grande sala ellittica (quota + 45,65), inserita nel perimetro quadrangolare dell'ex giardino, ha l'asse più lungo ortogonale ai resti del basamento del Tempio di Giove Capitolino; in questo modo ne segnala ancor più l'importanza. I pilastri che sostengono la copertura sono sei, realizzati lungo il perimetro della muratura degli edifici che chiudono il giardino. Questi supporti non sono visibili dalla sala, perché sono rinchiusi all'interno di una intercapedine, nella quale sono allocati anche tutti gli impianti tecnologici al servizio del nuovo spazio museale e non intaccano il basamento del Tempio di Giove Capitolino (che corre lungo un lato del giardino Romano per la larghezza di circa sei metri). Tutte le parti basamentali del Tempio, inglobate nella nuova sala, verranno messe opportunamente in evidenza. Lo stesso avverrà per lo spigolo Sud del Tempio di Giove, oggi visibile lungo la via omonima. La copertura della sala continua a conservare la forma ellittica pur tagliata in corrispondenza degli scavi, e sarà costituita da una struttura lamellare in acciaio dello spessore di 2 cm, modulata su una griglia di m 194 x 194, a sostegno della soprastante vetrata fatta da lastroni a forma triangolare. Anche la copertura delle superfici di raccordo, tra quella ellittica e gli edifici contermini, sarà costituita da una

struttura in acciaio sempre a lamelle, leggermente inclinata verso il perimetro esterno in modo da assicurare il deflusso delle acque.

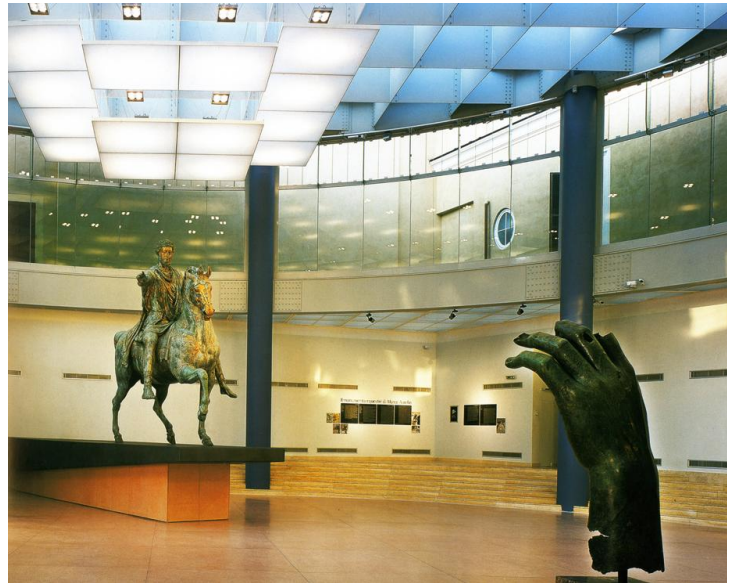


Particolari della copertura vetrata.

La copertura è stata progettata a due diverse quote; lateralmente alla sala ellissoidale ed alla sua copertura di 12 m troviamo un'altra copertura ad una quota inferiore (circa 5 metri e mezzo di altezza interna) che copre i "ritagli" dell'intera figura accostandosi ai muri perimetrali del Palazzo dei Conservatori ed a quelli di Palazzo Caffarelli; mentre il soffitto della sala ellissoidale è in vetro leggermente bombato verso l'esterno, quello inferiore è leggermente inclinato verso l'esterno per permettere il deflusso delle acque. Lo scarto in altezza tra la copertura centrale e le coperture di raccordo è interamente vetrato, al fine di preservare la natura di "esterno" che questo spazio aveva all'origine e per consentire la vista del complesso edilizio preesistente. Alle due coperture corrispondono pavimenti diversi. Una parte del pavimento del perimetro che circonda la sala ellittica, in adiacenza con la galleria degli Orti Lamiani, è a quota più alta (+ 0, 90 cm.), e collega direttamente la sala stessa con la Galleria. Il raccordo tra le due quote viene realizzato da gradini disposti secondo la stessa generatrice della sala ellittica e da una piattaforma elevatrice per portatori di handicap. La copertura dell'ellisse è costituita da un sistema incrociato di travi metalliche dello spessore di 1cm ed alte un metro ed assume la forma definitiva di un sistema a cassette disposti secondo un perimetro di un metro per un metro; esse risolvono il problema strutturale senza dover fare ricorso a sostegni interni al perimetro della sala espositiva, rendendo così possibile una visione unitaria dello spazio ed una indisturbata fruizione delle opere esposte.



Interno sala.

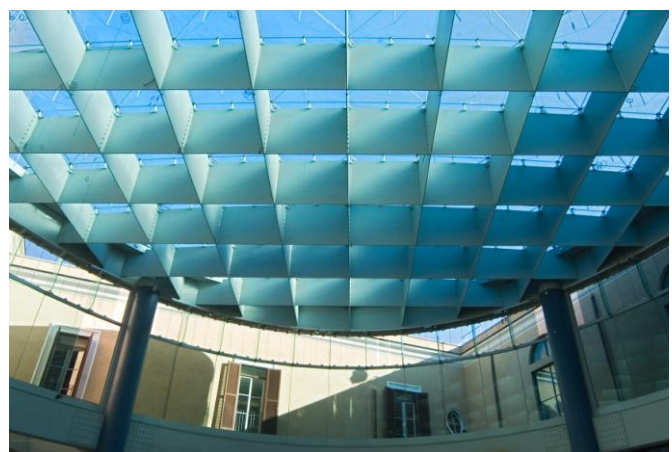


La parte centrale della Sala.

La sala ellissoidale, ribattezzata l'*Esedra del Marc'Aurelio*, ha una superficie di circa 1000 mq per un'altezza di quasi 12 metri aumentando in tal modo il percorso espositivo e ospitando le tre sculture più prestigiose della collezione capitolina: la statua dorata di Eracle il giovanile, l'originale di Marco Aurelio equestre, la cui copia è situata al centro della piazza, secondo la sistemazione michelangiolesca- e i resti della statua colossale di Costantino. Il trattamento delle pareti è di color bianco, e la pavimentazione è in battuto alla veneziana di colore rosso ed è perimetrato da una teoria di gradini in travertino lucidato.



Particolare copertura vetrata.



Copertura vetrata dal basso.

La sala è munita di tutte le dotazioni necessarie per garantire un microclima interno costante e controllato necessario alla conservazione dei preziosi bronzi antichi ed alla salvaguardia delle monumentali strutture in tufo del Tempio di Giove Capitolino.

In sintesi si ritiene che la finalità del progetto, firmato da Carlo Aymonino, è stata quella di realizzare un ampio spazio luminoso, che costituisca il cuore del percorso museale, valorizzando le straordinarie emergenze monumentali del Tempio di Giove Capitolino, rappresentando il fulcro espositivo tra la parte storica del Palazzo dei Conservatori, con le sale nobili ed affrescate dell'Appartamento di rappresentanza, ed i settori del Museo di più recente costituzione, ospitati all'interno dell'antica proprietà Caffarelli. Il progetto quindi, nella sua veste architettonica e nella elaborazione dei contenuti espositivi, si è "storicamente" evoluto, mantenendo inalterate le istanze originali ma plasmandosi in relazione alle rinnovate esigenze espositive e di "funzione", come prezioso contenitore per preservare ed esaltare gli imponenti ruderi del Tempio di Giove Capitolino. Il progetto è contrassegnato da una sobrietà figurativa e da una leggerezza materica che sostiene un intervento discreto ma decisamente antimimetico, nel quale gli elementi decorativi sono volutamente aboliti perché non ritenuti della stessa natura e sostanza dell'opera stessa. La volontà di dialogare con l'antichità e di stabilire con il contesto e la sua storia uno scambio simbolico diventa esplicito nel disegno della pavimentazione alla 'veneziana', pensata come rappresentazione deformata del disegno cinquecentesco della piazza del Campidoglio ed inserito nel progetto redatto nel 1996.

■ MILANO

2. Milano

La fase di avvio dell'opera di ricostruzione della città di Milano dopo la seconda guerra mondiale, è caratterizzata dall'opera di Ambrogio Annoni e della sua scuola, che sicuramente si propone come conseguenza diretta del positivo effetto esercitato sulla cultura lombarda. Nell'affrontare i problemi della ricostruzione postbellica, Annoni, sollecita un confronto necessario e indispensabile con la cultura del progetto contemporaneo e con la cultura urbanistica, spingendosi molte volte a dichiarare anche "l'annientamento" di un antico edificio, laddove non «risultasse degno di essere restaurato»,²⁵ piuttosto che proporre «l'avvaloramento attraverso la ricomposizione, fosse storicamente e sentimentalmente sentita, perché costituirebbe per noi, e soprattutto per i posteri, una vera falsificazione».²⁶ Esiste nel pensiero del restauratore milanese, quindi, una chiara consapevolezza del valore testimoniale unico ed irripetibile del documento e, allo stesso tempo, anche il dovere etico e tecnico del rispetto e della cura del testo, teso al riconoscimento del contestuale diritto di espressione del progetto del nuovo.²⁷ Tale atteggiamento è di gran lunga distante da quella tendenza nostalgica nel nome del "dov'era, com'era" che si era radicata nel periodo del secondo dopoguerra italiano all'interno delle Soprintendenze, che intendevano così riproporre i volumi e le forme perdute. Annoni propone, una cultura della tutela, la quale, piuttosto che perseguire un percorso anacronistico, è alla ricerca di un criterio che consenta di salvaguardare i diritti della sincerità espressiva e «nello stesso tempo quelli della fisionomia edile del tratto di via o di città. Ed è questo moderno e vivo».²⁸

La via dell'autonomia e della qualità del progetto del nuovo viene intrapresa, in seguito, anche dagli allievi di Annoni; Carlo Perogalli e Liliana Grassi²⁹. È con il nuovo preside della Facoltà di Architettura, Bernardo Secchi che, a partire dalla metà degli anni Settanta, il Politecnico di Milano, realizza una radicale autocritica dell'insegnamento e del fare disciplinare. La nuova scuola intanto si organizza con nuovi strumenti didattici, nasce la collana "Ex fabbrica" di Franco Angeli, e due riviste quadrimestrali: «Tema» e «ANANKE». Se questo, in estrema sintesi, è il clima culturale che ha caratterizzato Milano

²⁵ A. Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico, idee ed esempi*, Milano, Framar, 1946, p. 45

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Il pensiero di Annoni e della sua scuola è una decisiva conferma della linea di pensiero di Boito. Si ricordi a riguardo il Primo Congresso Ingegneri e Architetti (1883) e la Prima Carta Italiana del restauro.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. L. Grassi, *Storia e cultura dei monumenti*, Milano, Società editrice Librai, 1960.

dal dopoguerra in poi, nei riguardi della sua apertura verso una cultura del progetto nel costruito, da un punto di vista urbanistico, negli stessi anni – alla fine del 1944 – il capoluogo lombardo delinea una prima versione del piano regolatore. Il Piano Secchi, illustrato nel numero n.194 di «Costruzioni-Casabella» del 1946, che rappresenta il manifesto degli architetti razionalisti milanesi: Franco Albini, Ludovico Belgiojoso, Piero Bottoni, Ezio Cerutti, Ignazio Gardella ed Ernesto Nathan Rogers, che negli anni successivi con le loro opere lasciano un segno significativo, nella città. Il centro storico nelle previsioni del piano, avrebbe dovuto essere gradualmente liberato dalle attività commerciali, finanziarie e direzionali e destinato a funzioni residenziali e culturali. Nel 1974, Milano raggiunge un picco di presenza di residenti e, pertanto, si rende necessario un nuovo piano. Da un punto di vista formale, a Milano è ancora vigente la Variante Generale del 1980, redatta per contenere i processi di decentramento industriale. Nel corso degli anni Novanta il vecchio piano resta come sfondo per le tante trasformazioni minute, ma viene sistematicamente variato per i pochi interventi consistenti. Nel 2000, l'amministrazione torna a pensare la città nel suo insieme, con l'approvazione del Documento di inquadramento delle politiche urbanistiche comunali, "Ricostruire la grande Milano". Tale documento assegna al Piano formale la manutenzione dell'esistente e, contemporaneamente, propone un'innovativa procedura di "valutazione argomentata" per i progetti di trasformazione, basata su un insieme di obiettivi che dovrebbero costituire lo sfondo condiviso per giustificare le scelte. Per molti anni Milano è rimasta immobile rispetto alle dinamiche di trasformazioni che hanno riguardato il suo territorio, ma negli anni Novanta la metropoli esce fuori dal clima protezionista che l'aveva caratterizzata e comincia ad avviare un processo di crescita e modernizzazione.



Studio Valle Architetti Associati per la Deutsche Bank.



Headquarters per la Pirelli Real Estate, GregottiAassociati.



Camerana and Partners per il Cinema Multisala.



Gruppo 5+1 per la Ristrutturazione dei Frigoriferi.

Gli interventi realizzati e quelli *in fieri* hanno riguardato, in particolare: la zona di Milano nord, con progetti di Gregotti Associati Headquarters per la Pirelli Real Estate, lo Studio Valle Architetti Associati per la Deutsche Bank³⁰ e Camerana and Partners per il Cinema Multisala; la zona di Milano est, con il gruppo 5+1 per la Ristrutturazione dei Frigoriferi Milanesi;

Bolles+Wilson per la BEIC, Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, Foster & Partners per i lavori di Santa Giulia Rogoredo e Gonçalo Byrne per il Parco Forlanini;



Bolles+Wilson per la BEIC, Biblioteca Europea di Informazione e Cultura



Foster & Partners per i lavori di Santa Giulia Rogoredo

³⁰ Cfr. n.757 (luglio-agosto 2007) in «Casabella», dedica ampio spazio all'edificio recentemente completato dallo studio Valle nel quartiere Bicocca a Milano. Il testo di Luka Skansi dal titolo *Un recinto urbano* alla Bicocca affronta le diverse fasi del progetto, dai primi schizzi alla realizzazione, illustrando le fondamentali istanze urbanistiche, architettoniche e materiali che costituiscono l'edificio.

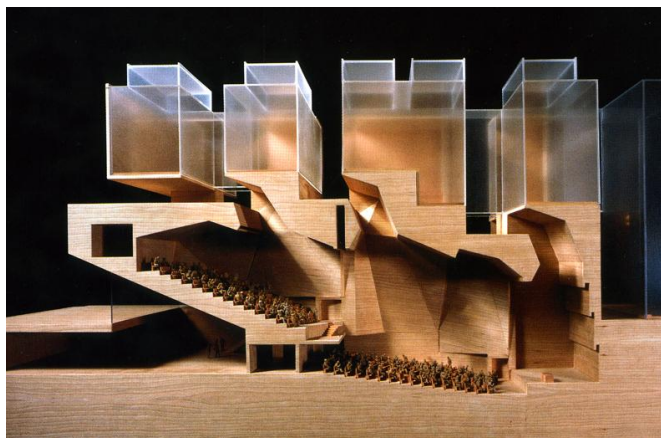


Massimiliano Fuksas per le Torri residenziali nell'Area OM

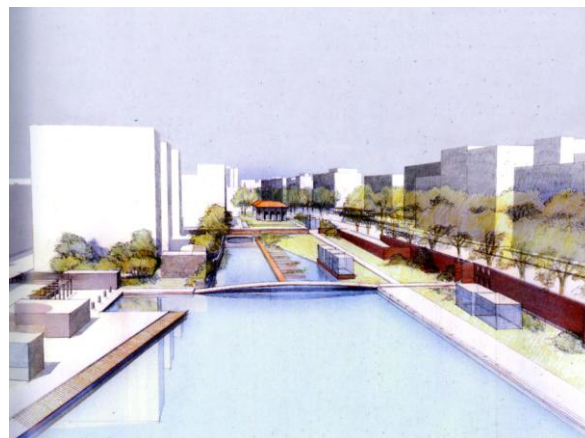


Renzo Piano Building Workshop per il Sole 24 Ore.

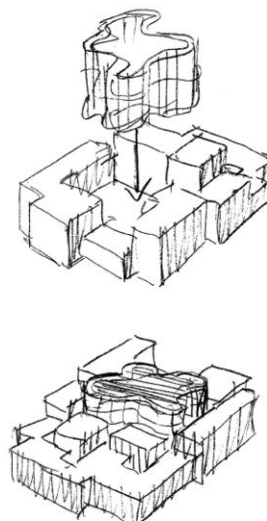
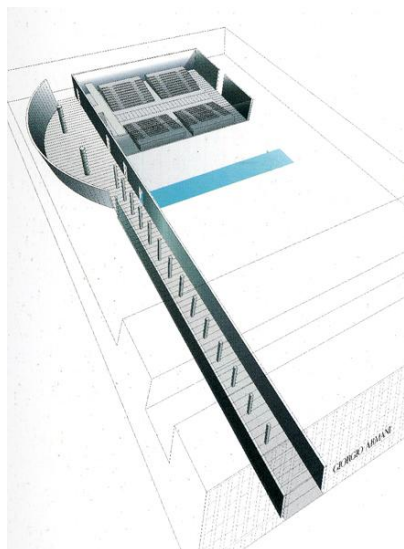
la zona di Milano sud, con Massimiliano Fuksas per le Torri residenziali nell'Area OM e per il nuovo Polo Fiera, Renzo Piano Building Workshop per il Sole 24 Ore, il gruppo Grafton Architects per l'Ampliamento dell'Università Bocconi, lo studio Bodin et Associés per la Nuova Darsena, Tadao Ando Architect & Associates per il Teatro Armani e David Chipperfield Ansaldo per l'intervento della Città delle Culture.



Gruppo Grafton Architects ampliamento Università Bocconi



Studio Bodin et Associés per la Nuova Darsena,



Tadao Ando Architect & Associates per il Teatro Armani

Tadao Ando Architect & Associates per il Teatro Armani

David Chipperfield Ansaldo per l'intervento della Città delle Culture.

Da questa sintetica ma esaustiva carrellata di nomi e progetti, emerge chiaramente come la città si stia muovendo in direzione di una dimensione di città europea. All'interno del centro storico, invece, pochi sono gli interventi o innesti di architettura contemporanea. In Piazza del Duomo è interessante il progetto vincitore del concorso non ancora realizzato, Risanamento dell'edificio 'Arengario, del 2001, di Italo Rota, che trasforma l'Arengario in Museo del Novecento, uno spazio che collega luoghi sotterranei e aerei della città. Il progetto ha due obiettivi fondamentali: organizzare all'interno del contenitore storico un sistema distributivo e museale lineare, che consenta di ottimizzare l'uso degli spazi, e restituire all'edificio e all'istituzione un'immagine forte e attraente, trasformandolo in un luogo privilegiato della cultura milanese.



Piazza del Duomo e la vista dell'Edificio Arengario.



Interno Edificio Arengario. Modello progetto. Arch. Italo Rota

Nello spazio verticale della torre, alleggerito di tutte le superfetazioni e i mezzanini degli anni Cinquanta, viene inserito un sistema di risalita verticale con una rampa a spirale che dal livello della metropolitana raggiunge prima la quota della sala delle Colonne, spazio monumentale che segna l'inizio del percorso delle collezioni mussali, e poi, il livello della terrazza panoramica affacciata su piazza del Duomo.

Avvolte nella rampa, e contenute in un unico volume che dal piano interrato sale verso l'alto, si trovano sale informative ed espositive di varie dimensioni.

La prima parte del percorso interno è in realtà uno spazio pubblico, liberamente fruibile fino alla caffetteria, che si affaccia sulla terrazza panoramica su piazzetta Reale e sulla facciata del Duomo. La manica lunga dell'edificio ospita le principali gallerie espositive. Sopra la sala delle Colonne vengono demolite le strutture con affaccio sul cortile interstiziale sino al livello di gronda attuale, permettendo la costruzione di due livelli espositivi nuovi, agganciati all'edificio su piazza del Duomo, con affaccio sul lato opposto, verso la facciata quattrocentesca di palazzo Reale.

Al lato opposto della Galleria Vittorio Emanuele, per dare nuova vita al Teatro alla Scala, Mario Botta contrappone due volumi geometrici rivestendoli ambedue di pietra, uno a pianta ellittica e uno a pianta quadrata.³¹

Intanto, nel cuore settecentesco della città, Antonio Citterio cerca un difficile equilibrio tra il rigore del disegno degli spazi e la capacità evocativa di atmosfere ricche, disegnando facciate neutre estremamente eleganti. L'Hotel Bulgari, di via Gabba, costruito all'inizio degli anni Cinquanta e parte del disegno coerente della strada degli anni Trenta, richiedeva un'interpretazione in grado di esaltarne il carattere compositivo, agendo inoltre sull'eleganza e sulla leggerezza. In contrasto con i vicini edifici in pietra, la facciata è stata traforata come una pelle, ridisegnando le finestre e le forature. Chi arriva intravede un giardino attraverso un muro vegetale; sulla corte di ingresso si affacciano le finestre strette e alte, con una pensilina in bronzo a sbalzo che copre un'alta porta scorrevole.

³¹ Quest'opera è stata scelta come caso studio. Si rimanda pertanto alla scheda alla fine del paragrafo.



*Prospetto laterale dell'albergo Bulgari.
Arch. A. Citterio*



Prospetto principale dell'albergo Bulgari. Arch. A. Citterio

Andando per Via della Moscova, si trova il progetto del gruppo M2P Architetti Associati, la Mediateca di Santa Teresa,³² la prima Biblioteca senza libri, che eredita il nome dalla storica chiesa barocca. La chiesa è quanto rimane di un convento carmelitano di origine settecentesca. Dalla fine del Settecento e fino alla seconda guerra mondiale, i suoi spazi erano stati occupati dalla Manifattura Tabacchi. Di proprietà del Comune di Milano dal 1974, negli anni Novanta viene ipotizzata la sua destinazione ad ampliamento della Biblioteca Nazionale Braidense. L'intervento architettonico ha comportato la ristrutturazione completa dell'edificio, senza snaturarne struttura e impianto originari. Lo spazio interno si sviluppa su tre livelli, con 120 postazioni informatiche, collegate ad una rete locale ad alta velocità. Al piano terra la grande sala a croce greca è dedicata alla consultazione generale, il primo piano ospita servizi specialistici e postazioni dedicate alle banche dati, nel sotterraneo si trova l'area incontri e formazione, con sala conferenze e aula corsi. L'intervento, nella sua forma e nei suoi materiali, si distingue dal contesto antico, pur risultando di minimo impatto, quasi fosse un'opera temporanea. La particolarità del progetto architettonico si connota per due elementi di disegno architettonico: uno è il giardino ribassato, che contorna l'edificio e che darà luce al piano sotterraneo costruendo

³² Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha stanziato i fondi per i lavori architettonici e per l'attrezzatura informatico-telematica. L'AIM ha curato la redazione del progetto, coordinato da un gruppo di circa 15 progettisti specialisti nei diversi campi ed ha reperito in ambito privato (Banca Popolare Milano) e pubblico (Regione Lombardia) le risorse finanziarie necessarie al progetto.

un ambiente che ricorda il raccoglimento degli antichi chiostrii; l'altro è la caffetteria/bookshop costituita da un volume in vetro esterno alla chiesa, ben visibile da Via della Moscova, che è la strada lungo la quale è situato l'edificio. In tale progetto, quindi, si riconosce un esempio concreto e rispettoso di recupero monumentale.



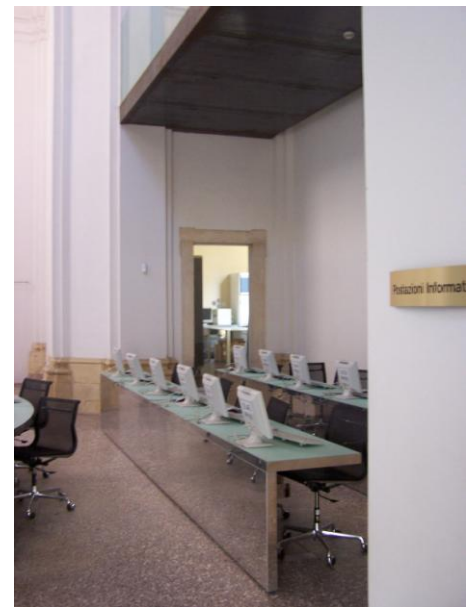
Prospetto laterale della Mediateca



Lato verso il coffeehouse. Mediateca. Arch. M2P Architetti Associati



Interno. Sale lettura



Interno. Sale consultazione

In Piazza Mercanti si trova, invece, la nuova scala di sicurezza per il Palazzo della Ragione, progettata da Marco Dezzi Bardeschi. In seguito all'intervento di conservazione del Palazzo, è stata accresciuta la ricettività dell'antico salone. Pertanto, tenuto conto del

maggior numero di visitatori dell'edificio, le norme antincendio hanno imposto la costruzione di una scala di sicurezza, terminata nel 2002. Come caratteristica prioritaria, al progetto è stato richiesto che la scala fosse leggera, trasparente e, soprattutto, che avesse un'identità propria, autonoma rispetto al contesto.

Così la struttura principale di supporto si compone di due correnti costituiti dalla piegatura di piattabande in acciaio inossidabile, la cui sezione si rastrema verso l'alto. Si tratta di supporti collegati tra loro, grazie ad un sistema complesso di tiranti ed elementi di irrigidimento, per contrastare il carico di punta. L'intera scala è mantenuta da un'unica antenna ramificata, la cui base è ancorata al suolo mediante una piastra. Tre tiranti in acciaio inossidabile scendono fino a terra per stabilizzare l'intero manufatto. Tale progetto risulta molto definito a livello tecnologico, riuscendo, a mio parere, a comunicare dialogicamente con il Palazzo della Ragione, difendendo il suo intrinseco valore storico e allo stesso tempo rivendicando la propria personale dignità espressiva.



Particolari scala esterna del Palazzo della Ragione, Milano, Arch. M. D. Bardeschi.

Sempre in centro storico è possibile osservare l'intervento dell'architetto Gae Aulenti con il suo progetto di rifacimento della stazione Nord di Milano completato nel 2000. La stazione in piazzale Cadorna costituisce un importante nodo di scambio nel territorio milanese che collega le Ferrovie Nord alla metropolitana cittadina e alla nuova linea Malpensa Express, inaugurata nel 1999. La nuova piazza, pur attenendosi per la maggior parte agli spazi originali, a causa di vincoli inderogabili, ha assunto un nuovo aspetto che riesce a dialogare con il tessuto preesistente.

Da segnalare l'intervento di Vittorio Gregotti della rinnovata sede del Corriere della Sera. Un edificio che si ricorda dal 1903, anno in cui il quotidiano milanese diretto da Luigi Albertini, si dota di una sede adeguata. L'isolato è definito nei suoi lati maggiori da via

Solferino a ovest e dal ramo del naviglio di San Marco a est, la testata nord si affaccia su Via della Moscova.

Si genera un vuoto allungato, concluso da una esatta geometria poligonale, che ha generato la corte in forma di cattedrale. Lo spazio centrale viene pertanto riproposto da Gregotti che lo trasforma in una piazza principale. Suonano più che mai pregnanti le parole con le quali Manfredo Tafuri, in un saggio riassume l'azione progettuale di Gregotti; «Il sintetismo gregottiano deposita riserbati segni all'interno di contesti accolti come soggetti con cui stabilire civili conversazioni, un mestiere sempre più raffinato sostiene il tono di tale conversare, che ha fra i suoi meriti l'allontanamento di ogni tentazione di fare del progetto occasione per carnevali dell'intelletto»³³

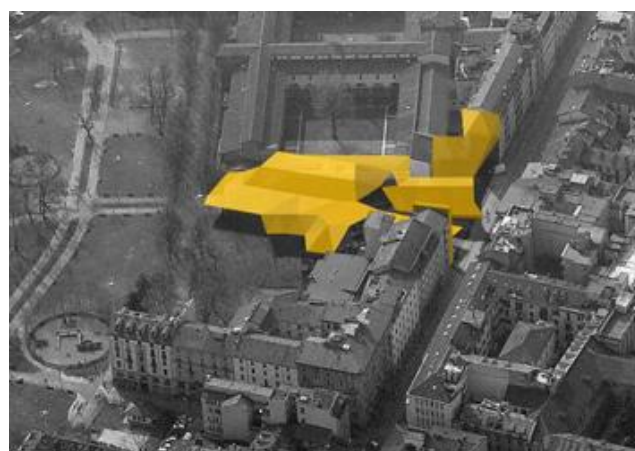
Interessante è l'esito del concorso dell'Ampliamento del Museo Diocesano, bandito nel 2007. Vincitore il progetto è stato il gruppo guidato dall'architetto di Barcellona Josep Llinás Carmona.



Prospetto su Via Solferino. Sede del Corriere della Sera. Arch. V. Gregotti.



Cortile interno. Sede del Corriere della Sera. Arch. V. Gregotti.



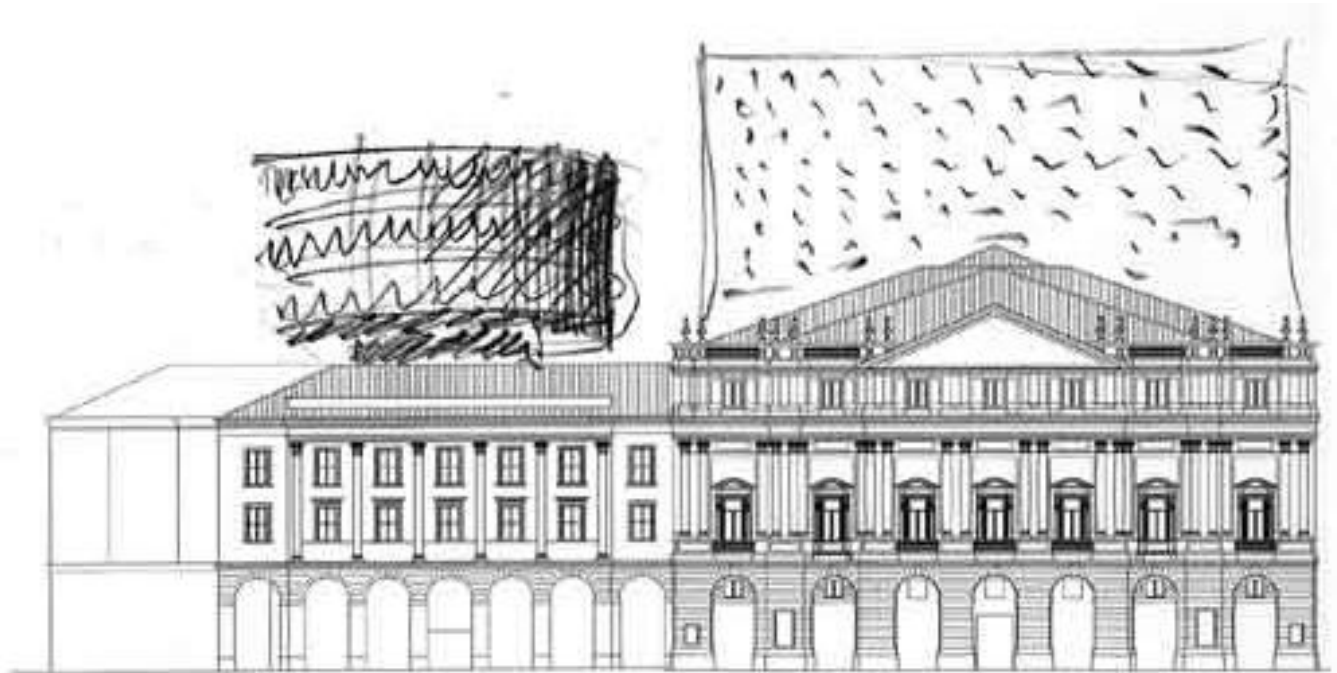
Planivolumetrico. Ampliamento del Museo Diocesano. Arch. Josep Llinás Carmona



Render interno. Ampliamento del Museo Diocesano. Arch. Josep Llinás Carmona

³³ M. Tafuri, Vittorio Gregotti, *Progetto e architettura*, Electa, Milano 1982, p. 29.

Il progetto sviluppa in modo mirabile il concetto della tenda caro alla tradizione cristiana e capace di stabilire relazioni importanti con il pubblico, con il percorso delle Basiliche e con il preesistente chiostro di Sant'Eustorgio. Il valore unificante del progetto realizza in modo nuovo il tema dell'accoglienza e dell'ingresso al Museo ponendo il visitatore, ma anche il passante, in condizione di percepire contemporaneamente la peculiarità dell'antico Chiostro da cui è visibile il campanile di Sant'Eustorgio, e quella del Parco delle Basiliche, di cui si propone come estensione architettonica fino al Corso di Porta Ticinese. La copertura a maglie metalliche e vetro attua inoltre tre fondamentali pregi dell'architettura museale. Si propone come un segno di indiscutibile qualità estetica, di apertura verso la città e di collegamento con il museo già esistente. E' inoltre, nel suo complesso, capace di porgere elementi di discontinuità rispetto all'architettura museale più diffusa nel nostro paese, proponendosi come icona di un presente chiamato a rompere la staticità del museo e nel contempo a evocare valori propri della tradizione del linguaggio architettonico lombardo e preminentemente milanese. Si assiste quindi anche nella capitale lombarda uno sforzo ed un'apertura verso il contemporaneo, anche se non è facile localizzare lungo il centro storico, numerosi esempi di architettura contemporanea. Se architetti come Albini, Belgiojoso, Bottoni, Cerutti, Gardella e Rogers, sono riusciti, nonostante tutte le polemiche derivate dai loro interventi, ad inserirsi all'interno del centro storico milanese, caratterizzandolo al punto tale che, ancora oggi, ad esempio, la Torre Velasca è uno dei segni maggiormente distintivi dello skyline della città, lo stesso per ora non si può dire di quei pochi interventi che caratterizzano il centro storico milanese.



Ristrutturazione del teatro alla Scala

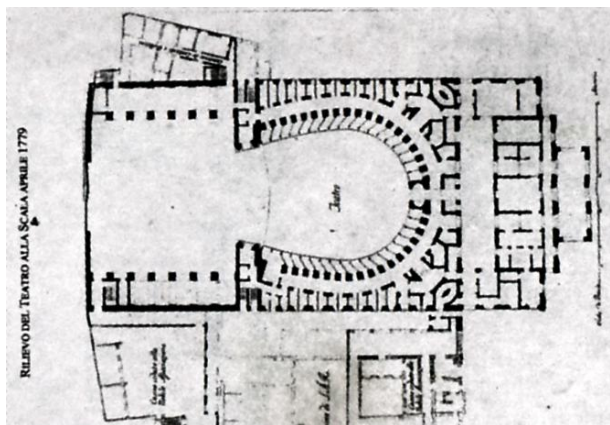
Progettista: **Mario Botta**

Ubicazione: **Piazza della Scala, Milano**

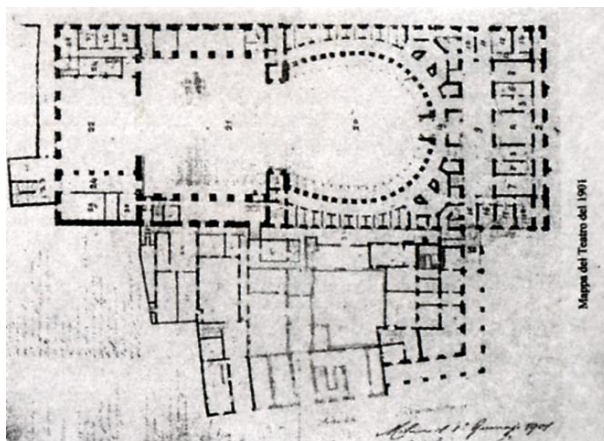
Cronologia: **2002-2005**

2.1 Ampliamento del Teatro alla Scala, Arch. M. Botta

Il teatro fu fondato per volere dell'imperatrice Maria Teresa D'Austria dopo l'incendio che distrusse il *Teatro Regio Ducale* di Milano, che ospitava l'opera lirica il 26 febbraio 1776. Il progetto venne affidato al grande architetto neoclassico folignate Giuseppe Piermarini, e l'edificio venne inaugurato il 3 agosto 1778 a *Piazza della Scala*, al posto dell'antica *Chiesa di Santa* di Santa Maria alla Scala. L'edificio del Piermarini era un volume unitario, su cui si sono depositate, a partire dall'ampliamento della scena da parte di Luigi Canonica (1815), una serie di aggiunte che hanno determinato, accanto all'asse principale, un secondo asse, anche esso saturato dalla chiusura dei cortili di Santa Maria alla Scala.



Rilievo Teatro alla Scala (1799).



Rilievo del Teatro alla Scala di Milano (1901).

Il teatro storico è composto da tre corpi di fabbrica: quello centrale, che risale all'originario progetto piermariniano e due ali laterali, aggiunte nel corso dell'Ottocento per far fronte all'endemica mancanza di spazi per tutte le esigenze del teatro.



Immagine del prospetto centrale agli inizi dell'800.



La parte più antica è caratterizzata da un piano terreno a bugnato, con portico destinato ad accogliere le carrozze all'entrata o all'uscita da teatro; il primo piano è sottolineato da colonne, che proseguono verso l'alto sotto forma di lesene, fino al coronamento a balaustra e, per la parte centrale, a timpano, con la raffigurazione del Carro del Sole inseguito dalla Notte.

Questo corpo centrale doveva in origine fare ben altro effetto: come è possibile vedere dal dipinto di Angelo Inganni, conservato al Museo Teatrale. Il teatro era infatti pensato per affacciarsi su una via stretta, l'allora Corsia dei Giardini, e non sull'odierna piazza della Scala, aperta alla fine dell'Ottocento, che ne ha in fondo snaturato la percezione.



Dipinto di Angelo Inganni del 1852



Foto d'epoca su Via dei Giardini



Scala bombardata nel 1943

La Scala venne bombardata durante la seconda guerra mondiale, nella notte tra il 15 ed il 16 agosto del 1943 subendo gravi danni. L'edificio venne subito ricostruito come era prima del conflitto e venne riaperto l' 11 maggio 1946, con un concerto di Arturo Toscanini..

Quello che oggi vediamo guardando alla Scala non è il progetto del Piermarini, ma una congerie di elementi che si collegano al nucleo originario.³⁴ Al termine della stagione 2001, il Teatro alla Scala di Milano è stato chiuso per dare vita ad una riorganizzazione radicale delle strutture e degli impianti tecnici del palcoscenico e per sottoporre la sala principale ad un restauro conservativo. Il progetto dei restauri è stato affidato all'architetto ticinese

³⁴Le differenti parti edilizie sono dominate lungo Via Verdi dal volume del corpo teatrale e da quello retrostante della scena secondo il progetto del Piermarini e sul lato di Via Filodrammatici dai corpi edilizi ottocenteschi. L'attuale configurazione edilizia è il risultato di continue trasformazioni avvenute a partire dai primi anni dopo l'inaugurazione fino ai decenni scorsi. Queste trasformazioni, avvenute all'interno del perimetro edilizio, hanno sempre mantenuto il rispetto delle facciate sul fronte stradale ma hanno alterato in maniera importante l'impianto tipologico originario con sovrapposizioni e addizioni all'interno delle corti

Mario Botta³⁵ che ha previsto un restauro conservativo dell'area monumentale e la ristrutturazione della torre scenica, dei servizi di scena e degli uffici, consentendo l'ammodernamento e l'adeguamento alle normative vigenti della struttura e di tutto l'apparato tecnologico (impianti meccanici di servizio, di climatizzazione, idrico-sanitari, di sicurezza e di movimentazione delle scene), così da garantire ambienti sicuri, salubri e confortevoli. Nel tempo il teatro era diventato un intrico di spazi ricavati negli interstizi dell'edificio e sui tetti con il moltiplicarsi di strutture precarie erette negli ultimi anni. A questo vanno aggiunti altri due elementi: il potenziamento della macchina scenica (progettata da Luigi Secchi, che appariva inadeguata per le nuove esigenze teatrali) con il rifacimento del palco vecchio di quasi cent'anni e non più adatto per dimensioni e tecnologia all'evoluzione della scenotecnica contemporanea.

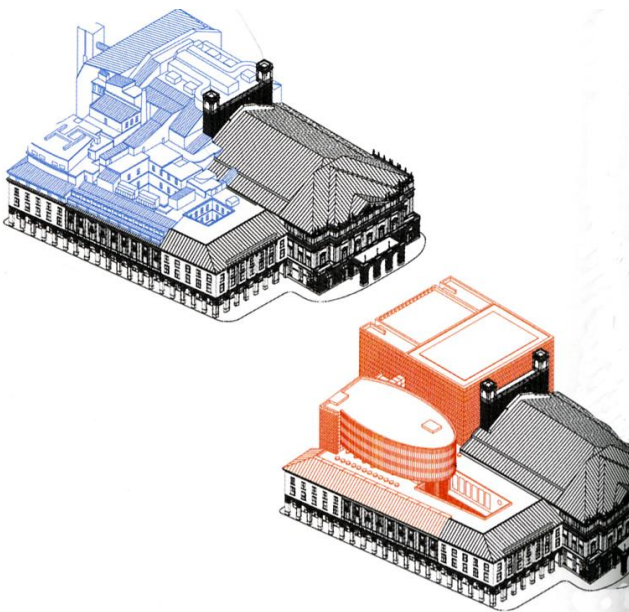
I complessi lavori di ristrutturazione sulla fabbrica storica in un difficile tentativo di razionalizzazione, potenziamento e messa a norma dell'edificio esistente si sono alternati con i pazienti lavori di restauro degli apparati decorativi e di molti spazi presenti nel teatro. Non era più pensabile intervenire per operazioni frammentarie, mentre era importante dare una risposta coerente alla crescita progressiva della Fondazione Scala come una realtà più avanzata a livello globale. Ecco quindi come la soluzione è stata fornita redigendo un programma più completo e complessivo in cui sono state identificate tre azioni progettuali svolte in contemporanea e tutte comprese nel teatro stesso; il restauro conservativo sull'area monumentale svolto da Elisabetta Fabbri³⁶, la nuova macchina scenica disegnata da Franco Malgrande e infine l'intervento di ristrutturazione di Mario Botta (il volume della torre scenica, quello delle costruzioni di servizio sopra i tetti lungo Via Filodrammatici e da ultimo la proposta di sostituzione edilizia dell'edificio ex San Paolo). All'interno della Rassegna Triennale di Milano. "Cantieri aperti nel 2004", si sono avuti interessanti incontri per affrontare pubblicamente il progetto in un importante dialogo pubblico che ha riunito la committenza (il Comune di Milano, la Soprintendenza ai Monumenti e lo stesso Ente

³⁵ La procedura di affidamento d'incarico è stato un'appalto- concorso. Procedura giudicata da molti inadeguata per la complessità di una fabbrica neoclassica del Piermarini e per la mancanza trasparenza dei processi decisionali. M.Botta venne chiamato dopo che l'iniziale progetto d'intervento aveva avuto un parere sfavorevole da parte della Soprintendenza per i Beni architettonici e Ambientali della regione Lombardia e su cui era stata già svolta una gara d'appalto vinta da un'impresa costruttrice. Botta divenne quindi l'architetto dell'impresa vincitrice della gara e interviene su di un programma e un capitolato già scritto a cui era concessa una semplice deroga che consentiva un'eventuale variazione volumetrica dell' 8% sul progetto definitivo approvato in sede comunale

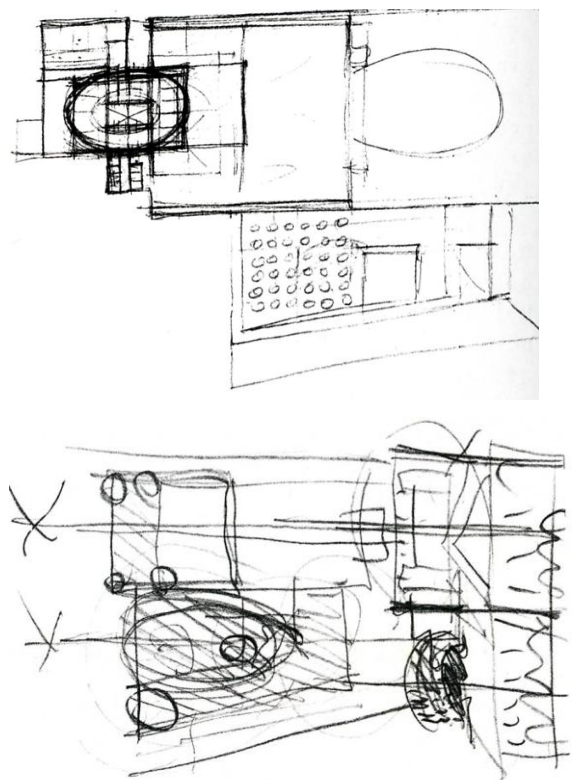
³⁶ Elisabetta Fabbri, già responsabile del restauro dell'apparato decorativo del Teatro La Fenice a Venezia e incaricata dal Comune di Milano per gli interventi di conservazione della parte monumentale della Scala. In particolare l'intervento sulla sala si è combinato con il progetto per l'acustica. L'intervento di restauro nel complesso ha cercato di riportare alla luce, con minuzia filologica, le diverse storie materiali che hanno caratterizzato il teatro. E quindi scompaiono le moquette che ovattavano le sale, i corridoi e i palchi per dare posto al cotto che originariamente pavimentava i palchi

Teatro alla Scala), i progettisti e i tecnici.³⁷ Così come è possibile leggere nella relazione di progetto dell'architetto ticinese, nonostante vari schizzi e progetti, alla fine si sceglie di agire con umiltà «ricorrendo ad una soluzione antiespressionista, antiformale che utilizza materiali di rivestimento come la pietra botticina».

La prima cosa importante è stata quella di aver considerato il carattere originario dell'intero complesso. In virtù del fatto che non era possibile un'ampliamento su via Flaminia, né su via Verdi, l'unica possibilità era quella di considerare la parte alta. E quindi nasce l'idea sia della sala ellittica che della torre scenica comunicanti tra di loro con una galleria vetrata, che segnalano il cambiamento avvenuto all'interno del Teatro. A coloro che rispetto a questa scelta, lo hanno criticato di aver agito pesantemente egli ha risposto: «La fruizione dell'edificio originario era pensata solo per una visione di scorcio; mentre la creazione della piazza ha ricollocato in maniera inedita la fabbrica di Piermarini. Abbiamo cercato di intensificare la profondità di scena tenendo la torre e l'ellisse il più lontano possibile; scelta legittima, a mio avviso, perché fa rivivere la macchina del vecchio teatro neoclassico»³⁸.



Vista assometrica. In blu è segnato il teatro prima dell'intervento in rosso sono segnate le aggiunte in seguito al progetto



Schizzi di progetto.

³⁷ Solo con un dialogo aperto è possibile valutare la consistenza del progetto realizzato.

³⁸ M. Botta, L. Molinari, *La Nuova Scala: storia di un progetto in Teatro alla Scala*, edizione speciale per il Corriere della Sera, Skira, 2004.

Partendo dalla valutazione dell'edificio come insieme eterogeneo, la torre scenica e il volume ellittico sono stati inseriti per rafforzare i due assi e liberare il fronte laterale del Piermarini, sino ad oggi illeggibile per le aggiunte createvi. La facciata su Via Verdi aveva subito una prima sopraelevazione nel Novecento e in seguito l'aggiunta di un piano mansardato. Nel progetto di Mario Botta, si elimina la mansarda, la sopraelevazione novecentesca e si decide di ripartire dalla vecchia quota con un volume il più possibile neutro in rapporto alla parte sottostante.

Il valore del progetto è testimoniato dall'arch. stesso che rilasciando un'intervista³⁹, in seguito ad una conferenza, sostenne (nonostante le varie polemiche fatte sul mancato rapporto con la città storica di Milano) che: «È invece un progetto molto rispettoso della storia. Della configurazione storica, meglio, perché attraverso il restauro della parte monumentale, seguito da Elisabetta Fabbri, la Scala uscirà rafforzata e più dignitosa. Anche la parte nuova avrà una propria dignità e una propria immagine: sarà una struttura al centro della città in grado di far funzionare il teatro. Bisogna infatti considerare che, al di là del palcoscenico, in un teatro vive anche tutta un'altra macchina. È proprio una bella scommessa»⁴⁰.

La ristrutturazione della Scala di Milano interessa un ampio triangolo urbano che dalla piazza antistante si estende da un lato lungo Via dei Filodrammatici fino alla piazzetta di Mediobanca e dall'altro lungo Via Verdi fino all'edificio Ex-San Paolo. Il volume della torre scenica è l'intervento edilizio più importante: prevede l'innalzamento della torre scenica per rispondere alle nuove esigenze tecniche con la formazione di un doppio graticcio tecnico che eleva la quota di copertura a 37,80 m rispetto alla quota del piano terra. E' arretrata rispetto al fronte stradale e mantiene la stessa altezza di quella precedente..

In questo settore è prevista anche una costruzione ipogea della fossa scenica che raggiunge quota -16,00 m. Nei piani retrostanti la torre scenica sono ricavate sei sale di prova che raggiungono la quota di copertura della torre stessa.

L'innalzamento di volume della torre scenica e dei volumi del retroscena sono iscritti in un parallelepipedo arretrato di due metri e mezzo rispetto al fronte della facciata lungo Via Verdi. I servizi lungo Via Filodrammatici prendono il posto delle superfetazioni recenti realizzate sopra i tetti in modo tale da ripulire il fronte sulla strada secondo gli aspetti originali. Oltre la quinta stradale il progetto prevede un riordino al piano terra con la formazione dello spazio laterale alla scena, là dove si trovava "la Piccola Scala".

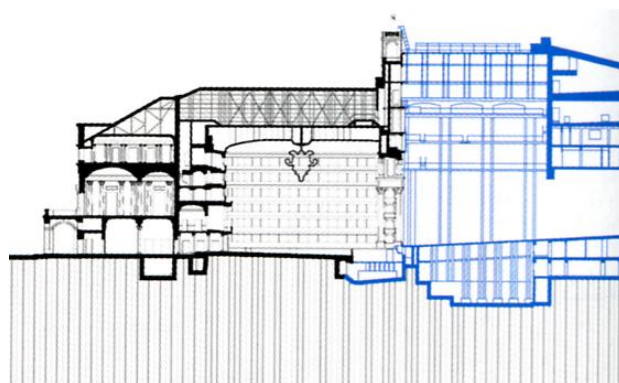
³⁹ M. Botta, L. Molinari, *La Nuova Scala: storia di un progetto in Teatro alla Scala, op. cit.*

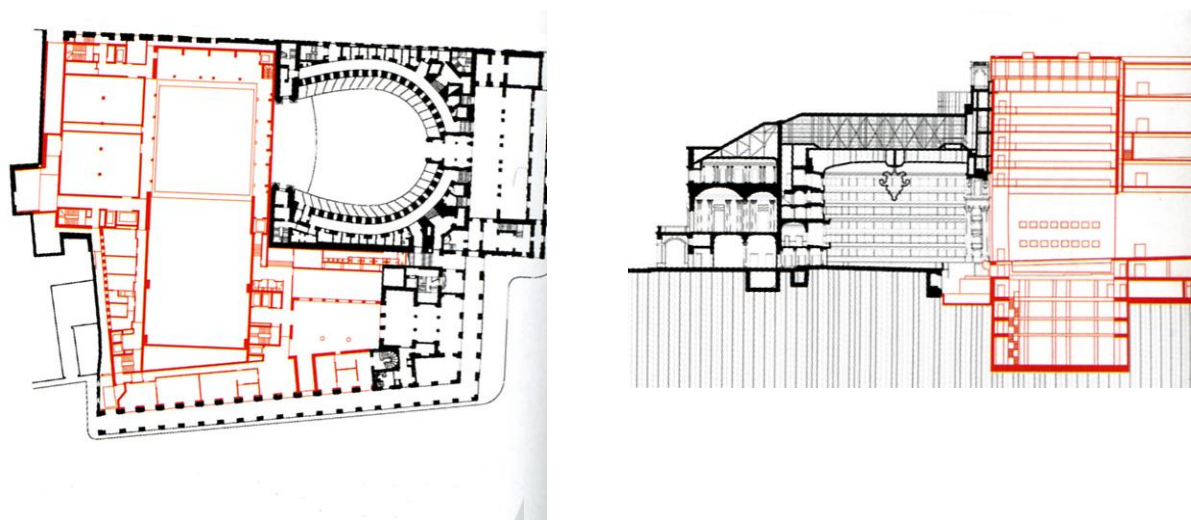
⁴⁰ Intervista di Piero Lotto a M. Botta, in «Il Giorno», 8 Marzo 2004.



Immagine del teatro dalla Piazza Scala

Sul retro del Casinò Ricordi si recupera il vuoto della corte. Nella parte sopra al tetto di copertura di questo corpo ottocentesco vengono demoliti tutti i corpi edilizi aggiunti confusamente nei decenni scorsi e viene innalzato un nuovo volume a pianta ellittica dove trovano posto numerosi servizi richiesti (camerini, cameroni, spogliatoi,...). E' questo un volume "nuovo", aggiunto sopra ai tetti che si situa a lato del volume della scena con una propria autonoma immagine.





Confronto tra la pianta e la sezione di come era prima e di come è ora.
In blu è segnata la situazione esistente e in rosso il progetto.

Due segni forti che dialogano tra di loro, con il teatro, la città e registrano il cambiamento avvenuto all'interno della Scala. Ed è proprio su questo ultimo intervento che si sono concentrate negli ultimi due anni la maggior parte delle discussioni e polemiche culturali. Riguardo al rapporto con la città Mario Botta così commenta: «Nell'intervento progettuale vengono alterati i nuovi volumi rispetto al fronte stradale con il doppio intento di evidenziare le facciate storiche nel rapporto "figurativo" con il tessuto urbano e offrire, al di sopra dei tetti esistenti, un linguaggio astratto per le nuove costruzioni in modo da separare ed evidenziare i differenti periodi storici [...]. Va inoltre notato che al momento della costruzione del Piermarini, il teatro presentava le facciate come fronti di un isolato continuo e racchiuso fra vie anguste; Via Canzoni era una contrada ristretta e il teatro evidenziava la sua funzione pubblica unicamente con il porticato proteso sul sedime stradale.

Nel 1958 con la demolizione della quinta muraria su Via Canzoni veniva a configurarsi l'attuale piazza della Scala, dove la facciata principale acquistava un nuovo spazio che si estende fino a Palazzo Marino. La profondità di campo acquistata dal teatro è una condizione urbana nuova, sconosciuta dal Piermarini, che ora permette una visione d'insieme dell'intero complesso teatrale. Questa condizione urbana motiva e giustifica la costruzione dei volumi arretrati. La composizione del complesso teatrale attraverso la profondità di campo acquisita con la piazza un insieme dove l'architettura del Piermarini è parte di un complesso architettonico più ampio e composito con i differenti linguaggi che

spaziano dalla fine del Settecento a oggi»⁴¹. Il teatro è considerato dall'architetto ticinese un frammento significativo di un paesaggio urbano in continua mutazione.



Immagine dei sovratetti su via Filodrammatici prima dei lavori



La nuova torre scenica

Inizialmente il progetto vincitore dell'appalto-concorso indetto dal Comune di Milano, prevedeva la lamiera zincata per il rivestimento della torre scenica. Con il progetto di Botta, invece il trattamento delle facciate, così come realizzato per l'ellisse è realizzato in pietra botticino, una pietra chiara della tradizione milanese. Un rivestimento severo, asciutto con piccole luci incassate aventi come obiettivo, l'artificio di alleggerire e rendere magica la percezione più massiccia dell'intervento.

Ben si comprende, sin dall'inizio, come la scelta materia e culturale di Botta guarda alla tradizione di Milano come "città di pietra". Concludo la trattazione di questo esempio considerandolo un buon caso di studio, per la volontà con cui il "nuovo" evidenzia la memoria dell'antico dialogando con i corpi di fabbrica storici del Piermarini e allo stesso tempo offrendo alla città una immagine di futuro. Milano, sembra seguire il curioso destino di molte altre città italiane, come Firenze per il progetto di Arata Isozaki, e a Roma con L'Ara Pacis. Città in cui l'inserimento di nuova architettura su edifici di forte valore storico ha scatenato aspre polemiche. In particolare, va aggiunto, quanta affezione per il proprio teatro, conosciuto e amato da generazioni, i Milanesi nutrono. Il progetto di ristrutturazione del Teatro alla Scala è stato in questi ultimi anni uno dei laboratori progettuali che dimostra come sia possibile coniugare la cultura del moderno con una

⁴¹ *La Scala spiegata da Mario Botta in «Abitare» 446, 2005.*

preesistenza storica sollecitando una compresenza rispettosa tra le parti di un dialogo che è arricchimento culturale e sociale.



Prospetto del teatro con luci accese di notte



Sopraelevazione del corpo di fabbrica nuovo su quell'esistente.



La stazione Nord di Milano, Cadorna.

Progettista: **Gae Aulenti**

Ubicazione: **Piazzale Cadorna, Milano**

Cronologia: **1998-2000**

2.2 La stazione Nord di Milano, Cadorna

Arch. G. Aulenti

Il terminale milanese delle Ferrovie Nord, che collegano il capoluogo alle province settentrionali di Como e Varese, alla Brianza e alla provincia piemontese di Novara, si inoltra nel suo ultimo tratto attraverso una depressione che separa il Parco Sempione, ultima estensione del centro urbano, dai quartieri occidentali disposti lungo una direttrice laterale rispetto all'asse storico del Sempione e che, soprattutto più a nord, gravitano attorno al quadrilatero della Fiera di Milano. A partire dal primo scalo delle Ferrovie Nord, localizzato sul margine settentrionale del piazzale dal 1879, si sono aggiunte le due linee principali della Metropolitana milanese (1964 e 1969) e, dal 1999, il Malpensa Express, la linea ferroviaria di collegamento con il nuovo aeroporto di Malpensa i cui binari si affiancano a quelli delle FN convergendo nella medesima stazione

E' in occasione di questo ulteriore potenziamento del terminali che le Ferrovie Nord, insieme con il Comune di Milano, avviano due consistenti interventi: il primo è il rifacimento degli interni della stazione, con l'inserimento dei servizi per i viaggiatori diretti all'aeroporto (biglietteria, sala d'aspetto e check-in) e l'apertura di un nuovo accesso sul fianco nord, in corrispondenza di via Leopardi'.

Il secondo, affidato a Gae Aulenti, riguarda il riassetto dell'intero piazzale, e comprende il rifacimento della facciata del palazzo delle FN, la copertura del vasto spazio pedonale che lo fronteggia e la riorganizzazione dei tracciati viari. Un nodo importante, quello di Piazza Cadorna, in cui una progressiva concentrazione infrastrutturale ha portato a una configurazione complessa, sia dal punto di vista del raggio d'azione delle reti interconnesse che dal punto di vista dell'organizzazione spaziale dei terminali. L'architetto Aulenti ha dato un nuovo volto alla stazione Nord di Milan, ricostruendo il piazzale, organizzandone i percorsi e privilegiando la pedonalizzazione.



Planimetria di progetto. Fonte. Il progetto di rifacimento della stazione Nord di Milano, in «Abitare» n. 394 del 2000

Lo spazio è stato scandito e riqualificato dagli elementi architettonici e dalle opere di Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen.

Giunta a Cadorna, la linea ferroviaria non esercita alcuna interferenza sul tracciato semicircolare del Foro Buonaparte, e rimane occultata alle spalle di un palazzo per uffici costruito negli anni Cinquanta. Gli accessi alla stazione sono dei semplici varchi, dei passaggi simili agli affacci dei negozi e degli uffici (banche, agenzie di viaggi e altro) allineati in margine al piazzale. Una modalità di accesso simile a quella di tante stazioni delle linee metropolitane urbane ricavate all'interno di palazzi già esistenti, come si incontrano nella stessa Milano e in tutte le grandi città d'Europa e degli Stati Uniti. Gae Aulenti con il suo progetto è riuscita ad interpretare uno spazio urbano metropolitano che ha il suo sbarco a cielo aperto e non all'interno della stazione, sintetizzando uno spazio di soglia, intercomunicante.



La nuova Piazza. Fonte. Il progetto di rifacimento della stazione Nord di Milano, in «Abitare» n. 394 del 2000.

La nuova piazza, pur attenendosi per la maggior parte agli spazi originali, a causa di vincoli inderogabili, ha assunto un aspetto di calma ed efficienza; il caos e la meccanizzazione precedenti sembrano svaniti. Traspare con forza la sensazione che ci sia un luogo per tutto, che ogni spazio abbia la sua funzione non casuale.

Quando si esce dal terminale della Nord si è accolti da una serie di coperture a doppia falda in alluminio e vetro sorrette da un sistema di pilastri di ferro rossi sovra-dimensionati rispetto alla struttura trasparente ma che ad ogni modo rievocano immagini della vecchie gallerie vetrate di ottocentesca memoria. Impresione rafforzata dalla semplicità succinta di alcune soluzioni come, per esempio, dal piccolo volume dei servizi commerciali - rivendite di giornali, di bibite e di fiori che impegna la campata più esterna ed esclude la trasparenza visiva attraverso la selva di colonne rosse e fino alla stazione.

Usate come "ordini giganti", queste colonne si risolvono in una vera e propria quinta teatrale che maschera il fronte preesistente, ricorrendo a un linguaggio allusivo alle visioni urbane di Aldo Rossi, così come le pensiline disegnate secondo la sezione già utilizzata da Aulenti a Firenze nel percorso dalla fortezza da Basso alla stazione di Santa Maria Novella. La serie di lunghe campate trasparenti guida l'uscita e crea una foresta di pilastri rossi che accolgono l'ingresso della metropolitana, i negozi, le sedute e i tavolini, cercando allo stesso tempo anche di raccordarsi ai palazzi adiacenti. Le pensiline, oltre ad offrire protezione contro le intemperie, attenuano la luce diurna preparando al passaggio all'interno della stazione.



Ingresso verso la stazione.

Ogni operazione è allegorica. La copertura del piazzale è a sua volta un artificio retorico e allegorico; uscendo dalla stazione lo si percepisce come una grande sala ipostila.

Il nuovo piazzale fissa il suo equilibrio nella chiarezza dell'impianto generale, nella praticità e nella essenzialità delle funzioni e soprattutto nella nettezza degli elementi architettonici e di arredo. L'ambito del progetto di Aulenti è definito dai limiti dei tracciati stradali e dall'angolo del fronte del palazzo delle Ferrovie Nord e dello spazio antistante che, almeno

in parte, coincide con la copertura della stazione della metropolitana. Si tratta quindi di un progetto rivolto allo spazio pubblico e fortemente condizionato dalle preesistenze ambientali.

Da un punto di vista progettuale se fosse stato possibile aprire varchi significativi verso le due stazioni, nel palazzo e nel sottosuolo, si sarebbero attivate relazioni forti, trasformando radicalmente la struttura di quel luogo. Invece, Aulenti si è trovata costretta in una realtà caratterizzata da complessità spaziali e funzionali, agendo in uno spazio costituito di una serie di margini, di contraddizioni irrisolte, la cui identità è sovrastata da presenze architettoniche e infrastrutturali di grande rilievo urbano come il Castello Sforzesco, il Parco Sempione e il Foro Buonaparte. Riesce, ad ogni modo, ad operare realmente sull'integrazione dei flussi elaborando un processo di smontaggio e ricomposizione che punta a eliminare le irregolarità accidentali, a mettere in chiaro i rapporti architettonici e urbani, raggiungendo una situazione di equilibrio tra le diversi elementi in campo; la strada, la piazza, le corsie preferenziali, il palazzo, il monumento.



Particolari del fronte stazione con il tessuto urbano.

Essenzialmente, il progetto si sviluppa secondo quattro ambiti di intervento: la pavimentazione e la copertura dello spazio pedonale, il rivestimento del palazzo delle Nord, la collocazione dell'intervento scultoreo di Oldenburg e la riorganizzazione della trama viaria del piazzale.

Quattro operazioni distinte che procedono da problemi diversi, che utilizzano materiali e colori diversi, che rispondono a flussi, a modalità d'uso e di percezione diverse. Il rivestimento del palazzo e le coperture del piazzale rappresentano il centro simbolico del

progetto, e stabiliscono i nuovi principi d'ordine e di immagine del luogo. La scultura in acciaio inox e vetroresina di Olden-burg, Ago, Filo e Nodo, agisce in contrappunto alle forme sinuose e discontinue delle pensiline.

La posizione della scultura segue il progetto di Gae Aulenti, ed è posta in un punto in cui la cruna dell'Ago trova in lontananza una corrispondenza nella torre del Castello Sforzesco.



Scorcio prospettico dalla piazza Cadorna verso il Castello Sforzesco.

Situata in luogo strategico, l'installazione riesce a valorizzare le prospettive dei due percorsi principali: a sinistra, il corso ordinato e monumentale di via Boccaccio e a destra il viale alberato di via Paleocapa, che preannuncia il Parco Sempione.

La variopinta scultura e le tre vasche d'acqua che delimitano il traffico automobilistico, conferiscono pertanto un volto nuovo al piazzale arricchendolo pertanto di significati e prospettive.

Al centro dell'inquadratura, gli schermi paralleli delle pensiline si presentano un approdo, un luogo di calma affacciato sul flusso del traffico e nello stesso tempo un preludio alla diversa vitalità della stazione. Con arte scenografica sembra quindi che Aulenti, risolve il rapporto tra il piazzale e il palazzo, trasforma quest' ultimo in un fondale omogeneo e, in primo piano, colloca i personaggi (quasi) in movimento, l'Ago e il Filo.



Particolare della scultura.



Vista della piazza con la scultura di Olden- Burg

Gli elementi aggiunti si accordano con le architetture precedenti ai limiti del piazzale trovando un accordo con il preesistente e allo stesso tempo cambiando la natura del piazzale.

■ Napoli

3. Napoli

I danni provocati dalla seconda guerra mondiale alla città partenopea, sono stati molto pesanti con le distruzioni di industrie e infrastrutture operate dai Tedeschi, alle quali si sono aggiunte quelle degli Alleati. La ricostruzione si è poi svolta per lungo tempo. Già dalla fine degli anni '40 si intrecciano le manovre tese ad assicurarsi le provvidenze pubbliche, con quelle miranti a lucrare il massimo di rendita fondiaria, nel contesto di una situazione economica precaria. Lo spazio urbano viene considerato come la risorsa cruciale su cui puntare dal punto di vista economico e politico. La speculazione edilizia degli anni '50 e '60, con l'edificazione intensiva delle colline e la sostituzione di parti cospicue dei tessuti antichi, sconvolge il paesaggio cittadino. Il completamento dello sventramento del rione San Giuseppe, con la realizzazione della densissima parte del rione Carità, costituisce un intervento emblematico, la cui misura è rappresentata dal grattacielo della Società Cattolica delle Assicurazioni, simbolo evidente della modernizzazione di Napoli. In questo scenario di speculazione edilizia e di volontà ripristinatorie di antichi edifici oramai distrutti dalle bombe della guerra, si inserisce Roberto Pane, che proprio negli stessi anni partecipa alla Commissione per la ricognizione del patrimonio artistico danneggiato dalla guerra. Già nei paragrafi precedenti si è visto come l'architetto napoletano abbia contribuito alla diffusione di una cultura, tesa al recupero attivo del patrimonio storico, sfuggendo alle logiche del "dov'era- com'era". Componente del Comitato Direttivo nazionale e Presidente della Sezione Napoletana di Italia Nostra fin dal 1956,⁴⁴ Pane promuove una serrata denuncia contro il saccheggio edilizio e contemporaneamente sostiene la legittimità dell'architettura moderna, partecipando a convegni internazionali quali; *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico* (1957), *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo* (1965). Nello specifico del tema di questa trattazione, va segnalato lo studio; *Il centro antico di Napoli*, condotto da Roberto Pane e coordinato da Roberto Di Stefano, teso ad affrontare la questione del nucleo più antico della città.⁴⁶ Nell'Introduzione, Pane precisa anche la

⁴⁴ Nel 1966, Roberto Pane esce definitivamente dall'Associazione e realizza l'ampliamento della sede dell'Istituto Universitario Navale di Napoli, la cui collocazione in luogo di un preesistente terrapieno aveva provocato la protesta di alcuni esponenti di Italia Nostra.

⁴⁶ Si tratta di una ricerca pluriennale, coordinata da Roberto Di Stefano, insieme a Stella Casiello, Giuseppe Fiengo, (attrezzature scolastiche) Lucio Santoro (indicazioni bibliografiche), Guido D'Angelo, (aspetti giuridici) Carlo Forte, Lucio Cinalli (traffico e parcheggi). Il lavoro, diviso in tre volumi, rappresenta il primo studio approfondito sul centro antico.

distinzione tra centro antico e centro storico: «se il centro antico corrisponde all'ambito della stratificazione archeologica, quello storico è la città nel suo insieme, ivi compresi i suoi agglomerati moderni. In altre parole - ciò che è antico è storico, ma non tutto ciò che è storico è antico. Il concetto di antico esclude il nuovo e il moderno e definisce, come si è accennato, il nucleo primitivo, dalle origini fino al tardo Medioevo, ivi incluse, ovviamente, le forme rinascimentali, barocche e ottocentesche che sono state configurate nelle successive stratificazioni»⁴⁷. La proposta di Pane e dei suoi collaboratori, si è misurata con il dibattito urbanistico riguardante le scelte di pianificazione alla scala urbana, dibattito sfociato nell'adozione (1970) e approvazione, nel 1972, del Piano regolatore tuttora vigente. Gli anni successivi sono accompagnati da un intenso dibattito incentrato sulla questione relativa al centro storico, nell'ambito del quale, la problematica del "come e cosa conservare" viene progressivamente sostituita da quella del "quanto rigenerare". Nel 1994, la predisposizione del Documento di Indirizzi per la pianificazione urbanistica, dà avvio ad un percorso teso alla definizione delle regole per la manutenzione/trasformazione della città storica, che si conclude nel 2004 con l'approvazione del nuovo Piano Regolatore Generale⁴⁸.

I contenuti e gli obiettivi strategici del Piano, per il territorio identificato come centro storico, attengono a scelte in parte già assunte con la variante di salvaguardia approvata. Ci si riferisce al fatto di aver ampliato il perimetro del centro storico e di avervi incluso tutto quanto costruito prima del secondo dopoguerra. La consapevolezza dell'inestimabile valore del centro storico di Napoli, inserito nella Lista UNESCO del patrimonio dell'umanità, e del ruolo che può avere nel più complessivo processo di sviluppo della città, ha guidato in questi anni l'azione dell'Amministrazione, che ha attuato una serie di interventi sia sul patrimonio edilizio, pubblico e privato, sia sulla rete degli spazi aperti,

⁴⁷ R. Pane, *Centro storico e centro antico*, in *Il centro antico di Napoli*, cit. e ripubblicato in *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*; antologia (a cura di) Mauro Civita, Chieti, M. Solfanelli, 1987.

⁴⁸ Quattro le linee strategiche su cui si fonda il PRG: la tutela del centro storico (il più grande d'Europa con una superficie superiore a 1950 ha.), per la quale, con una puntuale normativa tipologica, il Piano definisce gli interventi consentiti e quelli vietati senza rinviare a successivi piani esecutivi;

- la salvaguardia del patrimonio ambientale, con la creazione di una cintura verde che, a partire da Coroglio nell'area occidentale (con un susseguirsi di parchi per più di 3.000 ha.) arriva fino al mare di San Giovanni nella zona orientale della città;
- la trasformazione/rigenerazione di due grandi aree dismesse, quella di Bagnoli e quella di Napoli Est, l'una dismessa dall'insediamento siderurgico dell'ex ILVA e l'altra caratterizzata dalla presenza di depositi petroliferi e fabbriche in via di dismissione incompatibili con l'insediamento urbano;
- la riqualificazione delle periferie, a cui ridare qualità e identità, attraverso l'insediamento di funzioni di eccellenza, per attrarre flussi di fruitori e attivare processi virtuosi di riqualificazione urbana e di rivitalizzazione economica.

costituita da piazze e strade. Il programma prevede azioni differenziate, con interventi di tipo tradizionale – quali la manutenzione e il recupero edilizio degli edifici – e interventi in grado di innescare un processo di rivitalizzazione (economica, sociale e culturale) sia alla scala del singolo contenitore sia di intere parti del centro storico. L'Amministrazione ha già promosso progetti su edifici di particolare interesse storico, quali: l'Albergo dei Poveri,⁴⁹ i lavori per Palazzo Roccella,⁵⁰ il progetto di rifunzionalizzazione del convento di Santa Trinità delle Monache, il Palazzo di Donnaregina.

In particolare il progetto di rifunzionalizzazione del convento di Santa Trinità delle Monache è localizzato nel Centro Storico di Napoli, nei Quartieri Spagnoli, a stretto contatto con Castel Sant'Elmo, la Certosa di S. Martino e il convento di S. Lucia al Monte. L'area conventuale, la cui fondazione risale all'inizio del Seicento, attualmente è un insieme eterogeneo costituito da edifici di valore storico-architettonico e da costruzioni recenti che hanno profondamente alterato l'impianto originario. Il progetto preliminare per il recupero del complesso della SS. Trinità è stato affidato all'architetto Silvio D'Ascia, ma attualmente è ancora in fase di fermo⁵¹.

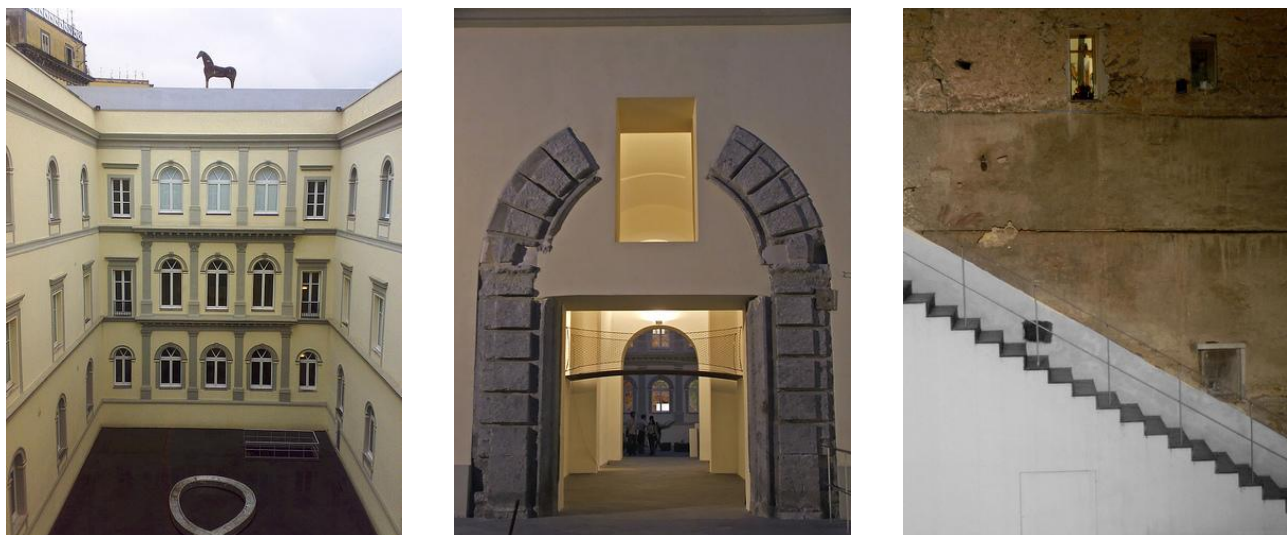
Il recupero del Palazzo Roccella, ha saputo interpretare con rispetto e sensibilità il contesto storico circostante, senza alterare la propria autenticità. Il palazzo versava in uno stato rovinoso al momento dell'acquisto da parte della Regione, che lo ha sottratto all'abbandono conferendogli un ruolo, una funzione e una nuova vita. L'edificio è stato

⁴⁹ Il Real Albergo dei Poveri – monumento unico per impianto architettonico, dimensione e articolazione volumetrica, caratterizzato da ambienti di grandi dimensioni, manomesso e trasformato nella sua storia d'uso, danneggiato in seguito al sisma del 1980 e oggi in corso di restauro – costituisce per forma e dimensione, un esempio ineguagliabile della magnificenza civile del Settecento. L'ambizioso progetto, commissionato dal re Carlo III di Borbone all'architetto di chiara fama Ferdinando Fuga, iniziato nel 1751, non ebbe mai conclusione; pur nella sua vastità, infatti, l'edificio è incompiuto, essendo realizzati i tre quinti dell'impianto planimetrico e circa i due quinti dell'impianto volumetrico originario. Per il recupero del monumento è stato istituito presso il Comune di Napoli, proprietario dell'edificio dal 1981, un ufficio dedicato al "Progetto recupero del Real Albergo dei Poveri", che è responsabile di tutte le procedure tecniche ed amministrative. A due gare internazionali è stata affidata la scelta dei gruppi di lavoro: da un lato sono stati scelti architetti e ingegneri per la redazione dei progetti definitivi ed esecutivi (il progetto preliminare complessivo è stato redatto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali) e, dall'altra, tecnici, amministrativisti, economisti ed esperti del settore immobiliare hanno, invece, definito la fattibilità del riuso.

⁵⁰ Il Palazzo Roccella pervenne nel 1717 ad Ippolita, Principessa della Roccella, che lo restaurò modificandolo. Nel 1769 passò a Vincenzo M. Carafa che, dal Palazzo della Trinità Maggiore, si trasferì al piano nobile di questa, che era una residenza di campagna, la "Masseria del Borgo di Chiaia". Nell'Ottocento, con la divisione dei beni, il Palazzo rimase di proprietà esclusiva del Principe Gennaro Carafa Cantelmo Stuart, il quale, nel 1842, lo rimodernò. Nel 1885 gli altri eredi vendettero al barone Treves il grande giardino su cui è stato edificato il Parco Margherita. Secondo alcuni, Luca Vecchioni è stato il progettista del Palazzo di ispirazione vanvitelliana. La costruzione è ordinata in quattro piani con due corpi laterali aggettanti, fino a formare uno slargo davanti all'ingresso. Al secondo ordine si evidenziano alti balconi con timpani curvi e triangolari, mentre al terzo sono finestre con timpani alternati rispetto al piano precedente. All'ultimo piano vi è una serie di balconcini. Il Palazzo oggi è sede Museo di Arte Contemporanea.

⁵¹ Il progetto preliminare per il recupero del complesso della SS. Trinità delle Monache rappresenta un importante tassello di un più ampio programma di rilancio e riqualificazione dell'intero quartiere e la sua attuazione è una premessa al processo di rivitalizzazione e soprattutto di promozione, civile ed economica, di questa "periferia nel centro storico". Il progetto complessivo di rivitalizzazione del complesso, a cura dell'arch. Silvio D'Ascia, prevede: la riorganizzazione del sistema degli accessi sia alla parte alta che da Montesanto con sistemi di risalita meccanizzati, la realizzazione di spazi da destinare ad attività sportive (piscina coperta, campo di basket, palestre, ecc.) ed espositive.

ristrutturato da Alvaro Siza, uno dei maestri riconosciuti dell'architettura, coadiuvato per la progettazione e Direzione Lavori dallo Studio DAZ Dumontet Antonini Zaske architetti associati di Napoli.



Particolari del progetto di rifunzionalizzazione di Palazzo Roccella. Arch. A. Siza.

L'opera di Siza è straordinaria per la sensibilità e la flessibilità con cui l'architetto portoghese è intervenuto sul restauro dell'edificio, che presentava una serie di stratificazioni storiche che hanno interessato tutta l'area dell'attuale Via Duomo tra la fine del XVI secolo – a seguito della Controriforma – ed il XVII sec, allorquando vengono realizzate varie modificazioni dell'insula monastica del convento di Donnaregina, dall'attuale Largo Donnaregina fino a Via Settembrini. Da questo lato, in particolare, l'edificio si trova sul limite dell'antica murazione greca, i cui resti sono infatti venuti alla luce nel corso dei lavori. L'esame dei vari ambienti consente di desumere che il palazzo è costituito da due parti: una, costruita intorno al 1862, l'altra, di impianto probabilmente seicentesco, fortemente trasformata alla fine del XIX sec. Pur mancando un carattere architettonico monumentale, l'edificio presenta una composizione formale elegante e molto caratteristica dell'edilizia napoletana della seconda metà dell'Ottocento. Sia agli inizi del Novecento sia negli anni successivi al secondo dopoguerra l'edificio aveva subito trasformazioni architettoniche improprie, come la creazione di un atrio sopraelevato nel cortile e, dal lato della Chiesa di Donnaregina, di un notevole volume in cemento armato, che occultava l'antica facciata seicentesca. Il progetto di recupero si è concretizzato attraverso un lavoro di *sottrazione* e di sensibile rispetto degli ambienti e dei materiali originari da condurre a nuove fruizioni. Viene demolito il volume di cemento armato per

fare spazio alla vista della Chiesa di Donnaregina, e viene ridisegnato il muro di confine, al fine di consentire una relazione con gli imponenti corpi di fabbrica. L'obiettivo di fondo con cui Siza si è mosso è quello di rivitalizzare strutture appartenenti a epoche diverse, fortemente compromesse nel tempo da continue alterazioni e dall'attribuzione di funzioni eterogenee, non adatte alla morfologia dell'edificio e dei suoi spazi, tra presenze di valore e zone fortemente degradate, servendosi di una raffinata strategia e di grande sensibilità. Siza, pur nutrendo un profondo rispetto per l'esistente, dimostra con la sua opera di avere a lungo interrogato le diverse stratificazioni della storia, al fine di rintracciare un filo conduttore capace di risignificare l'intera fabbrica. Il maestro portoghese, anziché redigere una graduatoria di valore tra le parti da conservare e quelle su cui invece operare cambiamenti e adeguamenti, va alla ricerca del *senso* del nuovo progetto. Il programma funzionale prevede, oltre alla parte prettamente espositiva, un auditorium/sala polivalente, un bookshop, una biblioteca, un'area didattica per i bambini, un ristorante con annessa caffetteria, oltre a spazi dedicati a depositi e laboratori accessoriati per gli allestimenti ed i restauri. Il progetto architettonico è frutto di un attento lavoro di *sottrazione*, con la demolizione di tutte le superfetazioni (corpi di costruzione aggiunti) realizzate nel corso degli anni, e di sensibile rispetto degli ambienti e dei materiali originari. In questo modo si realizza il recupero del senso e dello spazio del cortile principale, l'organizzazione del flusso dei percorsi teso a connettere il fronte di Via Settembrini con il cortile racchiuso tra Via Loffredi e Vico Donnaregina, e l'utilizzo di parte delle coperture. Viene ripristinata, per tutti i piani, la sequenza – ideale per un percorso espositivo – di stanze regolari disposte intorno al cortile, eliminando tramezzature e corridoi, il tutto ottenuto con pochi ed essenziali materiali: l'intonaco bianco, che riunifica le membrature murarie possenti con le sottili contropareti di cartongesso, e la pietra, che caratterizza pavimenti e battiscopa. Tutto il resto è spazio, forma dell'interno e armonia dei volumi, dosaggio della luce naturale ed equilibrio delle luci artificiali. Al piano terra è stata realizzata una grande sala polifunzionale per esposizioni o altre attività culturali, nascosta alla vista esterna poiché ricavata al di sotto del cortile, assecondando i dislivelli esistenti e scavando in una piccola porzione di superficie. Il MADRE di Napoli, è uno straordinario esempio di spazio artistico pubblico che, per il contesto urbano in cui è inserito, diventa possibile luogo di riqualificazione territoriale.

La stessa sorte l'avrebbe dovuta avere il progetto del Mercatino dell'architetto Salvatore Bisogni, all'interno dei Quartieri Spagnoli, costruito in due fasi, il primo lotto nel 1980 e il secondo nel 2000. Il lotto sul quale insiste il Mercato, quello di Santa Teresa degli

Spagnoli, era occupato dalla Chiesa Anglicana, sorta poco prima del 1880 su uno spazio fino ad allora libero, adibito a giardino, molto probabilmente di pertinenza del palazzo contiguo, così come riportato nella Veduta Baratta del 1629, ed ancora presente nella Carta dell'Ufficio Topografico del 1861.



Foto Sopr. BB: AA :AA, primi anni del dopoguerra. Mercato rionale , Arch. S. Bisogni

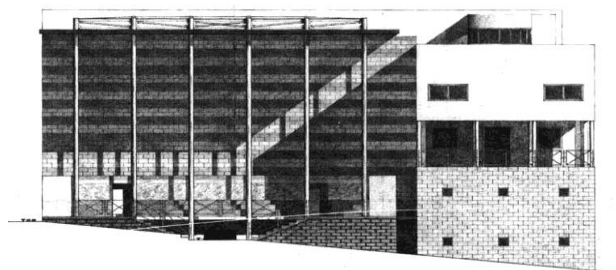
I ruderi della chiesa anglicana. Mercato rionale, Arch. S. Bisogni

Carta Schiavoni, 1880. Mercato rionale, Arch. S. Bisogni.

Analizzando la Carta Schiavoni e le fotografie della Soprintendenza dei ruderi della chiesa anglicana scattate poco dopo la seconda guerra mondiale, sono leggibili alcuni elementi che probabilmente sono stati presi in considerazione dall'architetto nel suo progetto. L'ingresso e l'altezza dell'antica chiesa sono in qualche modo denunciati nel progetto del nuovo. Dalla Carta Schiavoni è leggibile infatti l'ingresso alla chiesa, posto su via Sergente Maggiore: l'architetto Salvatore Bisogni localizza nello stesso luogo l'accesso al Centro Sociale. Al livello inferiore, operando un taglio verticale nel blocco costruito del complesso, viene richiamata l'immagine di un vicolo coperto, piuttosto che di un ingresso di edificio. Il progetto trasforma le mura massicce degli edifici circostanti in una struttura aperta, definita da una copertura sostenuta da esili e slanciate colonne in acciaio, che individuano il luogo del mercato filtrando la luce solare, negata spesso dalle ridotte dimensioni della strada ed esaltata da una gamma di colori che variano dall'ocra al verde petrolio. In riferimento all'altro legame con l'architettura preesistente, cioè l'altezza del complesso, si può chiaramente constatare come, nel realizzare questo progetto, Bisogni abbia tenuto conto delle proporzioni dell'antica fabbrica, invece di allinearsi alle costruzioni limitrofe: la chiesa era infatti sensibilmente più bassa dell'edificio sul quale si poggiava (di circa un piano) ed il Mercato ne ha ereditato in qualche modo la volumetria.



Planimetria di progetto. Mercato rionale, Arch. S. Bisogni



Sezione Mercato Rionale Arch. S. Bisogni

La sostituzione di una chiesa con un centro sociale ed un mercato rionale consente di mantenere una continuità pubblica in un quartiere densamente abitato, innalzando la qualità della vita e promuovendo nuove attività economiche; contestualmente, ne cambia anche l'immagine, attraverso il sapiente impiego di una struttura aperta che riesce a restituire centralità al sistema urbano modificato. Mercato e Centro Sociale si distinguono immediatamente come due parti autonome di una composizione: il primo è un *vuoto*, rappresentato attraverso una copertura aperta su tre lati, sospesa su 18 pilastri di 28 cm, circondata da piccoli ambienti coperti, che vanno visti come un pretesto per la localizzazione di 'luoghi' da assegnare, piuttosto che come vere e proprie botteghe (il mercato è destinato, per indicazione della committenza, ad ospitare i venditori ambulanti); i piccoli setti che li separano, rivestiti con lastre di granito jupparana, si trovano in corrispondenza delle alte colonne di acciaio, dipinte di verde, che sostengono perimetralmente la copertura piana. L'area destinata a mercato si dispone su due livelli: a livello stradale, con accesso diretto da via Sergente Maggiore, trovano posto alcune botteghe, depositi e bagni pubblici; al primo livello, accessibile attraverso una rampa, si apre la *piazza*, con il vero e proprio mercato, sovrastato dalla copertura piana. Il corpo basso del doppio livello di botteghe interpreta la tradizionale vocazione di apertura del mercato, inteso come luogo di scambio e di incontro.

La seconda parte del complesso, il Centro Sociale, è invece un *pieno*, il cui prospetto su vico Tiratoio è interrotto orizzontalmente da una loggia, mentre quello su via Sergente Maggiore è interrotto verticalmente da un *vicolo* coperto, una galleria che entra al livello più basso sotto la copertura. Il progetto di Bisogni può essere definito un "meccanismo urbano",⁵² che tuttavia non è riuscito ad incontrare un'amministrazione che si impegnasse nella corretta manutenzione di un progetto che per di più era stato commissionato, decretandone in tal modo lo stato di abbandono.

⁵² I. Ferraro, *Napoli. Atlante della Città Storica. Quartieri Spagnoli e Rione Carità*, vol. 3, p. 312.



Foto copertura Mercato rionale, Arch. S. Bisogni



Interno del Mercato rionale, Arch. S. Bisogni



Prospetto su Vico Tiratoto Mercato rionale, Arch. S. Bisogni



Collegamento intern, Mercato rionale, Arch. S. Bisogni



Interno Mercato, Mercato rionale, Arch. S. Bisogni



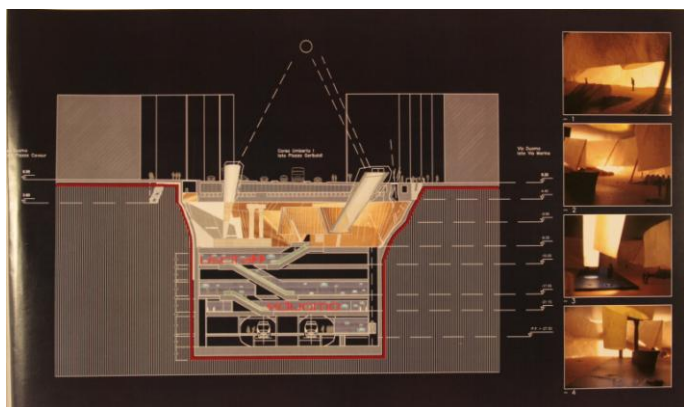
Veduta interna verso il centro sociale. Mercato rionale, Arch. S. Bisogni

La grande scommessa napoletana nei riguardi dell'architettura contemporanea, è giunta con la rete della metropolitana.⁵³ Napoli può vantare una ferrovia sotterranea tra le più straordinarie del mondo, sicuramente unica in Italia. La linea 1, elemento portante della Metropolitana che raccorderà il centro della città con la sua sterminata periferia, è un museo pubblico sotterraneo, lungo venticinque chilometri, con stazioni delle quali non si può ancora definire un completamento, a causa dei ritardi causati da rinvenimenti archeologici ritrovati durante gli scavi. Le stazioni sono state pensate come autentiche gallerie d'arte contemporanea:⁵⁴ ampie sale dove, accanto alle biglietterie e alle scale mobili, siano visibili tele, sculture e installazioni permanenti, create espressamente da artisti di fama internazionale. Le linee della metropolitana sono due: la linea 1, che sarà

⁵³ I progetti della Stazione Metropolitana sono stati presentati alla X Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia (10 Settembre - 19 Novembre 2006) e a Castel dell'Ovo dal 23 Dicembre 2006 al 20 Febbraio 2007.

⁵⁴ Cfr D. Auricchio e M. Elettrico, (a cura di), *La Metropolitana di Napoli, nuovi spazi per la mobilità e la cultura*, Napoli, Electa, 2000.

servita da 19 stazioni, che conetteranno i centri nevralgici della città, creando anche i collegamenti tra la zona portuale e l'entroterra napoletano, tra le periferie nord e la stazione ferroviaria, tra i quartieri collinari ed il centro storico, servendo la zona ospedaliera, e la linea 6, che collega il nodo Campi Flegrei con il nodo di piazza Municipio, per una lunghezza di circa 5.8 Km, con 8 stazioni. Ad architetti di fama internazionale è stata affidata la progettazione delle stazioni:⁵⁵ in particolare, lungo il percorso della linea 1, si segnalano il progetto della stazione di piazza Municipio,⁵⁶ affidata ad Álvaro Siza Vieira, la stazione Toledo di Oscar Tusquets Blanca, la stazione dell'Università, affidata a Karim Rashid, la stazione Duomo di Massimiliano Fuksas, la stazione di Piazza Garibaldi di Dominique Perrault.



La stazione Duomo, Arch. M. Fuksas

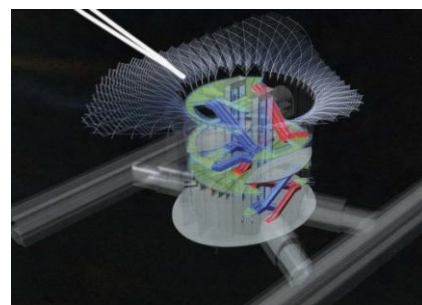


La stazione dell'Università, Arch. Karim Rashid

Ancora, lungo la tratta Centro Direzionale-Capodichino, si segnalano i progetti di: Miralles Tagliabue per la stazione del Centro Direzionale, Mario Botta per la Stazione del Tribunale e Richard Rogers per quella di Capodichino.



Progetto-tratta Centro Direzionale-Capodichino. Arch. Miralles Tagliabue

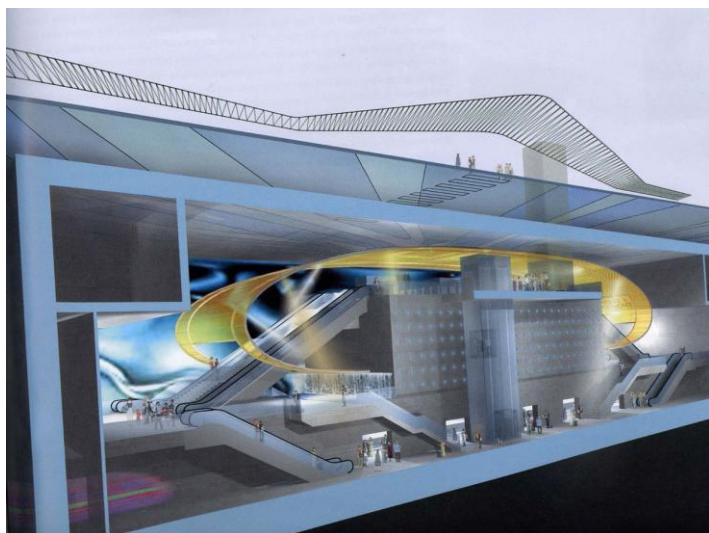


Progetto di Capodichino, Arch. Richard Rogers

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Piazza Municipio sarà stazione d'interscambio con la linea 6.

Lungo la tratta Mergellina-Municipio, sono degni di nota i progetti di: Vittorio Magnago Lampugnani per la stazione Mergellina, la stazione Arco Mirelli, affidata al progettista Hanz Kollhoff, quella di San Pasquale di Boris Podrecca e quella di Chiaia, di Uberto Siola.



Stazione di San Pasquale, Arch. Boris Podrecca



Stazione di Chiaia, Arch., Uberto Siola

Inoltre, vanno ricordati, lungo la Ferrovia Cumana, il progetto della Stazione Montesanto di Silvio D'Ascia, e la stazione di Monte Sant'Angelo di Anish Kapoor, ed infine, lungo la linea Circumvesuviana, la stazione di Pompei Scavi, affidata all'architetto Peter Esemann. Sono in fase avanzata di realizzazione i lavori per il completamento delle stazioni: Toledo, Municipio, Università, Duomo e Garibaldi che, una volta completati, consentiranno il prolungamento da piazza Dante a Piazza Garibaldi, che diventerà il nodo più importante della città, consentendo l'interscambio con la stazione dell'Alta Velocità, la nuova stazione delle Ferrovie dello Stato, la Circumvesuviana, che collega Napoli all'hinterland vesuviano e la Linea 2 della Metropolitana di Napoli. Forte è la valenza etica, oltre che estetica, di questi progetti; oltre a quelli appena elencati vanno segnalate altre cinque stazioni (Salvator Rosa, Piazza Quattro Giornate, Museo, Piazza Dante, Materdei) progettate dagli architetti Aulenti, Mendini e Orlacchio. Dall'architetto Mendini viene il suggerimento di integrare dentro e fuori, sopra e sotto, nelle diverse stazioni, opere contemporanee richieste su committenza ad artisti del territorio campano senza discriminazioni generazionali o poetiche.



Lucernaio. Progetto metropolitana Salvator Rosa, Napoli, Arch. A. Mendini



Porta di servizio. Progetto metropolitana Salvator Rosa, Napoli, Arch. A. Mendini



Ascensore. Progetto metropolitana Salvator Rosa, Napoli, Arch. A. Mendini

L'esperimento della metropolitana di Napoli, con la sua volontà di integrare opere contemporanee è senza precedenti in Italia ed uno dei pochissimi realizzato a livello internazionale. In tal modo si hanno vere e proprie stazioni d'arte contemporanea, luogo di transito per il cittadino e di sosta per il suo sguardo. In sintesi, l'intero progetto della nuova Metropolitana di Napoli, è regolato da tre principi: le stazioni come occasioni di qualificazione urbana, l'eclettismo dei progettisti, ed, infine, l'intima collaborazione degli artisti con le architetture. La filosofia progettuale alla base di tutto il lavoro persegue l'obiettivo di un vastissimo progetto di immagini che, nella sua conclusione e nella sua sintesi, si presenta come un sistema di spazi che sono, da un lato, musei di architetture del contemporaneo, dall'altro, una esposizione urbana di opere d'arte diffuse nello spazio pubblico.

Il progetto della stazione Salvator Rosa,⁵⁷ in particolare, rappresenta una vera e propria architettura visionaria, fatta di segni semplici ed essenziali. Una sequenza di arcate dai vetri colorati si affaccia su un piccolo parco pubblico con giochi per bambini; la cuspide di cristallo blu ricorda le chiese di un paese di favole in contrasto con la modernità dell'acciaio delle scale mobili; all'interno sono visibili opere di artisti come Enzo Cucchi, esponente della transavanguardia italiana, la cui opera sembra una quinta teatrale di color rosso terra, realizzata con pregiate ceramiche locali; all'esterno, Mimmo Paladino realizza un armonioso inserimento nel paesaggio urbano napoletano, dipingendo d'azzurro la parete cieca di un edificio e arricchendola con svolazzanti inserti dorati che rimandano ai panni messi ad asciugare alle finestre: «Ci troviamo di fronte a vere e proprie stazioni di

⁵⁷ L'Atelier Mendini ha ricevuto la Medaglia d'oro all'architettura italiana 2003 alla Triennale di Milano.

arte contemporanea, luogo di transito per il cittadino e di sosta per il suo sguardo [...] la concreta realizzazione di un gruppo consistente di opere classificabili sotto il segno positivo di arte pubblica»,⁵⁸ sostiene Achille Bonito Oliva, il noto critico d'arte contemporanea che ha curato la selezione degli artisti all'interno della stazione Dante, progettata da Gae Aulenti.



*Giochi per i bambini.
Lucernaio. Progetto metropolitana
Salvator Rosa, Napoli, Arch. A.
Mellini*



*Scale mobili.
Lucernaio. Progetto
metropolitana Salvator
Rosa, Napoli, Arch. A.
Mellini*



*Piazza di collegamento con il quartiere.
Lucernaio. Progetto metropolitana Salvator Rosa,
Napoli, Arch. A. Mellini*

In un gioco di vetri e metalli, la stazione Dante si sviluppa su quattro livelli per un'estensione complessiva di cinquemila metri quadri ed è dotata di tredici scale mobili e cinque ascensori. Al suo interno sono esposte le opere di cinque artisti contemporanei: «È un modo più diretto per consentire alle persone di entrare in sintonia con l'arte contemporanea. Vogliamo contribuire ad abbattere una barriera psicologica tipica di molta gente abituata a pensare che l'architettura contemporanea sia custodita in santuari inaccessibili»,⁵⁹ commenta l'architetto, che in passato ha già avuto a che fare con spazi per l'arte. Gae Aulenti ha curato anche la sistemazione della storica piazza Dante, che oggi presenta una pavimentazione in pietra etnea, e la nuova metropolitana di Piazza Cavour.

Tra i cantieri in itinere, invece, sono da segnalare il progetto della fermata di Piazza Municipio e della Stazione dell'Università, non solo per l'importanza del contesto nel quale si trovano ma anche per i diversi rinvenimenti archeologici che sono emersi durante i lavori. Il primo progetto è stato affidato all'architetto portoghese Alvaro Siza Vieira, e ad

⁵⁸ Cfr., D. Auricchio e M. Elettrico, (a cura di), *La Metropolitana di Napoli, op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*

Edoardo Souto de Moura. Prevede una galleria trasparente, illuminata con luce naturale, dalla Stazione marittima fino a Palazzo San Giacomo. Una piazza sotto piazza Municipio, pedonalizzata e alberata, per incrociare due binari della metropolitana (linea 1 e linea 6), passando tra le navi e i moli di Neapolis, le mura vicereali del Maschio Angioino e una galleria commerciale con negozi, bar, ristoranti.



Entrata Metropolitana Stazione di Piazza Cavour, Napoli, Arch. Gae Aulenti



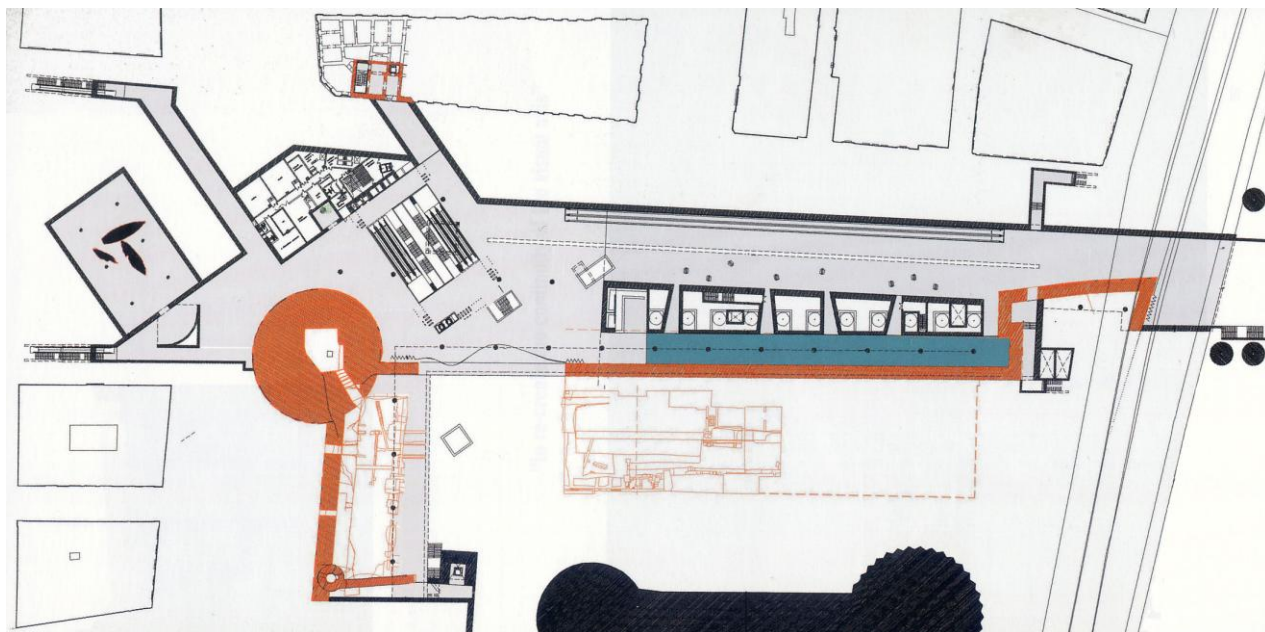
Interno Metropolitana Stazione di Piazza Cavour, Napoli, Arch. Gae Aulenti



Planimetrico progetto Stazione Metropolitana Piazza Municipio, Arch. A. Siza

La nuova piazza Municipio sarà quasi interamente pedonale fino a via Marina, con la chiusura al traffico di Via Depretis, e sarà attraversata da un lungo viale centrale con quattro doppi filari di alberi che condurranno da Palazzo San Giacomo fino al mare. Il solo

tratto percorribile dalle auto sarà da Via Medina a via San Carlo, unica via di accesso a Monte di Dio. L'accesso principale alla è stata disegnata da Siza nell'area pedonalizzata del fossato del Maschio Angioino – dove oggi si trova un parcheggio – con ascensori e scale mobili. L'asse portante del progetto è, però, la grande galleria che a una decina di metri di profondità collegherà il Municipio con i binari del metrò, per uscire sul piazzale della Stazione Marittima.



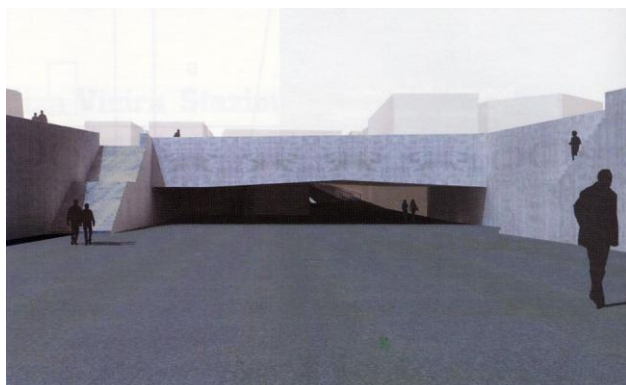
Planimetria di progetto. Stazione Metropolitana Piazza Municipio, Arch. A. Siza

Nella galleria, oltre a negozi e ristoranti, l'architetto portoghese ha scelto di riportare alla luce sia la base dei bastioni del Maschio Angioino sia il muro vicereale, e di sistemare i reperti del cantiere archeologico, comprese le tre navi romane scoperte recentemente dalla Sovrintendenza. Siza ha lavorato molto sulle carte topografiche e sulle incisioni dei secoli scorsi che rappresentano la piazza, cercando di fondere storia, archeologia e soluzioni eco-compatibili con un'area monumentale.

L'idea complessiva – ha concluso l'architetto – si basa su un dato molto visibile nelle tante incisioni del porto e di piazza Municipio: la persistenza di questa fortissima penetrazione della città verso il mare, l'asse con il golfo rinforzato e incrociato con i bisogni della metropolitana e della mobilità cittadina.

Un elemento di novità è il fossato del Maschio Angioino, ingrandito come accesso principale alla metropolitana, ma un altro aspetto importante è costituito dalla galleria sotterranea che si apre sulla Stazione marittima con una rampa per accogliere in città i turisti del mare. «Sono orgoglioso di lavorare a Napoli», afferma Siza «in una città dalle

radici antiche e caratterizzata ora da una grande vivacità culturale, da un risveglio che altrove non si nota. Una città che sta riscoprendo la sua storia proiettandola nel futuro. La stazione museo di piazza Municipio è per me un'opera entusiasmante. Costruire un metrò e scoprire l'archeologica. Qualcosa di incredibile».⁶⁰



Render di progetto. Terrazza di copertura. Stazione Metropolitana Piazza Municipio, Arch. A. Siza



Render di progetto. Interno. Stazione Metropolitana Piazza Municipio, Arch. A. Siza

La tradizione di un luogo così fortemente stratificato rappresenta quindi, per l'architetto portoghese, una sfida per una continua innovazione. Gli scavi archeologici, intanto, proseguono in piazza Municipio e in piazza Nicola Amore, con i ritrovamenti dei resti del tempio dei giochi Isolimpici, due siti destinati a diventare stazioni-museo: davanti a Palazzo San Giacomo sorgerà una piazza-agerà con un vero e proprio museo archeologico e con un percorso che porterà da Neapolis (anche se gli archeologi sperano ora di trovare, ad un livello inferiore, anche i resti del porto greco) fino alle fortificazioni angioine che proteggevano il Castel Nuovo. In piazza Nicola Amore, invece, la stazione del metrò sarà realizzata attorno al tempio con colonne alte nove metri. Scendendo o uscendo dai vagoni ci si troverà di fronte alla ricostruzione con pezzi autentici di colonne del I secolo d. C.

Di scala completamente diversa, in termini sia dimensionali sia logistici, è il progetto per la Stazione Centrale. Un settore urbano di importanza strategica, al limite tra la città storica e città recente. La presenza architettonica della Stazione Centrale con la sua torre e la grande pensilina è un valore fondamentale per Piazza Garibaldi, dalla quale non si può prescindere. La struttura della copertura della piazza ipogea, sarà totalmente diversa per materiale e logica strutturale rispetto alla pensilina esistente, ma ne conserverà quella connotazione dimensionale che instaura il rapporto con il contesto.

⁶⁰ Intervista rilasciata per "il Mattino" il 26 Giugno 2005.



Trincea IV. Complessiva del piano di frequentazione esterno alla torre. Resti archeologici Stazione Metropolitana Piazza Nicola Amore, Napoli



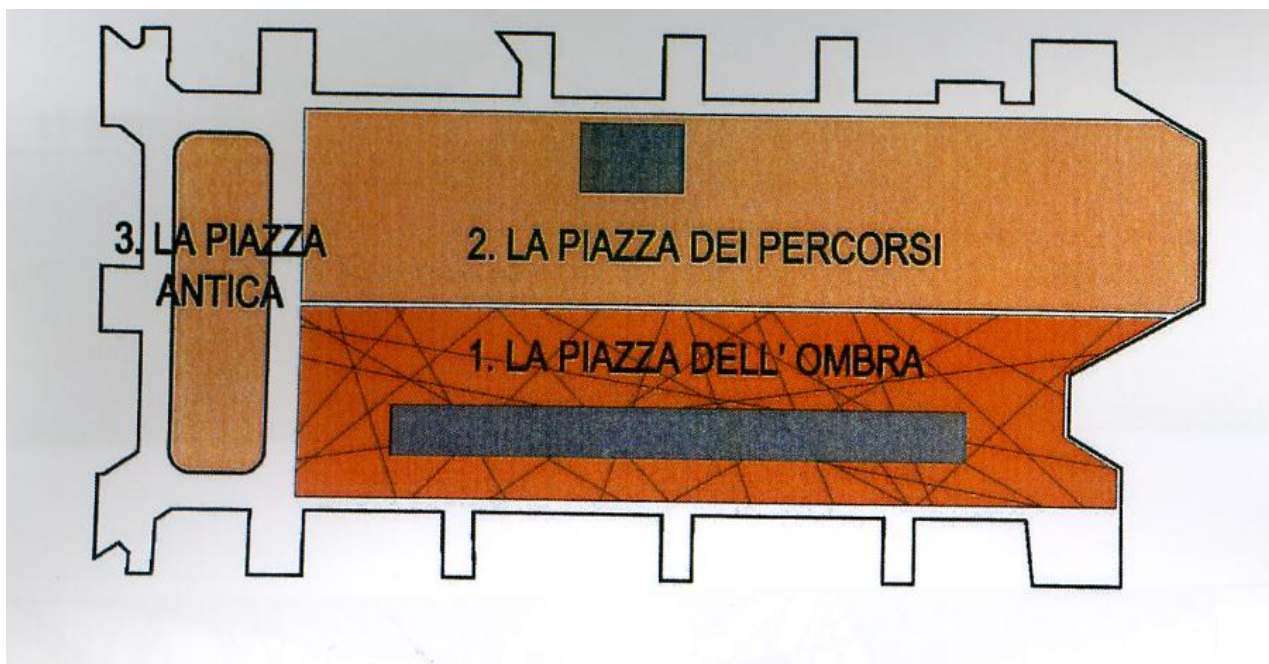
Trincea IV. Complessiva della torre. . Resti archeologici Stazione Metropolitana Piazza Nicola Amore, Napoli

La realizzazione dell'intero progetto è stata pensata in tre fasi, prevedendo inoltre un'organizzazione dell'area di intervento tripartita in tre piazze: Piazza dell'Ombra, Piazza dei Percorsi, Piazza Antica. La prima costituisce il comparto di collegamento tra la zona della Stazione Centrale, Corso Garibaldi e Viale Umberto I. Si estende per circa 18.000 metri quadrati ed una grande copertura in carpenteria metallica la copre lungo tutta la sua estensione, creando, con le sue geometrie ed i suoi svariati rivestimenti, un disegno particolare di partizione del suolo attraverso le proiezioni delle ombre.

La Piazza dei Percorsi, con zone riservate ai giochi, al commercio, così come si legge nella relazione di progetto, collega la zona di accessibilità alla Stazione Centrale con il resto della Piazza Garibaldi. La piazza ipogea è l'elemento caratterizzante dell'intero progetto. Posta al di sotto di 8 metri della quota pavimento, è costituita da uno spazio centrale dedicato alla circolazione dei flussi pedonali, sul quale affacciano vetrine a tutta altezza degli esercizi commerciali.

Potremmo parlare della Galleria come di una grande strada pubblica che, accompagnando verso le 4 stazioni, consente una passeggiata di 250 metri attraverso spazi di intrattenimento e ristorazione. I parapetti degli affacci sulla galleria sono

semitrasparenti, disegnati in continuità con la facciata vetrata e ne riprendono le partizioni diagonali e, in alcune parti, anche i rivestimenti in lamiera perforata. Il motivo delle diagonali rafforza la suggestione di uno spazio che continua oltre il suolo. La copertura della piazza coperta è formata da vari moduli e prende forma da fasci di profili metallici a sezione circolare saldati insieme a gruppi di due, tre o quattro.

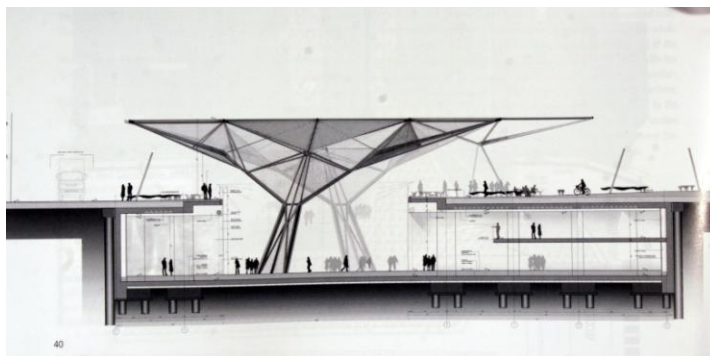


Planimetria di progetto

Non esistono nodi di giunzione intesi come convergenze, bensì connessioni nascoste all'interno di profili, per salvaguardare l'effetto di continuità degli elementi che partono da terra ed arrivano a quota 21,50 m.



Planivolumetrico di progetto Stazione Metropolitana. Stazione centrale, Napoli, Arch. D. Perrault



Sezione di progetto. Stazione Metropolitana. Stazione centrale, Napoli, Arch. D. Perrault

Il grande progetto delle metropolitane rappresenta per Napoli, quindi, un grande motore di ricerca, sperimentazione e verifica della nuova architettura in contesti gran parte fortemente e storicamente definiti. Una scommessa, il cui esito finale non è ancora valutabile, poiché molte stazioni non sono ancora terminate. Le nuove stazioni della Linea 1 della Metropolitana di Napoli – Dante, Museo, Salvator Rosa e Materdei – sono il risultato di un modello innovativo di progettare i nodi del trasporto pubblico e costituiscono un rilevante esempio di architettura contemporanea, nei quali l'elevata qualità formale si coniuga con la funzionalità. La progettazione delle stazioni è stata orientata, infatti, ad esaltare il ruolo dei nodi del trasporto pubblico su ferro quali punti privilegiati di connessione con il tessuto urbano circostante, per dare avvio a rilevanti processi di trasformazione e riqualificazione urbana e generare nuove centralità, tese a mitigare i forti squilibri tra le diverse parti urbane. Inoltre, in questi spazi viene superato il concetto tradizionale di stazione, realizzando manufatti complessi nei quali l'architettura si integra con opere d'arte di famosi artisti contemporanei, creando moderni luoghi della mobilità urbana. Nel rapporto delle stazioni con l'esterno e nella riqualificazione degli spazi urbani circostanti viene messo in risalto l'apporto innovativo di tali interventi. Le uscite non sono solo degli edifici che si misurano con il tessuto urbano, con le emergenze monumentali che incontrano, ma si propongono come punti di accesso e di rivitalizzazione di interi ambiti urbani.

Passando ad una scala completamente diversa, un altro progetto di innesto di architettura contemporanea in un luogo di forte valenza storica è stato il progetto della Villa Comunale dell'Atelier Mendini. Tale progetto è stato oggetto di molte critiche e per questo sicuramente va studiato più nello specifico.⁶² Un progetto che vedrà Napoli impegnata negli ultimi anni è la riqualificazione urbanistica architettonica e funzionale dell'area monumentale del Porto di Napoli. Il progetto vinto nel 2004 dal gruppo coordinato dall'Arch. Michel Euvé⁶³ è frutto di un Concorso internazionale di progettazione promosso dalla Società NAUSICAA S.p.A. per la riqualificazione architettonica e funzionale dell'area monumentale del Porto di Napoli. Il progetto nei suoi evidenti aspetti accattivanti e innovativi si caratterizza per l'impianto che presenta. La separazione netta fra traffico urbano e portuale, con al centro, fra le due aree, un edificio filtro che assume funzioni che riguardano sia l'attività portuale che quella della città. Il cuscinetto di separazione dal traffico veicolare è costituito da un grande spazio pedonale, alberato, un grande viale che

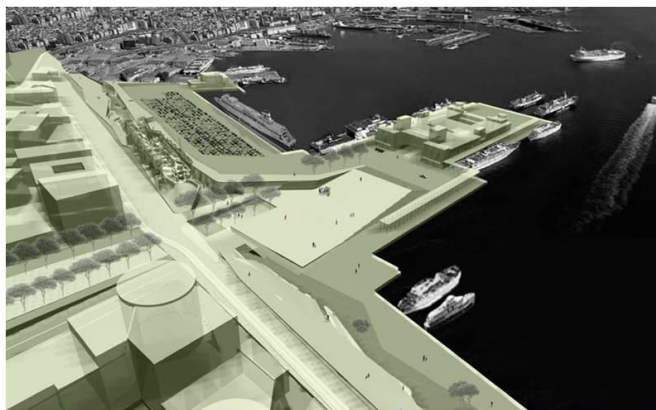
⁶² Cfr. la scheda relativa alla fine di questo paragrafo.

⁶³ Secondo classificato il gruppo dell'Arch. Saito Studio STIPE di Napoli; terzo classificato Studio BOERI di Milano.

si confronta con la Villa Comunale e può investire via Acton e via Marina. Il progetto prevede il raddoppio del traffico crocieristico, con la trasformazione del molo San Vincenzo che dovrà ospitare anche il traffico verso le isole, e sarà una promenade attrezzata per i napoletani.



Render. Riquilificazione architettonica e funzionale dell'area monumentale del porto di Napoli, Arch. M. Euvè



Vista tridimensionale, Progetto riquilificazione architettonica e funzionale dell'area monumentale del porto di Napoli. Arch. M. Euvè.

Indipendentemente dal suo valore intrinseco, il concorso soffre l'occasione anche per riflettere su quelle che sono ancora oggi le difficoltà di ricezione del valore e del significato dei valori dell'architettura moderna⁶⁴. Il progetto vincitore, infatti cancella alcune testimonianze architettoniche di Luigi Cosenza⁶⁵. Il progetto urbanistico di Luigi Cosenza prevedeva un fronte costruito di edifici simili, con un'alternanza di volumi bassi ed alti a formare un'unica quinta, profondamente ispirata al razionalismo degli anni '30 e '40. La sua prima opera di rilievo, il Mercato Ittico, ubicato nel Porto, rivela un'impostazione progettuale semplice ed essenziale.

Nel secondo dopoguerra Cosenza si dedica ad elaborazioni progettuali in scala urbanistica: il Piano regolatore di Napoli, il Piano di ricostruzione della via Marittima, ed altro. Il progetto di ricostruzione del quartiere porto, Mercato e Pendino, risalente al 1946, nel periodo di piena espansione razionalistica, comportava una globale revisione di un ampio tratto del waterfront cittadino da Piazza Municipio ai Granili, limite est del Porto. Cosenza aveva perciò cercato di individuare una regola fissa per uniformare il waterfront,

⁶⁴ La questione della difficoltà di ricezione dei valori e quindi della tutela dell'architettura moderna è un'argomento estremamente significativo sul quale oggi molto si discute e si riflette.

⁶⁵ Sull'opera di Cosenza vedi G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 1987; P. Belfiore, B. Gravagnolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994; R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Electa Napoli, 1994; C. De Seta (a cura di) *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, Catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 26 marzo-26 giugno 1999, Napoli Electa 1999; C. De Sessa, *Luigi Cosenza: Razionalità senza dogmi*, Torino, 2001; L. Pagano, *Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Electa.

sfruttandone gli spazi al massimo, con fini commerciali e terziari, senza creare una cortina omogenea. La città, specie nella zona corrispondente a Via Marina, si presentava completamente separata dal mare, sia per le aree militarizzate, sia per gli isolati cresciuti a ridosso delle mura con strade che correvano parallele alla linea di costa. L'idea di Cosenza era quella di spezzare questo parallelismo, per puntare su direttrici ortogonali, consentendo un rapporto più immediato fra città e mare. Attualmente, il progetto di Cosenza serve ancora come base volumetrica per il piano regolatore. Alcuni volumi ultimati di recente ed altri in via di completamento sembrano seguire il suo principio dell'alternanza fra blocchi molto alti e corpi bassi, ma la distanza fra il progetto originario ed alcune recenti realizzazioni fanno purtroppo pensare che il suo piano serva solo a giustificare interventi non motivabili altrimenti. E così mentre da una parte si bloccano interventi di architettura che non eliminano pezzi della storia dell'architettura italiana, dall'altro lato assistiamo a nuovi innesti e progetti di architettura che indipendentemente dal loro valore intrinseco, si incontrano con pareri favorevoli da parte delle stesse amministrazioni a demolire esempi di architettura di un architetto come Luigi Cosenza. Intanto se da un lato sembra che la cultura partenopea si stia aprendo all'architettura contemporanea, dall'altro esistono pur sempre delle contraddizioni in termini, che spesso sembrano convalidare il metodo del "dov'era, com'era".⁶⁶ È necessaria, a questo punto, una profonda riflessione culturale sulle scelte di sviluppo e degli strumenti urbanistici vigenti.

⁶⁶ Vari sono stati gli esempi in quest'ultimo periodo a Napoli, ad esempio la proposta di ricostruire con lo stesso stile i cinque padiglioni della Mostra d'Oltremare e la ricostruzione di un edificio del quartiere Vomero crollato nel dopoguerra, del quale resta in piedi soltanto un lato del muro perimetrale alto non più di due metri.



Il rinnovamento della Villa Comunale

Progettista: **Alessandro Mendini**

Ubicazione: **Via Caracciolo**

Cronologia: **1998-2000**

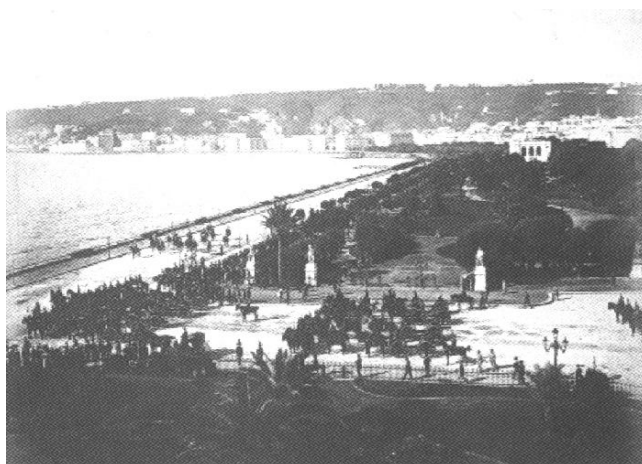
3.1 Il rinnovamento della Villa Comunale

Arch. A. Mendini

La ristrutturazione della Villa ha provocato una vivace polemica tra architetti, urbanisti, ingegneri, storici e, in particolare, tra la gente comune.

La ragione di tanto interesse al dibattito va ricercata nelle alte valenze qualitative della villa, che racchiude in sé aspetti panoramici, botanici, paesaggistici e storici.

La storia della Villa reale inizia per volere di Ferdinando IV di Borbone, il quale ne affida il progetto a Carlo Vanvitelli, che prende a modello i più noti giardini del tempo. Il progetto, che dura dal 1778 al 1780, prevedeva un parco costituito da cinque lunghi viali paralleli completati da fontane, statue e panchine: «Il carattere peculiare del parco derivava tuttavia, dal contatto diretto del verde con il mare secondo una spiccata sensibilità ambientale che suggerì all'architetto la soluzione di una doppia fila di gradini, sul fianco del viale estremo verso il mare, adibiti a sedili da cui si potesse godere la vista del golfo e della spiaggia».⁶⁷ L'opera di Vanvitelli subisce alcune variazioni, a cominciare dal 1807, per mano di Stefano Gasse, relative a: lavori di ampliamento dei giardini, sostituzione di alberi, creazione di un giardino all'inglese, con un ulteriore ampliamento nel 1834.⁶⁸ Le ultime trasformazioni vengono attuate quando viene aperta, con la colmata a mare, la Via Caracciolo.⁶⁹



Via Caracciolo e Villa Reale da Piazza Vittoria durante una parata militare.



La Villa Comunale da Piazza Principe di Napoli

⁶⁷ G. Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo, 1979, p. 37.

⁶⁸ Cfr. F. Mautone, *Cenni sull'evoluzione di lungomare dal XVII al XIX secolo*, in «Rassegna A.N.I.A.I.», n. 2/3, 1996.

⁶⁹ Cfr. A. Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, 1961; G. Alisio, *Il lungomare*. Electa Napoli, ivi 1989; B. Gravagnuolo, Ghiaia, Electa Napoli, ivi 1990.

Il parco è punteggiato di sculture neoclassiche, fontane ed edifici di differenti epoche: ospita la fontana detta “delle Paparelle”, formata da una grande tazza di porfido rinvenuta a Paestum; fontane dal tardo Cinquecento al Settecento, come per esempio quella di Santa Lucia, che fino al 1898 si trovava in Via Santa Lucia, opera degli scultori Michelangelo Naccherino e Tommaso Montani (1606); la Fontana col Ratto d'Europa di Angelo Viva, già in Via della Marinella (1798); la Fontana del Ratto delle Sabine; la Casina Pompeiana; la grande Cassa Armonica di Enrico Alvino (1877) in ghisa e vetro;⁷⁰ la Stazione Zoologica Anton Dohrn; notevoli esempi di architettura neoclassica realizzati principalmente dai fratelli Luigi Gasse e Stefano Gasse, già architetti del Palazzo San Giacomo; il Palazzo del Circolo della Stampa realizzato dagli architetti Luigi Cosenza e Marcello Canino nel 1948.⁷¹ La Villa recentemente è stata restaurata dall'Atelier milanese Mendini. Il progetto realizzato ha suscitato molte polemiche, soprattutto per la recinzione della villa, «una splendida passeggiata borbonica che fa da cerniera fra la Riviera di Chiaia e il lungomare; e la costruzione di alcuni "chalet", che ostruirebbero la prospettiva panoramica del golfo e risulterebbero del tutto estranei all' impianto storico del giardino».⁷² Nelle intenzioni del progettista, i tre chalet della Villa Comunale di Napoli portano il nome di tre colori emblematici, chalet Giallo, chalet Blu e chalet Rosso: il topazio, lo zaffiro, il rubino, vale a dire il sole, il cielo e la terra. Sono fatti con lastre di mosaico, ceramica, pietra lavica, cristallo colorato, con struttura di cemento.



Chalet rosso



Chalet giallo

Posti lungo il fronte del parco a mare, svolgono la funzione di bar ed hanno sedie e tavolini all'aperto sia sul marciapiede verso il mare sia rivolti verso l'interno del parco; inoltre, contengono i servizi igienici pubblici. La cancellata, come osserva l'architetto Mendini, «è

⁷⁰ Cfr. G. Bruno, R. De Fusco, *Errico Alvino, Architetto e urbanista napoletano del '800*, Napoli, 1962.

⁷¹ Cfr. A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli*, Napoli, E.S.I., 1998.

⁷² E. D'Errico, *Barracco "sfiducia" Bassolino sui lavori alla Villa Comunale: così Napoli diventa Las Vegas*, in «Corriere della Sera», 12 Maggio 1999.

concepita come una lunga collana, come un grande gioiello, ed è perciò venuto spontaneo il colore oro, accoppiato al colore blu scuro del mare di notte». ⁷³ I nuovi chalet si pongono come tre punti di richiamo architettonico incastonati nella cancellata, e fungono da elementi di collegamento delle varie costruzioni oggi molto degradate nei materiali, nei colori e nelle funzioni. Da un punto di vista più generale, «i tre chalet, di memoria neoclassica, rappresentano piccole architetture utopiche, dei micro-monumenti espressivi, così come vuole la tradizione dell'architettura dei giardini». ⁷⁴ Nella relazione di progetto si legge: «Non occorre descrivere lo stato di abbandono miserevole in cui è caduta la Villa Comunale di Napoli negli anni, le sue innumerevoli ferite che l'hanno strappata dalla propria origine, compresi i grandi volumi del Circolo della Stampa e dell'Acquario. Bisogna prendere atto che la Villa oggi è un patchwork, che il suo senso e valore sta proprio in questo collage e come tale va affrontata, senza rimpianti» ⁷⁵. La costruzione della recinzione giustificata dall'Amministrazione per motivi di sicurezza, e la costruzione dei tre chalet, hanno suscitato polemiche relative alla qualità ed all'inserimento all'interno di un contesto del genere.

Nessuno degli elementi esposti, secondo la maggior parte della critica, sembrerebbe contestualizzato. Mendini, a riguardo sostiene: «Se avessimo fatto cancellata e chalet in ghisa finto antico con qualche falso ghirigoro, avremmo ottenuto elogi, nessuno avrebbe gridato allo scandalo. Invece abbiamo agito diversamente. Questa Villa è certamente un valore in se stessa, ma più in generale essa è un *Giardino*. Un Giardino è un luogo di finzione, perché è un artefatto che reinventa la natura. Sono luoghi dove perdersi fra un verde privilegiato, dove incontrare statue, animali, sculture, padiglioni, grotte, fondali, sorprese, scherzi d'acqua, le illusioni, le ironie e le meraviglie dell'architettura miniata. Perciò ho applicato una regia più sensibile a un rapporto alchemico con la storia piuttosto che ai documenti filologici, senza fare una seduta medianica con Carlo Vanvitelli.

Preso atto del sito e del *genius loci*, nel contesto del restauro conservativo meticolosamente usato nella gran parte della Villa, abbiamo introdotto alcuni elementi appartenenti all'immaginario più vasto delle etnie dei giardini, interpretati con linguaggio contemporaneo. Questo, fra l'altro, veniva chiesto dalla committenza. Abbiamo avuto rispetto per i Borbone, ma forse più rispetto per il popolo dei napoletani contemporanei, quelli che non fingono di vivere ancora in epoca borbonica. Perché il Giardino non deve cadere dall'alto severo e, non deve rinunciare a fare con gli abitanti un gioco sentimentale

⁷³ Intervista Arch. Mendini, Milano, 11/05/2007.

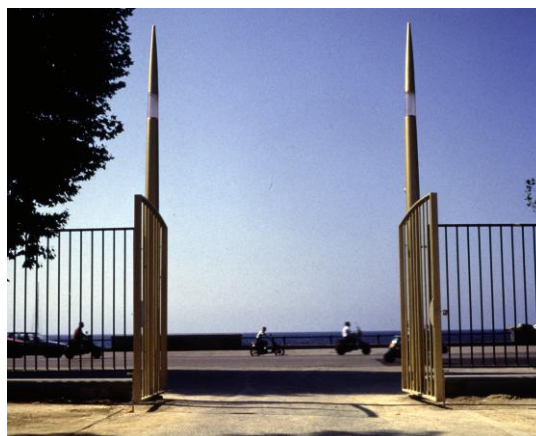
⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

ed emotivo di simpatia e di accoglienza. In un'epoca dura e violenta come la nostra intendevo provocare nelle persone di Napoli un'emozione contemporanea, un sogno vivo, un'energia fresca, un senso liberatorio quando entrano nel loro Giardino.

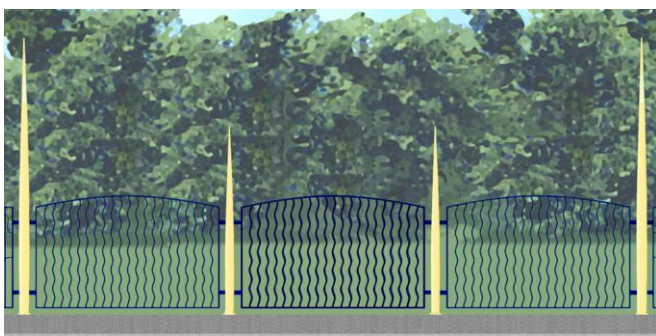


La recinzione della villa.



La recinzione aperta verso il mare.

È su questi pensieri che nascono la cancellata, i lampioni, ed anche i tre padiglioni polimerici con funzione di bar, ciascuno della dimensione di una stanza, che hanno sottili pareti di cemento, perché il cemento oggi non è più un delitto ma è solo un tipo di terra, un materiale semplice, non tecnico, ecologico. Hanno anche una pelle policroma con dei mosaici come le case pompeiane, che guarda caso preludono al neoclassico. Il progetto risponde a un'ideologia precisa di intendere il restauro come fenomeno attivo, come dialettica fra le parti diverse. Dal punto di vista estetico, si sa, ognuno può esprimere il suo giudizio estetico, a tutti i livelli: il bello e il brutto non si possono dimostrare.



Disegni dei particolari della cancellata. Atelier Mendini



Disegni dei particolari della cancellata. Atelier Mendini

Le poetiche sono tante e ognuno è responsabile del proprio linguaggio. Però chi ha competenza e ufficialità deve dare spiegazioni, ragioni teoriche e non nevrotiche»⁷⁶. Mendini quindi, non solo è perfettamente consapevole delle critiche avanzate da più parti,

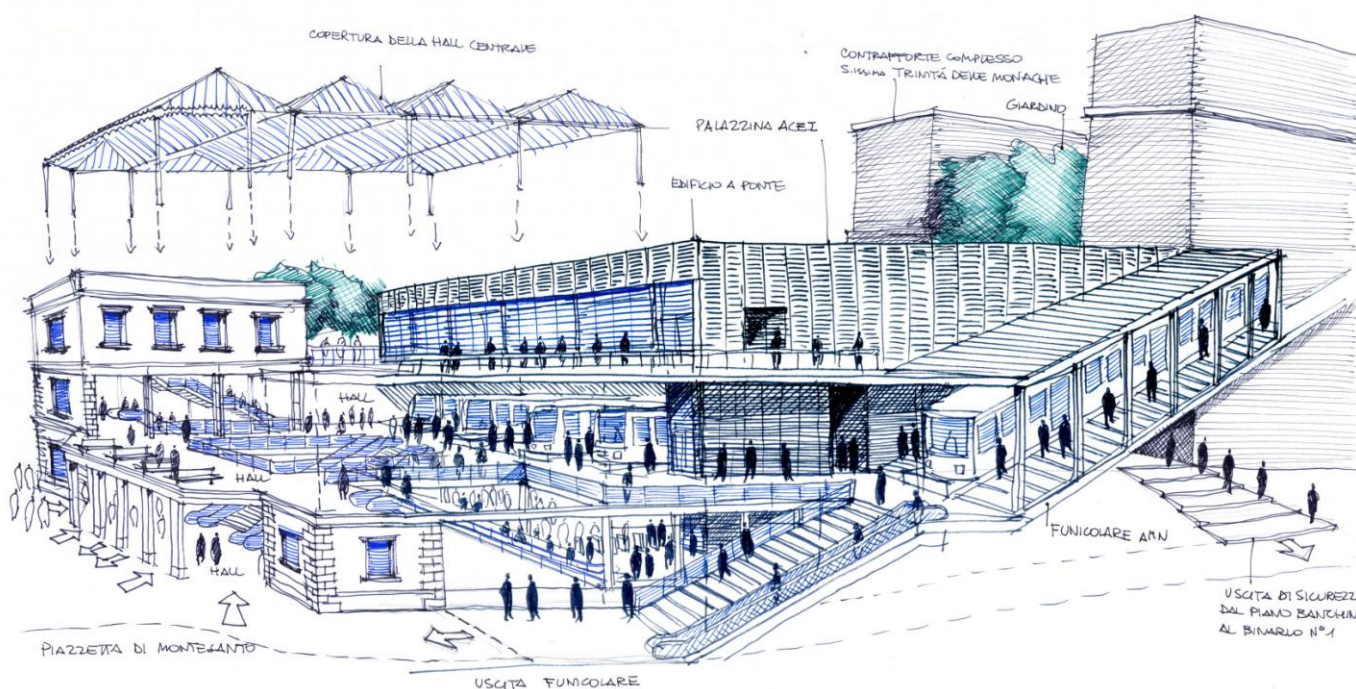
⁷⁶ Relazione di progetto dello studio Mendini.

ma prima di tutto difende il tipo di progetto e soprattutto la modalità dello stesso, che non vuole essere una presenza inespressiva e, al contrario, vuole instaurare con il pubblico un rapporto dialettico. Ci si potrebbe interrogare, in questo caso, sul ruolo avuto dalla Committenza. L'amministrazione Comunale ha affidato il progetto ad un architetto-design, pur conoscendo – o almeno avrebbe dovuto – la tipologia di dei suoi progetti.

Ci si domanda allora, come è stato possibile affidare l'incarico di ristrutturazione senza bandire un concorso ma secondo la logica della trattativa privata? Un progetto che è passato un poco in sordina e che solo nel 1999 nella rivista Domus. Venne pubblicata un'intervista a a Mendini seguita da alcune immagini render dei tre chalet della Villa Comule. Contro le varie critiche poste all'ex Sindaco Antonio Bassolino, in quegli anni, lui stesso sugli organi di stampa rispose alle varie obiezioni adducendo a giustificazione dell'intervento l'urgenza dell'intervento. Si ricordi che erano gli anni del G7, e quindi Napoli si stava preparando ad "una nuova rinascita".

Ad ogni modo, considerato l'alto livello artistico dell'opera da ristrutturare, non sarebbe stato più giusto forse anteporre la qualità dei risultati all'urgenza?

Da questo caso emerge quindi un dato di notevole importanza nell'ambito di questa trattazione: la responsabilità delle amministrazioni e della committenza che sceglie il progettista è duplice, poiché condiziona, da un lato, l'esito dell'intervento, ovviamente subordinato al genio dell'architetto preposto, dall'altro, l'eventuale riconoscimento dell'intervento da parte del popolo che, in caso non gradisca l'opera, è pronto ad usarla come pretesto per demonizzare qualsiasi intervento di architettura contemporanea.



Recupero della stazione di Montesanto

Progettista: **Silvio D'Ascia & Arup**

Ubicazione: **Piazzetta Montesanto**

Cronologia: **2001-2008**

3.2 Recupero della stazione di Montesanto

Arch. S. D'Ascia

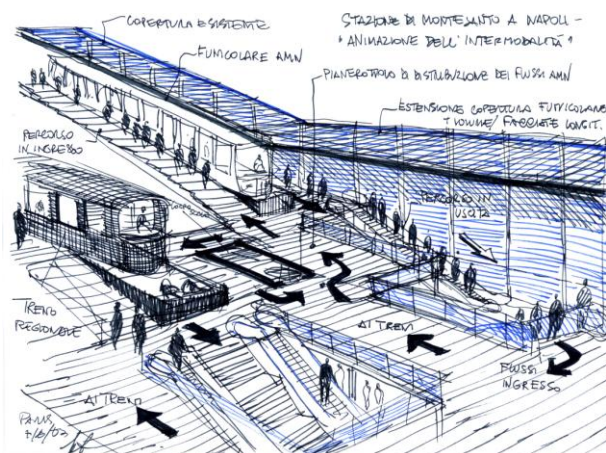
Il progetto di recupero della stazione di Montesanto è stato incentrato sul ripensamento dell'antica stazione, costruita nell'Ottocento e dichiarata monumento nazionale, quindi sottoposta a vincoli severissimi. I lavori hanno previsto l'ammodernamento e il potenziamento dell'intera struttura, trasformata in un vero e proprio polo di attrazione, non solo luogo moderno di interconnessione tra le diverse modalità di trasporto, ma anche di integrazione multifunzionale con la vita del quartiere e la città stessa. La funicolare di Montesanto, inaugurata il 30 maggio 1891, dopo cinque anni di lavori e due anni dopo l'apertura della funicolare di Chiaia, collega la sommità del quartiere Vomero con il quartiere Montecalvario; in corrispondenza della stazione inferiore (piazzetta Montesanto), vi è un nodo di interscambio con le ferrovie Sepsa (Cumana e Circumflegrea) e con la linea 2.



La stazione di Montesanto prima del progetto di recupero.

Nel 1977 l'impianto ha subito lavori di completo rifacimento ed è stato riaperto soltanto sette anni dopo, nel 1984. Tra il 2004 e il 2005 l'impianto è rimasto chiuso per lavori di adeguamento e manutenzione straordinaria, imposti dalla legge con frequenza ventennale; contestualmente, è stato demolito l'edificio della stazione inferiore, per avviare i lavori di integrazione della funicolare con l'adiacente stazione delle linee Sepsa. Il progetto di riammodernamento e di completamento è stato affidato all'architetto Silvio D'Ascia ed ha avuto come obiettivo primario la trasformazione della stazione in un moderno polo di scambio e brano urbano di un quartiere della città storica, ripensando così l'antica stazione ferroviaria non solo in qualità di luogo moderno di interconnessione

tra le diverse modalità di trasporto – urbano, metropolitano, regionale, territoriale – ma anche come luogo pubblico di integrazione polifunzionale dei trasporti con una serie di attrezzature e servizi urbani e con la vita del quartiere e della città stessa. La proposta d'intervento, sostiene l'architetto D'Ascia, «si pone il duplice obiettivo di una razionalizzazione funzionale del sistema dei percorsi interni in funzione dell'intermodalità e di una valorizzazione a scala urbana dell'intervento come creazione di un luogo di vita catalizzatore di un possibile sviluppo del contesto urbano stesso».⁷⁷



Schizzo di progetto dell'interno della stazione

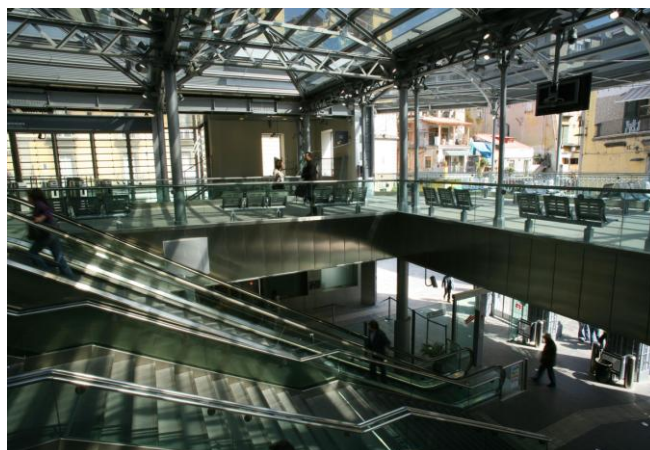


Foto interna del progetto realizzato

Il progetto risponde in sintesi ad un duplice ed ambizioso obiettivo:

1. la trasformazione e rifunzionalizzazione della Stazione storica in moderno nodo intermodale tra trasporti regionali e metropolitani, rinnovando l'interpretazione dell'edificio stazione da non-luogo a moderno Polo di Scambio polifunzionale su scala urbana, regionale e territoriale;
2. l'attivazione di un processo di riqualificazione urbana del centro storico circostante, a partire dalla trasformazione dell'edificio antico della stazione in moderno faro del quartiere, testa di ponte di un potenziale dispositivo collinare di attrezzature culturali di straordinaria qualità – come ad esempio, Trinità delle Monache, la Certosa di San Martino, Castel Sant'Elmo.

⁷⁷ Conversazione con Silvio D'Ascia.

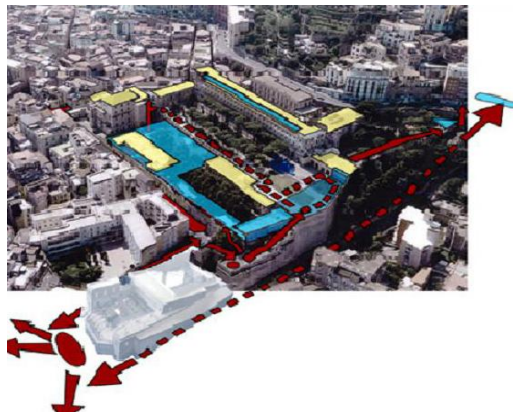


Foto d'insieme del quartiere di Montesanto e di S. Trinità Studio dei percorsi per la proposta di progetto delle Monache

Il progetto preliminare per il recupero del complesso della SS. Trinità delle Monache rappresenta un importante tassello di un più ampio programma di rilancio e riqualificazione dell'intero quartiere e la sua attuazione è una premessa al processo di rivitalizzazione e soprattutto di promozione, civile ed economica, di questa "periferia nel centro storico". Il progetto complessivo di rivitalizzazione del complesso, a cura sempre dell'arch. Silvio D'Ascia, prevede: la riorganizzazione del sistema degli accessi sia alla parte alta che da Montesanto con sistemi di risalita meccanizzati, la realizzazione di spazi da destinare ad attività sportive (piscina coperta, campo di basket, palestre, ecc.) ed espositive.



Render di progetto. Collegamento tra S. Trinità delle Monache e il quartiere Montesanto.



Fotomontaggio del progetto preliminare per il recupero del convento di S. Trinità delle Monache.



Il progetto di recupero della Stazione di Montesanto, ha previsto la necessaria demolizione delle numerose e progressive superfetazioni realizzate nel corso del XX secolo ai vari livelli della stazione, nonché un fedele restauro stilistico ed il consolidamento statico dell'antico corpo di fabbrica originario realizzato nel 1889, dato dal portico centrale con loggiato superiore con struttura in ghisa e da due torrini laterali in muratura di tufo. Partendo dall'analisi di immagini d'epoca e dall'archivio fotografico della Sepsa, l'architetto D'Ascia ha ritenuto opportuno effettuare la riapertura delle due ali laterali del portico di ingresso preesistente della facciata principale – secondo la configurazione originaria – per favorire la permeabilità funzionale e visiva tra l'edificio della stazione e la rinnovata piazza Montesanto, parzialmente pedonalizzata.



Foto di cantiere



Foto progetto

All'esterno del torrino sud, in continuità con piazza Montesanto, un sistema di circolazioni meccanizzate lungo i preesistenti gradoni – sei scale mobili che connettono la Piazzetta Montesanto con il Largo del Paradiso – garantisce il collegamento diretto con il complesso convenutale della SS. Trinità delle Monache, ex-Ospedale Militare. All'interno, un sistema di circolazioni verticali a triplice altezza, permette l'accesso ai vari livelli della stazione e conduce all'ultimo piano, dove sono stati predisposti una serie di servizi ed attività aperte al quartiere. In linea con il carattere delle stazioni dell'arte, sono state anche installate, sulle pareti laterali in vetro, una serie di splendide fotografie di Mimmo Jodice, che raffigurano le varie tappe archeologiche e paesaggistiche del mitologico percorso ferroviario della linea Cumana attraverso i Campi Flegrei. Il progetto del Polo di Scambio, alle differenti scale di intervento, si compone di elementi architettonici peculiari che ne rendono evidente e riconoscibile l'identità contemporanea, in continuità storica e tipologica.

morfologica con il modello della stazione ottocentesca, rinnovato dall'esigenze funzionali dell'intermodalità, dall'integrazione polifunzionale di servizi urbani e dall'innovazione tecnologica. La stazione come moderno polo di scambio intermodale, contiene al suo interno una serie di servizi e di attività *urbane* (bar, negozi, ristoranti, bistrotts, uffici, cyberspaces, internet café), complementari all'uso prettamente ferroviario degli spazi, dando identità al luogo. Il tema del progetto presentato è stato, appunto, la stazione concepita oltre che come moderno nodo intermodale da potenziare e razionalizzare, anche come luogo pubblico nel quale recarsi indipendentemente dal sistema di trasporti.



Terrazza di copertura

La simmetria funzionale è stata scelta come principio guida della composizione, a servizio della Intermodalità, per orientare i percorsi dei viaggiatori con chiarezza e semplicità puntando sulla spettacolarizzazione dei flussi e sulla messa in scena del movimento della folla.



Scale mobili d'accesso ai binari



Foto della scala mobile ripresa dall'alto

L'integrazione tra antico e moderno avviene attraverso la valorizzazione conservativa della pre-esistenza storica, attraverso la demolizione delle superfetazioni recenti e l'uso del vetro, viatico di trasparenza ed illuminazione naturale degli spazi interrati e dei vari livelli della stazione. Pur seguendo un nuovo "modello d'uso" come polo di scambio contemporaneo, la proposta progettuale si ispira fortemente al modello tipo-morfologico della stazione del XIX secolo, attraverso la riproposizione tipologica del trinomio porta-halle-binari.

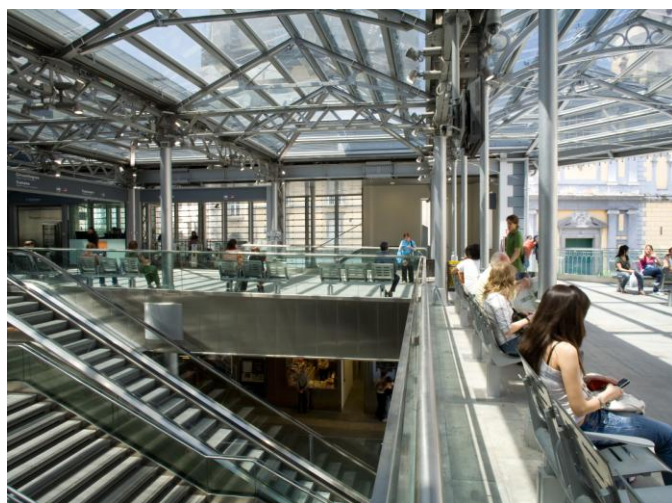


Foto della stazione dall'alto, in cui è visibile la terrazz-bar

La sequenza classica dell'ingresso alla stazione con il portico a loggiato, l'ingresso in una halle vetrata, cuore vero e proprio della stazione, e l'arrivo sui binari – il paradigma tipologico della stazione ferroviaria ottocentesca – viene riproposto per la stazione di Montesanto, caratterizzata spazialmente dalla presenza significativa del dislivello tra la quota di ingresso ed il piano del ferro. Tale trinomio è arricchito dalla presenza costante della luce naturale filtrata dalla copertura trasparente in acciaio e vetro e da una costante spettacolarizzazione delle circolazioni e del flusso della folla, gestito con estrema cura e razionalità. Silvio D'Ascia si propone di concepire lo spazio della hall come un tutt'uno spaziale tra i tre livelli di riferimento, attraverso la chiusura a vetri dello spazio della pensilina "liberty", la sostituzione delle lamiere esistenti in copertura con pannelli traslucidi e la demolizione delle superfetazioni edilizie esistenti ai vari livelli. Il progetto ripropone quindi i temi storici dell'immagine urbana della Stazione-Porta della Città, della Halle, come spazio aperto pubblico coperto da una grande struttura vetrata, e dei binari come presenza formale qualificante lo spazio semi-interno della stazione, alla luce della necessità di interconnessione tra le diverse modalità di trasporto, della polifunzionalità necessaria ed implicita nell'idea stessa di polo di scambio, delle nuove tecnologie costruttive e dei moderni materiali. La dimensione verticale del polo di scambio, il suo essere un'architettura di profondità, il suo vivere su più livelli, genera una serie di percorsi e circolazioni che arricchiscono lo spazio: in ogni punto della stazione il controllo e la conoscenza delle circolazioni consente a tutti la possibilità di un'appropriazione individuale del luogo pubblico.



Spazi interni della pensilina liberty



Terrazza aperta verso la Piazzetta Montesanto

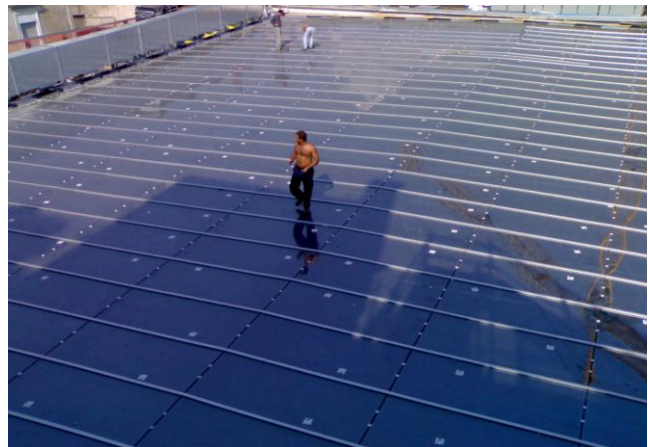


Quadro d'unione immagini . Vista dalla copertura della Stazione di Montesanto verso il quartiere.

La grande hall vetrata diviene uno spazio aperto sia in orizzontale che in verticale, al fine di consentire il passaggio della luce ai vari livelli di organizzazione e distribuzione interna del polo di scambio. Per la copertura della hall e del fascio dei binari si è proposto l'uso di lastre trasparenti in vetro a controllo solare su struttura metallica in acciaio verniciato.



Particolari copertura vetrata



Copertura piana vetrata

Sembra possibile oggi reinterpretare il tema della stazione come luogo nel quale poter reinventare la città moderna, in quanto traccia degli sviluppi tecnologici in atto, luogo d'interazione tra gli individui e d'incrocio di tutti i trasporti meccanizzati del nostro secolo: treni, linee regionali, metropolitana, funicolare, bus, tram, automobili e taxi. La stazione è, infatti, contemporaneamente l'incrocio di infrastrutture di trasporto (intermodalità) ed un vero pezzo di città. Confrontando una sequenza di fotografie del prima e del dopo e visibile come il progetto seppur di ripristino filologico sia riuscito ad interpretare non solo le linee geometriche dell'antica stazione ma soprattutto sia un elemento di forte valorizzazione del quartiere.



A sinistra immagini della stazione prima dell'intervento

A destra immagini dopo l'intervento.

Il progetto testimonia, pertanto, la possibilità di integrazione tra antico e moderno proprio nel cuore di Napoli, a servizio di una rifunzionalizzazione efficace della stazione, trasformata, inoltre, in moderno contenitore di nuova urbanità, a servizio del quartiere, sulla scena della città storica. Un faro acceso in un quartiere ormai buio da anni.



Vista notturna.

■ Torino

4. Torino

Torino è la città del Barocco, del Liberty, delle Residenze Reali, dei ponti e dei 18 chilometri di portici nel centro cittadino, ma anche delle nuove opere che l'hanno trasformata in una modernissima metropoli per i Giochi Olimpici Invernali del 2006.

Confinata per secoli nel perimetro "a scacchiera" di origine romana, che contraddistingue ancora oggi il centro cittadino, la città ha vissuto un periodo di grande splendore dal '500 in poi. Il patrimonio architettonico torinese deve, infatti, gran parte del suo valore ai Savoia, che si sono affidati ai più importanti architetti dell'epoca, come: Ascanio Vitozzi, Carlo e Amedeo di Castellamonte, Benedetto Alfieri, Filippo Juvarra e Guarino Guarini, quest'ultimo, autore delle ardite volte della Cappella della Santa Sindone. Il cuore del sistema di architettura barocca torinese è la "Corona di Delizie": un circuito di 14 Residenze Reali, sia urbane sia extraurbane, dichiarate "Patrimonio dell'Umanità" dall'UNESCO nel 1997.



Piazza Castello, l'ombra della chiesa di San Lorenzo sulla facciata di Palazzo Reale.



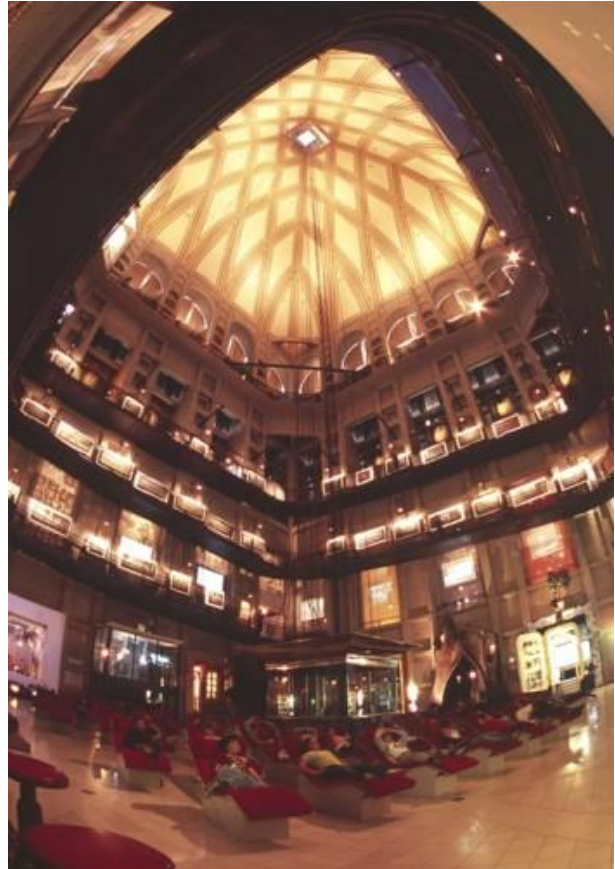
Palazzo Carignano

Tra queste, gli splendidi esempi, nel centro cittadino, di Palazzo Reale, Palazzo Madama, Palazzo Carignano e il Castello del Valentino, i palazzi e i castelli alle porte della città: la Palazzina di Caccia di Stupinigi, la Reggia di Venaria Reale e il Castello di Rivoli, rimodellato nel Settecento da Juvarra secondo l'esempio di Versailles e collegato lungo un asse di 20 chilometri alla Basilica di Superga, anche questa, opera dell'architetto messinese. Agli edifici barocchi si aggiungono poi, all'inizio dell'Ottocento, altre opere architettoniche costruite dopo l'abbattimento delle mura, negli anni in cui la città si espande oltre il Po e verso la collina: a questo periodo risalgono la Chiesa della Gran Madre di Dio e Piazza Vittorio Veneto. Nella seconda parte del XIX secolo, Torino subisce

il fascino dell'Art Nouveau e del Liberty, che ridisegnano le residenze borghesi, i viali, le piazze e alcune parti della città. È in questo periodo che viene costruito l'edificio-simbolo cittadino: la Mole, inaugurata nel 1889 e nata, come numerose altre costruzioni torinesi, dal genio visionario di Alessandro Antonelli. Alta 167,5 metri e per lungo tempo rimasta la costruzione in muratura più alta d'Europa, la Mole Antonelliana oggi è diventata, grazie all'avveniristico progetto dell'architetto svizzero François Confino e dell'architetto Gianfranco Gritella, la sede del Museo Nazionale del Cinema.



La Mole Antonelliana



Sede del Museo Nazionale del Cinema. Arch. F. Confino e G. Gritella

Tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, la città vede nascere due nuovi simboli architettonici: il Lingotto, il più importante stabilimento automobilistico europeo dell'epoca, disegnato da Giacomo Matté Trucco e oggi trasformato in centro polifunzionale e fieristico da un progetto di Renzo Piano, e la centrale Via Roma, i cui portici e gallerie sono stati concepiti da Marcello Piacentini. Edifici importanti nascono anche nella seconda metà del secolo: la Galleria d'Arte Moderna, la sede del Museo dell'Automobile, il Palazzo del Lavoro e il Palazzo a Vela – costruiti in occasione dell'Esposizione Internazionale di Italia nel 1961 – e negli stessi anni, il rinnovato Teatro Regio, firmato dal maestro

dell'architettura moderna torinese Carlo Mollino. Dopo di lui, architetti quali Isola, Gabetti⁷⁸ e Aldo Rossi,⁷⁹ nonché la risistemazione di alcune parti della città – negli anni Settanta, Ottanta e Novanta – tratteggiano il nuovo volto di Torino e la preparano alla trasformazione attuale: le nuove, avanguardistiche infrastrutture e opere d'arte costruite in occasione dell'appuntamento olimpico.

Dopo una lunga fase di incertezze, occasioni mancate, fratture tra ambiziose proiezioni progettuali e pratiche reali, protrattasi tra la fine del boom economico e la stagione delle grandi dismissioni industriali, Torino ha avviato importantissimi lavori. L'approvazione del Piano Regolatore elaborato dallo studio Gregotti Associati e dagli Uffici Tecnici municipali, nell'aprile del 1995, ha collocato in un disegno coerente – che ha dato sostanza operativa a interventi di grande rilevanza, incentrati sulla valorizzazione delle aree industriali dismesse e sulla riconfigurazione di vaste porzioni di territorio urbano – una serie di scelte infrastrutturali, soprattutto, avviando una trasformazione che ha pochi riscontri nel panorama urbano dell'Europa contemporanea. L'assegnazione dei Giochi Olimpici invernali del 2006, ha sicuramente costituito un elemento rilevante, sebbene non quello decisivo. Ciò ha consentito infatti di immettere nell'area – ed in un suo vasto territorio circostante – nuove ed importanti risorse, offrendo lo spunto per operare ulteriori ricuciture urbane e ha permesso di sottolineare e ripensare ambiti cittadini e prospettive di sviluppo, ampliando le centralità definite dal Piano Regolatore. Indubbiamente, l'insieme dei lavori in cantiere e di quelli realizzati, renderanno Torino una realtà rinnovata e attrezzata, valorizzandone le specifiche vocazioni ambientali, culturali e funzionali. Se indiscutibile è, dunque, il salto di rinnovamento del patrimonio edilizio, di dotazione e innalzamento qualitativo di servizi e mobilità, che la città comunque compirà nell'arco di tre lustri, ben più sfumato e problematico appare, invece, il giudizio sulla qualità specificamente architettonica delle opere, che l'attuale momento di trasformazione lascerà in eredità, impegnativa e vincolante, alle prossime generazioni; tale qualità costituisce, tra l'altro, un fattore di investimento importante, con significativi riscontri economici.

⁷⁸ Si ricordi il progetto di Gabetti e Isola del Museo d'Arte Antica, nel quale la nuova ala del Museo in prosecuzione della Manica nuova di Palazzo Reale, si infila sotto terra, negandosi come forma ma affermandosi come ambiente vivo, aperto all'uso sociale.

⁷⁹ Da segnalare, l'intervento di Casa Aurora, inserita nel Teatrum Sabaudie, un'architettura che riflette in solitudine un'immagine di città estremamente colta, costruita a tavolino sulla base di una reinterpretazione tutta giocata in chiave linguistica delle permanenze architettoniche torinesi. Tale immagine si confronta direttamente con la tradizione delle rappresentazioni urbane del Teatrum, ma rimane rinchiusa nella propria autonomia disciplinare senza la possibilità né l'interesse di interagire con l'architettura della città.



Villaggio Olimpico, Torino



Palasport Isozaki, Torino

Il Palasport di Arata Isozaki, l'Oval di Hok Sport e Studio Zoppini, il Palazzo a Vela ristrutturato da Gae Aulenti e Arnaldo De Bernardi, il Mercato coperto di Massimiliano Fuksas in Piazza della Repubblica, il Nuovo Centro Culturale di Mario Bellini, il Polo Universitario per le Facoltà Umanistiche di Norman Foster, la Nuova Stazione di Porta Susa del Gruppo Arep, la chiesa del Santo Volto di Mario Botta e gli altri progetti di riconversione di edifici storici o industriali dismessi – come le Officine Grandi Riparazioni e la Regia Manifattura Tabacchi ed il cortile del Maglio – sono solo alcuni degli esempi di come la città si stia trasformando grazie alle grandi firme dell'architettura. Questo elenco lacunoso trascura, per economia d'indagine, alcune notevoli realizzazioni legate all'intervento di rinnovo dell'esistente, che in diverse parti della città attestano la presenza e la vitalità della cultura progettuale torinese. Nonostante sia possibile estendere tale elenco, l'impressione resterebbe quella di un panorama, considerevole dal punto di vista quantitativo dei lavori, ma incapace di offrire moltissime prove di risalto; si è preferito, infatti, procedere verso un'idea di riqualificazione diffusa, esponendosi così al rischio di qualche caduta, com'è accaduto nel caso di alcune piazze, oggetto di risistemazioni davvero infelici finalizzate alla realizzazione di parcheggi sotterranei.

Innumerevoli sono, comunque, i segnali positivi di questo momento di transizione il quale ha prodotto cantieri che già oggi conferiscono alla città un vertiginoso senso di mutamento. Tra questi va segnalata l'azione di consolidamento del patrimonio architettonico, oggetto di cospicui investimenti e di encomiabili sinergie istituzionali, inserita in un progetto complessivo finalizzato ad accrescere il peso culturale della città, riconosciuto, finalmente, come elemento strategico, rimasto a lungo all'ombra dell'immagine di città industriale, fedele alle proprie origini militari e di *ancien régime*. Molti sono gli interventi di restauro e di progettazione *ex novo* che la città si impegna a

realizzare, ad esempio i restauri, che tuttavia sono spesso pilotati da *occasioni* piuttosto che da reali esigenze, trasformandosi alla fine, solamente in interventi di promozione turistica. Sicuramente è da mettere in risalto come si sia sviluppata una cultura del costruito più attenta alla sua valorizzazione e alla sua organizzazione. Grazie ad un rapporto sinergico tra esponenti di diverse aree, è stato possibile portare avanti cantieri molto complessi, quali il Restauro della Venaria Reale. La gestione dell'intero progetto è assicurata, in questo caso, da una serie di processi gerarchicamente ordinati: in una prima fase è stato preparato il Master Plan, che ha definito in via preliminare anche lo stesso processo progettuale e le funzioni; una seconda fase è stata dedicata alla ricerca dei contributi finanziari (Unione Europea, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Piemonte, Soprintendenza per i Beni Architettonici); successivamente si è proceduto all'attribuzione degli incarichi attraverso procedure concorsuali internazionali; infine, sono stati attivati i cantieri.⁸⁰



Venaria Reale, Torino

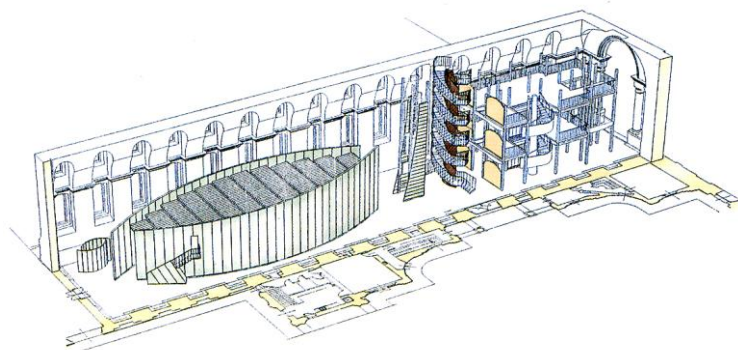


Galleria di Diana, Venaria Reale, Torino

Sicuramente nel processo di riconfigurazione di nuovi scenari culturali del Piemonte, il ruolo primario di interlocutore scientifico e accademico è rappresentato dal Politecnico che rappresenta, insieme alla Scuola Superiore di Architettura e la Soprintendenza per i Beni

⁸⁰Per la Reggia, l'incarico è stato attribuito al raggruppamento composto da Fiat Engineering, mandataria e responsabile di strutture e impianti, Gae Aulenti per il progetto museografico e architettonico, Cesare Volpino in qualità di coordinatore del progetto e di restauro e Libidarch Associati, con consulenze specifiche di Pietro Castiglioni relativamente all'illuminotecnica.

architettonici ed Ambientali, il principale motore di ricerca. Sul fronte accademico, la disciplina del Restauro è inizialmente mutuata dalla Soprintendenza, ma negli anni successivi si passa a Carlo Brayda, ingegnere e funzionario e dal 1955 al 1980, poi a Umberto Chierici, che svolge un ruolo rilevante nell'estendere gli interessi disciplinari al tessuto urbano storico. Successivamente la disciplina del restauro acquista una connotazione decisamente progettuale: così, a partire dagli anni Settanta, la lettura della città si concentra sempre di più sullo studio del disegno urbano, per indagare la complessità delle correlazioni della città palinsesto. In effetti, dalle celebrazioni per il Centenario dell'Unità d'Italia alle Olimpiadi del 2006, il restauro del patrimonio piemontese oscilla tra l'occasione effimera – legata ai grandi eventi – e la tensione ad andare oltre l'evento stesso.



Scuola di Alta formazione e Studio del centro per la conservazione ed il restauro dei Beni Culturali. Studio Derossi associati



Scuola di Alta formazione e Studio del centro per la conservazione ed il restauro dei Beni Culturali. Studio Derossi associati

Un resoconto puntuale dei restauri piemontesi degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta viene pubblicato nel 1985, a cura di Maria Grazia Cerri, *Architettura tra storia e progetto. Interventi di recupero in Piemonte*. Tale volume riveste notevole importanza poiché già anticipa il nuovo clima di operatività, incentrato sul coinvolgimento di diverse istituzioni. Tale affinamento metodologico e, quindi, progettuale renderà «sempre più ricca e vitale la

pratica del recupero e fecondo il colloquio tra storia e progetto».⁸¹ Sicuramente il processo di estensione della scala d'intervento, conseguente all'evoluzione della normativa in materia di tutela del patrimonio culturale del Piemonte, ha trovato un terreno particolarmente vivace, soprattutto nel campo della riconversione di edifici industriali. Si pensi, ad esempio, all'esperienza pilota del centro polifunzionale realizzato nell'ex-stabilimento di produzione di nuovi autoveicoli Fiat-Lingotto oppure al Mam, Museo a cielo aperto dell'Architettura Moderna, di Ivrea.

Insieme all'ammodernamento urbanistico-architettonico e alla profonda evoluzione del sistema dei trasporti, perdura la pratica di riutilizzo di consistenti parti dell'architettura storica dimessa, operando un recupero integrativo spesso accompagnato dal rinnovamento funzionale, come testimoniano numerosi esempi: dagli edifici trasformati nei secoli dalla dinastia sabauda – Palazzo Madama, Palazzo Reale, le residenze extraurbane – agli edifici industriali del secolo scorso, come la fabbrica Fiat del Lingotto).

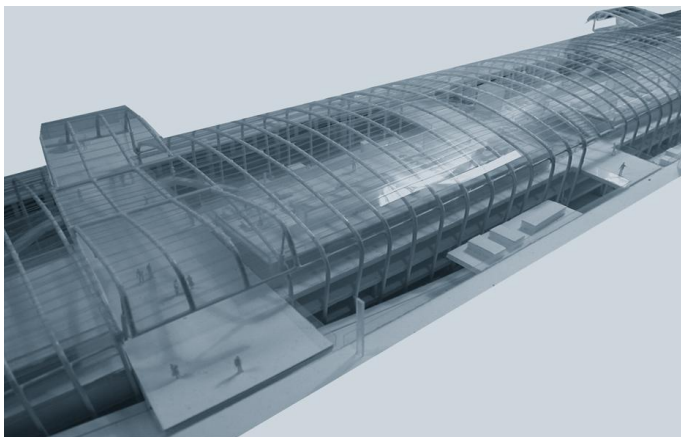
La fiducia è riposta nella qualità del progetto per rendere efficiente il riuso: il linguaggio compositivo contemporaneo esercita una funzione dialettica verso le preesistenze. Comune a quasi tutti gli interventi torinesi è il risalto dato alle parti aggiunte al contesto architettonico recuperato e restaurato, con un lessico compositivo non mimetico e l'uso di materiali coerenti allo scopo.

Per comprendere il disegno sottinteso alle numerose opere di trasformazione e fornire una visione di insieme, è necessario fornire qualche dato sul principale strumento urbanistico, il Piano regolatore generale (PRG). Per quanto riguarda Torino città, la storia dell'attuale PRG si è aperta con la Delibera Programmatica del 1989 e si è conclusa con l'approvazione nel 1995, sostituendo così il vecchio PRG del 1959. A dire il vero, nel 1980 era già stato approvato un altro progetto preliminare di Piano regolatore, tuttavia mai giunto al termine del suo iter. Promosso dall'amministrazione comunale quando era sindaco Diego Novelli, e rispecchiando la visione anticipatoria e sinottica di quegli anni, il progetto conteneva indirizzi generali di riorganizzazione della città e interventi di decongestionamento dell'area metropolitana, di riequilibrio centro-periferia e di sostegno all'espansione urbana verso ovest. Tuttavia, a seguito di tensioni interne alla maggioranza e delle resistenze di operatori economici e immobiliari, questo progetto preliminare non è diventato definitivo; anzi, dopo il 1985, cresce in modo evidente il partito "anti-Piano", che mette in discussione l'idea di dotarsi di strumenti regolativi e pianificatori, ritenuti rigidi,

⁸¹M. G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto. Interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1985, p. 45.

burocratici e di appesantimento del mercato. Si apre così l'era dell'urbanistica detta "debole" e "per progetti", in contrapposizione a "per piani": i grandi interventi di trasformazione, come quelli sulle aree industriali dismesse, diventano la nuova frontiera per sperimentare il tentativo di conciliare rigenerazione economica e riqualificazione urbana. Spesso, però, questi interventi si rivelano decisamente inferiori alle attese: proprio la mancanza di politiche generali e di un quadro strategico complessivo, determina una complessiva incertezza – oltre ad una pericolosa discrezionalità amministrativa – che finisce per rallentare e complicare i processi decisionali, invece di snellirli. Le stesse trasformazioni realizzate con progetti "caso per caso", come il Lingotto, il Palagiustizia, l'area ex Venchi Unica, risultano spesso poco coerenti con il sistema di relazioni urbane in cui vengono inserite. Alla fine degli anni '80, riprendono le consultazioni per la formazione di un nuovo PRG, in seguito delle quali l'incarico per un nuovo progetto preliminare viene affidato allo studio milanese Gregotti Associati. Obiettivo dei nuovi progettisti diventa quello di riportare all'interno della politica la contrapposizione tra piano e progetto, nella convinzione che una concertazione tra le molteplici componenti sociali sia la sola via corretta per definire indirizzi, prospettive e principi regolatori delle trasformazioni urbane. L'idea guida del nuovo PRG è, insomma, quella di evitare i percorsi obbligati, che limitano la progettualità, preferendo fissare quadri di riferimento coerenti e integrati, all'interno dei quali produrre le azioni concrete dei diversi soggetti. Il progetto preliminare dello studio Gregotti viene approvato nel 1991, in una stagione in cui, anche a livello nazionale, acquista nuovo respiro una visione della pianificazione come processo dinamico e interattivo. Il progetto preliminare torinese, in particolare, si fonda sulla presa d'atto dell'evoluzione in senso post-industriale del sistema economico locale, tra terziarizzazione crescente, ristrutturazione industriale, nascita di nuovi settori produttivi. Il Piano viene, perciò, concepito come schema regolatore di un processo di mutamento socio-economico composito, puntando, in particolare, a valorizzare i "vuoti urbani", creati dalla dismissione degli impianti industriali, attraverso un mix di investimenti pubblici e privati, facendo anche i conti con alcune pesanti *eredità* del passato fordista, come la diffusa emarginazione sociale in alcune aree degradate del centro e della periferia. Al centro del nuovo PRG torinese si trova l'asse della Spina centrale, che nasce dall'interramento di 7 dei 12 km del passante Ferroviario. Al progetto ferroviario si accompagna la costruzione in superficie di un grande asse di scorrimento del traffico in direzione nord-sud, il cosiddetto *boulevard*, oltre alla riqualificazione di diverse porzioni del tessuto urbano, in corrispondenza di questo asse centrale. Il progetto della Spina centrale permette di ricomporre la frattura del

tessuto urbano causata dalla secolare presenza dei binari ferroviari e, contemporaneamente, di creare un nuovo forte asse di centralità urbana. Al fine di dare una regia unica all'insieme delle varie trasformazioni previste, l'amministrazione comunale ha incaricato nel dicembre 2000 l'architetto Jean-Pierre Buffi di definire, appunto, linee guida e comuni criteri di progettazione.



La nuova Stazione di Porta Susa. Arch: Arep, D'ascia, Magnaghi



La nuova Stazione di Porta Susa. Arch: Arep, D'ascia, Magnaghi

La trasformazione dell'area si articola secondo le linee guida redatte da Jean Nouvel, intorno a una nuova piazza pedonale prospiciente quello che diventerà il Palazzo della Regione, principale edificio dell'area e, con i suoi 110 metri, secondo per altezza in città, solo alla Mole: una torre di vetro alta 30 piani, per 110 metri e 38.000 metri quadri, nella quale verranno concentrati i vari uffici regionali, oltre ad un Auditorium per congressi, con una sala principale da 150 posti, parcheggi e ristoranti. Nell'ottobre del 2003, l'architetto Massimiliano Fuksas è stato incaricato della stesura del progetto preliminare e di quello definitivo, mentre Comune e Regione hanno sottoscritto il protocollo di intesa che dà il via libera all'intera operazione.

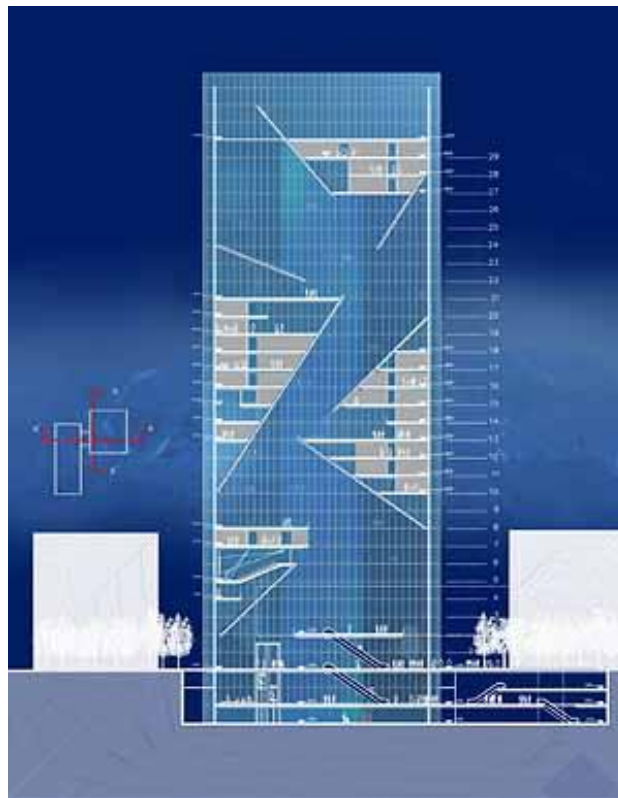
L'ambito denominato Spina 2 è, invece, quello delle aree dismesse, già occupate dalle Officine Grandi Riparazioni, dalla Nebiolo e dalla Westinghouse, tra Corso Castelfidardo, Corso Ferrucci e Via Boggio, in un'area di 340.000 metri quadri. Verrà servita dalla stazione di Porta Susa, di interscambio tra passante e metropolitana.

Il progetto, in particolare, si caratterizza per la sua vocazione a ridefinire complessivamente lo spazio circostante. La stazione sarà un lungo corridoio porticato – e passante – con un ingresso da corso Vittorio Emanuele e uno da corso San Martino; il suo ambito circostante urbano si comporrà di spazi pubblici, nuovi uffici ed alberghi, collocati,

perlopiù, verso corso Vittorio, progettati per essere utilizzati in diverse fasce della giornata e delle notte, riducendo i rischi di degrado tipici delle aree prossime alle stazioni.



Palazzo della Regione Piemonte, Arch. M. Fuksas



Prospetto del Palazzo della Regione Piemonte, Arch.M. Fuksas

In quest'area sono anche previsti – ed in parte già avviati –altri grandi interventi: il raddoppio del Politecnico, il nuovo Centro Culturale con Biblioteca Civica centrale e sala teatrale, un polo espositivo, l'Urban Center della Città di Torino, le Carceri Nuove che verranno riqualificate per ospitare gli uffici giudiziari. Quello della cosiddetta Spina 3 è, come si è detto, l'ambito di maggiore trasformazione del PRG, pari ad oltre un milione di metri quadri, per un investimento complessivo di circa 800 milioni di euro. Molte delle trasformazioni nell'area di Spina 3 sono già state realizzate: in primo luogo l'Environment Park, uno dei due parchi tecnologici torinesi nati da operazioni di trasformazione urbana, che sorge sulle aree ex-Teksid (circa 25.000 metri quadri) ed è stato realizzato tra il 1997 e il 2000 su progetto di Emilio Ambasz, Benedetto Camerana e Giovanni Durbiano, con finanziamenti dell'Unione europea; l'altro è il Virtual Reality & Multimedia di Corso Lombardia. Di fronte all'Envipark è già attivo dal 2003 anche il Centro commerciale Dora, con multisala, centro commerciale e parcheggio, sorto sull'area ex-Michelin, pari a circa 100.000 metri quadri, compresa tra Via Livorno, Via Treviso e Corso Umbria. L'insediamento, finanziato dalla società Sviluppo Dora-Novacoop e da un gruppo di

imprenditori milanesi, comprende anche nuove residenze in Corso Umbria, per complessivi 350 alloggi. Nell'area ex-Vitali è inserita, insieme ad altri interventi, la realizzazione del principale villaggio media per le Olimpiadi, che, dopo il 2006, è stato destinato a spazi commerciali, per residenza, per il terziario ed il settore alberghiero. Dall'altra parte della città, si trova un'altra delle aree principali, quella del Lingotto. L'ex fabbrica storica delle Fiat è stata da tempo trasformata da Renzo Piano in un centro polifunzionale, che ha il suo cuore nel Lingotto Fiere e che ha visto nascere, negli anni, Centro Congressi, Auditorium, hotel, multisala, supermercato e, da ultima, la Pinacoteca Agnelli. Per quanto riguarda propriamente il centro storico, negli ultimi anni, è stato oggetto di numerosi interventi di trasformazione urbana, soprattutto per la riqualificazione e la pedonalizzazione di alcune piazze storiche – Castello, Bodoni, Valdo Fusi⁸², parte di Vittorio Veneto; nell'area centrale è in fase di completamento il processo di decongestionamento delle sedi universitarie previsto dallo stesso Piano Regolatore.



Piazza Valdo Fusi, Arch. M.Crotti, F. Dolza, M. P. Forzans, M. Marcelli



Uscita parcheggio. Piazza Valdo Fusi. Arch. M.Crotti, F. Dolza, M. P. Forzans, M. Marcelli

Nello specifico, l'intervento del piazzale a Valdo Fusi è stato considerato «uno dei peggiori progetti realizzati a Torino negli ultimi 10-15 anni»⁸³.

⁸² L'attuale piazzale Valdo fusi era noto alla metà del '700 come isolato del crocefisso, un'area rettangolare di proprietà delle monache del crocefisso. dopo l'esproprio dei beni ecclesiastici da parte del governo francese, l'area passa allo stato. nel 1868, ridefinito completamente come isolato chiuso dai fronti costruiti, diviene sede del regio museo industriale di Torino. Nell'isolato della SS. Annunziata, all'angolo tra via Cavour e via S. Francesco da Paola, dal 1952 al 1957 viene costruita la borsa valori su progetto degli architetti Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Giorgio e Giuseppe Raineri. Nel 1996-97 viene commissionato da parte dell'azienda torinese Mobilita' un parcheggio interrato sviluppato per due piani sotto il livello stradale.

⁸³ A. Mondo, *Da Piazzale Valdo Fusi fino al Palafuksas: Ecco gli esempi d'interventi da non seguire*, in «Stamapa» del 25/9/2007.

Un caso particolarmente significativo di rigenerazione urbana ha poi interessato, di recente, il cosiddetto “quadrilatero romano”,⁸⁴ trasformatosi in luogo pieno di residenze qualificate e di locali serali e notturni, diventando così una delle zone più vive della città; in quest’area è dunque proseguita, amplificandosi, la tendenza alla rigenerazione di porzioni di centro storico, già degradato, innescata nel decennio precedente negli isolati a sud di Via Garibaldi. A qualche isolato di distanza, relativamente a piazza S. Giovanni, un recente progetto di riqualificazione firmato da Aimaro Isola, ridisegna complessivamente l’area, trasformandola in un parco archeologico a cielo aperto, insieme all’Hotel NH Santo Stefano (Isolarchitetti, Fusari) e la casa del Pignone (Fusari, De Giuli). E’ la porta nord di Torino, con l’area archeologica inserita «in un paesaggio unitario in cui trovano posto le altre presenze architettoniche, dal duomo rinascimentale all’architettura novecentesca di Passanti. Ma è anche il prato del silenzio, mi piace chiamarlo così: uno spazio verde recintato restituito ai cittadini, in cui passeggiare di giorno e che verrà chiuso alla sera»⁸⁵. Isola è stato il ‘regista’ di un progetto complesso, elaborato ancora con Roberto Gabetti, avviato dalla Città nel 2002 e portato a termine in collaborazione con gli architetti e allievi Giovanni Durbiano e Luca Reinerio. Un progetto rispettoso dell’antico ma con nuovi inserimenti, tra filari di carpini, acacie e tigli e colonne in mattoni sormontate da foglie metalliche, secondo un segno architettonico caro al progettista. Con alcune linee guida, dalla distesa verde del prato come filo conduttore, all’eliminazione dei dislivelli tra le varie parti, all’utilizzo delle quinte naturali e artificiali per dare armonia e nascondere allo stesso tempo gli edifici mediocri che costeggiano l’area a fianco delle Torri Palatine. «Mi piace la successione di epoche e stili architettonici che si intravede di qui ? dice Isola. Questo è il vero accesso alla cosiddetta Zona comando della città e al complesso dei musei. Si inizia con l’area archeologica, che comprende anche il museo di Antichità, si accede poi alla parte rinascimentale con il Duomo, quindi alle costruzioni barocche per entrare poi nella città moderna»⁸⁶.

⁸⁴ Un consorzio di costruttori coordinato da Mario De Giuli, nel 1978 avvia una convenzione con il Comune e acquista una serie di isolati degradati, dando inizio al proprio processo di recupero urbano. Sarà solamente grazie ad una capillare introduzione di attività commerciali, ludiche e di ristorazione che lo spazio del centro storico si rianima di nuova vita, trasformando le vie del quadrilatero romano e medievale torinese nel teatro della nuova socialità urbana. La società che si sta occupando attualmente dei lavori è la De-Ga.

⁸⁵ Torino- *L’architetto Isola racconta in una passeggiata-anteprima 'Ecco il parco archeologico un viaggio tra storia e arte'*. In *Repubblica* Giovedì 22 Giugno 2006.

⁸⁶ *Ibid.*



Vista del parco archeologico. Arch. Aimaro Isola.



Prospetto del Museo dell'antichità.



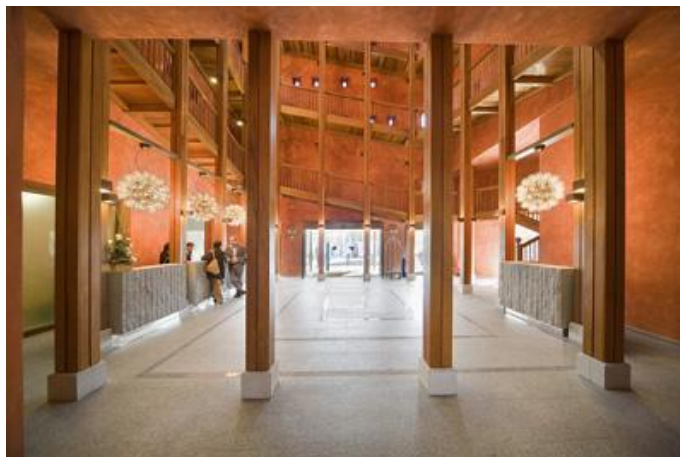
Progetto di riqualificazione del parco archeologico. Arch. Aimaro Isola.

Invece, la riqualificazione dell'isolato S. Liborio, tra le vie S. Chiara, Bellezia, S. Domenico e S. Agostino, prevede la costruzione di residenze universitarie, con 52 posti letto, parcheggi interrati ed un giardino pubblico. Anche nell'area di Porta Palazzo in questi anni sono stati prodotti interventi tesi ad una riqualificazione del tessuto urbanistico edilizio e socio-economico. Sono coordinati sotto il titolo di "The Gate" – progetto pilota finanziato

dall'Unione Europea – gli interventi relativi al nuovo mercato dell'abbigliamento (3.000 metri quadri di negozi, 2.000 metri quadri di spazio libero interno, 5.000 metri quadri di parcheggio), progettato da Massimiliano Fuksas, e le nuove residenze per anziani in Via Cottolengo.



Hotel Santo Stefano, Arch. Isolarchitetti, Fusari. Via Porte Palatine.



Interno dell'Hotel Santo Stefano, Arch. Isolarchitetti, Fusari. Via Porte Palatine.

A valle di Corso Regina Margherita, nel quartiere Borgo Dora, si concentrano altri interventi di riqualificazione: il recupero del canale Molassi, la ricostruzione del ponte Principessa Clotilde (distrutto dall'alluvione del 2000), la ripavimentazione di Via e Piazza Borgo Dora e, soprattutto, il recupero del Cortile del Maglio e dell'ex-Arsenale militare, destinato ad attività produttive-artigianali e a servizi.



Prima dell'intervento. Cortile del Maglio, Progetto architettonico. Arch: Torretta, Brusisco, Gilio Comoglie, Perino. Via Borgo Dora.



Cortile del Maglio, Progetto architettonico Arch: Torretta, Brusisco, Gilio Comoglie, Perino. Via Borgo Dora

Nel corso del 2003 ha cominciato a prendere corpo anche il dibattito sulla qualità delle trasformazioni in corso, anche per effetto di ripetute prese di posizione critiche pubblicate

dai giornali cittadini. Nella partita che si sta giocando attorno alla Torino del futuro, diversi critici osservano che alcuni processi decisionali sembrano non essere all'altezza ma, soprattutto, numerosi progetti rischiano di non andare oltre la mediocrit . Comincia a farsi consistente, insomma, il timore che non sia invece affatto scontato che gli esiti di tali processi di *riammodernamento* siano davvero in grado di ridefinire il volto della metropoli e di renderla pi  vivibile, oltre che *appetibile*.   obiettivamente difficile tenere traccia delle diverse prese di posizione che si esprimono nel dibattito sulla qualit  dell'architettura torinese, anche perch  ci  finisce spesso per ridursi a sterili polemiche, alimentate da personalissime idiosincrasie, *simpatie* e *antipatie* per soluzioni e stili architettonici. Sicuramente le grandi firme non sono una garanzia, poich  non sempre le cosiddette *star* sono sinonimo di qualit  e risolvono la situazione. Spesso poi, per come sono organizzati nel nostro Paese i concorsi e le gare, i loro nomi vengono forzosamente inseriti in grandi raggruppamenti che mettono insieme di tutto. La vera scommessa della qualit , anche a Torino, oggi sta nel fare progetti realmente integrati.



Università di Biotechnologie

Progettista: **Luciano Pia**

Ubicazione: **Via Nizza**

Cronologia: **1986-1989**

4.1 Università di Biologie

Arch. L. Pia

L'Università degli studi di Torino ha deciso nel 2000, di dare vita alla Scuola di Biologie. Pubblicò un avviso pubblico di project financing il giorno 28 dicembre 2000, per la progettazione, realizzazione, gestione e manutenzione della nuova sede della scuola di Biologie, con scadenza per la presentazione dei promotori il 31 marzo 2001. Il presente progetto presentato dal Promotore, congiuntamente AEM, Finpiemonte, DE-GA, Sinloc, è stato giudicato di pubblico interesse e messo in gara a licitazione privata. A seguito della trattativa negoziata conclusa nel dicembre 2002, il Promotore è risultato aggiudicatario della progettazione e costruzione. L'area individuata per la realizzazione della Scuola di Biologie dell'Università di Torino è la vecchia sede storica della Facoltà di Medicina Veterinaria sita in Via Nizza 52 a Torino.



Scuola di Biologie dell'Università di Torino, Vecchia sede storica

Il prospetto principale dell'edificio si attesta infatti a metà dell'asse di via Nizza, che collega la stazione di Porta Nuova e il Lingotto, in un'area, individuata anche per la vicinanza ad altre facoltà scientifiche, occupata dalla ottocentesca sede della facoltà di Medicina veterinaria, parte della quale, oggetto di un'attenta operazione di recupero.

L'obiettivo è la creazione di un centro avanzato per la formazione, la ricerca e il trasferimento tecnologico, in grado di accogliere, valorizzare e promuovere, in un alveo ambientale qualificato.

L'edificio è in grado di conferire nuovo significato a un brano di città ai margini del nucleo storico destinato ad avere in futuro, con il completamento della prima linea della metropolitana, nuovo risalto nell'immagine e nella geografia funzionale della nuova Torino.



La facciata dell'Università come si presentava su Via Nizza.

L'ala laterale sinistra su Via Nizza



Prospetto della Facoltà di Biotecnologie su Via Nizza

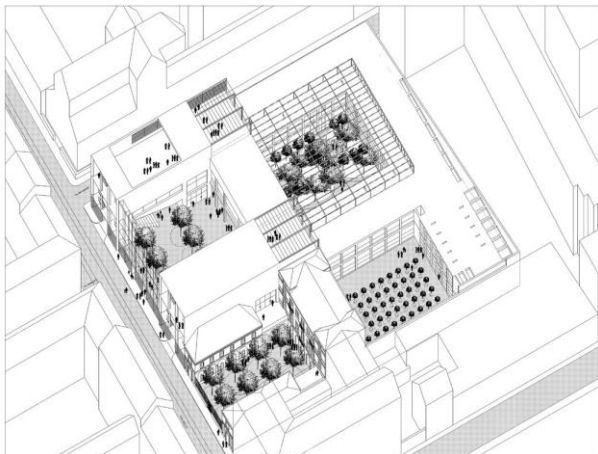


Prospetti recuperati dell'ex facoltà di veterinaria

Sulla via, il fabbricato si presenta con un nuovo aspetto di apertura e di comunicazione verso l'esterno, pur tuttavia garantisce la separazione e lo stacco anche tramite un grande schermo in corrispondenza del filo di fabbricazione sulla Via Nizza.

La scuola di Biotecnologie riprende con precisione la morfologia dell'isolato preesistente, organizzata secondo una disposizione di edifici rivolti su corti interne e maniche perimetrali, formatasi a ridosso della metà del secolo diciannovesimo, recuperando e

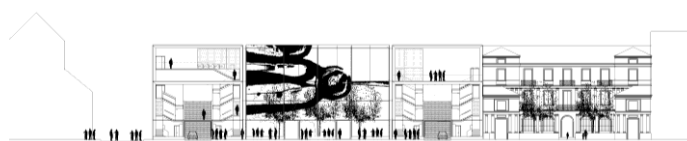
integrando nella nuova sistemazione gli unici fabbricati storici sopravvissuti alle distruzioni belliche (la cascina Tornelli, parallela alla via Nizza, e una delle due maniche di risvolto).



Spaccato assonometrico



Sezione trasversale



Prospetto su Via Nizza

Occupa un intero isolato e ne rimodella la configurazione, mantiene l'originaria partizione del lotto in quattro settori. Ciò consente di accorpate in aree omogenee le diverse attività specializzate, destinate a operare in piena autonomia, ma anche a interagire variamente attraverso la comunicazione visiva, il disegno dei collegamenti comuni, la qualità e la congruità degli spazi di mediazione e relazione.

Il complesso può essere letto per fasce orizzontali e strati verticali. Il primo settore, per la didattica, di maggiore permeabilità verso la sfera pubblica, è disposto nella parte del complesso prospiciente l'asse di via Nizza e occupa il corpo di fabbrica che ritaglia la piazza alberata interna separata dalla strada, ma visivamente collocata in contatto con essa, mediante la grande membrana vetrata posta a filtrare i flussi in entrata e i rumori e a reinterpretare in chiave contemporanea la cancellata della preesistente sede della facoltà di Veterinaria.



Atrio cortile didattica



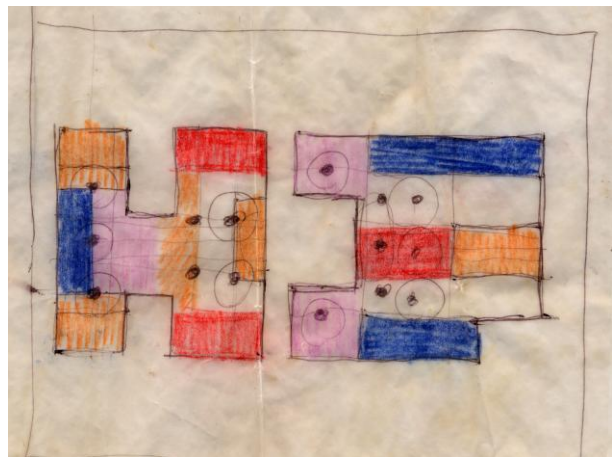
Corridoi aule

Caratterizzano tale ambito i due anfiteatri all'aperto, di forte impatto scenografico ricavati nello spazio compreso tra le pendenze delle aule superiori e il rialzo imposto dall'accesso al parcheggio sotterraneo. Tali spazi sono destinati agli studenti e ad attività culturali che possono riguardare sia la scuola sia l'intera città. Da questa zona, superando i disimpegni di accesso al piano superiore, si raggiunge il fabbricato esistente conservato, il cui piano terra è destinato a luogo di incontro e scambio tra gli studenti.

La didattica è organizzata nel corpo di fabbrica soprastante l'atrio coperto sul quale si affacciano gli anfiteatri sottostanti le grandi aule, aperti sul cortile della didattica e protetti dal traffico di Via Nizza dal grande schermo e da alberi di grande fusto che "arredano" il giardino anteriore. Sull'atrio coperto, invece, si aprono sia la caffetteria, che può sfruttare il gradevole spazio del giardino interno e può servire durante manifestazioni pubbliche per rinfreschi e break, sia la sala mostre dove in occasioni di convegni possono trovar posto esposizioni o servire come sala stampa. Il progetto, tiene conto della possibilità di realizzare in una fase successiva o in contemporanea ampliamenti degli spazi destinati agli studenti, mediante la creazione di mezzanini, raddoppio dei laboratori, mediante la sopraelevazione del corpo di fabbrica ad essi dedicato, aumento dei parcheggi, per soddisfare gli standard urbanistici ed edilizi.



Giardino dei laboratori



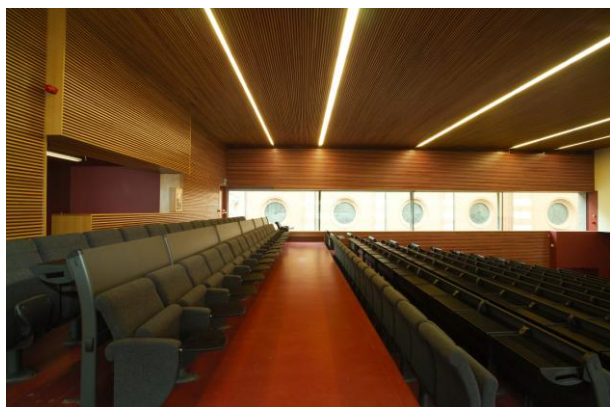
Schizzo di studio del giardino

Dall'atrio principale, proseguendo oltre la caffetteria e passando dai disimpegni d'accesso alle aule superiori, si raggiunge il grande spazio per gli studenti ubicato al piano terra del fabbricato esistente conservato, che, già dotato di una struttura a pianta aperta e di grandi aperture ad arco sul cortile antistante e sul chiostro retrostante, si presta all'uso di incontro e scambio degli allievi negli intervalli lasciati dalla didattica. E' questo il vero punto di

comunicazione e di relazione degli allievi, dove possono trovare oltre a degli adeguati spazi di lavoro, anche le sedi delle associazioni ed i punti d'informazione studenti. Da questo grande spazio si può accedere direttamente a due piccole sale di studio situate nelle maniche laterali conservate. Proseguendo nelle maniche si raggiungono i laboratori per la didattica, che si sviluppano su due livelli (piano terra e piano primo) sia negli interrati ad essi sottostanti, dove troveranno collocazione gli archivi e il materiale di lavoro.

Dall'atrio principale si accede, oltrepassando la reception - guardiania, alla zona laboratori che si sviluppa attorno al secondo cortile Cassone. Un gradevole giardino interno distribuisce i vari laboratori che sono organizzati in nuclei di lavoro dotati di uno spazio di laboratorio vero e proprio e due studioli per la ricerca. Vi sono presenti servizi generali quali, camere per culture, lavanderie, segreterie ed uffici di gestione, sale riunione, camere oscure e camere fredde.

La facciata asseconda la continuità della cortina di edificazione, annunciando con chiarezza la scrittura generale della composizione, in cui prevale l'accento tettonico e una forte carica simbolica. L'impressione è quella di una materia compatta che emerge dal suolo e viene incisa e plasmata attraverso un lavoro quasi scultoreo che procede per scavo, sottrazione e contrasto, esaltando il significato dei vuoti e proponendo una sorprendente varietà di sfumature nella percezione diurna e notturna.



Aula didattica



Fronte su Via Nizza

A partire dalla scelta del calcestruzzo armato a vista esaltato nelle sue qualità "cromatiche" e formali, l'edificio -strutturalmente concepito come un doppio involucro di setti portanti- afferma così con nettezza la propria presenza, insolita, immediatamente riconoscibile anche a distanza; una presenza quasi dura, priva di compromessi e "cedimenti mimetici" nei confronti di un contesto urbano che, tuttavia, viene interpretato e

assimilato nel disegno dell'impianto; un contesto verso il quale l'opera si apre, affermando, a un tempo, identità e permeabilità, compattezza e trasparenza.

Il rigore, la linearità, la chiarezza dell'intervento emergono con forza in mezzo ad un contesto urbano stratificato e caotico; la piazza alberata, chiusa su strada dalla grande vetrata, è riuscito come elemento di mediazione tra l'interno e l'esterno. La nuova Università pertanto può essere considerato un buon intervento di architettura contemporanea che riesce a dialogare con il tessuto preesistente, crando un valore aggiunto al contesto.



Palazzo dell'abbigliamento

Progettista: **Massimiliano Fuksas**

Ubicazione: **Porta Palazzo**

Cronologia: **2002-2005**

4.2 Palazzo dell'abbigliamento

Arch. M. Fuksas

Il palazzo dell'abbigliamento, costruito da Massimiliano Fuksas in Piazza della Repubblica risale al 2005, e si presenta in uno stato di abbandono per mancata definizione della funzione da destinare. Il progetto, che ha sostituito il vecchio mercato dell'abbigliamento, avrebbe dovuto riconfermare la sua funzione originaria, ma in seguito ad una serie di revisioni generali del Progetto Gate⁸⁷, si era pensato di destinare questo spazio ad un museo aperto tutta la notte, così da far rivivere e garantire una nuova identità all'interno di una delle piazze più pericolose di Torino.⁸⁸ Inutile dire che anche oggi, l'ipotesi di un cambio funzionale ha destato malcontento da parte della gente del posto e dei commercianti che molto malvolentieri si sposterebbero da un circuito mercatale ormai storico e consolidato in Piazza della Repubblica⁸⁹. Il luogo dove sorge il mercato dell'abbigliamento, Porta Palazzo ha un patrimonio urbanistico ed architettonico ricchissimo di storia e di memorie: dalle porte di ingresso alla città romana, alle cinte murarie, dagli edifici barocchi agli esempi di edilizia protoindustriale, dagli spazi urbani progettati secondo criteri estetici e prospettici settecenteschi.



Piazza della Repubblica prima del progetto

⁸⁷ The Gate (progetto pilota finanziato dall'Unione europea), di cui il Palafuksas rappresenta solamente uno degli altri numerosi interventi previsti per la zona di Piazza della Repubblica.

⁸⁸ Il vecchio mercato era completamente in amianto e se ne era richiesta l'immediata demolizione.

⁸⁹ In merito alla questione, si ricordi che nel 22/03/2006, venne organizzata, insieme al sindaco di Torino Chiamparino, l'assessore Tessore e all'architetto, una giornata di decisioni per la futura destinazione dell'edificio. Attualmente la proposta è quella di un contenitore multifunzionale con ristorante e bar. Questo vorrebbe dire escludere il ritorno dei soci della Cooperativa di dettaglianti che promossero il progetto di riqualificazione e che accettarono, alcuni fa, il trasloco in corso Romania in una struttura provvisoria davanti a Auchan. Dal fronte commercianti subito arrivò un altolà: "Noi vogliamo tornare a Porta Palazzo, gli accordi con il Comune sono chiari e la Tessore ci ha rassicurato anche in Commissione in questo senso"

Grazie ad alcune foto d'archivio è stato possibile ricostruire in parte la storia di questo luogo prima ancora che venisse progettato il Palafuksas.



Il mercato dietro le Porte Palatine. Foto d'epoca



La copertura dell'ex mercato dell'abbigliamento

Molto è stato fatto negli ultimi anni per migliorare il sistema del “costruito” del quartiere sia per quanto riguarda spazi pubblici sia privati, ma molto è ancora da fare proseguendo nell'azione di riqualificazione fisica, attraverso l'accompagnamento alle politiche ed agli interventi pubblici sul territorio, l'incentivazione agli investimenti privati, la concertazione tra gli interessi diffusi, il miglioramento delle condizioni abitative specie quelle più degradate. Nell'ultimo decennio, Porta Palazzo è sede di un'intensa opera di riqualificazione fisica, economica e ambientale, che si prefigge l'obiettivo di dimostrare che è possibile trasformare un quartiere, migliorare i suoi spazi, senza snaturare la sua atmosfera e la sua vitalità, mantenendo viva la sua storia e la sua memoria. La città nell'ambito di uno sforzo intrapreso da alcuni anni per il recupero del centro storico, ha voluto dare un nuovo splendore e una nuova funzionalità a questa storica piazza, rendendola più accogliente anche nelle ore successive il mercato. Obiettivi del grande progetto di riqualificazione⁹⁰ iniziato nel gennaio 2005, chiamato Progetto Gate.

⁹⁰ Inizio lavori : gennaio 2005 | fine lavori: aprile 2006, Committente Città di Torino.



Render di progetto della pavimentazione di Piazza Repubblica



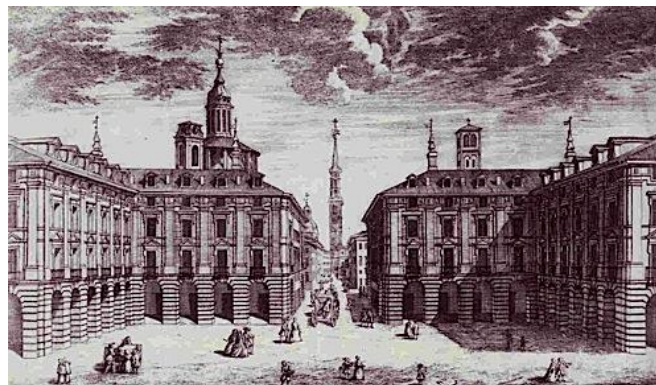
Render di progetto della pavimentazione di Piazza Repubblica

Lo scopo del progetto è stato quello di restituire alla città una grande area mercatale, resa maggiormente godibile anche al di fuori degli orari del mercato, con una valorizzazione dell'area. Tutti i sistemi sono stati messi a norma per garantire maggiore sicurezza allo svolgimento del mercato ed agli operatori. Porta Palazzo appartiene al centro storico della città, ma conserva, infatti, alcuni tratti caratteristici (forma urbana, storia, popolazione insediata, attività economiche) che la connotano come quartiere "popolare" a tutti gli effetti, con una forte identità e un forte senso di appartenenza. Non è un "quartiere" dal punto di vista amministrativo, ma è un'area percepita in modo unitario grazie ad un fenomeno di fondamentale importanza cittadina: il mercato di Piazza della Repubblica. Dal punto di vista urbanistico, la storia di quest'area è profondamente complessa, differente ed eterogenea. Deve il suo nome ad una delle porte della città, l'antica Postierla San Michele, che collegava i borghi suburbani con il mercato di Piazza delle Erbe, l'attuale Piazza Palazzo di Città. Nel corso dei secoli la postierla venne sostituita da una porta in muratura, e nel XVII sec. subentrò definitivamente alle Porte Palatine quale accesso principale settentrionale. Il Re Vittorio Amedeo II, desideroso di dare di Torino l'immagine di moderna capitale settecentesca, promosse una serie di interventi sulle porte di accesso alla città, che assunsero, oltre al tradizionale ruolo difensivo, una nuova veste di rappresentanza. I lavori iniziarono nel 1699 e nel 1701 venne inaugurata la Porta Palazzo. Il primo impianto dell'attuale piazza della Repubblica nasce però all'interno della riforma urbanistica della cosiddetta "città vecchia" con il progetto dell'Architetto Filippo Juvarra. Con la costruzione della piazza avvenne di fatto la saldatura fra la città e il Borgo Dora. L'area detta attualmente "Balon", era in origine una zona campestre abitata, in epoca romana, da agricoltori. Nel medioevo la zona diventò territorio amministrativo della città, popolandosi

di cascinali, mulini ed orti, dapprima, e di alcuni primordiali nuclei industriali. In seguito, durante il periodo di dominazione napoleonica, nell'800, con il progetto di smantellamento delle fortificazioni cittadine la Porta Palazzo venne abbattuta. Il dibattito apertosi sul ridisegno urbanistico della piazza e la nuova espansione settentrionale della città si concluse nel 1817, con il progetto di G. Lombardi di una grande piazza ottagonale intitolato ad Emanuele Filiberto, l'attuale piazza della Repubblica, a coronamento dell'essedra juvarriana.



Porta palazzo



Porta palazzo. Stampa Borra

Vari sono stati dall'800 ad oggi gli sforzi per abbellire e connotare la piazza e gli interventi sul territorio circostante. Nel 1825 l'arch. Formento elaborò il progetto per la parte meridionale della piazza, in particolare per l'isolato dei macelli, quello attualmente compreso tra la piazza e via Porta Palatina. La sistemazione definitiva dei contorni della piazza venne risolta intorno al 1830, grazie all'intervento di privati, in concomitanza con l'ampliamento dell'Ospedale Mauriziano ad opera dell'ing. Mosca. I mercati a Porta Palazzo si stabilirono definitivamente il 29 agosto 1835, a seguito di un "Manifesto Vicariale" che proibì, a causa dell'inferire del colera, la vendita sulle piazze, Palazzo di Città (piazza delle Erbe) e Corpus Domini e nel 1837 si completò piazza della Repubblica, che prese il nome di piazza Emanuele Filiberto. In seguito a tale provvedimento, la Città decise la costruzione di tettoie nei due primi quadrati della piazza Emanuele Filiberto per il mercato dei commestibili. Allo stesso tempo si lasciarono le lunghe file di baracche per i mercanti di stoffe, chincaglierie e terraglie. Per la conservazione delle merci venivano utilizzate le Ghiacciaie, grandi locali nel sottosuolo suddivisi in quattro piani sotto il livello della strada, già esistenti nel 1922, poi demolite e ricostruite nel 1945. A forma elicoidale, degradanti verso il basso, le Ghiacciaie permettevano ai carri di scendere e depositare le merci fra il ghiaccio naturale dei mesi invernali, raccolto nei prati vicini, o trasportato dal Moncenisio durante gli inverni meno rigidi. Nell'ultimo decennio, Porta Palazzo è sede di

un'intensa opera di riqualificazione fisica, economica e ambientale. Le opere più importanti che hanno ridisegnato lo spazio pubblico migliorando la qualità dei servizi e della vita sono stati: il sottopasso veicolare di corso Regina Margherita, il restauro e la rifunzionalizzazione del Cortile del Maglio, la costruzione del parcheggio multipiano di corso XI Febbraio, la riqualificazione degli edifici del Canale dei Molassi fino al recente riassetto di piazza della Repubblica, del Parco Archeologico e della Galleria Umberto I.

Il vasto programma di interventi realizzati è stato accompagnato da un'intensa attività di comunicazione le cui finalità e modalità hanno contribuito a valorizzare le attività e le risorse del territorio, ad attenuare gli effetti e i disagi causati dalle grandi opere, a sperimentare nuove modalità di negoziazione e di coinvolgimento degli attori e fruitori del territorio, a produrre un più forte senso di appartenenza e d'identità.

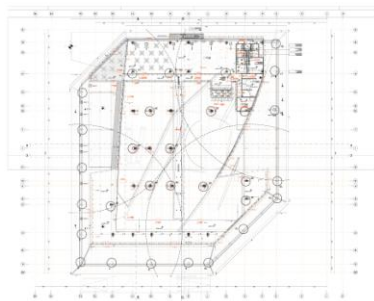
Lo spazio, Porta Palazzo, è talmente vasto da non poter essere racchiuso. Oggi, come tanti anni fa, è un luogo in cui è grande la presenza di immigrati e di marginalità. Non lontano, si trova la grande istituzione del Cottolengo, e L'Arsenale della Pace; le loro iniziative volte alla prima accoglienza sono uno dei motivi per cui la presenza degli immigrati a Porta Palazzo è così alta, oltre alla naturale propensione dei mercati (come le stazioni) da essere luogo di margine.



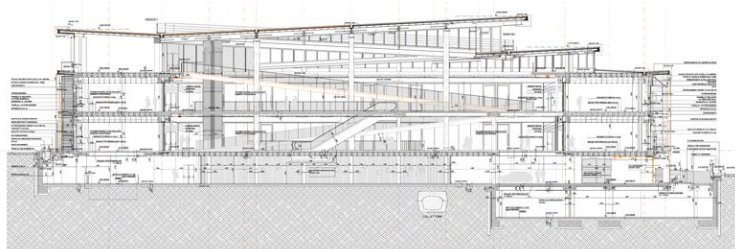
Immagini del mercato

All'interno di questa piazza si erge il nuovo edificio, opera dell'architetto Massimiliano Fuksas, uno dei progetti nati per la rinascita urbanistica dell'area di Porta Palazzo. Situato sul lato nord ovest della piazza, il nuovo edificio è allineato ai vicini edifici di corso Regina Margherita e corso Giulio Cesare, e alle due strade principali della piazza. Il disegno riprende il taglio sull'angolo tra le due strade, già presente nel fabbricato del 1916

occupato dalle Officine Savigliano. Nel progetto⁹¹, Fuksas, ha voluto riprendere, il piano ottocentesco della piazza, un perimetro ottagonale, alberato, con esedre laterali, cercando di proporre una nuova struttura armonica e allo stesso tempo flessibile.



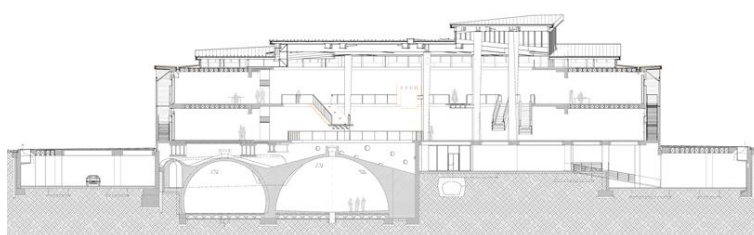
Pianta seminterrato



Sezione longitudinale



Pianta piano terra



Sezione trasversale

Il padiglione sorge su un piano pentagonale di 5.000 mq, sviluppati in 12,5 metri totali di altezza, con due piani fuori terra ed un parcheggio seminterrato. All'interno del nuovo padiglione, un sistema di rampe collega tutti i livelli, a partire da quello recuperato dalle due antiche ghiacciaie ipogee inserite in una specie di cubo bianco con degli oblò che ne permettono la visione dal parcheggio visibili da ogni piano. L'accesso principale per il piano terra è stato collocato in corrispondenza dello spigolo sud est, in prossimità dell'incrocio tra corso Giulio Cesare e corso Regina Margherita. L'accesso al primo piano, organizzato con lo stesso schema del piano terra, avviene attraverso scale mobili ed ascensori (di dimensioni adatte al trasporto di handicappati), mentre altre rampe proseguono verso il solaio. La copertura, realizzata in metallo, è sorretta da un sistema di pilastri. Il palazzo di vetro, definito dall'architetto, "grande cavatappi" o "lampada di Aladino" nasce nello stesso luogo dove prima sorgeva il Mercato dell'Abbigliamento. La facciata esterna è realizzata con una doppia superficie in vetro traslucido, intervallata con mattoni pieni e linee di ottone bronzato ed è illuminata da una intercapedine interna

⁹¹ Committente: Città di Torino
Progettisti: Arch. Massimiliano FUKSAS, Roma - A.I. Engeneering, Torino

che ospita le scale di sicurezza e gli impianti di climatizzazione. Una terrazza panoramica sovrasta l'ultimo piano dell'edificio e permette la vista sulla piazza, sugli edifici juvarriani di via Milano, sulla cappella della Sindone e sulla svettante Mole Antonelliana.



Particolari prospetto e copertura

Ad ogni modo, molteplici sono le contraddizioni e le perplessità che sono sorte rispetto al progetto del Palafuksas, in particolare per la sua conformazione rispetto al contesto esistente, sul concetto di edificio a blocco compatto che non si integra con la ricchezza di articolazioni e aperture non solo delle altre strutture del mercato ma anche degli edifici circostanti; lo spazio intercapedine compreso fra le sue facciate che si riempie di rifiuti, la presenza di numerose rampe interne che determinano troppi spazi inutilizzabili e che vincolano pesantemente la versatilità d'uso.



Intercapedine interna dall'esterno



Intercapedine interna dall'interno



Prospetto della facciata.

Da un titolo emerso sulla Stampa intitolato *Palaspreco, l'impresa fa causa*⁹², ben si intuisce come per molti questo progetto è costato troppo (8 milioni di euro), non solo rispetto ai risultati raggiunti ma soprattutto per il fatto che ancora è orfano di funzione.

Ritengo personalmente che questo episodio di architettura contemporanea denuncia pertanto uno scarso sistema di gestione amministrativa. L'inserimento del Palafuksas, ad ogni modo non manifesta una sensibilità, un'apertura al contesto circostante, anzi ne rappresenta un Ufo che potrebbe andare bene in qualsiasi "luogo", e soprattutto potrebbe «essere usato per qualunque cosa».⁹³

⁹² E. Minucci, *Palaspreco, l'impresa fa causa* in « Stampa » del 2/10/2007.

⁹³ Gian Luca Favetto, *Fuksas disegna la città ottimista Torino e l'architettura*, in «La Repubblica» del 12.02.05.

■ GENOVA

5. Genova

Dalla fine degli anni Ottanta Genova è stata oggetto di investimenti pubblici e privati che ne hanno migliorato l'aspetto e la vivibilità. In occasione dei Mondiali di calcio del 1990 sono state ristrutturare le Stazioni ferroviarie di Principe e Brignole ed è stato stanziato il finanziamento per la realizzazione del primo tratto di Metropolitana. Tuttavia, solo con le Colombiadi nel 1992 viene dato il primo forte impulso turistico alla città e Genova comincia ad essere conosciuta in Italia e, soprattutto, all'estero. Come dice Renzo Piano, una città come Genova, costretta fra «montagna scoscesa e un mare profondo, impara assai presto a organizzare spazi e infrastrutture del tutto artificiali.



Vista del Porto



Vista del porto dalla montagna

La segretezza di questa città non è solo nei suoi esterni: anzi lo è assai più nei suoi interni». ⁹⁴ Una città che si è sviluppata, includendo i caratteri sia di quella ottocentesca sia di quella moderna con presenze sicuramente significative di architettura, quali, Mario Labò e Luigi Carlo Daneri – i grandi autoctoni – Marcello Piacentini durante il Fascismo, con il grattacielo di piazza Dante e Franco Albini per la museografia. Vanno inoltre ricordati: Giovanni Romano – per il Palazzo di Giustizia – Ignazio Gardella, forte delle sue solide radici locali, Aldo Rossi – per il teatro dell'Opera – Vittorio Gregotti, con lo stadio, Renzo Piano, Guillermo Vázquez Consuegra con il Museo del Mare e della Navigazione nell'edificio Galata, presso la darsena del Porto Antico – ed anche UN Studio Ben van Berkel & Caroline Bos per il Ponte Parodi.

⁹⁴ G. Donin (a cura di), *Renzo Piano: pezzo per pezzo*: catalogo del 1982.



Genova, Italia/ Marcello Piacentini e Angelo Invernizzi,
Grattacielo di piazza Dante, via G. D'Annunzio, 1935/1937



Genova, Italia, piazza Sturla 3, Luigi Carlo Daneri, 1936/1938



Genova Piazza Portoria/ Giovanni Romano, Giorgio
Olcese, Giulio Zappa 1962/1966



Teatro Carlo Felice, piazza De Ferrari,
Aldo Rossi, Ignazio Gardella, Fabio Reinhart e Angelo
Sibilla, 1987/1991.

A Genova la visuale cambia ad ogni passo, ci si trova sempre di fronte all'effetto sorpresa, mentre un costante movimento orizzontale si snoda parallelamente alla linea di costa.

Negli anni del secondo dopoguerra un'affascinante serie di circostanze e personaggi regalano alla città e all'architettura una straordinaria serie di musei. Franca Helg ricorda quel periodo descrivendo una Genova seducente e difficile, piena di contraddizioni, ricca di monumenti, con un tessuto urbano di grande carattere ma in avanzato degrado, dove sindaci come Adamoli e Pertusio chiamano gli architetti della scuola milanese a collaborare con gli uffici tecnici comunali, dove Caterina Marcenaro, a capo della Ripartizione Belle Arti, propone la riforma del patrimonio museale della città, affidando a Mario Labò il Museo Chiossone e a Franco Albini prima Palazzo Bianco, poi Palazzo Rosso e il Tesoro di San Lorenzo. In questi anni vengono anche progettati, ma mai realizzati, il Museo Colombiano, di Gardella, e il Palazzo dell'Arte, per il quale Albini

sviluppa due successive soluzioni progettuali, prima con Helg e Labò e poi con Luigi Carlo Daneri, e Luciano Grossi Bianchi.

In questi anni le opere d'arte tornano alla luce; così, l'ansia di cambiamento e la sensazione di un ritardo culturale creano le condizioni per il rinnovamento dei musei sia dal punto di vista architettonico sia museologico. Genova, a causa della complessa orografia, propone continui cambi nella scala di riferimento, per le diverse quote e i diversi punti di vista. Il mare costituisce, quindi, l'unico sistema di riferimento assoluto, in grado di definire la misura degli elementi emergenti antichi e nuovi – si pensi alle torri medievali, alla lanterna e al Matitone – ai quali si sovrappongono "salti di scala" orizzontali, come su un unico piano di profondità – come la Sopraelevata e i Magazzini del Cotone.



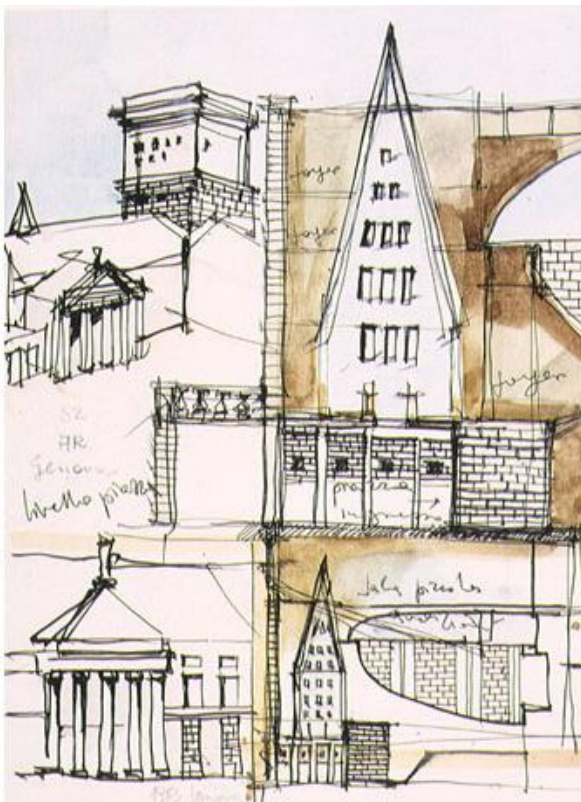
Vista dei Magazzini del Cotone



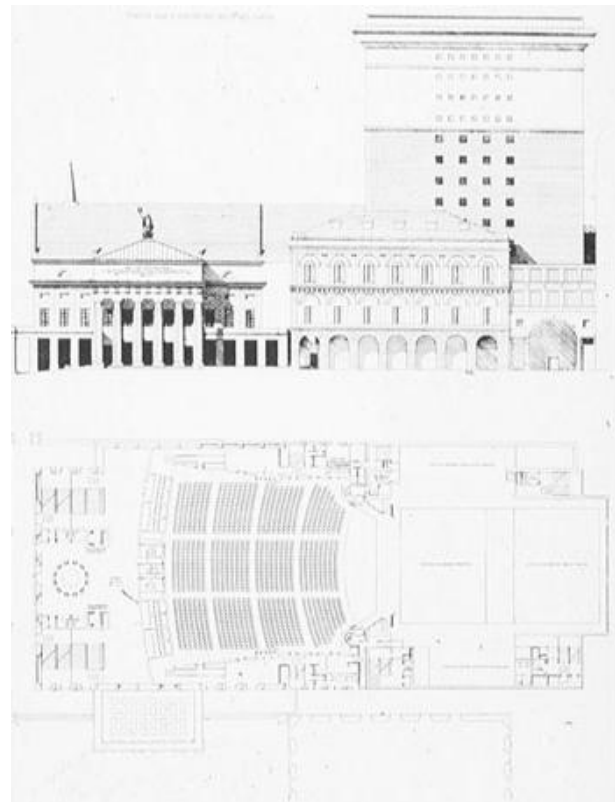
La Biosfera di Renzo Piano presso l'Acquario e il Matitone - Genova

La complessità di questa città, percepibile solo per parti, richiede, dunque, estrema attenzione: ogni intervento apparentemente emergente o dominante deve confrontarsi con le potenzialità del sito, con la capacità o meno da parte della città di accoglierlo, di esaltarne o di annullarne gli effetti. Una delle emergenze, per così dire, *colpevoli* di sovvertire la scala di riferimento del centro città, è la torre scenica del nuovo Teatro Carlo Felice, disegnata da Aldo Rossi nel periodo tra il 1983-1990, un progetto che si impone con la sua massa sullo skyline della città. Il carattere della costruzione, con il cornicione della torre paradossalmente fuori scala e l'enfasi posta sulla dimensione delle colonne, fa in modo che la nuova torre domini fisicamente lo spazio urbano. Costruito sull'area dell'antico Carlo Felice, il nuovo teatro, costruito da Aldo Rossi, recupera un'idea già presente nei progetti di Scarpa: la creazione di una piazza coperta di 400 mq di superficie, dove il teatro possa essere il collegamento ideale tra Galleria Mazzini e piazza De Ferrari.

La piazza è un foyer all'aperto, le pareti sono rivestite con lastre di pietra e sono arricchite da colonne e travature in metallo. Sono due le esigenze che si è voluto tenere presenti nella realizzazione del nuovo teatro Carlo Felice: anzitutto la necessità di ricostruirlo esattamente dov'era e, in secondo luogo, il voler dotare la nuova struttura della più avanzata tecnologia. Da quest'ultima necessità nasce l'imponente torre scenica alta circa 63 metri. In pratica, del vecchio teatro rimangono le colonne, il pronao, l'iscrizione latina e il terrazzo che si affaccia su Via XXV Aprile, al quale si accede da uno dei foyer; la struttura odierna è molto compatta e geometrica, la torre scenica è un parallelepipedo sviluppato in altezza molto lineare, adornato soltanto da un cornicione. La platea, i foyer e i servizi per il pubblico sono contenuti in un parallelepipedo più piccolo, sul quale hanno rilievo il pronao e il portico.



Schizzi e progetto del Teatro Carlo Felice di Aldo Rossi.



Prospetto e pianta del Teatro Carlo Felice, Arch. A. Rossi.

Ma i giganti a Genova non appartengono solo all'ambito dell'architettura civile: anche alcuni complessi industriali hanno costituito un "salto di scala" rispetto al tessuto urbano esistente. Nella Primavera del 2002 viene abbattuto un elemento simbolo del porto di Genova dagli anni Sessanta, il silo granario, che era collocato perpendicolarmente alla linea di costa su Ponte Parodi nel centro dell'antico arco portuale. Rispetto alle indicazioni

del Bando di Gara di Concorso, che lasciava ai concorrenti la libertà di demolizione, il progetto vincitore, dello UN Studio di Ben van Berkel, affronta il problema del rapporto con il contesto ambientale sostituendo la verticalità con un salto di scala in orizzontale, ottenendo una piazza sul mare che si sviluppa su una collina artificiale e stabilendo un dialogo con il sistema collinare cittadino. Più o meno nello stesso periodo viene realizzato l'ampliamento della Facoltà di Architettura dell'architetto Luciano Grossi Bianchi, presso la zona san Donato e San Silvestro, scelto come caso studio significativo.



Prospetto Università di Architettura, Arch. I. Gardella e L. G. Bianchi

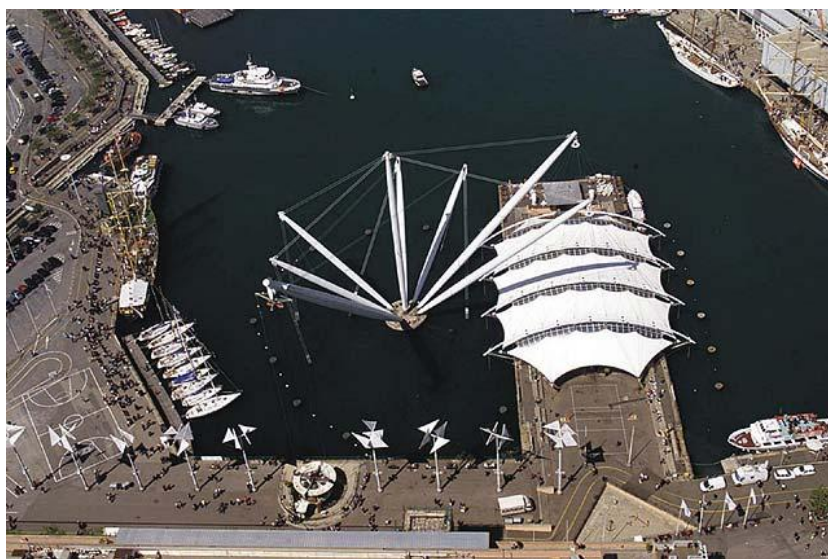


Prospetto Università di Architettura, Arch. I. Gardella e L. G. Bianchi

È possibile ripercorrere le linee del governo urbano a Genova, attraverso il racconto di un processo che coinvolge una pluralità di soggetti, istituzionali e non, nelle diverse fasi di pianificazione, programmazione e attuazione delle politiche urbane per la trasformazione di parti della città. Il ruolo dei diversi attori coinvolti, a volte cambia, all'interno di interazioni sempre più articolate, tra attività di promozione, regia, controllo, coordinamento e investimento, per un insieme di progetti che hanno rimesso in gioco l'identità di una città dalla forte tradizione industriale e portuale. Nelle pratiche di progetto e attuazione di operazioni complesse, in cui si integrano fattori fisici e di rivitalizzazione socio-economica, gli attori sperimentano sempre più frequentemente pratiche e comportamenti tendenti a bilanciare gli interessi pubblici e privati, in un nuovo quadro, nel quale i modelli di spesa delle amministrazioni pubbliche sollecitano un diverso ruolo di regia ed una diversa capacità di reinterpretare i segni e le linee del mutamento in corso nella città contemporanea.

Così, insieme alla caratterizzazione mediatica di manifestazioni e di eventi – ad esempio le Colombiadi, i Mondiali di Calcio del 1990, l'Expo del 1992 – Genova sperimenta anche

la capacità di sviluppare pragmaticamente progetti che vadano oltre la ricerca di finanziamenti, per configurare una diversa coerenza delle azioni messe in campo ed un processo di sviluppo condiviso attraverso nuove forme di politica urbana. Il progetto di trasformazione della città è messo a fuoco con l'esperienza della riqualificazione delle aree del Porto Franco, dismesso dalle attività portuali e ceduto dall'allora Consorzio Autonomo del Porto al Comune di Genova, in occasione delle Manifestazioni Colombiane del 1992. Nello stesso periodo si concretizzano i primi progetti di recupero delle aree del centro storico cittadino, subito alle spalle dell'arco portuale, con l'insediamento della Facoltà di Architettura che avvia la rivitalizzazione di alcune parti del tessuto storico, da tempo interessato da significativi processi di degrado. Con il progetto di riuso di una vasta area del waterfront e gli interventi di manutenzione urbana per l'Expo del 1992, soggetti prevalentemente istituzionali e pubblici hanno rivestito un ruolo operativo e hanno di fatto richiamato l'attenzione pubblica sulla possibilità di ripensare il rapporto tra città e porto.



Riqualificazione del Porto Vecchio di Genova. La Macchina delle Feste. Arch. R. Piano

Nel suo insieme, il Porto Antico è una fabbrica dismessa, come il Lingotto, la differenza è che “l’edificazione non è avvenuta nel corso di cinque o sei anni, ma in un tempo cento volte superiore”. Così Piano definisce l’intervento con il quale – in occasione del cinquecentesimo anniversario del viaggio di Cristoforo Colombo in America – ha trasmesso nuova linfa al Porto Antico di Genova, ristabilendo un legame tra il porto e la città storica. Preceduto dagli studi di risanamento del quartiere del Molo Vecchio, compiuti nel 1981 per il Comune, il progetto per le Celebrazioni Colombiane ha adottato quelle osservazioni come punto di partenza per sovvertire il carattere effimero tipico delle

esposizioni, affidando alla riqualificazione dell'esistente il compito di trasformarsi in spazio espositivo temporaneo per poi svolgere una varietà di funzioni al servizio stabile della città. Tale obiettivo si è tradotto nella ristrutturazione e nel restauro degli edifici storici lungo i moli: i quattro Magazzini Doganali risalenti al Seicento, il Magazzino del Cotone degli inizi del Novecento, e il più recente Millo, le cui dimensioni sono state ridotte perché troppo incombenti. I Magazzini Doganali, invece, sono stati pazientemente conservati, recuperandone arredi e decorazioni, con il restauro del Magazzino del Cotone, nel quale vengono introdotti nuovi sistemi di distribuzione e nuovi impianti, adeguati alla funzione di centro congressi con auditorium e biblioteca.

Contemporaneamente, nuove strutture vengono realizzate in prossimità del mare: l'Acquario e il Bigo, il grande albero di carico che regge la tensostruttura di protezione della "piazza delle feste", uno spazio per spettacoli all'aperto affiancato da sculture mobili di Susumu Shingu.

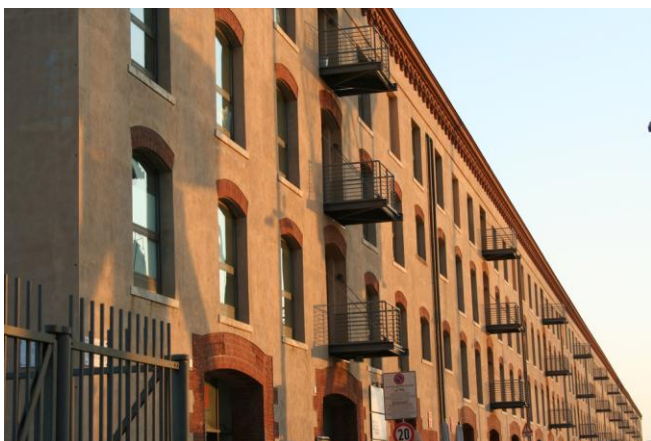


Genova, parte del porticciolo turistico, vicino all'Acquario, a sinistra il palazzo del ghiaccio (trasformabile in diverse soluzioni) i magazzini del Cotone sede di biblioteche, multisale, ludoteche e musei

Il connettivo diretto tra questi ultimi e la città vecchia è costituito da piazza del Caricamento, estesa dai portici della Ripa fino all'acqua, e realizzata grazie all'interramento di un tratto della strada urbana ad alto traffico che aveva segnato la cesura tra porto e quartieri storici. Il braccio più alto del Bigo, la cui struttura è formata da

pennoni cavi di acciaio, sostiene un ascensore panoramico che ruota su se stesso offrendo ai visitatori la vista del porto e di Genova.

I Magazzini del Cotone – realizzati nel 1869 grazie alla donazione del Duca di Galliera Raffaele De Ferrari per far fronte alle accresciute necessità dei traffici commerciali di allora – sono oggi un formidabile centro di attività culturali ed economiche. Dopo la ristrutturazione di Renzo Piano, ospitano il Centro Congressi di Genova, attualmente una delle più prestigiose e versatili sedi italiane per convegni e mostre tematiche. Qui nel 2001 è stato allestito il Centro Stampa Internazionale del G8. Ai Magazzini del Cotone, inoltre, hanno sede importanti strutture culturali quali La Città dei Bambini e dei Ragazzi, realizzata in collaborazione con la “Cité des Sciences et de l' Industrie” di Parigi, e la Biblioteca De Amicis, principale realtà europea nell'editoria e nella multimedialità per i giovani.



Prospettiva dei Magazzini del Cotone



Magazzini del Cotone e Lanterna

L'ultimo intervento di riqualificazione del Porto Antico risale al 2001, con la realizzazione della Bolla o Biosfera, spettacolare serra per la coltivazione di innumerevoli varietà di felci. Ancorata ad una piattaforma galleggiante nel porto davanti all'Acquario, è una leggera e trasparente sfera di pannelli di vetro fissati da giunti in acciaio:

al suo interno un pavimento in ardesia disegna il percorso per il pubblico tra la folta vegetazione di felci arboree e tropicali.



Bolla, Arch. Renzo Piano

Il G8 del 2001 offre a Genova un'altra occasione per sperimentare una stretta collaborazione non solo tra Enti Amministrativi e Istituzionali, ma anche con Enti e attori privati. Insieme, questi soggetti sviluppano una capacità di cooperazione nuova, che rende fattibili in pochi mesi interventi sia di arredo urbano sia di rigenerazione strutturale di parti della città. La città e i Genovesi si riscoprono in pieno fermento: i grandi interventi di restauro, di palazzi e chiese, e di manutenzione urbana, di strade e piazze pubbliche sono le tracce di un Piano della città, inteso quale esercizio di riflessione collettiva, capace di organizzare, definire ed orientare le coerenze tra pianificazione, sviluppo e progetto. In questa prospettiva si inquadra il recupero degli spazi della vecchia darsena comunale, insieme alla rigenerazione di parti del tessuto storico alle spalle della stessa. Attraverso successivi interventi dal 1998, il progetto di riuso comprende l'insediamento della Facoltà di Economia e Commercio, del Museo del Mare e della Navigazione, di funzioni di residenza, commercio, artigianato e servizi pubblici. Il progetto di trasformazione dell'area di Ponte Parodi, posto al centro dell'arco portuale storico, sull'area liberata dalla recente demolizione del grande silos granario, rappresenta uno degli ultimi tasselli del processo attraverso il quale gli spazi del porto si riappropriano delle funzioni urbane. Come si vede, quindi, l'attenzione è rivolta al progetto inteso come *processo*, teso allo sviluppo di forme di regolazione sociale e di strumenti utili alla valorizzazione delle risorse locali. Sicuramente la nuova sfida posta alla città è quella di riuscire a gestire queste trasformazioni. Genova esprime oggi una dimensione europea, valutando i concetti di conservazione e rinnovamento non come concetti antagonisti, ma al contrario, considerando l'esistente materiale stimolante per il nuovo progetto. La complessità orografica di questa città, percepibile solo per parti, impone attenzione: ogni intervento apparentemente emergente o dominante deve fare i conti con le potenzialità del sito e con la capacità o meno da parte della città di accoglierlo.



Museo del mare.

Architetto: **Arch. Guillermo Vázquez Consuegra**

Ubicazione: **Porto Vecchio**

Cronologia: **2001-2004**

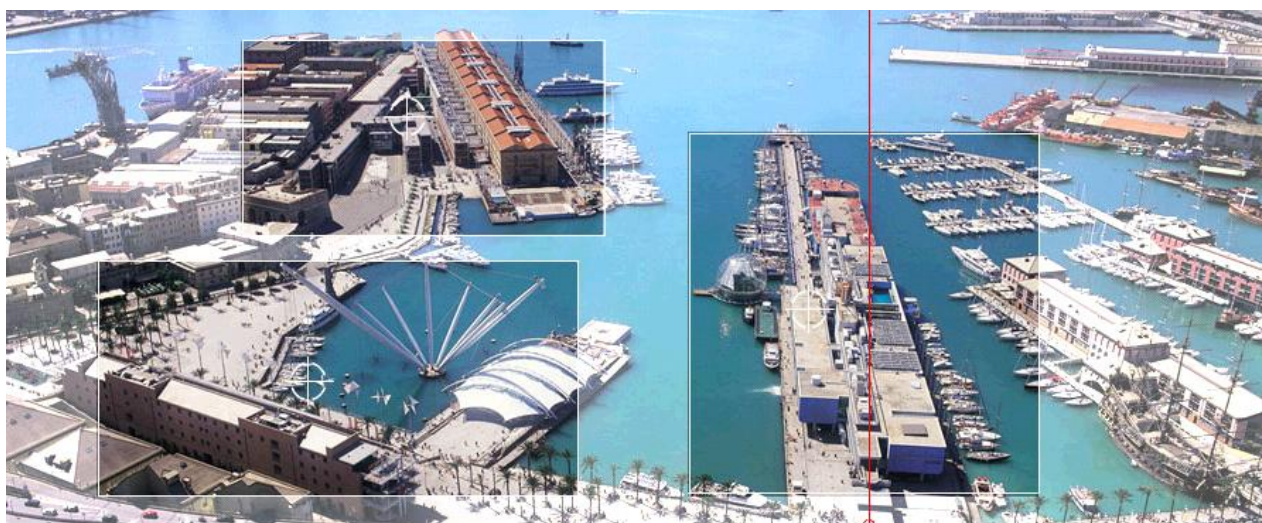
5.1 Museo del mare.

Arch. G. V. Consuegra

Una delle aree che maggiormente ha subito notevoli trasformazioni in questi anni è stata senza dubbio la zona del porto, dove si sono demoliti edifici industriali, vincolati a vecchi usi portuali e al loro posto, ne sono nati dei nuovi, con lo scopo di rivitalizzare la cornice marittima della città.

L'intervento di recupero, in occasione del cinquecentesimo anniversario del viaggio di Cristoforo Colombo in America, - ha ridato vita al Porto Antico di Genova, ristabilendo un legame tra il porto e la città storica. Quest'ultimo, infatti, si era via via allentato con la costruzione degli uffici della dogana e dei relativi magazzini nel XIX secolo, poi demoliti per lasciare posto alla linea ferroviaria ed infine a una trafficata strada urbana ed alla sopraelevata a scorrimento veloce.

Preceduto dagli studi di risanamento del quartiere del Molo Vecchio compiuti nel 1981 per il Comune, il progetto per le Celebrazioni Colombiane se ne è servito come punto di partenza per sovvertire il carattere effimero tipico delle esposizioni, affidando alla riqualificazione dell'esistente il compito di trasformarsi in spazio espositivo temporaneo per poi svolgere un mix di funzioni al servizio stabile della città. E' il principio che si pone come obiettivo, quello di ricreare porzioni di città che si integrino con il tessuto urbano preesistente dando vita a processi di rivitalizzazione dell'intorno. Così l'area è diventata il Porto Antico, la piazza moderna della città millenaria, il punto di saldatura tra il mare e il centro storico, il varco sempre aperto alle culture, agli incontri, al futuro, in una sola definizione: "La Piazza sul Mediterraneo".



Veduta generale del porto antico di Genova con i nuovi interventi

A Genova tale principio, si è tradotto nella ristrutturazione e restauro degli edifici storici lungo i moli: i quattro Magazzini Doganali risalenti al Seicento, il Magazzino del Cotone degli inizi del Novecento, e il più recente Millo, le cui dimensioni sono state ridotte perché troppo incumbenti. I Magazzini Doganali, invece, sono stati pazientemente conservati recuperandone arredi e decorazioni, e il Magazzino del Cotone restaurato introducendovi nuovi sistemi di distribuzione e nuovi impianti, adeguati alla funzione di centro congressi con auditorium e biblioteca.

Contemporaneamente, nuove strutture sono state realizzate in prossimità del mare: l'Acquario e il Bigo, il grande albero di carico che regge la tensostruttura di protezione della "piazza delle feste", uno spazio per spettacoli all'aperto affiancato da sculture mobili di Susumu Shingu.

Il connettivo diretto tra questi ultimi e la città vecchia è costituito da piazza del Caricamento, estesa dai portici della Ripa fino all'acqua, e realizzata grazie all'interramento di un tratto della strada urbana ad alto traffico che aveva segnato la cesura tra porto e quartieri storici.

Il braccio più alto del Bigo, la cui struttura è formata da pennoni cavi di acciaio, sostiene un ascensore panoramico che ruota su se stesso offrendo ai visitatori la vista del porto e di Genova. L'Acquario è retto da pilastri in calcestruzzo a sezione circolare e ricorda una nave in un bacino di carenaggio: al suo interno le vasche principali sono illuminate dall'alto attraverso il tetto trasparente.

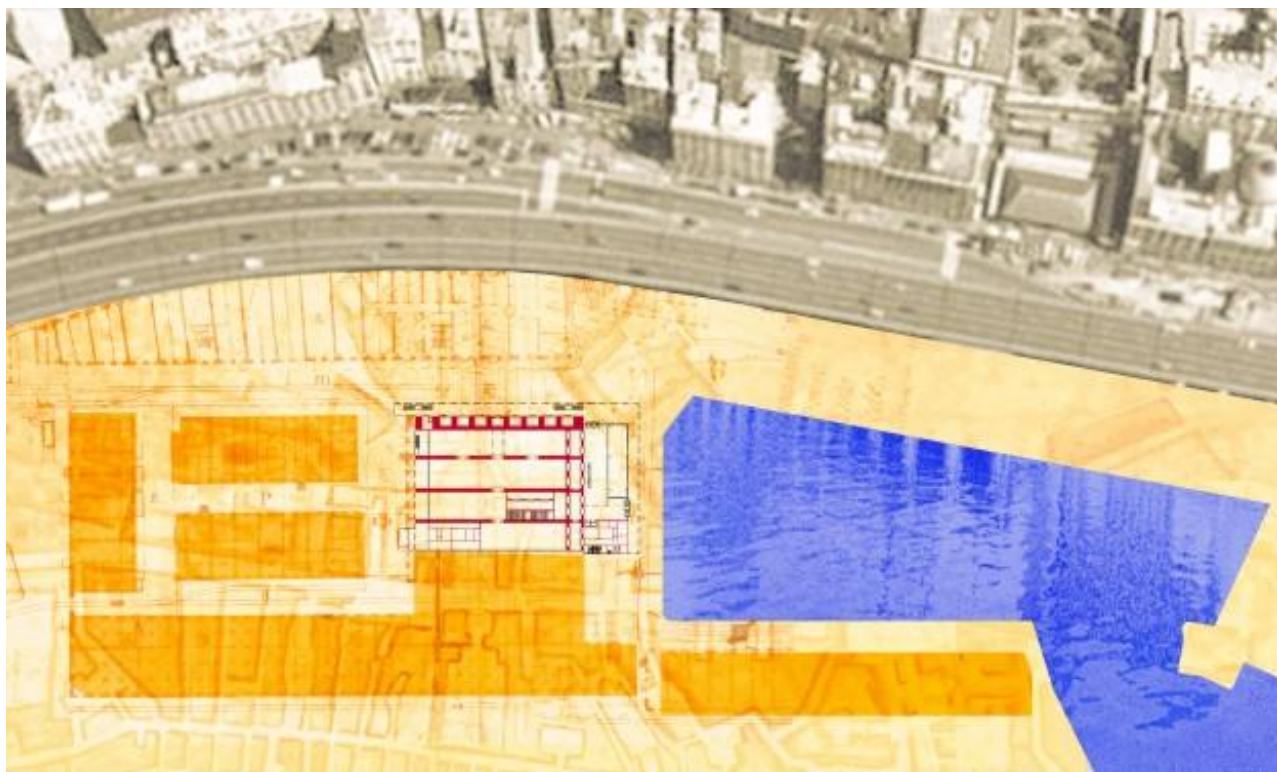
L'ultimo intervento di riqualificazione del Porto Antico risale al 2001, con la realizzazione della Bolla o Biosfera, spettacolare serra per la coltivazione di innumerevoli varietà di felci. Ancorata ad una piattaforma galleggiante nel porto davanti all'Acquario, è una leggera e trasparente sfera di pannelli di vetro fissati da giunti in acciaio: al suo interno un pavimento in ardesia disegna il percorso per il pubblico tra la folta vegetazione di felci arboree e tropicali. In una delle zone sottoposte a questo processo di cambiamento si trova l'edificio Galata, dove sarà localizzato il nuovo Museo del Mare e della Navigazione. L'intervento fa parte della più generale strategia di riqualificazione del Centro Storico in connessione con il recupero del porto antico per usi urbani qualificati, collegato ad altre strutture culturali previste nell'ambito, quali le Case dell'Arte Contemporanea e della Musica.

Il recupero della Darsena, storico obiettivo della pianificazione urbanistica cittadina, è concretamente iniziato nel 1991 con l'avvio dei lavori della Facoltà di Economia e Commercio, inaugurata nel 1995 nel quartiere Scio.

Il primo intervento organico di recupero risale però soltanto al 1998, con l'Approvazione del Programma di Riquilificazione Urbana, in parte attuato con la demolizione dell'edificio Famagosta e con la realizzazione, nell'ambito del programma per il vertice G8, della passeggiata di Calata Vignoso ed in parte nell'edificio Cembalo, destinato a residenza, commercio e servizi (asilo nido e l'insediamento di una scuola velica qualificata).

La nuova struttura integra l'offerta turistico culturale già presente nell'arco portuale storico mediante l'insediamento di un servizio ambientalmente idoneo, in quanto sfrutta le strutture proprie di un edificio da sempre utilizzato per attività navali in una città la cui economia e il cui sviluppo sono per tradizione legati al mare.

Il progetto dell'architetto spagnolo Guillermo Vázquez Consuegra, selezionato nell'ambito di un concorso internazionale del 2000, completa la ristrutturazione architettonica della Darsena con il recupero storico del Quartiere Galata, in origine un cantiere di costruzione e riparazione per le galee. Con un'esposizione articolata su quattro piani, su oltre 6000 mq di superficie, si candida a essere il più grande complesso museale del suo genere nel Mediterraneo. Certamente è l'unico, in Italia, dedicato espressamente alla marineria mercantile. Il Museo è stato progettato confrontandosi con i maggiori musei marittimi mondiali (come il Greenwich Maritime di Londra, il Museo Vasa di Stoccolma, il Museo Marittimo di Barcellona).



Planivolumetrico di progetto

L'edificio Galata è la costruzione più antica sopravvissuta della Repubblica di Genova. Già nel '600 vi si costruivano le Galee genovesi. Oggi, in continuità con il passato, è il luogo ideale per conoscere e riscoprire il secolare rapporto tra uomo e mare.

Spicca per originalità il sistema costruttivo ad arconi sovrapposti, direttamente a contatto con il mare, che serviva per accogliere le imbarcazioni in riparazione. Nel suo percorso storico si susseguono falde a due spioventi, tetti piani, tettoie metallica, etc. Si tratta pertanto di una costruzione che non ha mai mantenuto un'immagine unica e consolidata. Il profondo cambiamento di uso previsto per questo edificio hanno pertanto suggerito un'ulteriore immagine, con operazioni di svuotamento e di addizione di spazi di grandi dimensioni, adeguati al nuovo uso di muse del mare.

Si tratta pertanto di un'architettura che considera i concetti di conservazione e rinnovamento non come concetti antagonisti, ma che al contrario considera l'esistente un materiale stimolante per il nuovo progetto. Il Museo, con sede principale alla Darsena, si estenderà anche alla vicina Commenda di Prè, antico ospedale sorto nel 1180 per volontà dei Cavalieri Gerosolimitani, atto ad ospitare, oltre ai Cavalieri dell'Ordine, mercanti e pellegrini diretti in Terrasanta, ed oggetto di un intervento di restauro monumentale compiuto dalla Soprintendenza locale.



Noack, Alfred_ (1833-1895)-

Lo stato di rovina irrecuperabile della struttura di cemento armato che si aggiunse all'edificio nel 1921/1923 suggerisce la sua demolizione, pur riconoscendone un suo valore come immagine, e si decide di affidare all'architettura contemporanea il compito di dotare di una nuova e suggestiva immagine l'edificio rinnovato. In virtù delle funzioni necessarie e dello spirito del museo, l'architetto Guillermo Vázquez Consuegra ha così proposto una nuova facciata di vetro e alluminio, leggera e trasparente, che come un velo sfuma la presenza della facciata neoclassica⁹⁵ verso la Darsena.

Una facciata che cambia in funzione del movimento del sole e delle caratteristiche climatologiche facendo sì che la costruzione formi parte dell'ambiente naturale.

Il Museo del Mare illustra l'evoluzione del porto e della città a partire dall'Alto Medioevo per far comprendere quello che il mare ha rappresentato per Genova.

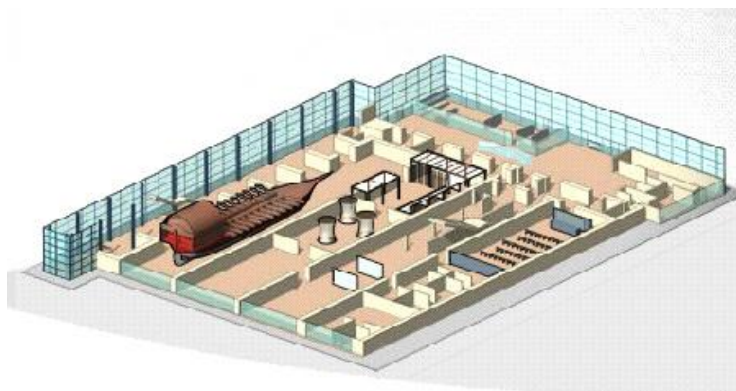
⁹⁵ La facciata che è emersa in seguito alla demolizione della parete in cemento armato



Prospetto del Museo Galata del Mare verso la darsena

Non un approccio esclusivamente scientifico, ma multimediale e interattivo. Il percorso espositivo conduce il visitatore attraverso sale più tradizionali (sullo sviluppo del porto di Genova, su Cristoforo Colombo, Andrea Doria e la pittura di marina), ma consente anche di entrare ed esplorare gli ambienti della Genova marinara, visitare l'armeria della Darsena, assistere all'arrivo dei carichi di argento dalle Americhe a bordo delle galee, sfogliare – virtualmente – preziosi atlanti cinquecenteschi.

Il tema del viaggio è uno dei fili conduttori della visita al Galata Museo del Mare. Anche il percorso espositivo del museo, seguendo un ordine cronologico, si identifica in un viaggio che inizia al piano terra dall'età delle navi a remi, continua al primo e al secondo piano sulla rotta dei velieri e delle rivoluzionarie esplorazioni geografiche, per approdare al terzo piano dove, oltre alla sezione dedicata ai tempi della navigazione di Cristoforo Colombo, è stata recentemente inaugurata la sala interattiva denominata "Piroscafo", che permette ai suoi visitatori di salire a bordo di una nave per rivivere l'esperienza del viaggio all'epoca degli emigranti.



La sala del Piroscapo e percorso espositivo interno. Pianta primo livello in tridimensionale.

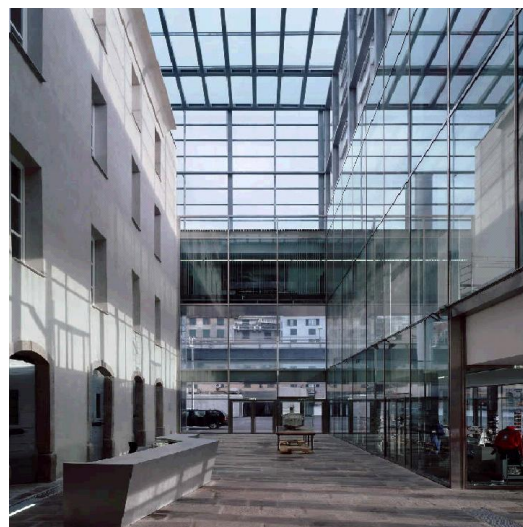
Un museo con queste caratteristiche ha bisogno di un grande atrio, uno spazio con dimensioni e scala adeguata che si addica ad un grande edificio istituzionale, ben lontana

quindi dalla scala più domestica e minuta di un edificio di magazzini portuali. La larghezza di questo spazio che forma l'ingresso viene definita dalla necessità di installare il volume prismatico che accoglie i nuovi elementi di comunicazione verticale e i servizi, al fine di non contaminare le magnifiche strutture a voltoni con nuovi elementi che potrebbero contrapporsi alla incisiva potenza di questi spazi quasi piranesiani. Al piano terra si incontra la sala dedicata a Cristoforo Colombo, con il celebre ritratto attribuito al Ghirlandaio e il Libro dei Privilegi. La visita prosegue con l'armeria della Darsena, una ricca collezione di armi, corazze ed elmi. Continuando si incontra la grande Galea⁹⁶ del 600, fedele ricostruzione del XVII secolo, lunga 40 metri e alta a poppa 9 metri ed è posta sullo scivolo originario usato per il varo delle navi .

Il terrazzo attuale è sostituito con un altro delle stesse dimensioni ma costruito solo con alluminio e legno. Al di sotto di questo, locali e negozi ricevono il spazio da prima compresso e basso che poi si apre nel volume dell'atrio appoggiato alla facciata ottocentesca recuperata, un massiccio muro perforato da aperture verticali dove si è recuperato lo stemma del Comune, e dove il torrino centrale dell'orologio ha mantenuto la sua simbolica presenza. visitatore che, dopo aver attraversato questa fascia commerciale, incontra il grande atrio del Museo che arriva a raggiungere l'altezza spettacolare di 25 metri.



Esterno della terrazza con vista panoramica sulla vetrata



Prospettiva interna

⁹⁶ La nave esposta è la precisa ricostruzione di una galea genovese del Seicento, ed è il frutto di una ricerca durata tre anni e di un anno di lavoro in cantiere. La galea era un'imbarcazione sia militare e mercantile, con propulsione mista a remi e a vela. Camminando al piano terra se ne scopre la carena, dai terrazzi del Piano Terreno è possibile vederne l'interno e gli ambienti che la formavano. Dal Primo Piano si vede la coperta, percorsa al centro dalla corsia dell'aguzzino, che passa tra i banchi di voga, e termina nella carrozza, dove trovavano posto signori e passeggeri di riguardo. "Galea" deriva dal greco bizantino galaia, pescespada, e infatti nello sperone richiama la forma di questo pesce.

Uno spazio dinamico che scivola verso il cielo attraverso le fessure del reticolato della copertura, composta da lame orizzontali di alluminio che filtrano la luce e che volando proteggono dal sole la facciata principale del Museo. La facciata attuale è percorsa da gallerie che connettono piccoli spazi collocati tra i robusti contrafforti, trasformando questa facciata in un'enorme vetrina nella quale la Galea Genovese, luminosa tra i grossi contrafforti, costituisce il pannello di annuncio del Museo visibile dalla vicina sopraelevata e dalla città. Si tratta pertanto di una facciata spessa e densa, costituita dalla sovrapposizione di tre strati: l'infisso esterno in vetro, i contrafforti massicci che impongono la cadenza con il loro ritmo verticale e ripetitivo, e lo spazio interno insolito e vigoroso dove la galea si erge in un protagonismo assoluto.

Il piano verticale di chiusura, arretrato rispetto alla linea di facciata, intensifica la presenza densa e profonda dei voltoni e al tempo stesso risolve temi specifici di installazioni ed evacuazione. Un prisma schietto e ben definito, di pannelli di alluminio e collegato all'edificio principale, contiene i montacarichi necessari per il corretto funzionamento del museo. Al di sopra dell'attuale tetto, la proposta di progetto prevede la costruzione leggera di tre corpi longitudinali che corrispondono agli spazi a volte del sistema di protezione solare per gli spazi costruiti al di sotto di questa. Di questi tre corpi sarà il centrale che, come faro luminoso si erige con decisione definendo l'osservatorio, una sala chiusa e circoscritta da pareti di vetro ma a cielo aperto, riservata ai temi di astronomia e conoscenza del vento, e all'osservazione panoramica sul Porto Vecchio e sulla città che vi si affaccia. Nella creazione dei nuovi spazi sopra il tetto si segue il sistema compositivo che si è sviluppato nell'edificio durante la sua esistenza: la sovrapposizione delle gallerie, dalla sezione costante, che si costruiscono ora con materiali e sistemi contemporanei.

La creazione del nuovo spazio collocato davanti alla facciata recuperata assumerà le funzioni dell'atrio di ingresso. Con gli accessi pubblici rivolti verso lo spazio della Darsena, il grande vuoto caratterizzato da un lato dalla imponente presenza della facciata primitiva, e dall'altro dalla città di Genova, andrà assumendo distinte funzioni e usi nel muoversi attraverso l'edificio.

Negli spazi che delimitano l'atrio, si disegna in pianta e in prospetto una forma a L sul cui lato corto, al confine con l'edificio dell'Università, sono ubicati gli ascensori e i servizi pubblici, come pure una scala di emergenza e altre piccole aree di servizio. Il lato lungo, parallelo al bordo del molo è definito da una successione di portici piatti, dove si alloggiano i locali commerciali e il bar. La circolazione verticale pubblica è affidata al

nucleo di scale e rampe e percorrerà l'intero edificio dal piano di ingresso fino al belvedere, che si solleva al di sopra della copertura di alluminio.



Vista interna con collegamenti verticali



Scala di collegamento

Con questo movimento verticale sono messe in relazione le gallerie sovrapposte che si incontrano ad ogni livello del corpo dell'edificio, destinate ad attività di comunicazione e promozione (sale di conferenze, audiovisioni, virtual center). Allo stesso tempo esse si offrono come spazio di sosta e riposo durante la visita al Museo, così come il corpo che forma la facciata del XIX secolo si offre ad ogni livello come luogo di transizione, aperto sul foyer principale e sulla scena della Darsena e del porto Vecchio. Il nucleo di ascensori pubblici offre al visitatore la possibilità della visita rapida, e selettiva per piani, del contenuto del museo, così come l'accesso diretto alla sala di esposizioni temporanee collocata al terzo piano e al ristorante sul tetto e al disotto della struttura di alluminio.

Tutti questi spazi con vista sulla città possono essere utilizzati indipendentemente secondo necessità e orari distinti, in particolare il ristorante che si avvale di un ascensore proprio raggiungibile dall'esterno nella facciata a nord, facilitando così il suo uso al di fuori dell'orario del museo. Inedito è lo spazio dell'osservatorio, una sala open space sul panorama del porto e della città. Con questa operazione, l'area del Porto Antico è stata trasformata da area portuale a vero e proprio parco urbano, che ha spostato verso mare il baricentro della città, con positive ricadute sul recupero dell'intero centro storico.



Ampliamento della Facoltà di Architettura

Architetto: **Luciano Grossi Bianchi**

Ubicazione: **Zona San Donato e San Silvestro. Genova**

Cronologia: **1990-1992**

5.2 Ampliamento della Facoltà di Architettura

Arch. L. Grossi Bianchi

I criteri generali dell'edificio, oggi adibito a nuova sede dell'Università di Genova, erano già stati definiti dal piano particolareggiato che lo stesso Gardella aveva elaborato nei primi anni Settanta. L'Università è ubicata in una zona del centro storico genovese storicamente prestigiosa, nella quale governi civili e religiosi si sono espressi dall'antichità fino al Medioevo. Una "città sacra" piena di conventi e chiese, e simbolo del potere oligarchico.



Veduta d'insieme

Un' area dove era sorto l'*oppidum* preromano e dove sono custodite tracce di un importante centro del potere cittadino alto-medioevale. Con la soppressione degli Ordini Religiosi nel 1798 e la confisca dei beni ecclesiastici nel 1855, il quartiere di Garzano si trasforma nella parte più umile e proletaria del vecchio centro; gli spazi composti e solenni di un tempo, articolati in chiostrini e giardini vengono stravolti e riempiti di funzioni incompatibili con l'amenità del luogo. Intanto le devastazioni dell'ultima guerra mondiale e l'incuria degli anni successivi hanno causato un alto livello di degrado sulla collina di Castello e nel territorio circostante. Nel 1972 il Comune adotta il Piano Particolareggiato di Ignazio Gardella per l'insediamento delle Facoltà Umanistiche nel centro storico, che rientra nell'ottica di una rivitalizzazione di un intero quartiere. Il Piano è oggetto di entusiastiche valutazioni e fa il giro delle principali riviste di architettura, diventando il vessillo di ogni parte politica. A differenza di gran parte dei piani di ricostruzione postbellici, non esprime alcuna volontà di guadagno, ma una serena volontà di ricerca di un nuovo assetto urbano, di qualità architettonica e ambientale e di tutto quello che possa soddisfare le esigenze di un insediamento universitario e, nel medesimo tempo rispettoso delle emergenze monumentali ancora presenti e di quelle precedenti andate in rovina.

L'obiettivo di costruire una città universitaria all'interno di uno dei quartieri più antichi della

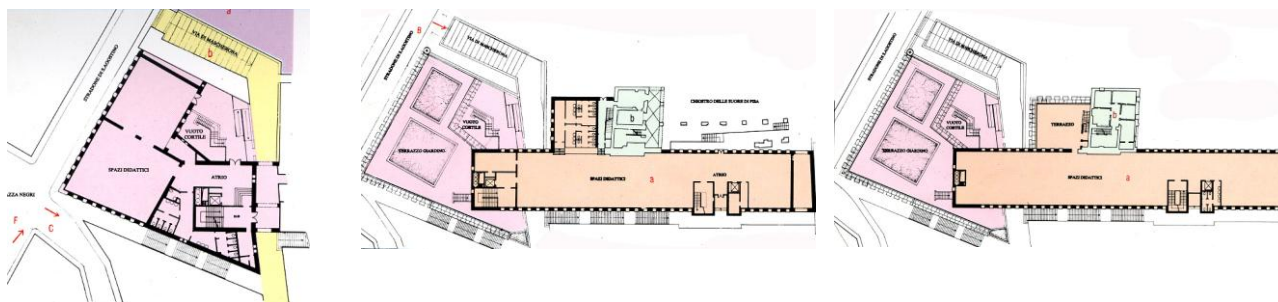
vecchia città coincide con la volontà non solo di conservare dei valori storici, ma soprattutto di riconoscere che si può creare autentica architettura conservando i valori storici del luogo con la sua intera complessità. Il progetto di Gardella propone un nuovo edificio: *compatto* nei volumi e *vibrante* nelle facciate. Dai primi disegni, del 1975, alle ultime tavole esecutive, con Mario Valle Engineering, si arriva al 1989. Il dislivello del terreno è risolto mediante due corpi di fabbrica: il primo, a forma trapezoidale, funge da basamento mentre il secondo, alto sei piani, si sviluppa in lunghezza e raggiunge la sommità del colle.

Intanto la Facoltà di Architettura di Genova, a seguito dell'applicazione della riforma e dell'attivazione di nuovi corsi di laurea, si trova di fronte alla necessità urgente di ampliare i suoi spazi. L'utilizzazione del terreno adiacente, dove si trovavano ancora, in grave stato di degrado, i resti dell'antica chiesa di Santa Maria in Passione e dell'adiacente, convento non era solo la migliore soluzione a questo problema ma un'operazione improcrastinabile di riuso e recupero di un settore della cittadella monastica rimasto incompiuto



Planimetria di riferimento

Pertanto, viene avviato il progetto di Luciano Grossi Bianchi, fortemente condizionato dalle articolate prescrizioni normative del Piano: «È difficile parlare di un progetto che realizza ciò che un proprio precedente progetto preconizzava. Va subito detto che sono stato autore di un progetto un po' particolare, la cui specificità è risultata scarsamente apprezzata, e che consisteva nella realizzazione di opere "provvisionali" in vista di un progetto complessivo.

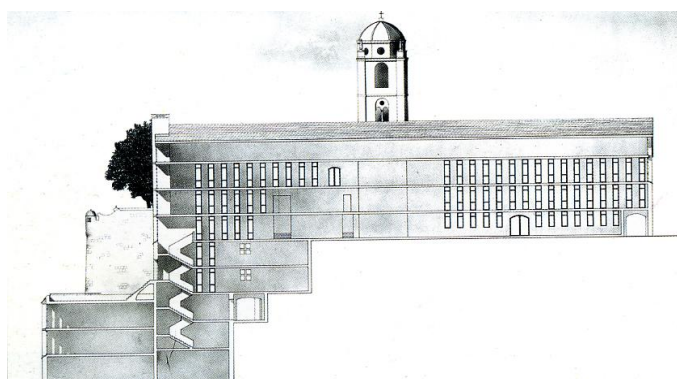


Livelli del progetto di L. Semerani.

Si era alla vigilia del 1992, e l'area di S. Maria in Passione era un rudere: ancora una maceria della guerra nonostante gli anni passati. Di più: una maceria ormai giunta all'ultimo stadio, per cui non era più possibile comprendere quale, fra l'ingiuria del bombardamento e l'ingiuria dell'abbandono e del tempo, fosse stata la più distruttiva. Avevo concepito il mio progetto come una sistemazione precaria di ruderi, per proteggerli dall'imminente definitiva rovina, ma anche quale auspicio di un progetto a venire che, prima ancora di trovare un adeguato finanziamento, fosse capace di dar soluzioni di riconosciuto interesse generale, che allora erano ancora da individuare».⁹⁷

Da lungo tempo l'area di S. Maria in Passione era destinata all'Ateneo genovese e, dopo l'insediamento della Facoltà di Architettura, era evidente la sua destinazione per l'espansione della Facoltà stessa, essa costituisce un ponte fra l'opera creata da Gardella ed il complesso di S. Maria delle Grazie. Nel corso del tempo, la Facoltà si è espansa e sono nate nuove esigenze. La biblioteca non aveva più spazi sufficienti per corrispondere alla nuova domanda, e doveva trovare perciò una nuova collocazione, così come l'ingresso principale in Piazza S. Croce doveva essere ripensato in una nuova posizione confermata dagli usi prevalenti.

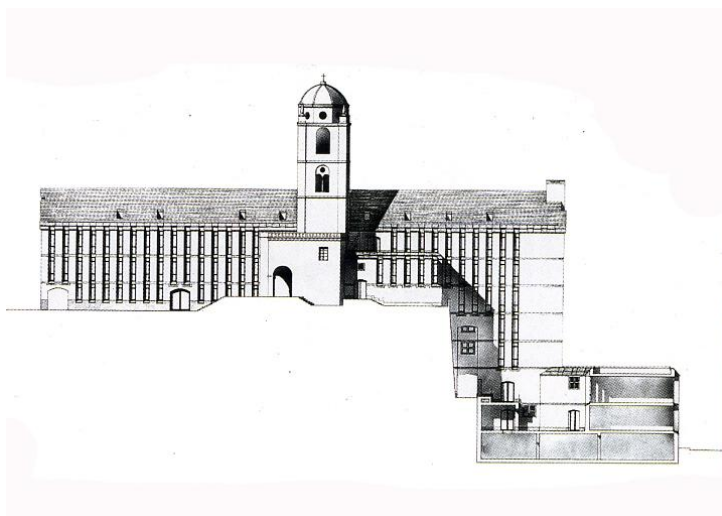
Infine, va osservato il rapporto con la chiesa monumentale di S. Agostino. Ai piedi della scalinata che parte da Salita Mascherona, si trova un piccolo immobile, frutto della ricostruzione postbellica, databile 1945-1950, che impedisce la realizzazione di una piazzetta che sarebbe stata strategica per migliorare le condizioni ambientali di un centro storico assai compresso.



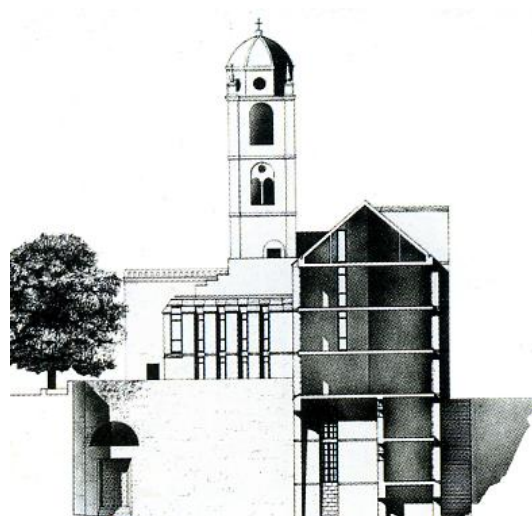
Prospetto nord-est ruderi della seconda guerra mondiale. Sezione longitudinale mondiale.

⁹⁷ L. G. Bianchi, *Ampliamento della Facoltà di Architettura* in «Domus», n. 717, Giugno 1990.

Ulteriori condizionamenti per il progetto sono stati quelli contenuti nel Piano Urbanistico Comunale: la base della torre pentagonale classificata come "elemento di interesse archeologico da conservare"; la torre trecentesca su Piazza Sarzano intesa "di interesse monumentale da conservare e ripristinare nella forma originaria"; il mastio del X secolo inteso come "edificio di interesse ambientale da conservare e restaurare nel rispetto delle caratteristiche compositive originarie"; il Palazzo del Vescovo, "edificio di carattere monumentale da ricostruire nella forma originaria"; il convento seicentesco, "edificio da costruire a ricomposizione del tessuto urbano tradizionale". Si può quindi facilmente comprendere come l'ambiguo riferimento alle architetture originarie, quasi mai documentate, poneva difficili interrogativi. Ogni preesistenza, anche frammentaria, è stata assunta come componente del nuovo progetto e, nella stessa logica, è stato inserito un eccezionale gruppo di sculture decorative generosamente cedute in deposito dal Museo di Sant'Agostino. Una difficoltà oggettiva, accresciuta da una vera e propria difficoltà culturale.



Prospetto sud



Sezione trasversale

Il progetto si è confrontato quindi con due testi davvero difficili: il primo è stato la natura specifica di un centro storico sedimentato in secoli di continua trasformazione, che ha fornito codici di non facile interpretazione per il linguaggio urbanistico; il secondo testo, era il progetto urbanistico di Ignazio Gardella⁹⁸. Il progetto si relaziona a tale tessuto creando degli assi prospettici grazie a delle piastre costruite ai vari livelli. Di questo, ne tiene conto il nuovo progetto di Luciano Grossi Bianchi.

⁹⁸ I. Gardella pubblicato su «Controspazio» nel 1974.

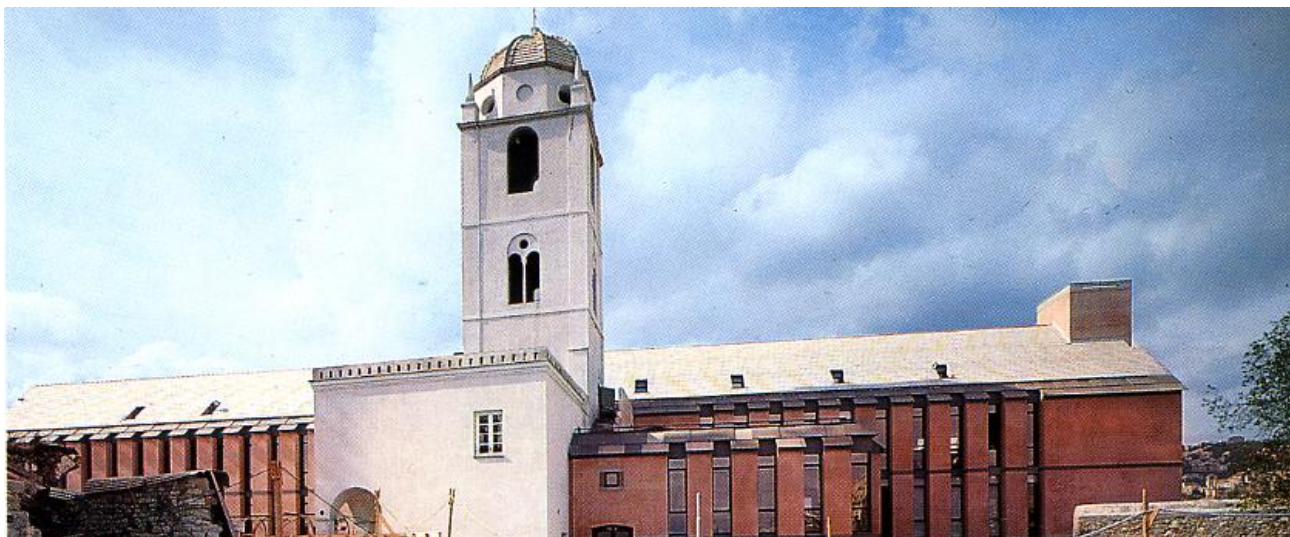
La nuova sede della Facoltà di Architettura ha strutturato la sua forma e organizzato le sue funzioni componendo, nell'area ceduta all'Università, quanto restava degli edifici dell'antica cittadella monastica, e restituendo nuovi valori e significati ad un settore urbano devastato dai bombardamenti dell'ultima guerra, ancora sepolto sotto una coltre di macerie o stravolto da violenti interventi e dai grigi periodi di degrado e abbandono. L'inserimento del nuovo, non si traduce più in un rapporto di potenza tra un territorio circostante debole ed uno forte ma, al contrario, si basa sulla stretta collaborazione dei "frammenti" di ciò che rimane del passato, che suggeriscono all'architetto aggiunte compatibili per garantire una soluzione di continuità e non di rottura.



Prospettiva della facoltà di architettura



Veduta del prospetto della Facoltà da Sant'Agostino



La sede universitaria, che nel sottile gioco tra preesistenze e moderni linguaggi architettonici ha saputo valorizzare i resti di un lontano passato, mantiene vivo ed attuale il dibattito culturale relativo ad *antico* e *nuovo*; propone, in modo diretto ed efficace, la comprensione delle vicende architettoniche ed urbanistiche del primo nucleo di Genova; insegna a leggere, nella complessità storica del tessuto urbano antico, la permanenza delle tracce storiche, e ad analizzare i modi di conservazione e le tecniche di recupero delle architetture antiche. Più che un impegno di celebrare i valori storici, si tratta di riprendere, con una nuova architettura, un dialogo interrotto con la memoria storica.

■ FIRENZE

6. Firenze

La città di Firenze ha sempre avuto un rapporto complicato con l'architettura contemporanea. Per meglio comprenderne le motivazioni è interessante riprendere sinteticamente alcune tappe storiche dello sviluppo della città di Firenze.

Nel 1865, il Consiglio Comunale decise di abbattere la cintura protettiva della terza cerchia delle mura e affidando l'incarico a Giuseppe Poggi venne redatto quel piano di ampliamento volto a dare di Firenze il nuovo volto della capitale dell'Italia moderna. Venne sistemato il viale delle Carrozze sul Viale dei Colli, organizzata la monumentale sistemazione delle Rampe e la costruzione del piazzale dedicato al David di Michelangelo e altri interventi. Ma il "sogno di grandeur" della nuova capitale venne interrotto al 1870 con la presa di Roma. Periodo in cui, così come anche osservò Bruno Zevi, durante un'intervista su Radio Rai nel 1996,

«a Firenze venne azzerato l'intero ghetto ebraico, per questioni di salute e al suo posto nasce una edilizia neostoricistica di sostituzione omologata su modelli di sfruttamento intensivo e stilisticamente eclettici con prevalente dominante rinascimentale [...]. Si assiste in questi anni ad una rinunciataria ritirata del progetto d'innovazione che esplode verso l'Oriente come grande culla d'incubazione delle forme, [...] una componente che rivendicando il ruolo del diverso, assume un tono tra il ludico e l'etico, di gioiosa reazione alla fredda coazione del ripetere di una tradizione accademica paralizzante, anticipando in tal modo la rivoluzione naturalistica dell'Art Nouveau che a Firenze agisce nella prima decade del Novecento. E' la pur breve stagione del Liberty che spalanca le porte della grande rivoluzione dell'avanguardia futurista, che [...] anche se non lascerà tracce concrete è il vero padre dell'avanguardia costruttiva del Movimento Razionalista».

Con la fine della prima guerra mondiale, continua ancora Bruno Zevi,

«si assiste ad un ritorno sulla scena della dominante storicistica e accademica, [...]. E sarà proprio questo il momento in cui la città non ha mai del tutto superato quel clima passatista, di mai sopita nostalgia per il proprio passato e nella quale periodicamente torna a rispecchiarsi con facile autocompiacimento, che l'esercizio

del restauro, inteso come disinibito stilistico, celebra in questi anni i propri più sconvolgenti fasti negativi che s'intrecciano con accalcanti *interieurs*».⁹⁹

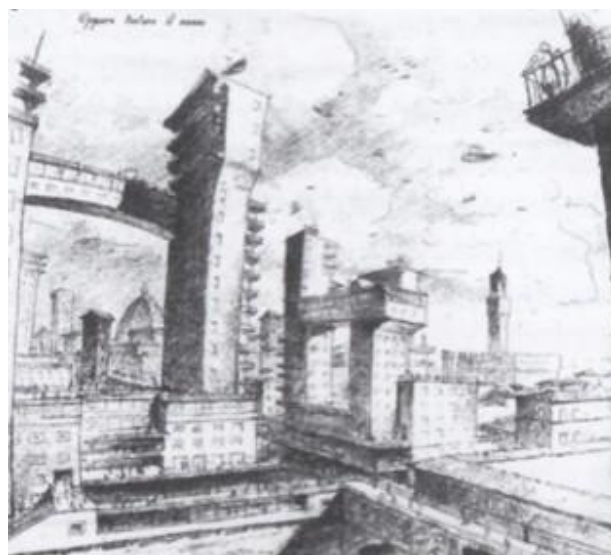
A rilanciare l'impegno delle nuove generazioni ad una ricerca progettuale, liberata da «ipoteche di adeguamento stilistico»¹⁰⁰ sarà l'istituzione della Nuova Facoltà di Architettura nata con la spinta decisiva dell'architetto Giovanni Michelucci, che con la sua rivista *La nuova città* dà inizio ad una serie di letture critiche. Il suo contributo allo studio della città è estremamente significativo. L'architettura di Michelucci nasce e si compie all'interno della sua personalità più vera, quello di un urbanista teso a penetrare la vita della collettività e dei singoli. Il suo progetto per la stazione di Firenze del 1933, testimonia dell'importanza che assume per Michelucci l'inserimento urbanistico inteso come svolgimento di percorsi e come accostamento di spazi e forme architettoniche diverse in ambiente storico. Questa opera tuttavia costituisce in quegli anni un apporto isolato anche se di grande importanza. In realtà Michelucci trova la più compiuta espressione della sua personalità negli anni successivi quando conquista la sua concezione della città possiamo fissare in quattro tempi principali. Nella sua vita come egli stesso narra nel libro *La felicità dell'architetto*¹⁰¹ (scritto in due tempi 1948 e 1980) ha sempre insistito su alcune idee semplici che per lui furono idea forza: 1) l'architettura deve nascere dalla vita, dall'osservazione del quotidiano 2) l'architettura si misura sul senso della città intesa come unità organica, quindi la città non deve essere intesa come singoli elementi (strade, case, ecc.) ma come un unità in cui tutti gli elementi vanno inseriti in un vero e proprio sistema di relazioni. 3) lo spazio architettonico ha anche funzione psicologica perché è una realtà variabile che si adatta alle esigenze individuali e collettive e muta col mutare di queste. Critica da parte sua è stata la ricostruzione dei quartieri attorno al Ponte Vecchio distrutti dalla guerra. Il Michelucci nel suo progetto avrebbe voluto usare materiali nuovi, dare ampi spazi alla visuale, eliminare tutto ciò che del passato la gente non poteva più accettare: mancanza di aria, di luce, assenze di servizi igienici, odori indescrivibili. Ogni edificio ricostruito avrebbe dovuto emanare un senso di liberazione, di rottura di barriere secolari ma come egli stesso dice: «Gli uomini che furono chiamati alla ricostruzione di Firenze si preoccuparono invece di riprodurre il clima medioevale: dalla paura del nuovo, nacque l'idea di riconquistare ciò che si era perduto

⁹⁹ B. Zevi, *La città del duemila*, a cura di M. C. Tarantelli.. Intervista di G. Panara per il programma *Uno per tutti*, Radio Rai, 1996, ed. Rai Eri, 2002

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.56

¹⁰¹ Cfr. G. Michelucci, *Felicità dell'architetto. Lettera aperta ai giovani docenti e agli studenti della facoltà fiorentina di architettura*, editrice "11 libro", Firenze, 1949.

ricostruendo gli edifici dove erano e come erano»¹⁰². Tutto ciò secondo lui non era un'idea, ma una mancanza di idee. Michelucci avrebbe voluto un inserimento audace del nuovo nel tessuto storico lacerato dalla guerra. Invece di ricostruire le vecchie fabbriche preferiva si inventassero spazi di vita, case nuove e confortevoli, edifici funzionali. Due simbolici disegni di Carlo Maggioran esemplificano il dilemma di quegli anni “rifare l'antico?” oppure “tentare il nuovo?”. Ma nonostante generosi contributi di idee e di proposte con vari concorsi di progettazione, la gestione della ricostruzione sfugge di mano agli architetti e viene dominata dall'apparato tecnico burocratico ispirato alla tradizione costruttiva locale. Intanto l'entusiasmo della rivista di Michelucci *La nuova città*, si spegne nell'indifferenza dei cantieri in un clima animato molte volte solo da speculazione edilizia. La nuova architettura sembra infatti che riesca sempre di più a realizzarsi solo al di fuori del centro storico di Firenze, e quei sporadici interventi che vengono realizzati al suo interno sono condizionati dai divieti delle amministrazioni e soprintendenze. Una tale difficoltà d'approdo della nuova architettura in città si tradurrà, a partire degli anni Settanta, in occasioni di recupero del costruito urbano esistente. Negli ultimi anni a Firenze è stato elaborato un piano strategico esteso a tutta l'area metropolitana (Firenze 2010) che mira a fare del capoluogo non solo una città d'arte e di consumo, ma anche un centro di alta formazione e di applicazione delle nuove tecnologie ai beni culturali.



C. Maggiora, *Rifare all'antica...oppure tentare il nuovo?* dallo Zibaldone, 1947. Immagini tratte da: M. Dezzi Bardeschi, *Firenze, Architettura e paesaggio*, Mancosu, 2006

¹⁰² Cfr. G. Michelucci, *Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo*, in «La Nazione», Firenze, 20 ottobre 1946

In sostanza il piano persegue un disegno che vede Firenze e la sua area come centro capace di coniugare innovazione e qualità sociale e ambientale. In quest'ottica sono stati individuati quattro assi strategici: promuovere l'innovazione con una migliore integrazione delle risorse e delle funzioni, riequilibrare la localizzazione delle funzioni tra città e area fiorentina, organizzare più efficacemente la mobilità interna e l'accessibilità, migliorare la qualità urbana come risorsa per lo sviluppo. Per attuare il Piano strategico è stata creata l'Associazione Firenze 2010.

Sono in fase di realizzazione progetti di trasformazione urbana (Novoli e Castello) destinati a spostare dal centro alcune importanti funzioni direzionali e di servizio, e progetti di ristrutturazione complessiva del sistema della mobilità. In alcuni casi si tratta di progetti che hanno alle spalle una storia piuttosto lunga, segnati da numerosi momenti di blocco, conflitto, ridefinizione programmatica, che hanno fatto notevolmente slittare nel tempo la data del loro completamento.

Un caso esemplare è la dismissione delle Officine Glielo a Rifredi e in particolare dell'Area di Novoli. La complessa vicenda progettuale per la riconversione di quest'area, precedentemente occupata da stabilimenti industriali in disuso, ha avuto inizio a metà degli anni ottanta. Il progetto attualmente in fase di realizzazione, da parte della società Immobiliare Novoli, si basa su un piano guida elaborato nei primi anni novanta da Leon Krier e sviluppato da Gabetti ed Isola.

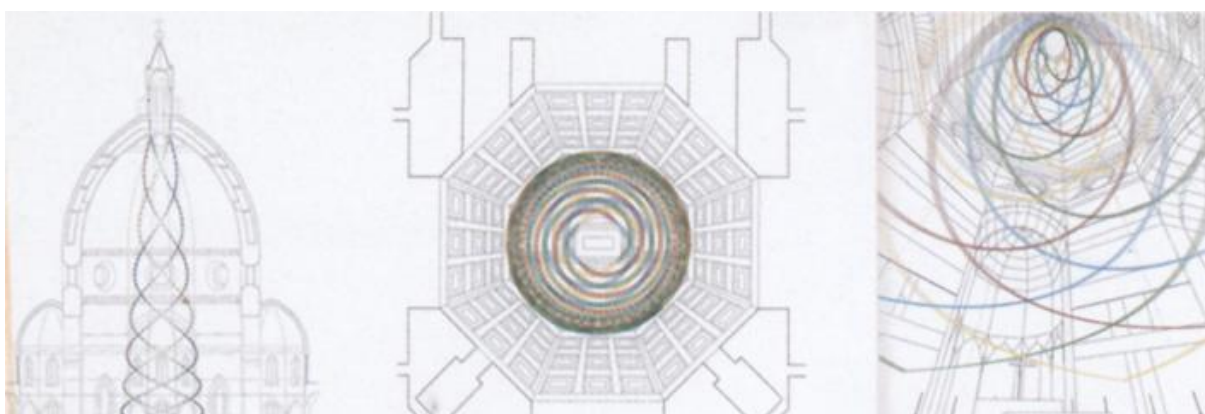
Il progetto prevede un grande parco urbano, il nuovo Palazzo di Giustizia di Firenze, il Polo universitario delle scienze sociali, residenze, uffici, servizi e negozi, con nuove strade, piazze, percorsi pedonali e due grandi parcheggi sotterranei. Una prima parte di questo piano di riurbanizzazione si è conclusa nel gennaio 2004, quando è stata ultimata la parte di edilizia residenziale ed inaugurato il nuovo polo universitario di Firenze (progettato da Adolfo Natalini).

Il piano per Novoli, in particolare testimonia una indisponibilità a nuove interpretazioni e sperimentazioni linguistiche. Come ben sappiamo, infatti, il Piano di Novoli, inizialmente fu affidato a Bruno Zevi, che ebbe dall'amministrazione comunale il compito di sovrintendere alla redazione del Piano Particolareggiato. Una volta invitato il paesaggista Lawrence Halprin, uno tra i più noti, per circa dieci anni, si lavorò insieme anche a tutti gli altri architetti che erano stati invitati a partecipare per la futura realizzazione di edifici, (si ricordi solamente alcuni, tra cui; Gabetti e Isola, R. Rogers, L. Ricci, A. L. Rossi), ma a causa di un cambio dell'intera amministrazione comunale tutto il lavoro svolto venne completamente cancellato e si riniziò da zero, affidando l'intero piano per la progettazione

guida di Novoli all'architetto Leon Krier. Trasformando così il progetto di Novoli, in un'occasione mancata e congelando qualsiasi tipo futuro della città.

Negli ultimi anni, Firenze, città molto chiusa alle incursioni culturali ma altrettanto aperta al commercio, improvvisamente, come una città camaleonte, inizia la mutazione verso "altri" programmi e assetti. Ecco che il museo-città, si fa teatro di un sorprendente alter ego sociale e forse anche architettonico. Come nella maggior parte delle città italiane si è deciso di affidare ai concorsi d'architettura una via possibile per poter sperimentare nuovi linguaggi con nuovi architetti.

Possiamo ricordare il concorso *Sotto il cielo della cupola*¹⁰³ per il coro di Santa Maria del Fiore, 1997, a cui parteciparono A. Isozaki, H. Hollein, M. Graves.



Arata Isozaki, sezione, pianta e veduta prospettica.
Immagini tratte da: M. Dezzi Bardeschi, *Firenze, Architettura e paesaggio*, Mancosu, 2006

Fu un'iniziativa lanciata dall'Arcidiocesi di Firenze in occasione delle celebrazioni del VII centenario della fondazione della cattedrale. L'obiettivo era quello di riadattare uno spazio sacro proiettato verso il Duemila e alla nuova liturgia postconciliare.

Il coro, opera cinquecentesca di Baccio Bandinelli, nell'Ottocento era stato pesantemente mutilato.

Vi fu quindi una consultazione internazionale a cui parteciparono i più grandi architetti del mondo;

Botta, Brenner, Gabetti e Isola, Graves, Hollein, Isozaki, Nouvel, Rossi. In un'articolo di Repubblica si legge «Se si passerà all'effettiva realizzazione del nuovo coro, sarà la prima volta che un architetto moderno metterà mano sul Duomo»¹⁰⁴.

¹⁰³ G. Leoncini, *Il coro nella sua ideazione originaria: lo spazio architettonico-liturgico*, in *Sotto il Cielo della Cupola. Il Coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*, Milano, Electa, 1997, pp. 133-141.

¹⁰⁴ Repubblica, 29 giugno 1996, p. 30, sezione: Cultura.

Il concorso per la nuova uscita degli Uffizi su Piazza Castellani (1998) di Arata Isozaki (risultato vincitore di un concorso internazionale).



H. Hollein, sezione e modello



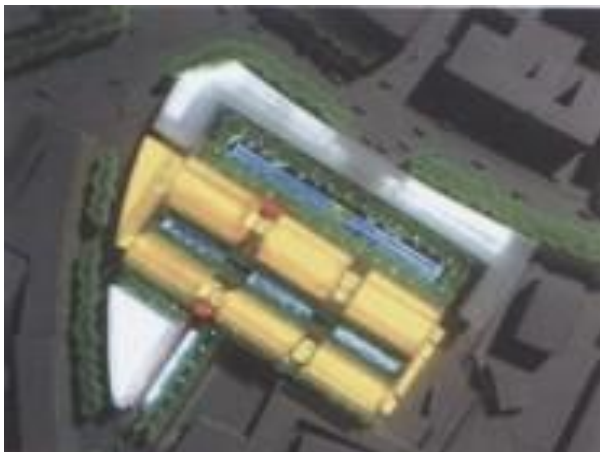
*Fotomontaggio del progetto vincitore Arata Isozaki
Ingresso uscita Piazza Castellani.*



Plastico di studio del progetto vincitore di Arata Isozaki

Il concorso per il l'ex area Fiat in viale Belfiore¹⁰⁶:

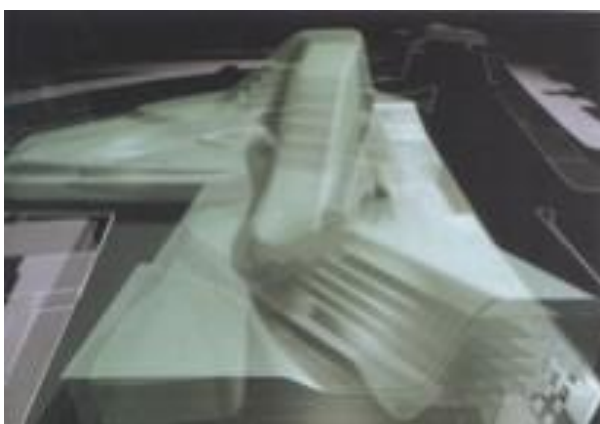
¹⁰⁶ Concorso di progettazione, Recupero dell'ex-area Fiat in viale Belfiore a Firenze, Italia, Vallecchi, 2002.



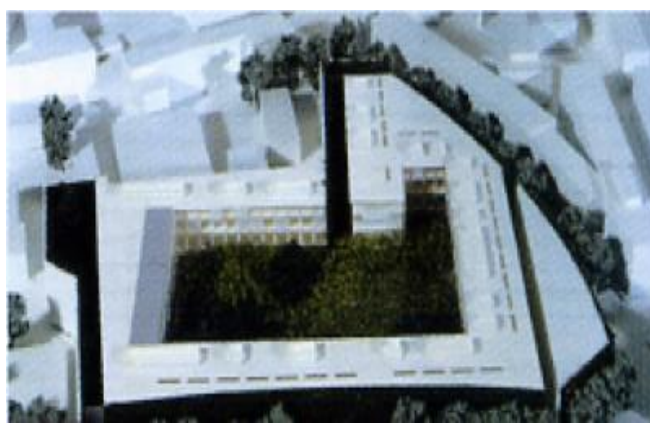
R. Rogers, planivolumetria



M. Casamonti, L. Andrein, B. Turillazi



M. Fucksas, rendering



J. Nouvel, vincitore del concorso, rendering

In cui si scelgono quattro architetti di fama internazionale (Nouvel, Isozaki, Rogers, Fuksas) e per il nuovo complesso alberghiero in viale Belfiore, nell'area dell'ex concessionaria Fiat.

Il bando prevede funzioni ricettive, pubbliche, direzionali e commerciali. Il progetto nella versione originale è firmato dall'architetto francese Jean Nouvel selezionato nel 2002 a seguito di un concorso internazionale patrocinato dal comune e prevede un albergo con 260 camere che si affacciano sul giardino interno, l'auditorium da 700 posti, la galleria commerciale e la pergola. Elemento caratterizzante del nuovo complesso alberghiero un lungo ed alto (5-6 metri) «muro verde» su viale Belfiore, un'idea che ha suscitato discussioni perché accusata di chiudere lo sguardo alla città allo scopo di garantire uno splendido isolamento agli ospiti dell'albergo¹⁰⁷. Le polemiche hanno riguardato più

¹⁰⁷ «La zona è molto rumorosa per via del traffico - spiega Nouvel - Il mio scopo è proteggere il territorio chiudendolo con gentilezza. D'altra parte è tipico dell'arte italiana nascondere qualcosa di molto prezioso dietro facciate austere". Solo che questa facciata sarà atipica, non si è mai visto un muro alto 18 metri tutto verde. "Se fosse stato di pietra - spiega il progettista - avrebbe dato il senso di un carcere. Invece lo faremo con una soluzione tecnologica inventata in Francia negli anni 90: un'anima di feltro con una griglia metallica dove attaccheremo le piante con l'acqua che scorrerà sempre. Quattro porte solleciteranno il desiderio di entrare a vedere». Cfr. Marzio Fatucchi, *L'ultimo addio di Jean Nouvel Firenze - area ex Fiat di Viale Belfiore*, in «Repubblica», 2007.

recentemente la rottura tra la società Belfiore 2001 (del gruppo Baldassini Tognozzi Pontello), proprietaria dell'immobile e l'architetto francese per questioni riguardanti le scelte progettuali legate agli spazi interni, sui quali il committente, in vista di un accordo con un grande gruppo alberghiero, ha preteso soluzioni standard diverse da quelle adottate da Nouvel, che ha ritirato la forma dal progetto. Tra i vari progetti da segnalare ancora ; la tratta dell'Alta Velocità Firenze-Bologna che dovrebbe essere completata nella primavera del 2009. Per quanto riguarda la delicata e fondamentale questione dell'attraversamento di Firenze, nel 2007 è stata aggiudicata la maxi-gara internazionale per l'assegnazione a contraente generale delle attività di progettazione esecutiva e costruzione del passante ferroviario, per un importo complessivo dei lavori a base di gara di 915 milioni di euro. Gli interventi saranno realizzati in due fasi temporali distinte: la prima prevede la progettazione esecutiva e la realizzazione da parte del contraente generale, dei cosiddetti "scavalchi" in superficie necessari a separare i futuri flussi di traffico alta velocità/alta, nonché la progettazione esecutiva dei 7 km del passante sotterraneo e della nuova stazione di viale Belfiore disegnata da Norman Foster, vincitore del concorso internazionale di progettazione svoltosi nel 2003, e per l'ingegneria, da Ove Arup. L'immagine dell'opera è sintetizzata da una grande copertura vetrata sorretta da un'agile struttura in acciaio che riporta alla memoria la tradizione delle imponenti "gallerie dei treni" ereditate dall'Ottocento. Ma la copertura ideata da Foster ha contenuti nuovi, ricercati attraverso lo studio di un sistema multilayer dove ciascuna componente assolve a funzioni diverse. La copertura è articolata in diaframmi, la cui struttura variabile garantisce il controllo ambientale e acustico, l'illuminazione naturale, il ricambio dell'aria e l'evacuazione dei fumi. Per la nuova stazione di Firenze come per i suoi edifici più recenti, Foster ha adottato soluzioni tecnologiche che fanno ricorso a risorse rinnovabili, riducono il fabbisogno di energia e l'emissione di sostanze inquinanti. Quella progettata per Firenze è una tipologia nuova per l'Italia. La stazione avrà una "distribuzione verticale": Lo spazio interno è aperto a tutta altezza, rendendo visibili i treni fin dalla superficie. Scale mobili e tapis roulants inclinati, attraverso percorsi segnati da diverse gradazioni di luce naturale e artificiale, collegano il piano del ferro (a quota - 25 metri sotto il livello stradale) al piano terra dove sono concentrati tutti i servizi di stazione (biglietterie, agenzie di viaggio, informazioni, ristoranti negozi) e alle uscite verso i terminal degli autobus, la fermata del tram, i taxi, i parcheggi e le banchine dei treni regionali.

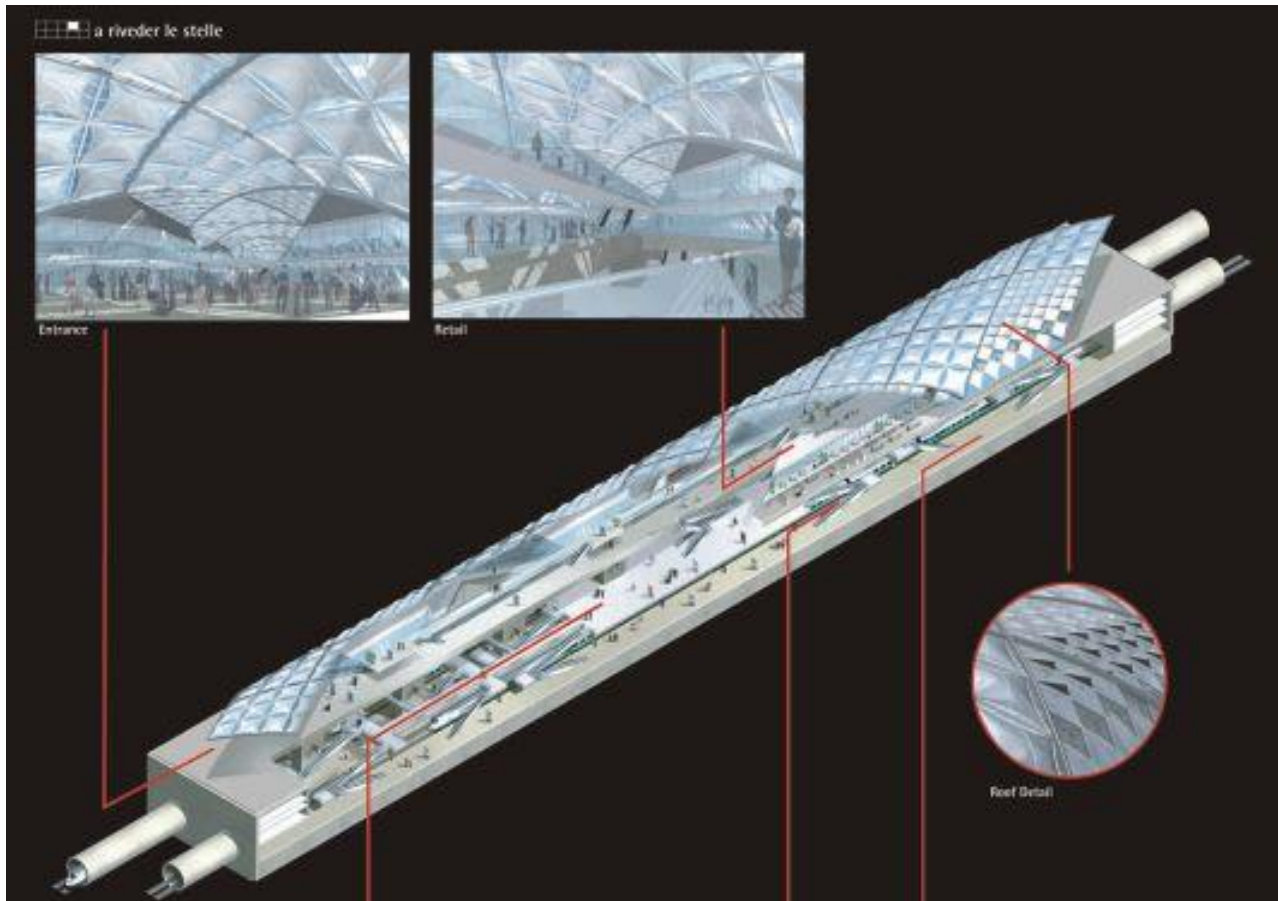
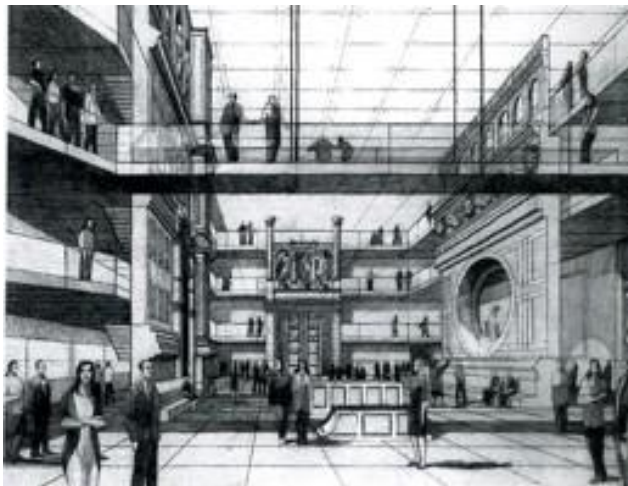


Tavola di progetto ; della tratta dell'Alta Velocità Firenze-Bologna. Arch. J. Nouvel

Ma c'è anche la Firenze più propriamente religiosa che si prepara a grandi trasformazioni. L'ampliamento del Museo dell'Opera del Duomo, uno dei più importanti al mondo per la scultura medievale e rinascimentale, coinvolgerà l'ex teatro degli Intrepidi – acquistato dall'Opera nel '98 – portando l'attuale area del museo da 2300 a 4300 metri quadrati ed il volume da 12 mila a 21 mila metri cubi. Il concorso di idee per l'ampliamento del Museo dell'Opera è stato vinto da Santiago Calatrava. L'architetto spagnolo trasformerà gli spazi dell'ex teatro in una vera e propria Cattedrale luminosa (grazie ad una copertura a lucernario sorretta da arcate riecheggianti le volte delle navate del Duomo le opere esposte godranno anche di luce naturale), in cui andranno la «Pietà» di Michelangelo, la «Maddalena» di Donatello e, una volta ultimato il restauro, la «Porta del Paradiso del Battistero» del Ghiberti.



Progetto di Adolfo Natalini. Concorso Museo dell'Opera del Duomo



Progetto di Santiago Calatrava. . Concorso Museo dell'Opera del Duomo



Progetto di Gae Aulenti. Concorso Museo dell'Opera del Duomo



Progetto di Vittorio Gregotti. Concorso Museo dell'Opera del Duomo

Altri progettisti hanno partecipato negli ultimi anni a disegnare pezzi di Firenze; Renzo Piano con il suo piano di recupero dell'ex carcere delle Murate insieme all'architetto Arch. M. Pittalis, G. Fantozzi, R. Melosi. (1986-2002).

Sembra quindi che a Firenze si sia aperta una nuova stagione in cui l'architettura è tornata a essere protagonista. Ma allora come mai la risultante di questa complicata aritmetica di fatti e di percezione dei fatti è che Firenze sembra girare su se stessa? Firenze sembra tendere istintivamente a proteggersi dai grandi cambiamenti, inceppandoli o ritardandoli. Non c'è da sorprendersi infatti che molti di questi progetti sono inciampati in insanabili querelle che hanno comportato un rallentamento se non addirittura un divieto di costruzione, nonostante magari la vittoria di concorsi appositamente banditi.



Ex carcere delle Murate Arch.M. Pittalis, G. Fantozzi, R. Melosi. (1986-2002). *Prospetto dell' Ex carcere delle Murate Arch.M. Pittalis, G. Fantozzi, R. Melosi. (1986-2002).*

Ci si domanda allora; perché mai alcuni progetti trovano una loro difficoltà a realizzarsi in nome invece di interventi che invadono il cuore della città di Firenze? Le “grandi Opere” che oggi caratterizzano la città sono il sottopasso del piazzale delle Cascine e alla Fortezza da Basso¹⁰⁸, il centro Commerciale che nega la visibilità del bastione del Sangallo, l’attraversamento dell’Arno da parte della nuova tranvia per Scandicci, il parcheggio con tetto fotovoltaico che fuoriesce dalla regolare piazza ottocentesca di Beccarla, i nuovi lavori di restauro della Galleria degli Uffizi.



Pannello fotovoltaico in Piazza Beccaria.



Fortezza da Basso, progetto di parcheggio sotterraneo nel piazzale Caduti dei Lager. Veduta della parte est del cantiere con lo sfondo della cupola di S. M. del Fiore. I volumi in bianco sono della struttura in costruzione che ospiterà gli esercizi commerciali con una sopraelevazione di almeno 3 mt sopra i bastioni del Sangallo

¹⁰⁸ Edificio costruito nel 1534 da Antonio da Sangallo, che è stato sottoposto ad un completo ridisegno per alloggiarvi un parcheggio che ha completamente trasformato tutta l’area dei giardini. Il parcheggio, voluto dal Comune per poter alleggerire il centro, doveva essere inizialmente interrato ma lo è solamente in parte, perché lungo una delle cortine la costruzione fuoriesce da terra compromettendo la percezione dei bastioni. Intervento realizzato con il meccanismo del *project financing*, così come lo sono anche quelli di Novoli e l’altro al Parco del Castello. Sono molti i comitati di quartiere che sono nati per denunciare lo scempio della Fortezza.

Di fronte alla contestata “uscita” è stato abbattuto il vecchio cinema per dare spazio a: Uffizi Center. Progettato dall’architetto Adolfo Natalini (1998-2004), come un’estensione del contiguo edificio ottocentesco.



Esterno degli Uffizi Center, Arch. A Natalini



Veduta prospettica degli Uffizi Center, Arch. A Natalini

Ci si rende conto come è proprio nel centro storico allora che si sta assistendo ad una perdita dei valori identitari di una città che costruisce ma senza nessun tipo di qualità, focalizzando l’attenzione su cantieri come , ad esempio, quello di Arata Isozaki, per il quale si sono “inventati”¹⁰⁹ come scusa dell’impossibilità di realizzare il progetto, la presenza di reperti archeologici nel sottosuolo. Ad un convegno, tenutosi a Gubbio il 14 Giugno intitolato: *Innovazione e qualità per il progetto esistente*, estremamente significativo è stato l’intervento di Lara Vinca Masini, che da anni cerca di lottare contro questo sistema sbagliato di gestione della città: «non sono né architetto, né urbanista. Le mie osservazioni rappresentano soltanto la testimonianza di chi, ancora, in un contesto assolutamente omologato, cerca ancora di guardare oltre che di vedere. Oggi si stanno perpetrando danni forse irreparabili, in nome di un cosiddetto rinnovamento (più che legittimo, tante volte ne abbiamo dichiarata la necessità, ma in nome di un meditato, colto e ragionevole programma, non per rispondere demagogicamente a necessità legittime o

¹⁰⁹ Si ricordi che nella Repubblica del 13 gennaio 2005, uscì un’articolo a riguardo in cui si evidenziò come la scusante del ritrovamento di resti archeologici al di sotto del posto destinato per il progetto di Isozaki, non c’entrasse nulla con la costruzione della Loggia. Testimonianza rilasciata da Riccardo Francovich, docente di archeologia medievale, che osservò come in effetti la questione era relativa semplicemente al fatto che “la Pensilina non piace”. A riguardo sarà Lara Vinca Masini che aggiunge 2 Sembra quindi che vanno bene , invece, le torrette in finto bugnato, le costruzioni megalattiche, lo pseudo pannello solare, le panchine accanto al Duomo e la proposta di ripristino filologico in piazza Santa Maria Novella”

presunte per la vita della città, ma realizzate a scapito dell'integrità della città stessa). Da sempre ci siamo battuti contro l'ostinata e fin qui irriducibile riottosità delle istituzioni di questa città ad aprirsi al contemporaneo contro l'arroccamento in una appiattita relazione, spesso forzata, con uno straordinario passato ma incapace, perché male interpretato, di fornire stimoli e di innescare spinte innovative proprio perché non mantenuto vivo, ma cristallizzato e mummificato, quando avrebbe potuto costituire il maggior incentivo per mantenere attiva una creatività legata allo scorrere del tempo, in un contesto ancora prezioso agli occhi del mondo intero. Ci troviamo di fronte a una città che deve rinnovarsi, ma con criterio, con sensibilità, quella sensibilità che tenga conto di un'idea di qualità della città; occorre che dovrebbe essere anche l'idea tangibile della sua bellezza, del suo equilibrio del modo di confrontarsi con il degrado e la cattiva educazione nei suoi riguardi; e soprattutto un'idea strutturale che non si muova sul filo di una sindrome che sta contagiando tutti, la difesa "bottegaia" di un turismo "mordi e fuggi", un turismo da fast food!. Questo non significa affatto che non si possa intervenire con lavori contemporanei in un contesto storico. Sia ben chiaro la città deve crescere, deve portare il suo contributo di attualità, deve rinnovarsi, ma senza distruggere la sua memoria storica, anzi accrescendone il significato con un contemporaneo che le sia degno. Mi fa paura invece quello che oggi si definisce "ammodernamento" (orribile parola che sa di modernariato, che viene contrapposto ad un passato immobilismo - si fa per dire -) e in nome del quale si è distrutta anche l'ultima possibilità di creare, ad esempio, una periferia decente a Novoli, che è diventato un lager inguardabile e invivibile. Sembra che Firenze sia diventata un non luogo, nel quale galleggiano, spaesati alcuni pezzi straordinari storici che appaiono, sempre più come calati dall'alto. Certo questa è la condizione di tante città nel mondo dove, peraltro, alcune ancora si salvano. E non è che lo facciano senza rinnovarsi. Si pensi a Londra, Berlino, Parigi, città che sanno arricchire i propri luoghi con innovazioni straordinarie degne del loro patrimonio storico. Penso che al contrario, in Italia l'indifferenza verso questi problemi sia dovuta a molte cause: il calo sempre più profondo, in tutto il Paese, di una coscienza collettiva, una progressiva egoistica personalizzazione che contribuisce sempre di più a diffondere, distruggendo il concetto di dignità, di etica e di cultura»¹¹⁰. C'è da porre quindi una domanda. Cosa rimane da fare per aiutare Firenze? Bruno Zevi a questa domanda così risponde: «lo voglio solamente promuovere un

¹¹⁰L. Vinca masini, Terzo Incontro Internazionale di Gubbio Mirabilia Urbis, 14 e 15 Giugno 2007, *Innovazione e qualità per il progetto esistente*.

dibattito ma non un intervento, una pressione forte nei confronti dell'amministrazione comunale, affinché queste idee che sono venute fuori, finalmente si realizzano, (...) si costruisca, si faccia quello che si pensa. Si prenda esempio dai francesi che in quindici anni hanno fatto più opere a Parigi che no non in cento anni in Italia»¹¹¹. Una città, quindi quella di Firenze, che con le sue «straordinarie risorse ancora nascoste, può ben rilanciarsi in modo decisivo e convincente all'attenzione mondiale.

¹¹¹B. Zevi, *La città del duemila*, a cura di M. C. Tarantelli.. Intervista di G. Panara per il programma uno per tutti, Radio Rai, 1996, ed. Rai Eri, 2002



Nuova uscita della galleria degli Uffizi

Progettista: **Arata Isozaki**

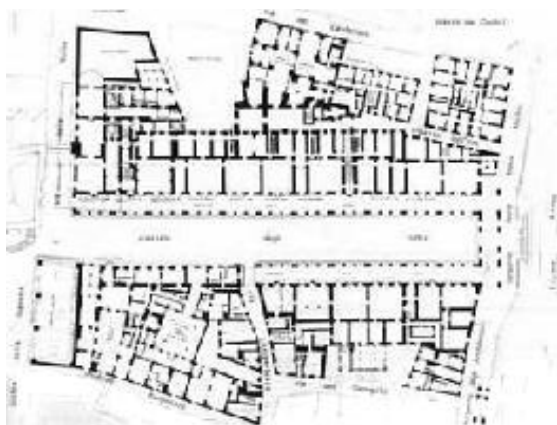
Ubicazione: **Piazza Castellani**

Cronologia: **1998**

6.1 Nuova uscita della galleria degli Uffizi,

Arch. A. Isozaki

Costruiti a partire dal 1560 su progetto di Giorgio Vasari, artista di corte del signore di Firenze Cosimo I de' Medici, e destinati in origine a essere sede di uffici amministrativi, i due palazzi furono subito reputati adatti ad accogliere la vasta collezione d'arte dei Medici, per la loro articolazione in ambienti spaziosi e con grandi finestre. A tale scopo Francesco I commissionò all'architetto Bernardo Buontalenti l'aggiunta della loggia superiore (compiuta nel 1574) e della famosa tribuna ottagonale (1580 ca.). Caratteristica è la scenografica prospettiva del doppio colonnato dorico aperto sul Lungarno, concepito nelle forme del tardo Rinascimento; il complesso è inoltre collegato a Palazzo Pitti da un corridoio (il Corridoio Vasariano), che prende il nome da Vasari ma fu realizzato, in realtà, dal Buontalenti. La collezione dei Medici costituisce il nucleo della raccolta d'arte degli Uffizi ed ospita una delle maggiori raccolte d'arte del mondo. Alcune sale della Galleria furono gravemente danneggiate dall'attentato del 27 maggio 1993, quando una bomba esplosa nell'adiacente via dei Georgofili provocò la morte di cinque persone e lesioni anche alla Torre del Pulci.



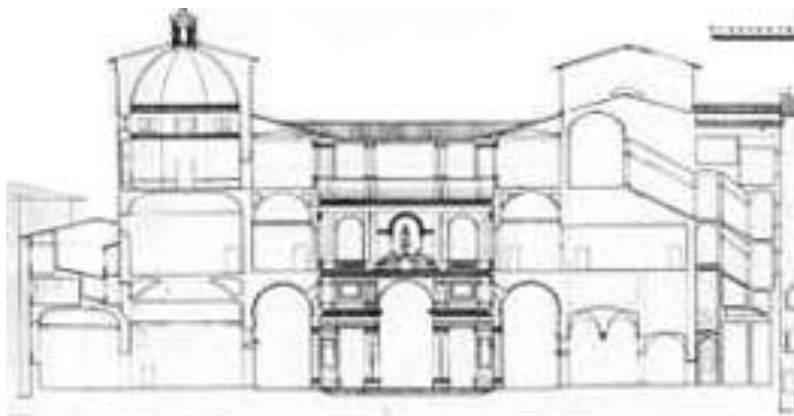
Complesso degli Uffizi, planimetria. Il perimetro del complesso museale dal Lungarno de' Medici a Piazza della Signoria.



Galleria interna degli Uffizi di Giorgio Vasari, 1560.

Seguì al restauro un concorso internazionale per l'adeguamento delle strutture esistenti alle esigenze di un pubblico sempre più numeroso. Il nuovo complesso sarà organizzato su una superficie di 30.000 metri quadri, di cui circa 15.000 destinati alle esposizioni temporanee. Nel 2003 è stato dato il via all'iter burocratico per la realizzazione di una nuova uscita in piazza Castellani, su progetto dell'architetto giapponese Arata Isozaki. Il complesso architettonico degli Uffizi dichiara esplicitamente di essere il simbolo evidente

dell'organizzazione dello Stato mediceo, nell'ordine sequenziale, ripetitivo, monotono e monumentale delle Magistrature fiorentine, complete di uffici, sale di udienza, archivi. Sembra quasi che all'interno di questa scenografica macchina, il Museo sia un accidente aulico, sontuoso e di pertinenza del sovrano che, non a caso, lo volle direttamente collegato alla vecchia residenza nel Palazzo della Signoria, e tramite i corridoi, passaggio obbligato per raggiungere la nuova residenza Pitti.



Complesso degli Uffizi, sezione trasversale dell'intero isolato. In nero al centro la porzione che corrisponde al piazzale degli Uffizi. A sinistra la tribuna ottagonale e a destra il sistema di scale di accesso al Museo.



Targa marmorea

La galleria, così come accadeva per tutte le altre grandi collezioni signorili italiane, era uno dei modi di manifestare l'acquisita grandezza della casata e come tale era pensata ben inserita all'interno delle forme architettoniche del Palazzo, e da esso non scindibile né differenziata. L'ingresso al museo, che avviene passando all'interno dell'ex Chiesa di S. Piero Scheraggio, molto poco riconoscibile come tale, è identificato unicamente da una modesta, e volutamente dimessa, targa marmorea. Mutate le condizioni, trasferito in altra sede l'Archivio di Stato che per lunghissimo tempo aveva gloriosamente occupato il piano terreno ed il piano nobile del complesso monumentale, messi in cantiere grandiosi progetti di recupero della struttura architettonica e di riordino delle collezioni, si è imposto prepotentemente il problema della funzionalità della struttura, insieme a quello della visibilità del Museo.

Si è giudicato opportuno ed utile conservare l'entrata al di sotto del loggiato vasariano, come avviene attualmente, liberando però l'ex chiesa da riqualificare, e distribuendo gli ingressi nella sequenza delle grandi sale, già delle Magistrature, dedicate all'accoglienza del pubblico. La definizione del successivo sviluppo del percorso di visita nei due piani superiori, ha portato ad individuare come luogo preferenziale per l'uscita la vasta area

restrostante la piazza Castellani, confermando così le scelte prospettate già da tempo nei progetti Bemporad e Michelucci.



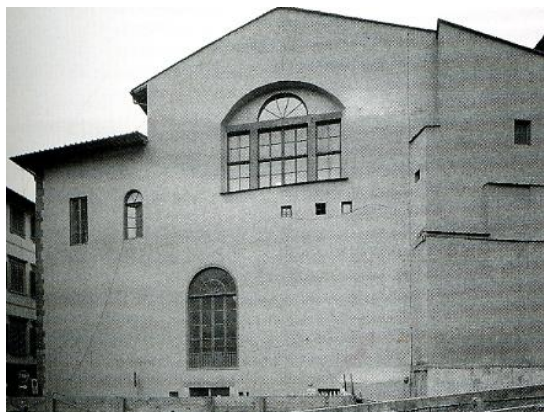
Prospetto su Piazza Castellani



Piazza Castellani nei primi decenni del '900

Mentre però il fronte della struttura vasariana sul piazzale degli Uffizi, è chiaramente connotato da una rigorosa veste architettonica conclusa, che quasi nulla denuncia del travaglio architettonico che fu necessario per trasformare un insieme di preesistenti costruzioni medievali in una fabbrica moderna, il fronte posteriore invece, nella sua discontinuità figurativa, ben tradisce le sue più povere origini. Piani diseguali, oggetti casuali, altezze sfalsate, aperture disordinatamente forate, soluzioni architettoniche non risolte, il tutto uniformato dal consueto non-colore bianco giallastro così tipico di tanti restauri fiorentini. L'imponente costruzione degli Uffizi, per la quale Vasari aveva abbattuto le preesistenti costruzioni medievali, aveva trascurato il retro, il disegno della grande piazza è tutto rivolto verso l'interno. Occorreva, quindi, mettere in relazione un fatto funzionale, l'uscita dagli Uffizi con un'idea che riuscisse a dialogare con il progetto vasariano e che tenesse conto dell'intero assetto urbanistico complessivo della piazza.

Piazza Castellani si trova su quella che doveva essere il prolungamento verso est dell'attuale via Lambertesca. La costruzione della fabbrica vasariana comportò l'abbattimento di un fitto tessuto medioevale di case, botteghe, torri, vicoli, e piazzette, che dalla chiesa di San Piero Scheraggio arrivava sino al lungarno e al luogo del castello d'Altafronte, ricostruito dopo la piena dell'Arno. Le preesistenze che caratterizzano questo luogo sono il fronte dell'originario teatro detto di Baldracca funzionante dalla seconda metà del '500, la Loggia detta degli Stipendiati dal nome della Compagnia laica che anticamente vi aveva sede.



Teatro di Baldracca



Vico Dell'Oro



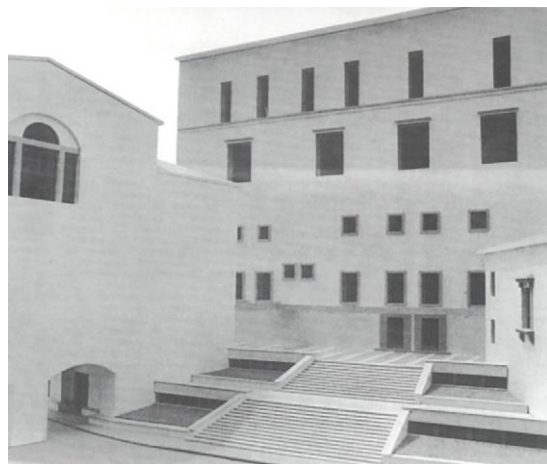
Piazza Castellani

Nel 1972 fu ultimato il restauro che ne riaprì le arcate su piazza Castellani e liberò i pilastri dai muri interni costruiti per sostenere il corpo di fabbrica. Nel secondo '800 sopra il portico fu alzato un alto locale ad uso di teatro e la loggia fu affiancata da una costruzione che dopo la guerra divenne un cinematografo (oggi distrutto dall'intervento di uffici per i Grandi Uffizi, realizzato da A. Natalini), e ancora l'angolo di Palazzo vecchio fra Via Leoni e Via della Ninna che termina con il palazzo Saturno che risale alla metà del '500 .

La possibilità di impiegare gli spazi di piazza Castellani per dare soluzione ad alcuni problemi connessi alla fruizione degli Uffizi, venne considerata per la prima volta dall'architetto Soprintendente Bemporad il quale, nel 1964, ricevette l'incarico ministeriale di dirigere i piani del nuovo museo.

Per eliminare il traffico ingombrante dei bus che giungevano allora sino in piazza Signoria e sul piazzale degli Uffizi, Bemporad, progettò il passaggio di tali mezzi che trasportavano il turismo di massa, attraverso via del Proconsolo fino all'arrivo e la sosta sul retro degli Uffizi, spostando di conseguenza l'ingresso della Galleria.

A questo scopo disegnò l'accesso al museo mediante una scalinata di collegamento che colmava un dislivello esistente tra il piano della piazza e il piano terreno degli Uffizi. In anni successivi gli organi tecnici del Ministero per i Beni culturali chiesero di ridefinire il progetto, al fine di un più agevole collegamento, sostituendo alla scalinata, una rampa, in ottemperanza alla sopravvenuta normativa sulle barriere architettoniche.



Progetto di studio di Bemporad per l'ingresso agli Uffizi di Piazza Cavour.



L'abside di S. Pietro Scheraggio da via de'neri. Emilio Bucci, III-V decennio dell'800



Piazza Castellani nei primi decenni del '900

Questa esigenza venne recepita dall'architetto Soprintendente Guglielmo Malchiodi, incaricato del Progetto Uffizi dal 1986 al 1989, il quale progettò una rampa, oggi compiuto al rustico, al centro della piazza, e attivò l'intero risanamento e restauro di vicolo dell'Oro. Intanto le mutate situazioni urbanistiche, come la chiusura del centro storico al traffico e la diversa provenienza dei gruppi turistici che oggi raggiungono gli Uffizi dalla direttrice Duomo-via Calzaiuoli-piazza Signoria indussero a considerare un ingresso tradizionale dal piazzale degli Uffizi, destinando invece ad uscita la zona di piazza Castellani. Nel riprendere i lavori a seguito dei nuovi stanziamenti per il Progetto Uffizi, si manifestò l'esigenza di individuare ulteriori spazi tecnici di servizio, difficilmente reperibili all'interno del monumento vasariano se non a scapito della integrità di ambienti di alto valore storico. Spazi, quindi che potevano essere facilmente ottenuti al di sotto della rampa di piazza Castellani, sia sfruttando l'esistente, che prevedendo opportuni ampliamenti del piano di calpestio a integrazione del progetto elaborato dal Malchiodi. Fu incaricato Giovanni Michelucci a redigere il progetto, che però non riuscì a terminare. L'architetto che ben conosceva l'intero complesso si mostrò particolarmente entusiasta della proposta.

Uno degli elementi che gli viene presentato come anomalo, nella costruzione della piazza, era la rampa; «Sul progetto di un funzionario è stata costruita in silenzio un'enorme rampa di accesso che svolgendosi in calcestruzzo fino a 3-4 metri da terra per la lunghezza di venti metri, taglia in due la delicata piazza medievale, insomma stravolge la zona. Il tutto coperto da alti palizzate», queste le parole del Soprintendente Paolucci, con la direttrice del museo Petroli, che, «quasi in segreto il vanno da lui nel giardino di Fiesole, a parlare con calma».

E così il centenario Michelucci, che già qualche anno precedente aveva lavorato all'interno della galleria degli Uffizi insieme a Carlo Scarpa e Ignazio Gardella per l'allestimento di alcune sale espositive, accetta l'incarico:

«Quando per la prima volta mi interessai del problema eravamo nel settembre del 1989, fui accompagnato dagli amici degli Uffizi in Piazza Castellani e iniziai a capire il grande valore che una soluzione architettonica per l'uscita della galleria poteva avere, sia per il museo ma anche per quel pezzo di città. Più volte poi durante l'inverno sono tornato a rivedere la piazza [...]. Mi pareva interessante, proprio attraverso lo spazio ridisegnato della piazza Castellani, collegare, la via dei Leoni, quello spigolo di Palazzo Vecchio con sopra il terrazzo di Saturno e la via dei Neri al bellissimo vicolo dell'Oro, restaurato da poco [...]. Ho pensato di sovrapporre al rustico della rampa esistente che ha funzioni di sostegno, una costruzione più articolata. Due piani inclinati a forma di scalere (una specie cioè di quei collegamenti che servivano ai carri per superare i dislivelli), uno spazio intermedio in piano, sul quale soffermarsi ad esempio al sole d'inverno, nuovamente due percorsi inclinati che conducono al livello del piano terreno degli Uffizi e del vicolo dell'Oro [...]. Poi di fronte alla grande facciata immaginai che qualche cosa avrebbe dovuto segnalare, richiamare l'importanza di quel patrimonio di arte e di storia [...]. Allora ho pensato subito a una costruzione magica, una lanterna preziosa, sfaccettata come un cristallo di quarzo, come un diamante: la porta di un mondo fantastico. Le guglie, le

CORRIERE DELLA SERA - GIOVEDÌ 31 MAGGIO 1990 - 15

CRO

La costruzione di una rampa di accesso ha deturpato il complesso architettonico

Il centenario salverà gli Uffizi

Giovanni Michelucci propone una piazza in declivio, uno scorcio sull'Arno e un portico di cristallo per eliminare il «disastro» - Da modello dei pittori a protagonista della cultura italiana

FIRENZE — Questa mattina Giovanni Michelucci consegnerà al soprintendente il suo progetto per cambiare una parte degli Uffizi, la più grande galleria italiana. L'architetto Michelucci ha 100 anni, è un personaggio di spicco nel panorama della cultura, ha firmato i progetti di alcune costruzioni che restano nella storia del secolo, dalla Basilica di Firenze alle chiese della Autogrill, di San Marino e di Lagonero.

Degli Uffizi è innamorato, ci va ogni lunedì con permesso speciale, quando lo vuole di ventiquattrore e i capolavori del Rinascimento, Botticelli e Leonardo soprattutto.

Trent'anni fa, negli anni '60, ricorru con i famosi colleghi Scarpa e Gardella le prime cinque grandi sale, quelle di Giotto, Duccio e Cimabue, rendendole luminose e vitali, ma poi la burocrazia caccia via quei maestri di architettura. Ora, a 100 anni, Michelucci vorrebbe tornare agli Uffizi perché ha intuito la soluzione di un problema urgente.

Però, quasi in segreto, il soprintendente Paolucci, con la direttrice del museo Petroli, vanno da lui nel giardino di Fiesole, tra le rose, a parlare con calma.

Gli Uffizi sono sotto restauro: l'intero edificio edificato dal Vasari alla fine del '500 viene restituito. In questi anni alla galleria che finora ha dovuto ospitare i dipinti sono a posto, ma sul retro — un insieme di ambienti necessari per l'accoglienza e amministrazione di cui nessuno sa ancora niente.

Su progetto di un funzionario è stata infatti costruita in silenzio un'enorme rampa di calcestruzzo fino a 4 metri da terra per la lunghezza di venti metri tagliando in due la delicata piazza medievale dei Castellani: la deturpa, to-



Michelucci mostra il progetto per gli Uffizi (Prima pagina)

glie la vista del vicolo che porta all'Arno, insomma, stravolge la zona. Il tutto è coperto da alte palizzate.

La prospettiva di questi giorni è in movimento sul ponte e considerata un'idea al complesso architettonico. La città non sa nulla. Ma i responsabili del museo mangiano la prospettiva e discussa tra gli esperti.

Questo signore di 100 anni non si è rassegnato all'idea che la rampa rovini gli Uffizi. Pensando e studiando di un declivio su tutta la piazzetta, che comprenda e nasconda il portico, al centro dello spazio studiato è previsto un pozzo, mentre una fan-

lana spargerebbe i motivi dell'adiacente piazza Signoria con la sua vasca del Nettuno. Infine il mediovale retro agli Uffizi, sempre trascurato, troverebbe una sua valorizzazione: con un accretto gotico, usando metalli e cristalli per una torretta, quasi un portico da castello.

Una piazza in declivio, in pietra e marmo, uno scorcio sull'Arno, un portico di cristallo: se il Louvre ha una piramide, perché non dare un arco in cristallo agli Uffizi?

A rendere concreti i progetti di Michelucci provvede l'architetto Giovanni Guidi, curatore di tutta la nuova sistemazione del museo. Le idee del ma-

stro sono realizzate — non spesso avviene — dal suo allievo e collaboratore Bruno Zevi. Ma gli scizzi di Michelucci li fa da solo. L'architetto spiega convinto la sua proposta, accennando anche a una previsione: «È tutto fatto semplice che possiamo farcela in meno di un anno». Il tempo, mentre da combattere, non gli mette pagelle.

Il plastico è stato costruito in casa, con cartoncino e colori: disegnare e modellare è sempre piaciuto al maestro toscano, cresciuto nella bottega di suo padre a Pistoia, passato all'Accademia di Firenze e coinvolto da giovane negli esteti del futurismo.

Per ha partecipato alle dispute, è stato un protagonista di quell'Italia tra gli anni Venti e Trenta turbata da tanti problemi.

Ma i soggiorni a Roma, la vittoria del suo gruppo nel celebre concorso per la Stazione di altri innumerevoli confronti, la fatica del cantiere, del sermone del rasoio, non sono cose di cui Michelucci parla volentieri.

Invece è con quei suoi strano tono tra il mistico e l'aggressivo che discute della città, degli squilibri sociali, dell'utopia urbanistica: «Spostando gli assi non si risolve il disagio urbano. Le soluzioni per la città: è questa la felicità dell'architetto».

I cento anni non gli pesano. È degno in maggiore e camicia a fantasia. Saperlo. Sembra bello come quando nel 1906 lo fotografavano vicino a una lanterna in ferro battuto su suo disegno nelle officine paterna, o quando era il cadavere dei pittori dell'Accademia del 1910, quando incontrava da solo, con sciacchi, sul «corriere» Michelucci, al fronte nel 1919.

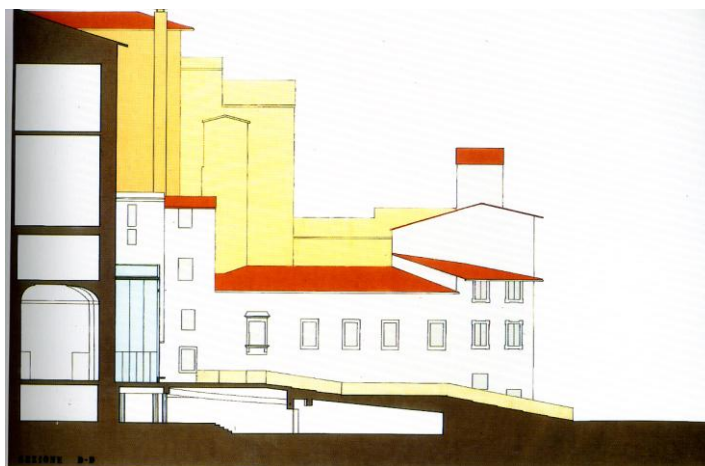
L'obiettivo lo riprendeva tra gli altri tocani, davanti al mare, con amici celebri, tra figli appena disegnatore e mura appena restaurate. Un secolo di storia.

Wanda Latta

cuspidi delle cornici dei quadri del Medioevo mi suggerivano quelle torri cuspidate, di diverse altezze, a coronamento della costruzione di vetro appoggiata al prospetto degli Uffizi di piazza Castellani; come in quei paesi fantastici e in quelle case che si vedono nei dipinti del Due e del Trecento. Non so se quanto di immaginato potrà realizzarsi, ma questa occasione ha significato per me una nuova straordinaria esperienza»¹¹².



Progetto per Piazza Castellani. G. Michelucci



Sezione del progetto. G. Michelucci

Purtroppo la scomparsa dell'architetto non gli permise la realizzazione del progetto e così nel 1998, si decise insieme all'Amministrazione Comunale di Firenze e il Ministero dei Beni Culturali di invitare progettisti di fama internazionale per la realizzazione del progetto di uscita della galleria degli Uffizi.

Nel 1998 venne così bandito un concorso internazionale. Nel protocollo d'intesa fra il Ministero dei Beni Culturali e il Comune di Firenze per una consultazione internazionale per la nuova uscita degli Uffizi verso Piazza Castellani, si legge:

«In relazione al progetto Nuovi Uffizi, che comporta il raddoppiamento del percorso museografico attuale, è prevista la realizzazione di una uscita del Museo sulla facciata integrale del braccio di levante, attualmente priva di particolare connotazione architettonica, e per la quale a suo tempo fu richiesto un progetto di riqualificazione all'architetto Michelucci, purtroppo non realizzato a causa della sua scomparsa. L'uscita si affaccerà sulla piazza di proprietà comunale detta dei Castellani: in questo importante spazio da restituire a un pieno utilizzo nel rispetto della fabbrica vasariana dominante, dovranno armonicamente incrociarsi il flusso della vita cittadina e quello del pubblico del museo. La Commissione per i Nuovi Uffizi, istituita il 26 maggio 1995 con decreto del

¹¹² G. Michelucci, Una proposta per Piazza Castellani, in *La nuova uscita degli Uffizi*, Firenze, Giunti, 1998.

Ministro Paolucci, riconfermata con decreto del Ministro Veltroni, e presieduta dal Direttore Generale Serio, discutendone nella seduta del 19 aprile 1997, ha ritenuto di ricercare nella forma della consultazione di alcuni fra i più importanti architetti museografici viventi la soluzione progettuale più opportuna, in accordo con il Comune, per ridisegnare questa parte della città. Gli architetti saranno invitati con apposita lettera firmata dal Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Firenze per il Ministero, e dall'Assessore alla Cultura per il Comune. Gli oneri finanziari dovuti al rimborso forfettario delle spese per gli architetti invitati graveranno in parti eguali sulle due Amministrazioni, vista la convenzione fra Stato e Città di Firenze del 15 aprile 1993»¹¹³.

Furono invitati a partecipare architetti di fama internazionale tra cui Tadao Ando, Gae Aulenti, Mario Botta, Norman Foster, Frank Ghery, Vittorio Gregotti, Hans Hollein, Arata Isozaki, Richard Meier, Raphael Moneo, Jean Nouvel, I.M. Pei, Renzo Piano, R. Rogers, A. Siza.



Schizzo di studio. Arch. Gae Aulenti



Pianta del progetto. Arch. Gae Aulenti

Coloro che, negli ultimi venti anni, più hanno contribuito, con pensiero innovatore e opere, alla reinvenzione e alla crescita dell'idea di museo contemporaneo. I parametri da tenere presente erano ben chiari e così definiti:

L'intorno della piazza è caratterizzato da queste preesistenze: il retro facciata degli Uffizi; la trecentesca Loggia degli Stipendiati; il blocco dell'edificio in origine teatro e successivamente divenuto nel Settecento biblioteca dei Granduchi; la seicentesca Loggia del Grano;

- Il rustico della rampa centrale in calcestruzzo armato non potrà essere totalmente demolito ma dovrà integrarsi al meglio con la nuova realizzazione.

¹¹³ *La nuova uscita degli Uffizi. Un progetto per Piazza Castellani a Firenze*, in *La nuova uscita degli Uffizi*, op.cit., p.59.

- La piazza sarà il luogo dove verranno a trovarsi i visitatori uscendo dal museo secondo i percorsi indicati nella planimetria. E' uno spazio dove si incontrano e si svolgono la vita urbana e quella del museo.

Fra coloro che, per diverse e comprensibili ragioni, non hanno partecipato è il caso ricordare Tadao Ando che inviando una lettera a C. Godoli, architetto responsabile dell'Ufficio tecnico della galleria degli Uffizi, dimostra la complessità e profondità del rapporto progettuale nei confronti del tema.

Ad ogni modo i progetti arrivati a selezione finale furono quattro, Gae Aulenti, Mario Botta, Norman Foster, Vittorio Gregotti, Hans Hollein, Arata Isozaki. La proposta di Gae Aulenti è caratterizzata da allineamenti regolari di colonne quadrate in pietra serena poggiate sul piano inclinato che con pendenza costante collega il ripiano di uscita del Museo alla Via Castellani, colmando il "vuoto" tra i corpi aggiunti sul retro della fabbrica degli Uffizi. Restituisce alla strada la sua continuità interrotta, recuperando il valore emergente di alcuni singolari episodi architettonici: lo spigolo di Palazzo Vecchio tra Via della Ninna e Via dei Leoni e, sul lato opposto, la Loggia del Grano. Così come si legge dalla sua relazione di progetto, le sue linee guida sono quelle di «Inglobare nel ridisegno della piazza la struttura della rampa, lavorando non per sottrazioni ma per aggiunte, determinando una configurazione dell'area come unico piano inclinato tra la Via Castellani e gli Uffizi. Una scelta che tiene anche conto della dimensione relativamente piccola dello spazio che una frammentazione in più settori a quote diverse avrebbe accentuato, alterandone il rapporto con le fabbriche circostanti. Poiché è tuttavia necessario assicurare un accesso diretto ai locali tecnici situati nel sottorampa e una via di fuga per l'area dei servizi per il pubblico ubicati al livello interrato, la nuova piazza inclinata si distacca dalla parete est lasciando lo spazio ad un percorso che raggiunge in contro pendenza la quota dei piani di servizio»¹¹⁴.

Sulla parete opposta, il piano si attesta sul fianco della biblioteca chiudendo le attuali aperture di servizio ai locali magazzino che possono essere ritrovate sugli altri fronti. A chi, «uscendo dal Museo e lasciandosi alle spalle l'esperienza e le emozioni della visita, ritorna verso la quotidianità urbana, il progetto offre un territorio di mediazione». Gli allineamenti delle alte colonne segnano a ciascuno il proprio percorso. La pietra è stata scelta come unico materiale per tutti gli elementi della piazza. Personalmente ritengo che l'intervento di Gae Aulenti dia l'impressione di operare nel senso della piazza propriamente intesa e apprezzabile la sua essenzialità. Mario Botta presenta invece una

¹¹⁴ Progetto, Gae Aulenti, in *ibid*, p. 61.

proposta in cui l'intento è quello di ridurre e contenere i manufatti architettonici con un impianto planimetrico parallelo al vicolo dell'Oro, in modo da limitare l'ingombro e ridefinire il disegno della piazza. La realizzazione è prevista attraverso una costruzione identica a quella della pavimentazione in modo da offrire un'unità di immagine, senza ulteriori volumi emergenti.

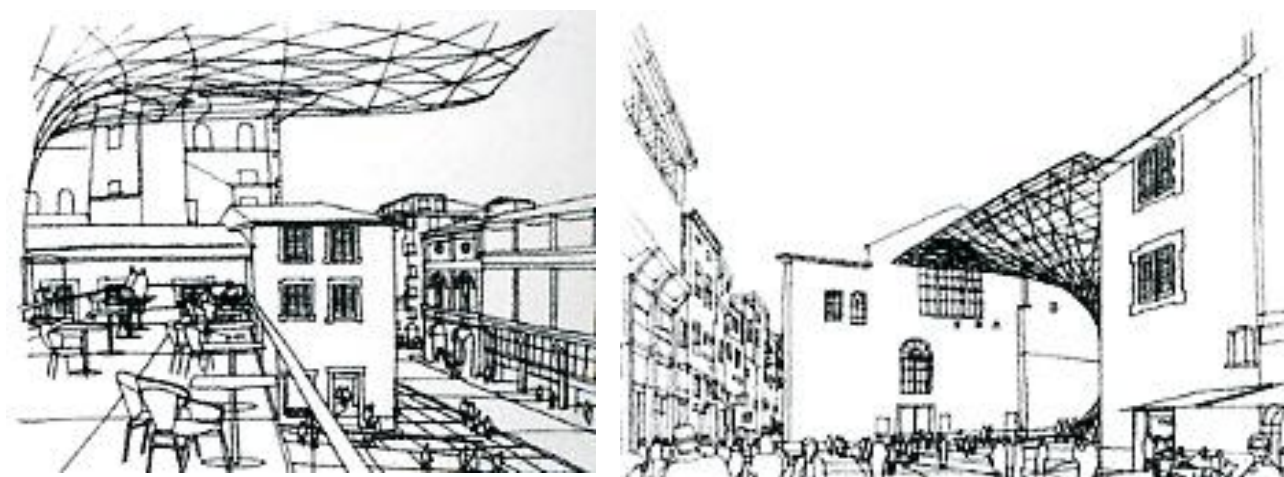
Il trattamento proprio della piazza Castellani, riprende la stessa pavimentazione minerale con un leggero piano inclinato di raccordo con le quote esistenti al pianoterra degli edifici laterali. Il tracciato di un marciapiede separa la piazza dal fronte stradale, una piazza in cui sono collocati venti cipressi che, «come colonne verdi, vogliono ricompattare volumetricamente l'isolato edilizio e si offrono come filtro fra la strada ed il volume edilizio degli Uffizi»¹¹⁵.



Progetto M. Botta

Norman Foster si addentra a rivisitare l'intero meccanismo del museo che, per adeguarsi ad una fruizione di grandi numeri, necessita di occupare ormai l'intera volumetria vasariana, e forse qualcosa di più. Il suo contributo al tema proposto si allarga così partendo da una visione complessiva, quasi a volo d'uccello dell'intero tessuto museale, Ripercorrendo con attenzione ogni caratteristica, le soluzioni anche di spazi in attesa di definizione, come Piazza Castellani, diventano conseguenze, naturale risultato di questa rivisitazione complessiva. Lo spazio si definisce rendendosi disponibile completamente alla permeabilità urbana, resa libera di accedere al museo quasi senza filtri o mediazioni. Solo vicino alla parete del museo vasariano si materializza un filtro, che poi è anche macchina, strumento di comunicazione verticale, a vista. Un grande ombrello, su un unico pilastro centrale, protegge dall'alto il divenire degli eventi alle varie quote sottostanti. Vittorio Gregotti realizza innanzitutto un'estrusione di funzioni museali che si fisicizza nell'ampio volume rampa d'ingresso/uscita. Il volume proposto addossato agli Uffizi annuncia la città, quasi incorniciata nelle ampie vetrate, e dialoga con la Loggia del Grano.

¹¹⁵ Progetto di M. Botta, in *ibid.*, p. 73.



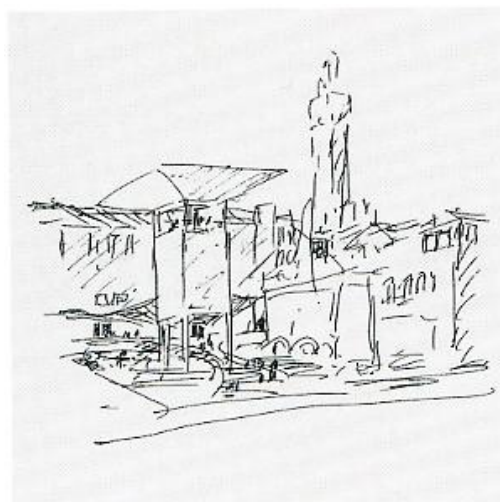
Schizzo prospettico del prog. N. Foster

Dalla relazione di progetto si legge «Nell'insieme era a nostro avviso necessario trovare una risoluzione la cui discrezione fosse coniugabile con la nettezza del disegno di insieme, che permettesse di costituire un grande ambiente unitario intermedio tra esterno ed interno, che consentisse una diversificazione dei flussi [...]. Pensiamo che in questi casi sia importante rinunciare alle pretese di espressione dell' architetto, alle tentazioni di gesti clamorosi, alle tentazioni di mostrarsi senza pregiudizi nei confronti del moderno e mettere, invece a servizio del contesto, cercando di fare il minor rumore possibile ma piuttosto ricucendo e risistemando il lavoro assai più faticoso di qualsiasi gesto dimostrativo»¹¹⁶.

Infine il progetto di Hans Hollein che accetta la rampa. La sua decisione conferma la volontà di non di non mimetizzare ma di prendere in considerazione il reperto, e anzi di tentarne la rianimazione. La rampa diventa un pezzo di tessuto, si sottopone all'esame di un pubblico che ne riconosce le possibili percorribilità. «Il mio intervento intende caratterizzare il non luogo con un elemento statico, ma vuole anche favorire il movimento, il passaggio, la transizione. Ho preso in considerazione la rampa curva non finita, non solo perché questa è stata oggetto di numerose discussioni, ma anche perché interessante e adatta a possibili trasformazioni, integrandosi nel luogo, essendo oggetto di continuità nella storia dell'edificio»¹¹⁷.

¹¹⁶ Progetto di Norman Foster, in *ibid.*, p.87.

¹¹⁷ Progetto di Hans Hollein, in *ibid.*, p.115.



Progetto di Hans Hollein

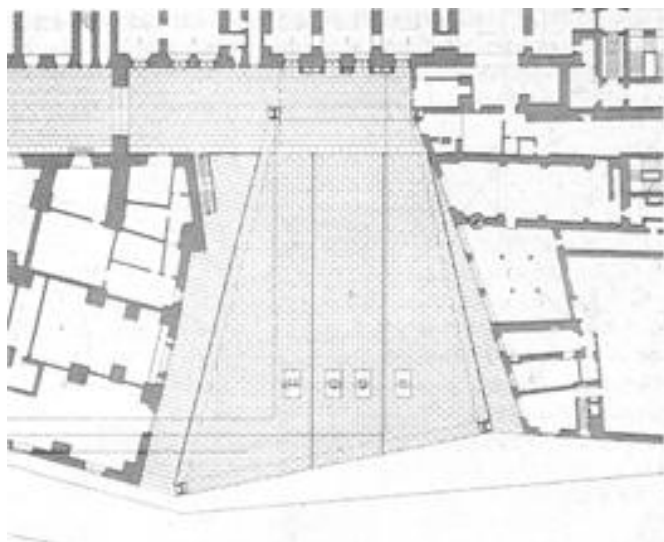
Lo slancio dinamico della rampa è controbilanciato dalla posizione statica di una cancellata rettilinea, oggetto insolito che viene a interagire in quell'area e in tutto il contesto del centro storico di Firenze. Lo spazio d'uscita, sopra la rampa curva è enfatizzata da una sinuosa copertura vetrata che sottolinea il carattere organico di movimento della rampa. Lo sviluppo della cancellata è estesa ad un'insolita costruzione rettilinea con un tetto a pensilina sopra Piazza Castellani. Un elemento che riesce a creare allo stesso tempo anche uno spazio interno. Dagli interventi proposti è ben chiaro il ruolo urbanistico assolto dal piazzale e dal palazzo degli Uffizi e dell'intento di tutti i partecipanti di rivisitare uno spazio che è tempo stesso luogo e confine.

Il concorso è stato vinto dal progetto di Arata Isozaki che così nella sua relazione afferma: «L'idea di progettare la nuova uscita del museo non vuole solo creare raffinate soluzioni di arredamento urbano, ma definire un progetto che traduca, le semplici esigenze funzionali richieste in forma di spazio e di architettura»¹¹⁸.

Il progetto di riqualificazione di Piazza Castellani si compone di una superficie piana e di una parte inclinata. La parte piana adiacente all'uscita dal museo ed alla stessa quota, si offre come il prolungamento di Vicolo dell'Oro. Ciò permette di connettere il museo direttamente con la serie dei vicoli interni recentemente restaurati e di offrire uno spazio piano largo circa otto metri per l'uscita dei visitatori. Da questo, per connettere la quota museo con la quota strada, si passa alla parte inclinata, ottenuta dal mantenimento della rampa in cemento armato già esistente, eliminandone i parapetti ed ampliandola ai lati per creare una piazza. L'area sotto la rampa viene utilizzata per realizzare nuovi vani tecnici di

¹¹⁸ Progetto di Arata Isozaki, in *ibid.*, p.129.

servizio e per le uscite di sicurezza. Una loggia di quattro pilastri disposti sul prolungamenti dei prospetti, lungo la via, degli edifici copre interamente la Piazza per creare uno spazio coperto, sempre fruibile dai visitatori.



Pianta del progetto. Arch. A. Isozaki



Pensilina di progetto. Arch. A. Isozaki



Plastico di studio. Progetto Arch. A. Isozaki



Sezione del prospetto levante. Progetto Arch. A. Isozaki

Al termine della piazza vi è una serie di quattro statue, utilizzando sculture della collezione del Museo, disposte in allineamento alle quattro uscite del museo, per richiamare il disegno della facciata, permettendo in tal modo di conferire alla piazza anche un valore simbolico a livello urbano. A sua volta grazie a dei lucernai disposti al di sopra del sistema strutturale della loggia, la piazza può essere sfruttata indipendentemente dagli agenti atmosferici, evitando congestioni di pubblico al piano terra degli Uffizi in caso di maltempo e permettendo di ospitare strutture temporanee. Come la Loggia dei Lanzi era la struttura con cui la Signoria comunicava con la città per gli avvenimenti pubblici, così la Nuova loggia per gli Uffizi vorrebbe diventare lo strumento con cui il museo comunica con la città.

Ma sarà proprio l'elemento loggia che come ben sappiamo farà nascere moltissime polemiche a riguardo della fattibilità del progetto.

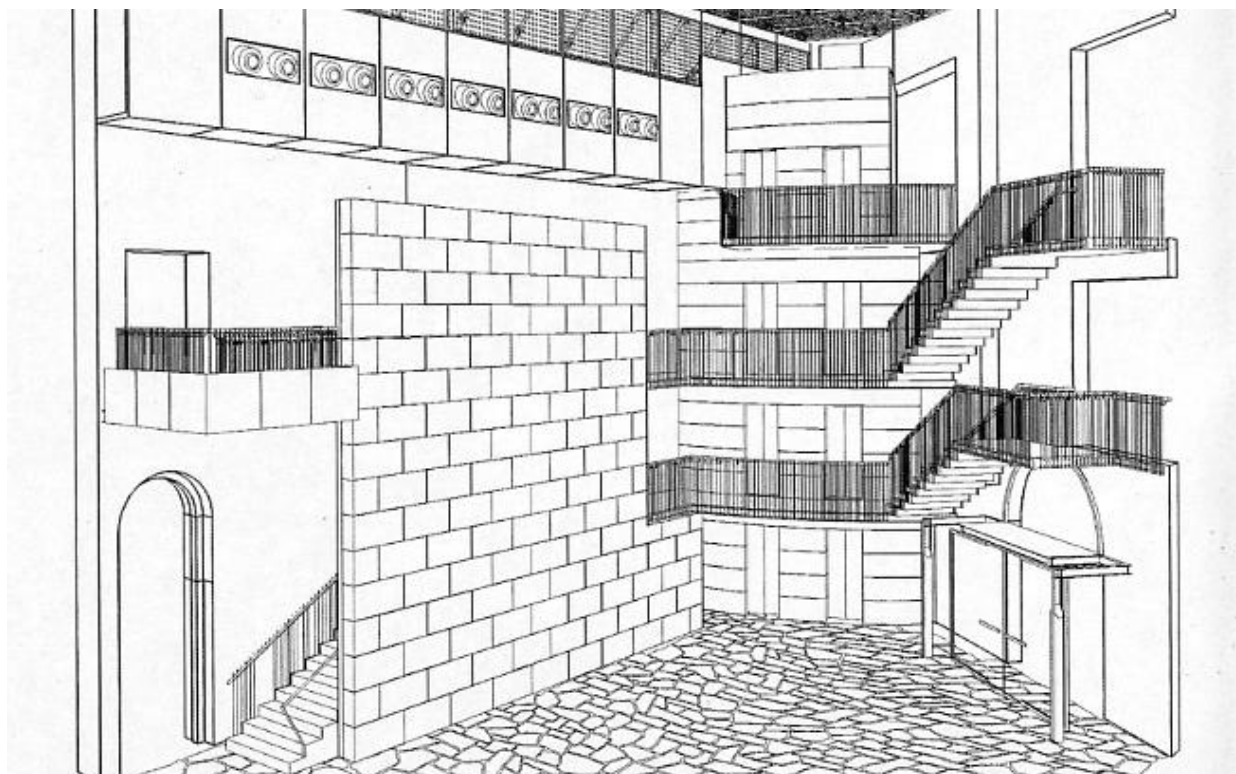


Foto di cantiere. Prog. Arch. A. Isozaki

La copertura della Loggia consiste in una serie di travi solo longitudinali disposte radicalmente dalla facciata retro degli Uffici. Queste sottendono una serie di lucernai trasparenti per l'illuminazione della Piazza. La struttura della loggia è pensata in acciaio con rivestimento in pietra serena, con travi di 1,2 x 1.2 m di sezione e con una luce di circa 30 mt lungo via Castellani, mentre i lucernai sono in policarbonato sagomato. La sagoma dei lucernai permette lo scarico delle acque piovane nei canali di gronda lungo le travi longitudinali e lungo le travi della struttura principale, per defluire poi nei condotti entro i quattro pilastri della Loggia. Il rivestimento in pietra serena è anch'esso con struttura principale in acciaio rivestita, con canali di depluvio per gli scarichi dalla pensilina sovrastante. La facciata retro del museo viene valorizzata con il rivestimento in pietra serena dello spessore di 50 cm, così come anche le murature laterali e la scala a fianco

rivestite della stessa pietra, in riferimento alla tradizione fiorentina. La struttura in acciaio disposta ad intervalli regolari di 90 cm, richiama le travi longitudinali della Loggia, disposte con la stessa orditura. La serie dei tiranti di sospensione ne accentua il rapporto e ne crea il disegno di facciata. L'illuminazione dei lucernai consente l'accesso costante della luce naturale per mantenere la sensazione di Piazza e non di porticato. Di notte, per ottenere una luce più diffusa, è stato pensato di inserire delle apparecchiature di illuminazione all'interno delle travi longitudinali in modo da non essere visibili, valorizzando in tal modo non solo la piazza ma anche la facciata del museo. Il concorso internazionale della riprogettazione dell'uscita della galleria degli Uffizi, si inserisce in quella logica di promozione, attivata ormai da qualche anno all'interno del Ministero dei Beni Culturali, di architettura di qualità per un nuovo dialogo tra antico e moderno.

Nello specifico oggetto del nostro interesse è da segnalare l'obiettivo del concorso che ricordo quanto espresso da Giovanna Melandri «L'intervento sulla facciata degli Uffizi muove dall'esigenza di risolvere un annoso problema di restauro e di ricomposizione architettonica. Ma, nel generale impegno operativo, organizzativo e funzionale destinato a compiersi con la ultimazione dei "Nuovi Uffizi", è riuscito a travalicare i confini disciplinari ed operativi dell'intervento specifico per allargarsi all'esterno, sia fisicamente che idealmente. La riprogettazione della piazza Castellani non si limita infatti a risolvere il solo problema della nuova uscita della Galleria ma coinvolge direttamente lo spazio urbano circostante, mirando a restituirlo al suo pieno utilizzo e godimento, visivo oltre che funzionale, nel pieno rispetto della fabbrica vasariana». Se apparentemente, sembrava che la scelta dello strumento del concorso di architettura internazionale, potesse rappresentare la volontà di fare di questa occasione un momento di confronto di grande livello, alla fine purtroppo visto gli esiti che sta subendo la realizzazione del progetto di Isozaki, a distanza di circa quasi dieci anni dal concorso vinto, si evidenzia ancora una volta come la Firenze, che a partire dal dopoguerra ha spesso volte bloccato interventi progettuali all'interno del centro storico, in difesa di una immagine, "simulacra di se stessa", in effetti anche oggi nel 2008 sembra ancora non pronta (come del resto anche altre città italiane) ad affrontare le trasformazioni e gli interventi della contemporaneità.



Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore

Progettista: Arch. Luigi Zangheri e Arch. David Palterer

Ubicazione: via della Canonica, 1

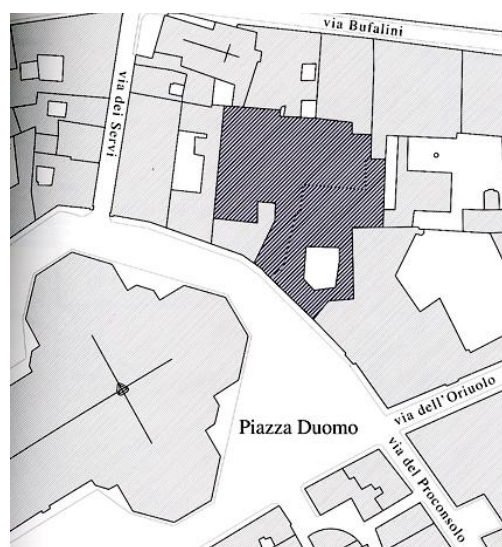
Cronologia: 1999

6.2 Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore

Arch. L. Zangheri e Arch. D. Pletter

Il complesso del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore fu costituito alla fine dell'Ottocento, nel 1891 su progetto dell'architetto dell'Opera, Luigi del Moro dopo l'alluvione del 1866, ed oggi, con il progetto degli architetti Luigi Zangheri e David Palterer nel dicembre 1999, è da considerarsi uno dei più importanti musei ecclesiastici italiani. Il complesso si è formato e si è sviluppato nel corso del Novecento riconfigurando profondamente, quell'insieme di corpi di fabbrica che avevano accolto a partire dalla prima metà del Quattrocento la sede dell'Opera di Santa Maria del Fiore (cioè l'istituzione creata alla fine del XIII secolo per sovrintendere alla costruzione della nuova Cattedrale), con le sue magistrature, i suoi laboratori e i magazzini; un insieme di costruzioni che poi nel corso dei secoli era stato trasformato e adattato in base alle esigenze dell'Opera, fino all'attuale destinazione dell'intero complesso a sede museale. La facciata su piazza del Duomo appare caratterizzata nel registro inferiore dalla successione di una serie di arcate in pietra forte, un motivo che collega, quasi con un ritmo uniforme, i prospetti che si affacciano sul lato settentrionale della piazza e attorno alle tribune della Cattedrale, fino appunto alla sede dell'Opera.

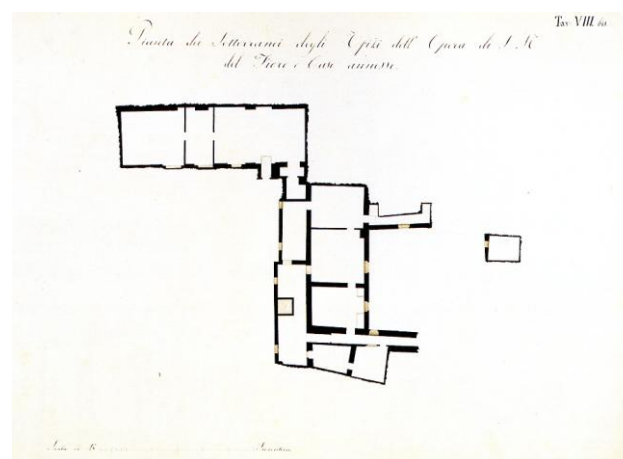
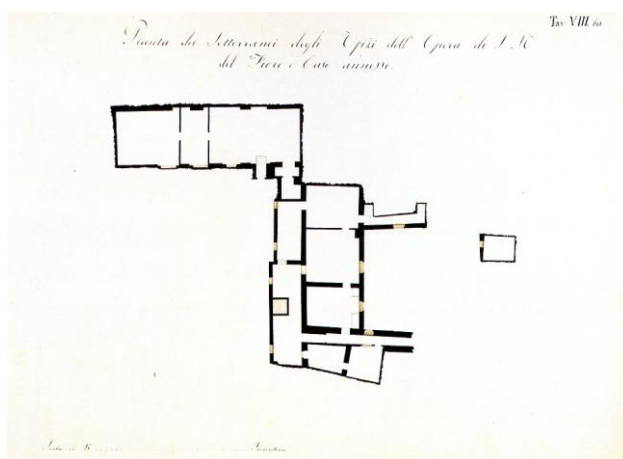
L'impianto urbanistico di questa parte del vasto spazio che circonda ed avvolge Santa Maria del Fiore risulta l'esito di un preciso disegno, che si sviluppa contemporaneamente al cantiere della nuova Cattedrale nella seconda metà del Trecento; il lato meridionale della piazza, invece, assunse la sua attuale definizione nella prima metà dell'Ottocento, quando nel 1826 Gaetano Baccani, architetto dell'Opera del Duomo,



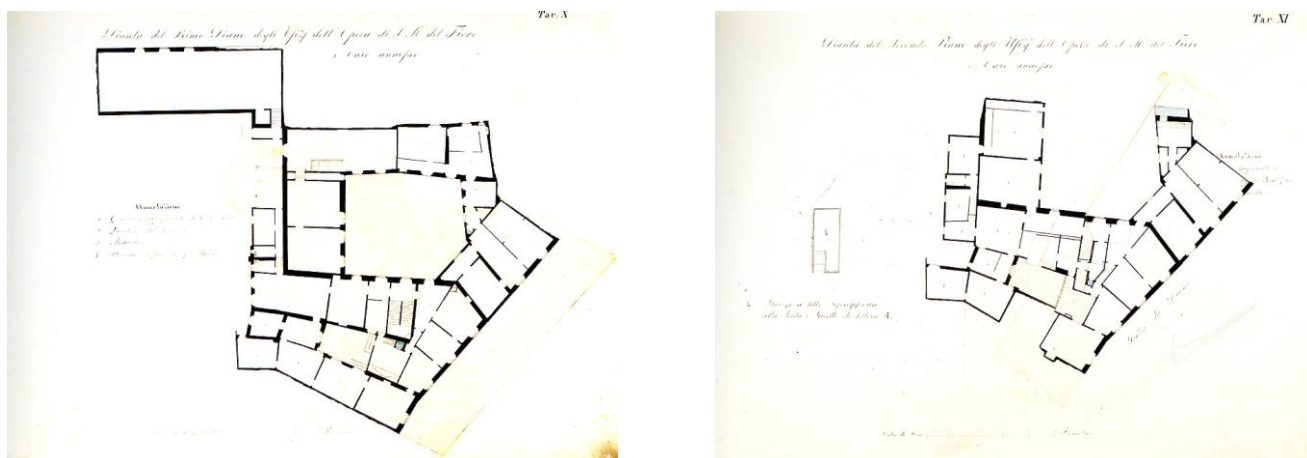
Inquadramento planimetrico

ridisegnò l'irregolare profilo di questa parte della piazza, demolendo alcuni edifici e arretrandone il fronte fino a definire un prospetto uniforme e rettilineo, allineato tra le testate di via del Pro console e di via Calzaioli.

Si voleva garantire il decoro della piazza non solo mediante la sua vastità, ma anche prescrivendo che i nuovi edifici da erigere attorno alla Cattedrale presentassero un aspetto regolare ed uniforme, secondo un criterio urbanistico che trova altre manifestazioni nel secondo Trecento fiorentino, come l'allargamento del lato settentrionale della piazza della Signoria. Alla fine del Trecento lo spazio circostante la Cattedrale assunse una definizione unitaria, che si mantiene ancor oggi nella sequenza di arcate in pietra forte che si sviluppa da via Ricasoli fino al Museo dell'Opera, nonostante le successive trasformazioni ed integrazioni. Per quanto riguarda la genesi del museo, una delle prime testimonianze documentarie risale al 1432, quando si incarica Filippo Brunelleschi di ristrutturare un casolare ed un orto, già di proprietà degli Alessandri e dei Tedaldi, per disporvi la sede dei magistrati dell'Opera. Durante l'Otto e Novecento vi furono numerose trasformazioni, che si sono succedute. Per cui, oggi l'originario impianto quattrocentesco non è più leggibile, se non in alcuni elementi decorativi, come le maioliche robbiane ed il fregio con l'Agnus Dei, poi reimpiegati nella ristrutturazione compiuta alla fine dell'Ottocento da Luigi Del Moro per disporvi il primo nucleo del Museo dell'Opera. Grazie ad una serie di documenti planimetrici è stato possibile avanzare alcune ipotesi sulla struttura del complesso almeno fino alla metà dell'Ottocento.

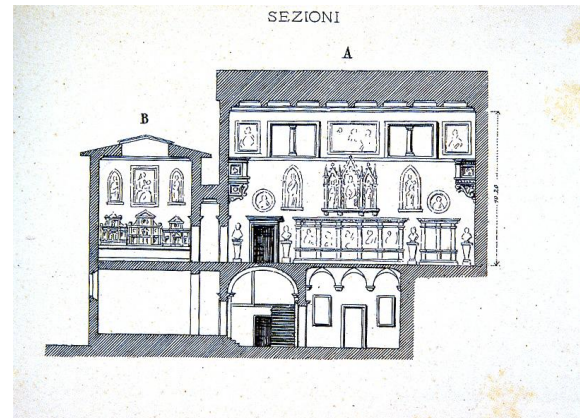
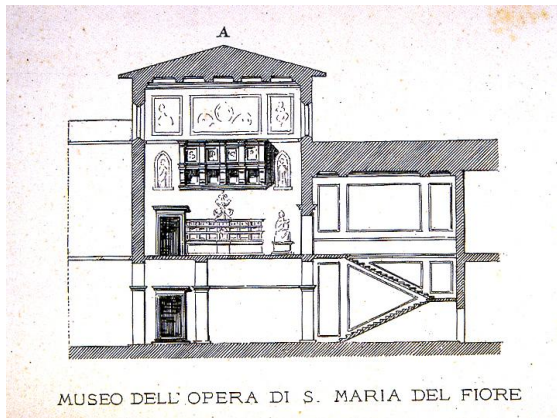


Bruno Baccani, piante dei sotteranei e dei piani terra843 (AOSME, Collezione piante e disegni, cartella G, "Plantario dei be i stabili dell'Opera" tavv. VIII bis-XI)



Bruno Baccani, piante primo e secondo.

Come testimoniano le descrizioni seicentesche del Cinelli e di Ferdinando Del Migliore o quella successiva di Giuseppe Richa, nel corso dei secoli all'interno della residenza dell'Opera di Santa Maria del Fiore era stata raccolta un'eccezionale collezione di statue originariamente destinate alla Cattedrale (quale, ad esempio, il San Matteo di Michelangelo) e quelle rimosse dalla basilica. Nel 1822 il senatore Giovanni degli Alessandri, al tempo stesso presidente della Deputazione secolare dell'Opera e rettore delle Regie Gallerie, denunciava le condizioni in cui giacevano i bassorilievi di Donatello e di Luca de Robbia, ammassati alla rinfusa e quindi avvertì la necessità di un nuovo museo. Del 1871 è il primo atto in cui l'Opera afferma la volontà di istituire un museo e nel 1885 Luigi Del Moro (succeduto al De Fabris nella conclusione del cantiere della nuova facciata e al tempo stesso direttore della Delegazione regionale per i monumenti della Toscana) redigeva il progetto per un museo da realizzare nei locali dell'Opera, i cui lavori furono iniziati solamente dopo l'inaugurazione della facciata di Santa Maria del Fiore (avvenuta nel maggio 1887), 3 maggio 1891.



Luigi del Moro, progetto per il Museo di Santa Maria del Fiore, sezione della sala delle Cantorie e della nuova scala,

L'intervento di Luigi Del Moro è qualificato dal linguaggio neorinascimentale, in cui lo storicismo del progettista si fonde felicemente con gli elementi dell'Opera, traducendosi in una serie di elementi - capitelli, cornici di porte e lunette - che reinventano un'immagine efficace e suggestiva del Quattrocento fiorentino.

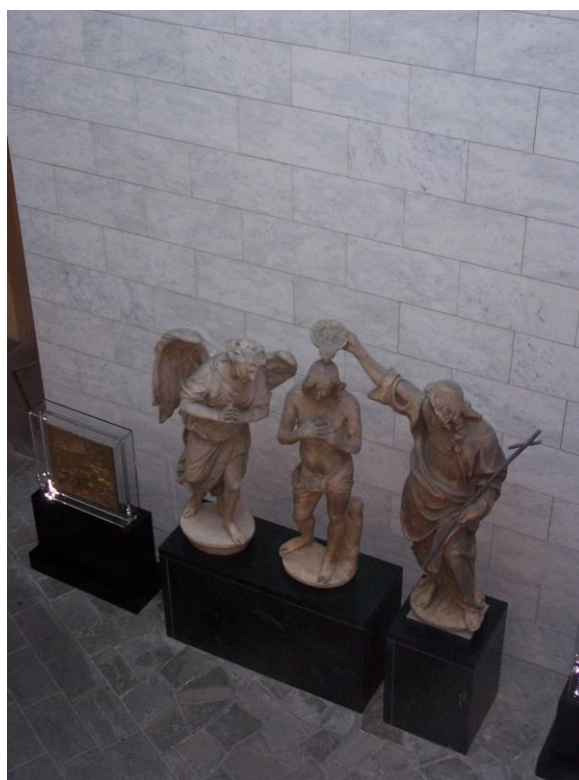
Da un punto di vista di ordine di lettura, rispetto alla raccolta museale il progetto non si presentava con un chiaro ed organico ordinamento, proponendo in una serrata successione l'accostamento di opere eterogenee e cronologicamente distanti. Anche da ciò, oltre al costante ampliamento della collezione, scaturiscono le continue trasformazioni, le nuove disposizioni e le espansioni del Museo dell'Opera che si traducono in una successione di interventi con cui si ampliano progressivamente la struttura architettonica e lo spazio espositivo.

A partire dal dopoguerra, il museo acquista una nuova e fondamentale funzione per la tutela e conservazione del patrimonio artistico dell'Opera di Santa Maria del Fiore, accogliendo tutte le opere rimosse dalla loro collocazione originaria. I danni provocati dall'alluvione del 1966 sono stati occasione per una definizione della sistemazione museale, che si è mantenuta senza sostanziali modifiche sino ad oggi, prima dell'ultimo intervento degli architetti Luigi Zangheri e David Palterer e con la successiva acquisizione del grande volume dell'ex autorimessa che è stato recentemente oggetto di un concorso internazionale. Nonostante infatti i diversi interventi di recupero, gli ambienti erano ancora privi di impianti termici e di climatizzazione e non tutte le sale erano facilmente accessibili ai portatori di handicap.

A luglio del 1997, vi fu la delibera del Consiglio di Amministrazione dell'Opera di Santa Maria del Fiore, presieduta dalla dottoressa Mitrano, con cui veniva stabilito di procedere all'adeguamento normativo e funzionale del Museo dell'Opera del Duomo, e venivano individuati i tecnici che si sarebbero occupati dei lavori. Si riuscì a trovare un finanziamento per i lavori, inserendo lo stesso all'interno del piano degli interventi¹¹⁹ inerenti la celebrazione del Grande Giubileo del 2000. Una volta ricevuto la concessione edilizia, bandita la gara d'appalto con relativo affidamento d'incarico, gli architetti incaricati Luigi Zangheri e Arch. David Pletter ebbero dei tempi ridottissimi per terminare l'intervento, (120 giorni per i locali del vecchio museo, del nuovo ingresso e delle coperture, mentre per l'allestimento delle sale e degli impianti la scadenza era prevista per il 23 Ottobre 1999) in quanto l'obiettivo era l'apertura del museo per il Giubileo.



Interno del cortile del Museo

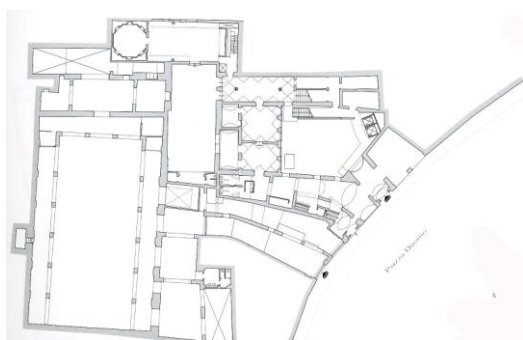


Statue all'interno del cortile

La decisione più impegnativa che venne allora affrontata era la collocazione della Porta del Paradiso del Ghiberti, rimossa dopo l'alluvione dal battistero, e in restauro presso l'Opificio delle Pietre dure. Una volta assicurato il restauro per l'anno giubilare da parte dei responsabili dell'Opificio, venne constatato come non fosse

¹¹⁹ La legge 270 per il piano degli interventi per il Giubileo.

possibile portarla in una sala del vecchio museo per le sue dimensioni e il suo peso. Occorreva uno spazio, e così fu deciso di posizionarla nel cortile, dove già si trovavano il gruppo di San Giovanni Battista del Ticciati e due grandi sarcofagi di età romana. Nonostante innumerevoli difficoltà per tale scelta, non solo per l'aumento della cubatura del museo ma anche perché richiedeva una soluzione architettonica insolita, si riuscì ad avere il consenso per la copertura del cortile. Il progetto per il nuovo museo dell'Opera del Duomo riguarda in sintesi: la risistemazione a norma delle sale storiche del Museo, la progettazione di una nuova sistemazione museografica per nuovi ambienti, nuova organizzazione dell'ingresso e di un bookshop che avesse un contatto diretto con i flussi esterni che transitano nella zona absidale del Duomo



Pianta piano terra



Sezione trasversale

La tipologia d'intervento ha riguardato interventi sulle strutture esistenti e nel cortile. Per i primi, in particolare si è trattato di realizzare maglie murarie compatte che costituiscono veri e propri interventi di adeguamento, come previsto per la legge Sismica. Il criterio guida per gli interventi di consolidamento è stato quello di conservare quanto più possibile la materia esistente. Per quanto riguarda invece gli interventi di progettazione ex novo, la copertura è stata realizzata con travi reticolari in acciaio prezinco a caldo ed appoggiato su cordolo perimetrale mediante un appoggio fisso ed uno scorrevole in modo da consentire le dilatazioni termiche. I vetri sono costituiti da vetrocamera e doppio strato antisfondamento e consentono di sostenere il sovraccarico accidentale per la manutenzione e sono sostenuti dalle reticolari mediante tendini metallici.



Cortile interna con copertura vetrata



Particolare vetrata

Gli ascensori sono stati realizzati su lastra fondale e relative pareti in cemento armato, con montanti in profilati d'acciaio, mentre le scale esterne sono state realizzate con profilati in acciaio a Z mediante connessione di ferri piatti. Nel progettare il nuovo allestimento, si è considerato il Museo come luogo preposto alla valorizzazione delle opere sia per il loro valore artistico che per gli specifici contenuti di fede e di religiosità popolare: nella disposizione delle opere si è privilegiata la chiarezza didattica e cronologica, raggruppando i pezzi secondo il luogo di provenienza, per ricostruire la storia degli edifici dell'area religiosa. Uno dei concetti base che traspare nel progetto, il più evidente, è la ricerca di una sintesi capace di trasformare un eclettico insieme di spazi in sequenze ininterrotte di luoghi riconoscibili integrati in un funzionale itinerario architettonico.

Il nuovo progetto fa propri alcuni degli ambienti già consolidati nella preesistente configurazione museale, ed assimila in modo propositivo sofisticati impianti tecnologici e di sicurezza. La strada progettuale museografica degli architetti Zangheri e Pletter è riuscita a soddisfare il progetto impiantistico e la definizione formale degli involucri edilizi. La messa a norma degli impianti, è oggi un importante e determinante imperativo progettuale e il loro linguaggio a riguardo è stato chiaro deciso e completo¹²⁰. All'architettura è stato affidato il compito di

¹²⁰Un centro di controllo Computerizzato regola e gestisce in tempo reale per ogni sala le prestazioni dell'unità di condizionamento in modo da mantenere i valori di temperatura e umidità relativa idonee alla conservazione delle opere.

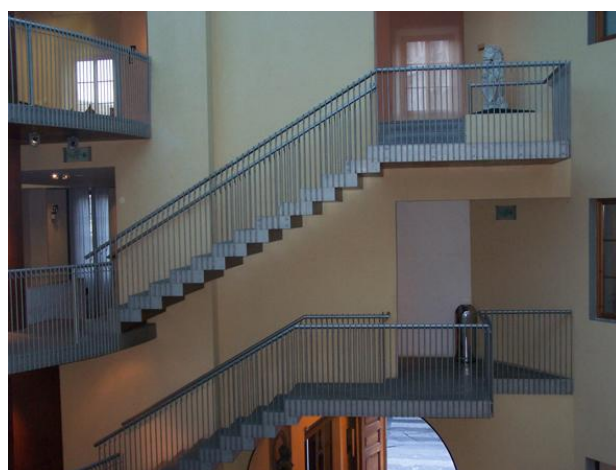
restituire alle opere una complessità di contesto, con lo stesso spirito al quale originariamente apparteneva.



Particolari prospetto corpo ascensore

Viene privilegiato il rapporto con il complesso monumentale; il ridisegno come spazio espositivo del cortile, che prima fungeva semplicemente da 'anticamera' all'ingresso, ha permesso la definizione di un nuovo accesso, pochi metri più a nord nel vano che fino a qualche anno fa ospitava un negozio. Qui, aprendo completamente l'arco trecentesco dell'edificio, gli architetti Luigi Zangheri e David Palterer hanno creato un luminoso ambiente la cui sobrietà (intonaco bianco, pavimento in pietra serena, legno scuro e marmo per il banco d'accoglienza) è vivacizzato dai rivestimenti multicolori del Duomo, visibili attraverso la parete-finestra del vano. Così anche al piano superiore: le nuove sale in cui sono esposti gli attrezzi brunelleschiani e i modelli della facciata sono a contatto diretto con l'imponente mole dell'abside del Duomo. Il tema del rapporto interno-esterno ripercorre l'intero progetto come argomento intrigante. Il percorso museale si configura come un *continuum* dell'esterno. Piuttosto appariscente nell'immediatezza è la penetrazione dell'esterno al piano terra, una presenza che si dissolve gradualmente ai livelli superiori per trasformarsi in segni metaforici, o "finestre visive" integrate, nel contesto dell'esposizione museale. Nel progetto l'esposizione museale è attraversata da un chiaro percorso, espressione di una

unione di insiemi spaziali slegati. Contemporaneamente il percorso offre all'interno della struttura una promenade architettonica, una passeggiata fra frammenti di architetture minuziosamente ricomposte. Il progetto distributivo è strutturato come un sistema di rampe e scale e ballatoi, per creare un *continuum* di collegamenti verticali e orizzontali, cadenzati con le fermate degli ascensori, che permettono in tal modo percorsi di vista anulari.



Scala interna e blocco ascensore

I collegamenti con la scala monumentale si trovano a tre quote diverse e suggeriscono una permeabilità fra lo storico e il nuovo, tra due sistemi talvolta paralleli. Il progetto dell'allestimento si è riferito invece al profondo senso della ritualità di cui elemento essenziale è il motivo della ripetizione.

Il prospetto colore ocra trova continuità, anche cromatica, nell'atrio, sostenuta da una forte illuminazione (luce indiretta, fonte a mercurio) con riflessi dorati. L'atrio in seguito si raccorda alla corte, ora coperta grazie al progetto, conservando concettualmente una valenza di 'esterno' per la continuità nei trattamenti delle facciate per la vetrata. Oltre a riposizionare la porta del Bacconi (1846) al suo posto originale, il progetto si è espresso in un nuovo sistema di chiusura delle arcate. Un duplice sistema che nella parte bassa presenta una serie di ante, all'esterno in massello di cipresso segnati orizzontalmente e all'interno interamente vetrate, come di vetro è anche la parte alta dell'arcata, attraverso la quale si rivela la vera conformazione di questa facciata.



Interno cortile

Una "pelle" che armonizza, verso la piazza, fabbricati e strutture diverse. A completare il rapporto con l'esterno contribuisce la pavimentazione in pietra forte, che recupera il disegno originale in *opus incertum* con innesti di memorie di un antico pozzo e di una passatoia verso l'ingresso che fu l'antica entrata storica al museo. L'atteggiamento che caratterizza questo progetto, non è quindi di ostacolare il passato o di copirlo, ma piuttosto il monumento viene inteso come pretesto per costruire attraverso il passato un futuro non astratto dalla memoria ma parte integrante di essa verso nuovi criteri progettuali che utilizzano la memoria storica per costruire.

■ VENEZIA

7. Venezia

Il rapporto di Venezia e il moderno è sempre stato caratterizzato da un forte livello di chiusura rifiutando alcuni tentativi di interpretazione dell'eccezionalità veneziana da parte di grandi maestri dell'architettura del Novecento. Mi riferisco ai ben noti progetti di Frank Lloyd Wright della Fondazione Masieri (1953), dieci anni più tardi la proposta dell'ospedale di Le Corbusier a San Giobbe, e in seguito il progetto di Louis Kahn per il palazzo dei Congressi ai Giardini della Biennale nel 1969. Eppure questi progetti tornano ad essere un luogo di riflessione. I tre contributi, infatti, pur nella loro diversità sembrano confermare la tesi di Sergio Bettini che, già nel 1954 aveva osservato come progettare a Venezia significasse pretendere «un'interpretazione delle sue fasi costanti e formali, senza rinunciare alla libertà creativa di un artista vero»¹²¹.



Vista lungo il canale

¹²¹ S. Bettini, *Venezia e Wright*, in «Metron», 1954 n. 49-50. Cfr., B. Zevi, *Un'ospedale per Venezia*, in «L'Espresso», 3 maggio 1964 e F. Tentori, *Imparare da Venezia*, Officina, Roma 1994.

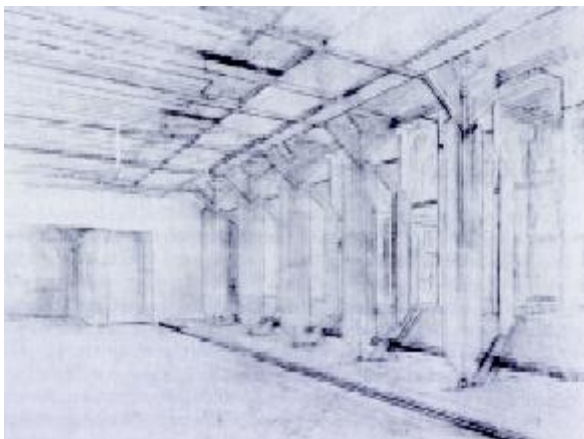
Venezia, infatti ha una sua struttura morfologica molto definita. Necessita, pertanto, che nell'ottica di una nuova inserzione architettonica, ci sia una ricerca di una giusta scala urbana dell'intervento. Venezia non è una città di architetti al modo classico, non è composta di monumenti. In essa, si può affermare, che l'urbanistica prevale sull'architettura, vale a dire; non è il singolo edificio che, comunque, si impone con il suo valore e col suo significato assertivi, [...] ma anzi, è questa forma nella sua totalità che prevale sull'*individuum architettonico* e, sempre, in qualche modo, ne subordina a sé il senso figurativo»¹²².

Dopo quasi dieci anni, la lezione che i progettisti Le Corbusier, L. Khann e Wright, avrebbero potuto fornire alla città lagunare riguardo l'inserimento di un'architettura contemporanea in un luogo così difficile come quello veneziano, fu difesa da G. Mazziarol, in un'articolo di Lotus del 1969, in cui si legge come, persino il grosso problema del restauro della città nelle sue parti avrebbe potuto trovare lumi da questi tre interventi. Wright, «affrontando una residenza universitaria, indica un modo di lettura dell'architettura veneziana più convincente di qualsiasi discorso fatto da critici e storici [...]. Le Corbusier mi confessa, al momento di decidere il suo progetto, che per costruire a Venezia bisogna scrivere architettonicamente un intero episodio urbano e che solo la completa intelligenza di Venezia può consentire anche la semplice proposta di cambiare una pietra. L. Khann per progettare il Palazzo dei Congressi lavora sei mesi per un plastico e chiede al suo assistente il diametro di ogni singolo albero dei Giardini lungo il viale in cui dovrà inserirsi con la nuova strutta. I tre diversi modi di progettare a Venezia per Venezia, partono ugualmente da un punto: l'intelligenza critica di Venezia. Senza di questa non si può realizzare né salvaguardia, né restauro, perché solo partendo dalla progettazione di oggi, si può arrivare a intendere quella di ieri»¹²³. Come ben sappiamo, ad ogni modo, i progetti non vennero realizzati, alimentando il mito della Venezia combattuta tra conservatori e progressisti. Certo ci sono stati interessanti interventi sul patrimonio storico esistente, come ad esempio, solo per citarne alcuni tra i più significativi; Carlo Scarpa, con i progetti del Riordino della quadreria del Museo Corre, il progetto della Querini Stampalia del 1961-63, la Fondazione

¹²² *Ibid.*

¹²³ G. Mazziarol, in «Lotus» n. 9, 1969.

Masieri(1968) e il negozio Olivetti, 1957-58. In particolare varie sono le esperienze di Carlo Scarpa in territorio veneziano, vale la pena ricordare il restauro e i nuovi arredi di Ca' Foscari. Tra il 1935 e il 1937 Scarpa si occupa della realizzazione dell'aula magna al primo piano. Tra il 1955 e il 1956 interviene ancora sullo stesso spazio trasformando l'aula magna in un'aula di lezione poi dedicata a Mario Baratto. L'architetto creò una struttura lignea articolata per delimitare l'aula ed ottenere un corridoio di passaggio attiguo di altezza minore rispetto all'aula stessa. La boiserie,realizzata recuperando parte del materiale della gradinata lignea preesistente, si compone di una successione di elaborati montanti che sostengono un soffitto ligneo e funge da sostegno a degli schermi semovibili sistemati per isolare lo spazio interno da quello esterno. Parzialmente distrutto nel 1979 da un incendio il diaframma è stato ricostruito nel 1983 da Valeriano Pastor - già collaboratore di Scarpa a questo progetto



Prospettiva e foto d'epoca del Restauro di Cà Foscari, Arch. C. Scarpa (1935-1937)



Foto stato attuale. Restauro di Cà Foscari, Arch. C. Scarpa (1955-1956))

Sullo stesso piano non si possono dimenticare le opere di Giuseppe Samonà per la sede Inail a San Simeone¹²⁴, 1950-56, ed Ignazio Gardella, che interviene sulle fondamenta delle Zattere nel 1957.

Nel restauro appena eseguito, per la sede dell'Inail, (2003) le superfici in facciata, una volta colorate con pittura acrilica su cemento (le fasce marcapiano, il coronamento delle finestre al piano terreno, fasce gialle all'ultimo piano), sono state rivestite di malta polimeromodificata.



Progetto palazzo Inail, Arch. Giuseppe Samonà ed Egle Trincanato, prima del restauro

Progetto palazzo Inail, Arch. Giuseppe Samonà ed Egle Trincanato, dopo il restauro

All'interno dell'IUAV, tra la fine degli anni Sessanta e gran parte degli anni Settanta, si avvia una riflessione non solo su Venezia e il suo entroterra, ma anche su temi di notevole respiro teorico: l'unità dell'architettura urbanistica, le dinamiche tra Piano e organizzazione del territorio, il conflitto tra città e campagna, i rapporti tra architettura e città, architettura e identità, tra Storia e progetto, tra *antico* e *nuovo*, le prospettive dei nuovi modelli insediativi, la questione del restauro urbano e di quello monumentale ed altri ancora. Le domande cruciali che vengono poste per Venezia sono: come conoscerla prima di intervenire – dal punto di vista sia

¹²⁴Cfr. *Giuseppe Samonà: cinquant'anni di architetture*, a cura di Carlo Aymonino, Officina, Roma 1980; *Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993: inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'archivio progetti*, a cura G. Cortese, T. Corvino, I. Kim, Poligrafico, Venezia 2003.

urbanistico sia architettonico? Come dialogare con la sua assoluta singolarità? Diventano, così, fondamentali il confronto con la storia del Contemporaneo e con quella della città di Venezia, insieme ad una riflessione sulle funzioni stesse. Ciò che caratterizza le posizioni interne all'IUAV di quegli anni, nonostante le diversità di intenti e ragioni in campo, è la prevalenza dell'idea di una forte differenza tra Venezia e terraferma. Prima del 1966, il momento più significativo del dibattito sul rapporto tra terraferma, laguna e Venezia, è il concorso per un nuovo quartiere per le Barene di San Giuliano nel 1959: lo scontro è tra Saverio Muratori, che propone, riproducendo la tipologia degli insediamenti di Venezia, la costruzione di una nuova parte di città che dalla terraferma proceda all'insediamento verso Venezia, e Ludovico Quaroni, che progetta un nuovo quartiere con architetture aggressive che guardano Venezia da lontano. Mentre il primo cerca un'aggregazione per genealogia, l'altro presenta e impone da lontano il volto della modernità alla città. Né l'uno, né l'altro consegnano alla riflessione critica e progettuale una via di uscita plausibile, forse perché, in modi diversi, presentano una posizione radicale che non poteva essere accolta da una cultura politica locale più incline alle mediazioni che alle riforme o alle rivoluzioni.

Dopo il 1966, l'IUAV sente il bisogno di approntare strumenti analitici più complessi, per una progettualità consapevole. Per l'Urbanistica, è fondamentale la presenza a Venezia di Giuseppe Astengo, come testimonia il numero doppio della rivista «Urbanistica» n. 59-60, ottobre 1972, che compendia il lavoro di quegli anni. Il gruppo degli urbanisti pensa ancora in termini di Piano e, a differenza della maggioranza degli intellettuali presenti nello IUAV, ritiene che Venezia vada studiata con gli stessi strumenti analitici utilizzati dall'urbanistica per altre città. Nasce il "Gruppo Architettura" che, soprattutto con la figura carismatica di Carlo Aymonino, cerca di dare struttura logica e coerenza all'analisi urbana, attraverso concetti come morfologia urbana e tipologia edilizia. A differenza dell'elaborazione di Muratori, il Gruppo Architettura non presuppone nessuna ipotesi prescrittiva. Alcune di queste ricerche confluiranno nella mostra e nella pubblicazione di *Progetto Venezia del 1980*. Parallelamente, sulla scorta delle ricerche di Muratori e di Egle Trincanato, si sviluppano indagini sulle caratteristiche tipologiche e

morfologiche della città, con i lavori di Mareto, Cristinelli, Gianighian e Nanni Valli, mentre l'Istituto di Storia dell'Architettura, diventa dipartimento nel 1977, elaborando programmi di ricerca, da una parte ripercorrendo i momenti cruciali della Contemporaneità, dall'altra approfondendo i grandi temi della cultura architettonica moderna e, dall'altra ancora, sviluppando delle ricerche sempre più articolate e raffinate dal punto di vista metodologico, sulla storia della città di Venezia. Si tratta di veri e propri laboratori di ricerca scientifica, momenti di elaborazione civile e politica. I risultati più significativi, oltre al già citato Progetto Venezia, sono rappresentati dalla mostra *Immagini per Venezia* del 1980, diretta da Francesco Dal Co. Nel 1985, intanto, esce un numero di «Rassegna» dedicato a: *Venezia città del moderno*¹²⁵, con contributi significativi di Carlo Magnani, Massimo Cacciari e Francesco Dal Co, Vittorio Gregotti, con il testo *Venezia città della nuova modernità*. In particolare Dal Co, ponendo la questione dell'antimodernità di Venezia – che sarebbe alla base del mito stesso della Serenissima – coglie un carattere peculiare della città nella sua “adattabilità nella permanenza”, mentre Tafuri coglie la non dialetticità di Venezia secondo coppie «si/no, conservazione/progresso, avanti/indietro, destra/sinistra, chiuso/aperto su cui si basano i paradigmi moderni»¹²⁶.

Molto forte è la posizione di Massimo Cacciari, secondo cui a Venezia il progetto è un agire tra “e-e” o per prossimità, differenze minime. Gli architetti che rivendicano il “passato” come “amico” continua ancora Cacciari, sono i peggiori traditori sia della tradizione che del “distacco” dalla modernità stessa. Intanto a distanza di circa tre anni, nel 1988, in occasione del Convegno organizzato dall'Istituto Gramsci di Venezia, Massimo Cacciari, in un saggio introduttivo al volume degli Atti, che verrà poi ripreso in «Casabella» nel numero di maggio 1989 propone un'agenda «non sul fare, ma sulle cose da fare [...] contro la monocultura turistico commerciale»¹²⁷. Questo progetto politico si concretizza con la nomina dello stesso Cacciari a Sindaco e raggiunge il suo culmine culturale nella prolusione dell'Anno Accademico IUAV 1993-1994 di Manfredo Tafuri, dal titolo *Venezia e la Modernità*.

¹²⁵ Cfr. «Rassegna», n. 22, 1985.

¹²⁶ M. Cacciari, F. Dal Co, Manfredo Tafuri, *Il mito di Venezia*, in «Rassegna», cit.

¹²⁷ M. Cacciari, in «Casabella», 1989.

Esiste quindi una precisa volontà di mascherare lo stereotipo di una Venezia venduta nei souvenir delle stazioni, di una Venezia, che come disse Braduel non appartiene più a se stessa, ma è bene di tutti, è “città nostra”. Ci si domanda quali conseguenze ha questo stato di cose sulla condizione tecnica di progettare a Venezia? Il mito dell'antimodernità di Venezia vuole essere quindi reinterpretato e capovolto, trovando nella sua stessa storia, la sua vitalità. Negli ultimi anni, la città, ha rivoluzionato se stessa con progetti commissionati ai più importanti studi di architettura internazionali, seguendo parallelamente una politica tesa alla realizzazione delle diverse proposte. La città ha ridisegnato le proprie strategie di sviluppo per una città estremamente complessa, al cui interno esistono realtà spesso in conflitto tra loro, come il centro storico lagunare, il polo industriale di Portomarghera, la città di terraferma, la laguna e le isole. Tutto ciò ha comportato un ridisegno generale dell'intero sistema di relazioni, considerando anche che l'ultimo Piano Regolatore Generale di Venezia è stato elaborato negli anni Cinquanta. Per questi motivi, il nuovo Piano Regolatore, ha rappresentato per Venezia l'opportunità di riflettere sui propri destini e di proporre una nuova idea di città adeguata a sostenere le sfide della modernità.

La Giudecca è in questo senso un luogo dalle grandissime potenzialità, la cui perifericità rappresenta un osservatorio privilegiato rispetto alle trasformazioni in atto nella città lagunare. L'isola, grazie alla sua posizione particolare, ai margini della città storica ma allo stesso tempo visibile dai suoi punti più rappresentativi, costituisce il luogo sul quale realizzare nuovi interventi.

Tre progetti, in particolare, presentano elementi comuni e si distinguono per l'intrinseco interesse valore: il complesso di abitazioni nell'area ex Trevisan di Gino Valle, la ricostruzione dell'insediamento di edilizia popolare di Campo di Marte, e le nuove unità residenziali negli stabilimenti Junghans di Cino Zucchi.



Foto d'epoca



Veduta del complesso di abitazioni di Gino Valle

Senza dimenticare l'intervento di G. de Carlo a Mazzorbo, con il gruppo di trentasei alloggi nel 1979;¹²⁸ e le case nell'area Saffa di Cannaregio che Vittorio Gregotti costruisce a partire dal 1980. In particolare a Mazzorbo, De Carlo studia attentamente le situazioni morfologiche preesistenti, per ricavarne una propria regola da adottare nel nuovo insediamento, cercando sempre di trovare un equilibrio sereno tra il nuovo progetto e il contesto lagunare.



Residenze a Mazzorbo



Gregotti, nell'area Saffa di Cannaregio, ricostruisce il sistema di percorsi interrotto dalle precedenti edificazioni industriali. Secondo l'architetto milanese, proprio la resistenza opposta da Venezia nella sua storia ad ogni radicale progetto di modernizzazione, prima quella rinascimentale, poi ottocentesca, ne costituisce l'incomparabile ricchezza e capacità di assimilare discontinuità e salti di scala. È questa «condizione di resistenza, di attrito con la specificità eccezionale del

¹²⁸ Cfr. L. Rossi, *Giancarlo De Carlo, Architetture*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 188 e sgg. Cfr., in particolare, G. De Carlo, *Tra acqua e aria. Un progetto per l'isola di Mazzorbo nella laguna veneta*, Genova, Sagep, 1989.

contesto, che delinea una condizione moderna del progetto architettonico, come pratica artistica più discontinua ed empirica, più legata a situazioni e contesti specifici, più sensibile alla differenza che alle grandi idee totalizzanti di progresso». ¹²⁹

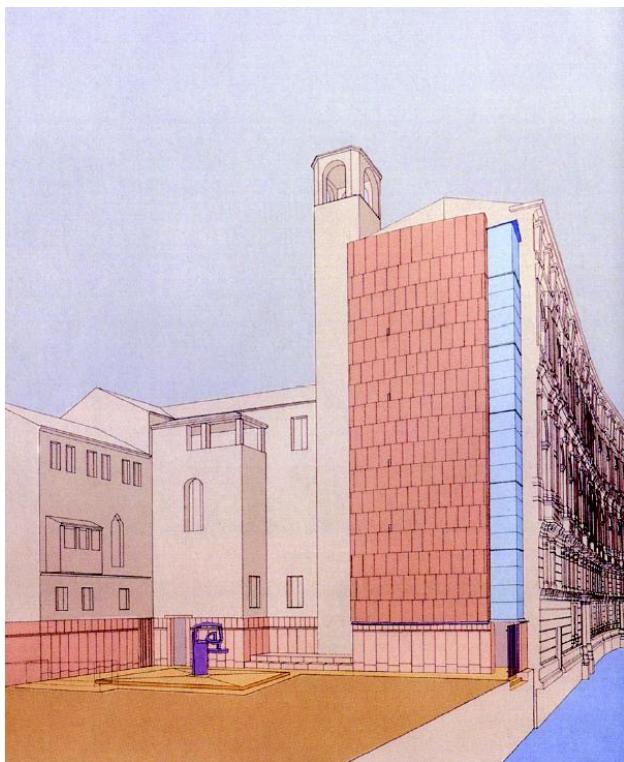
L'improvviso fiorire di concorsi e progetti negli anni più recenti, cerca di trovare intanto risposte nell'obiettivo unico di salvezza della città antica attraverso la sua trasformazione, restituendo un significato alla sua insularità. Così non solo i singoli interventi sull'isola di Giudecca ma anche degli altri, come ad esempio; il progetto di Enric Miralles per la sede del nuovo IUAV lungo la banchina del vecchio porto commerciale. Progetto vincitore di un concorso internazionale di progettazione, in cui era richiesto la costruzione di un polo di attività collettive aperte sia all'Istituto Universitario che alla città. Miralles, sceglie nello specifico di confrontarsi con l'ambiente circostante su un piano sia morfologico che materico, evitando di proporre una lettura mimetica del sito. I nuovi spazi vengono disposti in volumi semplici, capaci di organizzare un'articolazione di percorsi interni ed esterni, che evocano le strette calle veneziane. Analogamente i prospetti che insistono sul canale della Giudecca riescono a proporre un fronte frammentato, la cui logica non contraddice quelli adiacenti. La pelle, che avvolge la complessità delle attività interne, coniuga le necessità tecniche con un materiale, il cotto, le cui caratteristiche coincidono in buona misura con la memoria stessa della città.

Un altro progetto da segnalare riguarda ancora il progetto di restauro del Museo d'Arte Moderna a Ca'Pesaro, di Boris Podrecca. La necessità di nuovi spazi ed un riadeguamento funzionale in virtù della mutate esigenze, comporta la costruzione di un nuovo elemento di disegno della corte con l'introduzione della scala. Internamente, il progetto ha riguardato un recupero degli elementi più significativi dell'edificio secondo i canoni avanzati di una moderna struttura museale.

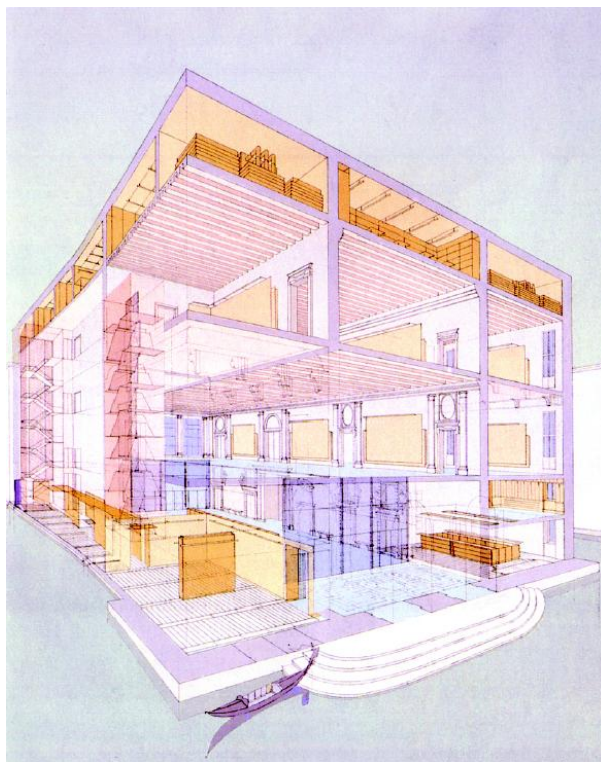
Un altro intervento da segnalare è il progetto di ristrutturazione dell'edificio in campo della Lana a uso uffici, Vittorio Gregotti recupera l'antico edificio progettato negli anni 1939-1942 dall'Ufficio tecnico della Provincia di Venezia, con una

¹²⁹ V. Gregotti, *Venezia città moderna*, in «Rassegna», n. 22, 1985, poi in M. De Michelis, *Venezia tra innovazione funzionale e architettura della città*, p. 32-35; infine in parte riscritto in *Venezia città della nuova modernità*, op. cit.

copertura vetrata sulla corte centrale che non emergerà però dai colmi delle coperture circostanti.



Restauro del Museo d'arte Moderna Cà Pesaro. Arch. B. Podrecca



Sezione prospettica. Museo d'arte Moderna Cà Pesaro. Arch. B. Podrecca.

Intanto nel territorio del Comune di Venezia e nel suo hinterland si sono verificati, e si stanno verificando, in tempi brevi, fenomeni che trasformeranno in modo radicale l'organizzazione territoriale di quest'area del nord-est. In breve, tra gli interventi realizzati vanno segnalati: il nuovo aeroporto di Tessera, di G.P. Mar; gli edifici del nuovo Parco Scientifico Tecnologico, dei progettisti W. Holzbauer, con P. Piva e R. Sordina; il parco di San Giuliano, il più grande d'Europa, di A. Di Mambro; il ponte strallato a Porto Marghera, di A. Novarin; le grandi aree commerciali lungo lo sviluppo della tangenziale e con nuovi insediamenti alberghieri, come il Novotel di Caprioglio; lo sviluppo di Via Torino, con i progetti di P. Fehrsen e D. Henstra (co-progettisti gli ingegneri Favero e Milan) e di F. Venezia. A livello infrastrutturale, si segnalano: la Stazione Marittima passeggeri, di U. Camerino e M. Macary; il nuovo ponte sul Canal Grande, di S. Calatrava, il People Mover dal Tronchetto a Piazzale Roma; il Mercato all'ingrosso al Tronchetto; lo sviluppo del Polo universitario di Santa Marta; la trasformazione dell'Arsenale. In programma, nel territorio: la

costruzione del passante di Mestre; la messa in opera della metropolitana di superficie, che dovrebbe collegare Venezia, Padova e Treviso; il nuovo stadio, il nuovo Casinò e relative attività alberghiere; la costruzione di una sub-lagunare che unirà Venezia con con l'aeroporto; infine, la porta di Venezia tra Barena e l'aeroporto Marco Polo di F. O. Gehry.



L'aeroporto Marco Polo di F. O. Gehry

Intanto l'ipotesi che Venezia possa essere pensata come città della nuova modernità può apparire a prima vista paradossale. Se da un lato sicuramente l'amministrazione, ha dato un segno di forte rinnovo concreto, dall'altro sembra che la sua ipoteca stilistica pesi ancora sulla cultura del progetto. Un caso esemplare è rappresentato dall'intervento del quarto ponte progettato da Calatrava che ha sollevato, prima ancora della sua definizione innumerevoli polemiche. Sicuramente esiste, quindi, una nuova modernità che Venezia vuole portare avanti, in maniera cosciente, per confrontarsi con l'intera città. È perfettamente comprensibile che la nuova architettura in un tessuto così fortemente caratterizzato, debba dimostrare di essere all'altezza della città. Venezia, ora, ha il compito di rinnovare se stessa,

negando la cecità di quelle scelte di un tempo che hanno respinto l'architettura moderna di Le Corbusier e Wright.

Molto pessimista è la posizione di Vittorio Gregotti, secondo il quale «a Venezia la ragione progettuale sembra aver drasticamente accorciato i propri orizzonti. Questo non si riferisce agli importanti microinterventi messi finalmente in atto negli ultimi anni e al loro necessario carattere evolutivo, è il loro quadro collettivo che si è indebolito; le speranze sembrano annegate in una serie di movimenti inerziali esterni spinti dalla coincidenza di ciò che Venezia è per il mondo e di come questo si traduce nell'immagine che i veneziani hanno di se stessi»¹³⁰.

La poesia veneziana ha il compito di generare vita nuova: «Proprio lo speciale sviluppo della nuova modernità può tornare a offrirne l'occasione, proprio la qualità della sua struttura urbana può offrirne le condizioni. Venezia può divenire un banco di prova, nelle condizioni ideologiche del globalismo, di come e se la specificità possa tornare a essere elemento essenziale della modernità. Non città specializzata nel divenire luogo comune della nostalgia, che è un modo di essere figlio di una cattiva interpretazione del passato, ma città straordinaria che dimostri come si possa utilizzare un contesto storico eccezionale per costruire una vita normale, e non normalizzare la città per omologarne la somiglianza a tutte le altre».¹³¹ La responsabilità della città è dunque grande, ossia di quella di accettare un'architettura moderna, che per potersi confrontare con la città, non potrà essere che complessa, colta e al contempo, sicura di sé. Dovrà dimostrare di esserne degna «ma non attraverso una maschera dipinta»¹³². In realtà «il mito di Venezia è una ragnatela in cui siamo tutti invischiati e che i veneziani stessi non sono poi così disposti a disfare. Per cui o arriverà il giorno in cui i riflettori si spegneranno una volta per tutte o saremo costretti a pagare un biglietto d'ingresso perché Venezia si sarà trasformata in un immenso parco a tema»¹³³.

¹³⁰ V. Gregotti, *Venezia e la modernità*, pubblicato dal Consorzio Venezia Nuova, Venezia 1999, ora in *Venezia e la nuova Architettura*, op. cit.

¹³¹ *Ivi*.

¹³² C. Zucchi, *Turisti per caso, Progettare per la Serenissima*, in *Venezia e la nuova Architettura*, a cura di M. De Michelis, Milano, Skira, 1999.

¹³³ *Ibid.*



Edificio residenziale

Progettista: **Cino Zucchi - Architetti**

Ubicazione: **Area ex-Junghans**

Cronologia: **1997-2002**

7.1 Edificio residenziale, Area ex-Junghans

Arch. C. Zucchi

L'isola della Giudecca, l'area industriale dismessa della Junghans è stata trasformata in un quartiere. Cino Zucchi, vincitore del concorso a inviti, indetto nel 1995 da un operatore privato in collaborazione con il Comune di Venezia per il masterplan¹³⁴, ha realizzato cinque variazioni sul tema della residenza.



L'area con gli edifici industriali dismessi della Junghans prima dell'intervento.

Un piano generale per tutta l'area (un programma di recupero urbano) è stato sviluppato a partire dal progetto di concorso; successivamente, la progettazione dei diversi edifici è stata affidata a Cino Zucchi, Boris Podrecca, Bernard Huet / Lombardi De Carli Associati, Giorgio Bellavitis e lo studio Archè. Parte dei nuovi alloggi è destinata a edilizia convenzionata; una parte a residenza universitaria; una parte è in vendita.

L'impianto urbano del progetto riconosce nell'isola della Giudecca la presenza di due scale eterogenee, quella del tessuto denso a nord e quella più rada dei recinti industriali che bordano la Laguna. Il progetto opera una sorta di "microchirurgia", "un'agopuntura urbana", come ha sostenuto Zucchi,¹³⁵ all'interno dell'area industriale dismessa, alternando decise trasformazioni a più sottili modifiche degli edifici e degli spazi aperti esistenti. Il recinto della ex-Junghans viene così aperto alla città, donandogli un nuovo

¹³⁴ Cfr. M. Zardini, *Cino Zucchi. Cinque case a Venezia*, n. 869 aprile 2004.

¹³⁵ Aldo Trivellato, *Costruire a Venezia è come avere un flirt con un'attrice famosa*, in «La Nuova Italia di Venezia e mestre», 14 marzo 2007.

affaccio sullo straordinario paesaggio lagunare. Nuovi percorsi sono ricavati negli interstizi degli edifici industriali, un nuovo canale è scavato tra Rio di Ponte Longo e la Laguna, e una nuova piazza bordata dal giardino delle scuole esistenti crea una vista lunga verso sud.

L'edificio D è una nuova costruzione per sedici appartamenti di edilizia convenzionata che sostituisce un edificio utilitario esistente, di cui è conservata la ciminiera come testimonianza del passato industriale. La configurazione del nuovo volume permette di aprire due nuovi percorsi pubblici e nuove viste verso i canali su cui esso affaccia. La massa cubica dell'edificio è scavata verso sud da una corte trapezia in marmorino bianco, un luogo intimo che porta dallo spazio pubblico all'ingresso.



Scorcio da ovest dell'edificio G1-G2 con l'affaccio sul Rio Morto. Sullo sfondo, il complesso scolastico, permanenza storica dell'area.



Veduta da nord-est. Lungo il fronte principale sono scavate le due nicchie delle scale.

Se i materiali e le tecniche usate nell'edificio sono del tutto tradizionali, i dettagli del loro uso rivelano l'impossibilità di una replica storicistica. La disposizione irregolare delle finestre segue le piante degli appartamenti che cercano le viste dell'abside del Redentore, dei canali, della Laguna. La tradizionale cornice in pietra d'Istria che borda le finestre dell'edilizia minore veneziana è trasfigurata in un motivo "grafico", lavorando sulla diversa profondità delle finestre in rapporto ai diversi sistemi di oscuramento.

Il coronamento dei lati sul perimetro esterno nasconde il tetto a falda richiesto dai regolamenti, riconducendo il volume a un'immagine astratta che si riflette nelle acque del canale; lo scavo della corte rivela invece le intersezioni con le falde del tetto, generando un profilo irregolare che allude a una maggiore informalità dello spazio domestico. Dal punto di vista della sua consistenza si tratta di un blocco compatto articolato su quattro livelli serviti da un vano scala centrale che distribuisce quattro appartamenti per piano.

Niente di più semplice e necessario, così come gli infissi in legno e le opportune logge che scavano il volume alleggerendone la massa in alcune studiate porzioni della facciata.



Dettaglio della facciata, con la disposizione irregolare delle aperture e il motivo grafico delle cornici bianche

Così come le aperture opportunamente dimensionate a seconda che si tratti di finestre per l'illuminazione dei vani abitabili principali, soggiorni e camere, riconoscibili nella forma rettangolare allungata, o per le cucine e i bagni, dove il progetto ridimensiona le bucatore all'interno di un partito quadrato.

Una corte, chiusa su tre lati ma aperta verso l'originale ciminiera, traccia del precedente assetto industriale, si incastra all'interno dell'edificio permettendo l'illuminazione diretta e gradevole del vano scala.

Ci troviamo davanti a un evidente sforzo di caratterizzare in maniera diversa ogni edificio, con una differente articolazione e eterogeneità che si contrappone alla monotona degli esistenti edifici. Esiste nel progetto di Zucchi una precisa volontà di definire cinque diverse variazioni sul tema della residenza che vengono esplicitate e sviluppate con lucidità e intelligenza.



Interno del cortile

Ogni edificio ha un suo personale carattere, se vogliamo, che non deriva però da una riflessione sui contenuti, sui programmi, sulla destinazione d'uso, ma è piuttosto il riflesso di condizioni esterne, di atmosfere, suggestioni, ambienti veneziani, attraverso la manipolazione di un linguaggio che allude alla 'venezianità', ma in maniera distaccata, filtrata attraverso le esperienze dell'architettura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta.



Pianta primo livello del complesso residenziale



Veduta prospettica del complesso.

In sintesi si può dire che per l'intervento dell'area dell'ex-Junghans, il recupero si è fondato «come un'agopuntura urbana: bisognava trasformare un recinto industriale cresciuto per

saturazioni progressive in un nuovo insieme di spazi pubblici che permettessero alla città di guadagnare lo straordinario affaccio verso la Laguna a sud, un tempo precluso. Gli edifici e il contesto dell'area avevano in realtà poco di veneziano, intendendo con questo l'immagine stereotipa della città. La cultura contemporanea ha ormai assunto la conservazione dei manufatti del passato come valore ineliminabile; più che lottare tra conservazione e innovazione, il tentativo è stato quello di integrare edifici nuovi ed esistenti senza ricorrere al falso in stile, strategia commerciale preferita nei centri storici italiani». ¹³⁶ Il progetto fa tesoro delle innovazioni spaziali e formali del Movimento Moderno senza rimanere intrappolato nei suoi moralismi. Il contesto veneziano riassunto nelle facciate, non impedisce la realizzazione di normali tipi abitativi adatti alle esigenze del mercato immobiliare contemporaneo.

L'intervento dell'architetto milanese Cino Zucchi nell'area ex-Junghans della Giudecca non può essere etichettato come un mero progetto di riconversione di un area dismessa. Perché la Giudecca è sì *periferia*, ma è *periferia* di Venezia. E costruire a Venezia significa avere tutta una serie di picchetti circa il pittoricismo delle facciate, l'integrazione armonica nel paesaggio urbano, la *verità* dei materiali, etc. I cinque edifici di Zucchi, seppur ricercano una propria autonomia formale, non mancano di tale *venezianità*, perché, ed è l'architetto stesso a sostenerlo in una recente intervista, Venezia è ormai stereotipata fino ad un punto di non-ritorno: «La cultura romantica ha indelebilmente macchiato la città di rosa, o meglio ha colorato le lenti dei nostri occhiali, fondando la sua immagine stereotipa» ¹³⁷. Cino Zucchi ci offre sofisticate variazioni e intelligenti manipolazioni, creando una perfetta musica per la "Venezia Nova" (la Venezia ex-Junghans, senza le industrie e senza le rovine delle industrie). ci consegna «le brillanti conclusioni di una storia iniziata qualche decennio fa con la poco distante casa alle Zattere di Ignazio Gardella». ¹³⁸

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ C. Zucchi, *Turisti per caso, Progettare per la Serenissima*, in *Venezia e la nuova Architettura*, a cura di M. De Michelis, Milano, Skira, 1999.

¹³⁸ C. Zucchi, *Brillanti atmosfere a Venezia* in «Domus» 869 aprile 2004.



Quarto ponte sul Canal Grande

Progettista: **Santiago Calatrava**

Ubicazione: **Comune di Venezia**

Cronologia: **1996.**

7.2 Quarto ponte sul Canal Grande

Arch. Santiago Calatrava

Fino al 1850, Il Canal Grande è oltrepassato solamente dal maestoso e celebre ponte di Rialto. Nel XVI° secolo, Venezia era costituita solamente da tante isole, collegate localmente da ponti che non potevano certamente costituire elementi solidi e duraturi. Il problema di unire le diverse parti della città in uno dei punti più caratteristici del Canal Grande, era da tempo questione aspramente dibattuta e mai risolta nella repubblica lagunare. Per poter venir a capo in maniera grandiosa di questo cruciale tassello urbano, si diede incarico ad alcuni dei maggiori architetti operanti a quel tempo a Venezia: Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi. Pur presentando progetti diversi, in comune vi era l'idea di realizzare un ponte a tre arcate che si concludeva, nella parte centrale, con un timpano sostenuto da possenti colonne. Nonostante l'enorme fama dei due artisti coinvolti, alla fine fu il progetto di Antonio da Ponte a prevalere grazie ad un ponte ad unica arcata, lungo 48 mt e largo 22 mt, il quale si distingue immediatamente dalla eccessiva solennità delle proposte palladiane. Presenta due file di botteghe incluse nelle 3 scalinate e un timpano centrale, sostenuto da paraste doriche, che viene "tagliato" per lasciar posto alla visione dell'arco retrostante. Posta la prima pietra di fondazione nel 1588, il ponte venne completato nei decenni successivi permettendo finalmente una continuità "fisica" tra le aree marciame e quelle rialtine.



Ponte di Rialto

Poi, nel giro di 10 anni, gli austriaci, che a quel tempo governano la città, realizzano ben due ponti: uno di fronte alla stazione ferroviaria ed un altro nell'area delle Gallerie dell'Accademia. Due ponti in ferro che, pur modificati successivamente nelle forme e nei materiali, segnano definitivamente con la loro presenza il paesaggio cittadino.

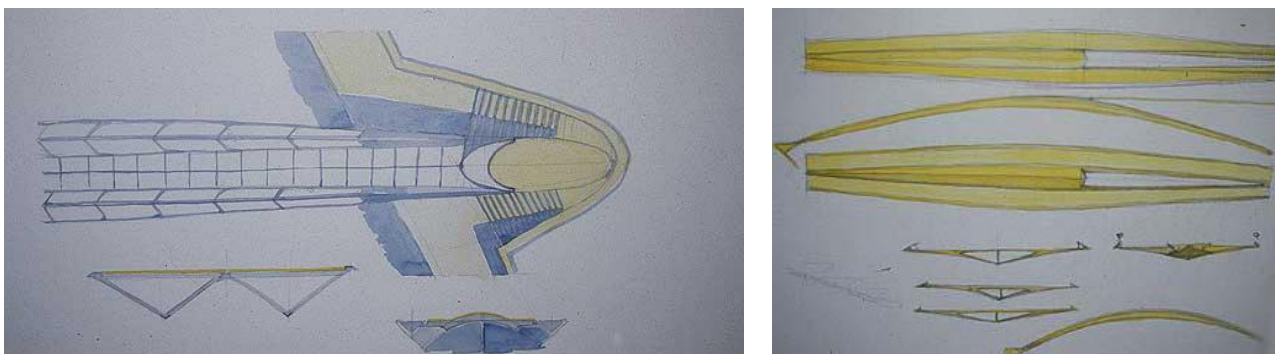
Il primo dei ponti sul Canal Grande che s'incontra provenendo da Piazza S. Marco è il ponte dell'Accademia. Nel corso dell'800, nel momento di massima espansione ed utilizzo di elementi quali il ferro, fu realizzata una struttura rettilinea servendosi di questo materiale. Con i primi decenni del nuovo secolo e l'affermarsi di nuove tecnologie costruttive, venne indetto un concorso per la realizzazione di una nuova opera di fronte alle Gallerie. Il progetto vincitore del 1933 (Torres e Briazza) non venne poi realizzato: poiché comunque rimaneva la necessità di rinnovare l'opera, fu costruito un ponte che, solo nelle intenzioni, doveva essere provvisorio. L'ingegnere Miozzi (che ne è l'autore e molto attivo a Venezia in quel periodo), realizza una struttura che originariamente si presentava in legno ma che con l'intervento di consolidamento effettuato nei primi anni '80, ha perso la sua singolare valenza a causa degli integrazioni in acciaio poste nella parte sottostante.



Ponte dell'Accademia.

L'altro ponte quello del Ponte degli Scalzi, fu sempre costruito durante il regno asburgico da Eugenio Miozzi responsabile della progettazione (1931-1932).

Per molti anni, intanto, ci si è chiesti se Venezia doveva, o meglio se poteva avere un altro ponte.



Il quarto ponte a Venezia, schizzi di studio dell'ingegnere spagnolo S. Calatrava.

Il tessuto storico della città, così fortemente caratterizzato, non permetteva alcuna pesante integrazione, tanto meno quella dovuta all'inserimento di un'opera quale quella di un quarto ponte. A cosa serviva, secondo alcuni, un collegamento diretto se da piazzale Roma si arriva alla stazione in un minuto col vaporetto o cinque minuti a piedi?

Ad ogni modo, l'intenzione di collegare l'area di arrivo a Venezia (Piazzale Roma) con la zona della stazione, sembrava diventare oramai una necessità improrogabile. Si decide, così di affidare a Santiago Calatrava la costruzione delicata del quarto ponte.



Venezia- Allestimento cantieri



Lato Stazione, Venezia - Inserimento _Zoccolo_ fondazione

Il progetto, ormai noto perché al centro di numerose polemiche da quasi dieci anni, è stato inaugurato l'11 Settembre 2008¹³⁹. Costituisce il cuore del sistema integrato di trasporto,

¹³⁹ A differenza del programma annunciato, secondo il quale il presidente della Repubblica Giorgio Napolitano avrebbe dovuto tagliare il nastro del quarto ponte, non c'è stata nessuna festa ma solo l'apertura del cantiere.

collegando: ferrovia, metropolitana di superficie e Piazzale Roma per il trasporto su gomma. Permettendo l'accesso a tutte le infrastrutture di mezzi pubblici di trasporto che si trovano sulla riva di piazzale Roma, quali sono i numerosi moli per vaporetti e taxi, ai passeggeri giunti con la ferrovia in città e a coloro che raggiungono la città con i propri mezzi o con gli autobus.



Spina di inserimento dei conci laterali



Località Noventa di Piave, Venezia - Scheletro di uno dei sei conci

L'architettura del ponte è una semplice struttura ad arco, realizzato in acciaio, l'unico materiale in grado di poter reggere una campata di circa 90 metri senza frapporte alcun pilone al centro, che collega le due rive. Tutti gli altri materiali impiegati sono tutti cari a Venezia, a cominciare dalla pietra D'Istria che riveste non soltanto i basamenti del ponte ma soprattutto i principali monumenti veneziani. La particolarità, nello specifico, è che le spalle del ponte sono rialzate e arretrate rispetto alle rive e perciò non rappresentano un ostacolo per il traffico lungo le stesse. L'innalzamento della struttura del ponte, amplia di fatto il profilo libero agevolando di molto i trasporti di ogni genere lungo il Canal Grande.



Vedute del ponte.



Il trasporto e la lavorazione sono state operazioni ingegneristiche estremamente complesse. Il ponte assemblato in cantiere, è stato poi trasportato e montato lungo le due rive del Canale.



Predisposizione degli appoggi per il trasporto



Prova di sollevamento



Trasporto notturno sul Canal Grande

Il progetto del quarto ponte, come ben sappiamo, non ha mancato di sollevare feroci polemiche¹⁴⁰. La struttura infatti non contemplava nessuna possibilità d'accesso per i disabili. La soluzione finale prevede invece il posizionamento di un abitacolo a scomparsa, una sorta di ovovia¹⁴¹, visibile solo mentre è in movimento e che scompare all'arrivo sulla sponda. Così come molto criticato è stato soprattutto il valore e il costo dell'opera. Ad ogni modo, aprendo l'incontro stampa a Ca' Farsetti il 3 settembre 2008, l'assessore comunale ai Lavori pubblici di Venezia, Mara Rumiz, insieme al progettista Santiago Calatrava e il sindaco di Venezia, Massimo Cacciari, commenta soddisfatta la conclusione dei lavori del Quarto Ponte sul Canal Grande; «Abbiamo l'orgoglio di essere riusciti laddove in passato

¹⁴⁰ Solo per ricordarne alcune si citano; Nino Luca, *Massimo Cacciari e il ponte di Calatrava «Venezia? Si fa male da sola»* in «Corriere della Sera», il 27 agosto 2008, Enrico Tantucci, *Calatrava, il ponte è come uno scivolo*, in «La Nuova di Venezia e Mestre» 29 ottobre 2007, Gian Antonio Stella, *Il ponte di Calatrava scricchiola tra le accuse Venezia*, in «Corriere della sera» del 20.07.05.

¹⁴¹ Attualmente non ancora in funzione.

si sono arenate opere di straordinari architetti: Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Louis Kahn. Abbiamo finalmente rotto il tabù»¹⁴²



Immagini del dorso del ponte

Mara Rumiz, non ha nascosto il fatto che il ponte sia costato molto di più di quanto era stato previsto (l'appalto nel 2002 era stato per 4.074.906 euro, che diventavano 6.720.237 con le somme per rilievi, indagini, monitoraggi, attrezzature, martinetti, oneri tecnici, Iva, saliti oggi rispettivamente a 7.273.162 e 11.276.794) e che molto più lunghi sono stati i tempi per la sua realizzazione (nel 2002 erano stati previsti 456 giorni), ma ha rilevato: «Guardando quest'opera, davvero qualcuno può pensare che potesse costare quattro milioni?».

Rispondendo a coloro che ritenevano inutile la costruzione del quarto ponte, l'assessore comunale continua contestando; «Oltre a rispondere a una funzione di collegamento e di miglioramento della mobilità a Venezia, il Ponte, ha uno straordinario valore per la tutela (nel senso pieno del termine: conservazione sì, ma anche valorizzazione) della città: una città non solo con la testa rivolta allo splendido passato, ma che sa e vuole candidarsi a essere città del presente e del futuro». E ha concluso: «Proprio noi veneziani, che abbiamo la responsabilità di conservare lo straordinario patrimonio artistico, storico, architettonico, ambientale che abbiamo ereditato, abbiamo l'obbligo di consegnare a chi verrà dopo di noi il segno più alto dell'architettura contemporanea».

Ma l'epopea del ponte non è ancora finita: l'opera non ha ancora un nome e non sarà facile giungere ad una soluzione. Il quotidiano locale, ha fatto una specie di referendum fra i lettori e pare che come annunciato dal Sindaco Massimo Cacciari, dovrebbe chiamarsi, "Ponte della Costituzione" in occasione del 60° anniversario della Costituzione Italiana.

¹⁴² Intervista a Maria Rumiz pubblicata su «Vita» del 12-09.2008.

Il nuovo ponte sul Canal Grande, definito dall'architetto «una passerella di luce», tenta, secondo il mio personale parere, la via della contemporaneità per amalgamare in un composto inedito gli elementi della tradizione. Un ponte di acciaio, vetro e pietra d'Istria, forte ma leggero, moderno ma «antico», nelle delicate armonie della più bella città del mondo. E' un ponte che dovrebbe simboleggiare la voglia di Venezia di essere città viva e moderna, dare uno stimolo ai cittadini e alle istituzioni.

Appendice

Colloqui sul rapporto conservazione-innovazione

Appendice

Colloqui sul rapporto conservazione-innovazione

Ci si rende conto, non essendoci delle regole, ma forse solamente di criteri di larga massima, che non è possibile non considerare il tempo agente come l'unico reale referente per un possibile dialogo tra il passato e il presente. Oggi nonostante il rapporto con la storia è modificato nonostante il mondo della tecnologia ha introdotto elementi di forte innovazione tali da far mutare condizionandone l'aspetto del nuovo in architettura, sembra ancora non esistere una cultura del "nuovo" adeguata al nostro patrimonio italiano. L'architettura ha sempre avuto un ruolo privilegiato nella storia dell'uomo. La sua grande importanza non è mai stata messa in discussione ed è stata nel tempo un formidabile strumento di propaganda, simbolo del potere di grandi civiltà. La conoscenza di questa disciplina ha da sempre affascinato gli uomini portandoli a superare di volta in volta ogni ostacolo incontrato, spingendosi sempre più verso costruzioni maestose, verso la teorizzazione di principi cardine, nella ricerca di forme calibrate e funzionali, verso la ricerca di forme perfette. Questo sviluppo era vissuto in modo naturale ed era parallelo all'evoluzione della società, un calo dell'uno era dovuto ad una difficoltà dell'altro, era simbolo di un disagio, simbolo di un momento di crisi. Non era accettabile quindi limitarsi nell'opera del costruire, ogni energia era spesa nella stessa direzione, nell'avanzamento tecnologico, cardine del progresso sociale.

La cultura romana, come quella ellenica, amava l'architettura per i valori universali che essa trasmetteva, per la sua intrinseca forza e bellezza.

Grandi architetture vennero edificate per rispondere alle esigenze della gente (teatri, anfiteatri, terme, basiliche ecc.) tipologie residenziali vennero studiate e costruite per facilitare la vita dei cittadini (insula, domus, villa ecc.) cercando sempre soluzioni ottimali in grado di esprimere al meglio il grado di avanzamento tecnologico posseduto dalla società. A nessun romano sarebbe mai venuto in mente di costruire residenze scadenti o grandi edifici pubblici economici, la qualità era un obiettivo assoluto.

Ma la storia impietosa ci racconta di come l'evolversi della società ha mutato il rapporto tra uomo e architettura, ingrigendolo per comprensibili necessità economiche, fino a trasformarlo talvolta in una mera forma di investimento.

Le ricerche formali e funzionali iniziate a inizio secolo, interrotte durante le due guerre e riprese negli anni sessanta e settanta, che avevano portato a risultati di buona qualità, si

sono definitivamente arrestate a partire dagli anni novanta. L'ultimo ventennio ha visto il proliferarsi di scarse architetture ed esperimenti urbanistici fallimentari.

Bisogna pertanto riappropriarsi di una dimensione di ricerca che mira a ristabilire il vero ruolo dell'architettura, intesa come prodotto che miri a soddisfare gli interessi della committenza con quelli dell'utenza.

Per fare ciò è importante non solo conoscere ma anche ascoltare chi opera nel settore, attraverso continui confronti e contributi culturali non solo degli storici, dei critici, ma anche degli architetti impegnati nel campo progettuale, degli urbanisti e in generale di coloro che più incidono e operano sul territorio. Ecco quindi che l'intervista ha rappresentato, per me, uno strumento di confronto e di scambio culturale. Le domande poste sono nate da riflessioni maturate durante lo studio della ricerca. Orientativamente le domande per la maggior parte sono le stesse, in quanto l'obiettivo era di cercare di comprendere tra le differenti proposte eventuali invarianti o varinati. Parte del lavoro non è stato possibile inserirlo in questa sede, pertanto ho deciso di lavorare ad un portale da me realizzato www.mariacclarelli.it/dottorato dove sarà possibile trovare ulteriore materiale in merito, relativo non solo ad interviste svolte, ma anche a documenti e schede di casi studio. L'obiettivo vorrebbe essere di creare una piattaforma che funga da osservatorio sui nostri centri storici delle maggiori città d'arte in Italia.



Intervista
Mario Botta

La stratificazione storica come elemento di progettazione: Il restauro del teatro alla Scala di Milano.

Data: 26/05/2006

Quanto la tradizione storica di un monumento può vincolare la libertà e l'espressione progettuale?

«La libertà è data dai vincoli, non esiste la libertà assoluta. Io, anzi, sono convinto che più vincoli ci sono, meglio si possano trovare le ragioni per le trasformazioni. I vincoli sono parte del progetto: come i contenuti, come la dimensione del territorio su cui si agisce. Per l'architetto i vincoli sono salutari. E senza i vincoli, io non saprei che cosa fare. Mi interessano il dialogo, il confronto, il superamento della difficoltà e l'invenzione che accetta la condizione data dal vincolo e fa scoprire altre possibilità».

«Pensiamo al pittore: stabilisce lui i suoi vincoli. Il formato di un quadro, per esempio, è un vincolo fortissimo. Quando non ci sono, i vincoli se li inventano gli stessi artisti».

Come è iniziato il suo lavoro al Teatro della Scala?

«La cosa è cominciata in maniera soft. Io non avevo il mandato, e l'impresa che ha vinto il concorso aveva nei suoi compiti la realizzazione dei piani esecutivi. Quindi, io sono un po' entrato attraverso la porta di servizio. I piani dovevano rispondere a talune condizioni della Soprintendenza, per cui il tutto, alla fine, è diventato un vero e proprio progetto, e l'invenzione di due corpi in dialogo con la parte sottostante ne è stata la chiave di volta. Quando nascono come la grande idea, i progetti rischiano magari di consumarsi. Altri, più sofferiti, ritrovano alla lunga una loro ragione d'essere».

Cosa significa atto creativo per Lei?

«La sofferenza è parte dell'atto creativo. Ma non bisogna neanche pensare che l'architetto sia l'artista demiurgo che risolve ogni problema. Dietro un progetto c'è molta passionalità: la parte creativa è nella misura del 10 per cento, il resto è analisi, studio, sintesi. Il progetto di architettura è un processo, non è un gesto: un processo che coinvolge molte personalità e competenze».

Molte sono state le polemiche sul suo progetto al Teatro della Scala, come le ha recepite Lei ?

«Nel nostro mestiere il consenso arriva sempre tardi. A opera finita, in genere, quando si può anche discutere. Il dissenso, invece, è puntuale e tempestivo. Ma quando sono in buona fede, le critiche sono segnali a cui si deve dare attenzione. Sono spie, non bisogna snobbarle: possono anche affossare un progetto. Questo, per la Scala, sarebbe stato un peccato, perché il suo meritava di andare avanti. Molte critiche, devo dire, erano pretestuose. Qualcuna diceva: "Si costruisce un grattacielo sopra il Piermarini!". Noi, invece, alziamo di soli 2 metri e 40 il livello del vecchio limite. »

In particolare la presenza dei due volumi è stata molto criticata perché altera l'immagine della memoria storica del teatro. Come li ha intesi lei i due corpi aggiunti?

«I due volumi che fuoriescono dal corpo ottocentesco saranno percepiti soltanto da grande distanza: stando sotto il teatro, si ripresenterà infatti il rapporto tra la facciata e la città. Sopra, poi, sarà come tutti i tetti: ci sono le cupole, i tamburi, i serbatoi d'acqua, i corpi aggiunti. La città, cioè, ha anche un suo mondo sul tetto. E dall'alto è bello vedere che la città si esprime, oltre che con le facciate, anche attraverso la sua planimetria: quando lei, stando in alto, osserva la cupola della Galleria, sente che lì sotto c'è un cuore, c'è un venire. Così la Scala, che vivrà di due momenti: del suo rapporto figurativo con la storia e, in alto, di un linguaggio più astratto, contemporaneo, che si leggerà come un corpo tecnico».

Architetto, c'è chi lo chiama "cappelliera": vuole indicare lei il termine giusto per il volume ovale?

«Riepilogando, si tratta di due volumi: uno, il parallelepipedo, è la cassa della torre scenica; l'altro, sopra i tetti di via Filodrammatici, è a pianta ellittica, e si potrebbe chiamare ellissoide».

Cosa significa per Lei contesto? E in che modo le sue opere dialogano con il luogo in cui si inseriscono?

«Ritengo che l'architettura nasce dal luogo stesso in cui è chiamata a partecipare. Non esiste una modalità specifica o unica d'intervento, ma l'unica cosa è garantire sempre un dialogo per confronto, per opposizione, perché il manufatto sui cui si interviene è altro rispetto alla natura. L'architettura è un'attività di trasformazione».

Un'ultimo commento al suo lavoro

«sono contento di aver fatto questo lavoro e di aver testimoniato come la stratificazione storica sia una strada da percorrere nella progettazione delle nostre città».



Intervista

Edoardo Souto De Moura

Interventi di architettura contemporanea in contesti storici italiani

Data: 15/1/2007

Cosa significa la “storia” per un’architetto e che ruolo ha all’interno della libertà progettuale?

Rispondo con un testo di Vittorio Gregotti; “La storia è un percorso dove si deve e si è obbligati a passare ma non dice niente su che cosa dobbiamo fare”. Vuol dire che la storia è fondamentale per capire. per dare un conforto intellettuale non delle indicazioni. Sono contro coloro che ritengono che la prima cosa da fare quando ci si avvia ad un progetto, sia iniziare con un’analisi storica. Ritengo che il punto di partenza è sempre l’intuizione. Ma l’intuizione è una formazione che c’è prima, e anche la decisione, come diceva Moneo è arbitraria. Non c’è nessuna regola che dice cosa sia giusto. Coerente non coerente, integrato non integrato, sono parole che perdono significato all’interno della dinamicità progettuale. Partire dalla storia, penso sia un’alibi per non arrivare al progetto. L’architetto deve essere colto ma non può essere erudito, perché l’erudizione è una cosa che stringe e limita il progetto.

Il progetto non è democratico, ma ha una componente etica. Dal mio punto di vista, il progetto è un progetto. L’unico fine dell’architettura è l’architettura stessa e dopo può servire ad altre cose.

Ritene che sia legittimo costruire all’interno dei centri storici delle città?

Penso di sì, perché sarebbe anacronistico negarlo. Prendiamo ad esempio Napoli. In questa città si è sempre costruito dai Greci ai Romani, perché si dovrebbe bloccare proprio oggi? Certo ci sono delle regole da osservare ma che possono cambiare. Il progetto deve essere di verità, dove tutto deve essere visibile. Il nuovo intervento si deve distaccare dalla preesistenza rendere visibile con materiali nuovi e quindi essere chiaramente identificabile e riconoscibile. Le preesistenze vanno restaurate e conservate come tale e il nuovo si esprime nella sua dignità espressiva. Ecco quindi come in un progetto di trasformazione del convento di Bouro (1989), ho seguito due strategie, da una parte effettuando il

consolidamento delle pietre, e dall'altra parte, tutto quello che serviva di nuovo l'ho realizzato con un linguaggio contemporaneo (vetro, acciaio inossidabile, etc.,)

La bellezza del monastero è proprio dovuta al fatto che tutti i linguaggi sono incrociati, dove l'uno si serve dell'altro e viceversa. Quando ho capito, durante la costruzione che era troppo artificiale questa verità, ho cominciato a cambiare, e sempre rispettando quello che c'era intorno ho reinterpretato i dati a mia disposizione. Ho garantito una continuità al monastero perché c'è un atmosfera così particolare e mistica che se qualcuno fosse intervenuto con materiali diversi sarebbe diventata faticosa la lettura. C'era un parte di monastero che era crollata tutta e mi sono domandato cosa fare. Faccio un corpo nuovo o utilizzo le stesse pietre e le ricompongo? Sarebbe la stessa cosa nel dire; metto un'occhio di vetro o metto una benda nera? Se metto la benda nera, la mia faccia cambia molto, se metto un occhio di vetro qualcosa è cambiato. Allora ho utilizzato le stesse pietre, utilizzandole in modo diverso. Io credo molto, che un'intervento di restauro possa cambiare completamente l'identità di una persona e quindi l'importante è dire sempre la verità. Posso sempre scegliere su infinite possibilità, ma penso che l'obiettivo dovrebbe essere sempre quello di cercare per quanto fosse possibile di non modificare mai l'identità, cercando di non stravolgere completamente l'edificio.

Rispetto alla produzione giovanile, sono molto cambiato. Non più rigido nel definire cosa si deve fare e come, ma più flessibile. Mi ricordo che una volta ad un Convegno riguardo appunto l'inserimento di architettura contemporanea nei centri storici, dove mi hanno scelto per difendere l'architettura contemporanea, mi sono trovato in difficoltà quando ho visto edifici nuovi che invece di qualificare il paesaggio circostante lo deturpavano. E allora mi sono domandato, se tu fossi stato dirigente del Municipio, cosa faresti, avresti autorizzato l'inserzione della nuova architettura ? No forse no.

Da un punto di vista sociale, a volte, commettere un pasticcio non è male. E' una cosa molto forte da dire ma qualche volta è meglio una cosa fatta male che una mala verità. È meglio una buona bugia che una cattiva verità.

Valutare un edificio solo in base al suo valore storico non conduce spesso ad un conservatorismo estremo e la conseguenza a volte di occupare spazi urbani che potrebbero essere luogo di nuove volontà progettuali?

Io parlo del mio paese dove la storia è una cosa importante e la vita la si vive in maniera sempre diversa. Riconosco che in fin dei conti esiste una crisi culturale. Sembra che a volte il nostro modo di vedere la realtà si sia cristallizzato con la storia. Io ritengo che la storia è uno strumento operativo che serve e deve essere disponibile e flessibile. Avere una

classificazione così definita e netta, questo è storico non si tocca è una mancanza di cultura. Se la storia è il tempo allora non si può bloccare, negando ogni iniziativa.

Come mai secondo lei, a differenza degli altri Paesi Europei, in Italia all'interno dei centri storici si costruisce così poco?

Io ho un'opinione tutta mia, anche se non sono italiano. Penso che l'Italia ha fatto troppo. Se uno si mette a studiare la storia dell'architettura ci si rende conto quanto ha prodotto (Rinascimento, Barocco, etc). Arriva il momento in cui l'avanguardia storica ha trasformato il Moderno in una cosa operativa. Vedi ad esempio Rogers, che insieme al suo gruppo ha ricostruito il Moderno. Dopo è arrivato Aldo Rossi, (che per me, ha sempre rappresentato un punto di riferimento), Giorgio Grassi, che hanno costruito l'idea della nuova città, l'idea di moderno. I miei amici Italiani parlano molto della crisi della produzione architettonica italiana. Io rispondo che loro hanno inventato tutto; dalla macchina, alla moda e anche all'architettura e all'arte. Arriva un punto in cui l'Italia è un po' stanca! Ma come non si può essere in crisi dopo aver prodotto così tanto? L'Italia ha un patrimonio così grande che dice, perché devo fare un edificio nuovo ma brutto in alluminio, o in vetro, quando ho un palazzo del Rinascimento che posso recuperare? Questa immagine del Moderno cattivo è stata un'operazione politica- demagogica a vantaggio di una protezione della visione della storia.

Sostanzialmente è con le figure della Soprintendenza che un progetto di intervento su un tessuto storico necessita di confrontarsi. Non è inusuale osservare una situazione di conflitto in cui gli organi suddetti vengono accusati di non avere una giusta predisposizione al nuovo. Chi, secondo lei, deve maggiormente fare un passo indietro per giungere ad un equilibrio?

Io non vedo e non parlerei di Soprintendere che bloccano i progetti. Ma al contrario esiste una collaborazione. C'è la Soprintendenza che studia il progetto e insieme ai progettisti ne discute cercando di trovare un accordo laddove esistono incomprensioni. In Portogallo, a volte capita che leggendo il giornale, si viene a conoscenza della demolizione di una chiesa romanica senza che la Soprintendenza abbia mosso un dito per bloccare. Un esempio è il Monastero di Lisbona, la Quinta degli Inglesi, che è stato trasformato in un condominio. Certo, quanto accade a volte in Portogallo, è l'estremo rispetto ad un'atteggiamento di forte chiusura che esiste per le Soprintendenze Italiane. Una posizione di paura, che preferisce mantenere, piuttosto che cambiare e modificare. Ma ritengo che sia un peccato avere paura!

A Piazza Municipio, il progetto per la metropolitana, a cui stiamo lavorando insieme io e Alvaro Siza, nonostante varie controversie con la Soprintendenza si sta riuscendo a decidere sul cosa conservare, cosa portare al museo. All'inizio sembrava che si dovesse bloccare tutto, ma poi pian piano si è riusciti a trovare una soluzione, dialogando sul cosa conservare e sul come. Solo stamattina il Soprintendente mi ha detto "Architetto abbiamo ordinato di demolire gli scavi", quindi sembra che i lavori si stanno accelerando. Ritengo che sia importante, rispetto al ruolo delle Soprintende nell'approvazione di un progetto, che ci sia vigilanza ma anche un po più di flessibilità. Ma la cosa più importante è la comunicazione tra gli Organi amministrativi e i Professionisti. Ritengo che sia possibile costruire in Italia ma sicuramente i tempi della burocrazia rallentano notevolmente. Bisogna sempre cercare nel nostro lavoro di essere ottimisti e costruire la propria coerenza.

Cosa ne pensa del progetto di Meier; l'Ara Pacis?

Non capisco perché chiamare un architetto internazionale e non italiano, non c'è bisogno! Certo bisognerebbe sempre tendere a garantire opere che siano di qualità ma allo stesso tempo, ritengo che non sia possibile definire cosa significa qualità. A riguardo ricordo una lezione che fece Moneo "L'arbitrario in architettura" durante la sua investitura alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; "Qualsiasi forma può diventare architettura, gli architetti sono capaci di trasformare un'immagine, una figura, una forma in elemento architettonico".



Intervista

Vittorio Gregotti

La necessità dell'antico e l'autonomia del progetto

Data: 26/05/2006

Quanto la tradizione storica di un monumento può vincolare la libertà e l'espressione progettuale?

Ritengo che l'una non escude l'altra. Il passato non è né amico né nemico, è la condizione del nuovo, il terreno su cui si costruisce la sua necessità.

Costruendo si riempie un vuoto tra cose che esistono collocate su diversi piani di valore. Per chi si accinge ad un progetto, il foglio non è mai bianco, ma sempre affollato e il nuovo progetto deve farsi posto.

Quali i limiti ed eventualmente i confini disciplinari tra restauro e progettazione?

Il progetto del nuovo modifica il sistema delle relazioni delle cose presenti che provengono dal passato. Se si accetta la distinzione tra conservazione e restauro proposta da Manfredo Tafuri allora possiamo ritenere ogni progetto d'architettura è forma interpretativa del restauro in quanto modificazione delle relazioni tra le cose già esistenti e instaurazione di nuove leggi tra esse e l'antico.

E' lecita la costruzione di nuove architetture all'interno di contesti storici?

Quanto al problema della contestualizzazione del nuovo negli spazi urbani storici si sono scritti fiumi di parole senza, mi sembra, giungere a risultati teorici di una qualche precisione. La nostra coscienza fortemente storica ci obbliga comunque ad una riflessione fondata sulla idea di progetto come dialogo, dialogo tra diversi e quindi presa in considerazione della distanza che ci separa ma anche dell'importanza dell'esistenza del contesto: monumentale o geografico che esso sia.

Quali cambiamenti ha introdotto la tecnologia digitale nel processo creativo della produzione architettonica?

Forse una sovrapposizione dei mezzi sui fini. Quando si opera creativamente, invece, sono i fini l'aspetto importante. Qualsiasi cambiamento di strumento ha un'influenza anche sui processi ma non bisogna equivocare: il mezzo non è il fine.

Come si confronta Vittorio Gregotti, la cui esperienza nasce molto prima dell'avvento delle nuove tecnologie, con lo sviluppo dei nuovi materiali e dei nuovi sistemi?

Ho un rapporto di curiosità profondamente professionale: mi interessano, li utilizzo se li reputo validi, ma non ne sono dipendente. Ritengo la tecnologia, quella delle costruzioni come l'informatica applicata alla progettazione, degli utili strumenti di lavoro, a volte straordinari nelle loro potenzialità, ma non innocenti e soprattutto non è certo la loro ideologia il contenuto principale dell'architettura di oggi. Ciò che non va in alcun modo smarrito è il centro della nostra disciplina, mettendosi a servizio di ciò che solo l'architettura può dire. Solo preservando quel centro ci si può aprire alla indispensabile collaborazione con le altre arti e con le esigenze civili. Bisogna cioè concepire il progetto come dialogo critico con la realtà per mezzo della forma dell'opera. L'architettura ha un'immagine ma non è un'immagine; i suoi compiti sono quelli di guardare praticamente ai problemi dell'abitare e del costruire, a partire da quelli posti dalle specificità dei luoghi, dei contesti o dei casi.

Oggi tanto si parla della legge sulla qualità, come un potenziale strumento di verifica e controllo dell'operare all'interno di un contesto storico, cosa ne pensa lei a riguardo?

La qualità della nuova architettura è qualità e misura della descrizione della distanza critica da ciò che è consolidato

Oggi si può ancora parlare di funzione sociale dell'architettura?

Se ne parla troppo poco. Il rapporto con la società e la storia deve essere critico e come tale rappresentare una componente fondamentale.



Intervista

Francesco Venezia

Un viaggio di andata e ritorno

Data:25/05/2007

Quali i limiti ed eventualmente i confini disciplinari tra restauro e progettazione?

Ci sono bisogno solo di architetti per lo meno simile all'architetto di 5 secoli fa. Il problema è la cultura architettonica. Un architetto che ha una cultura architettonica farà le mosse giuste nella sua contemporaneità. Tutte le teorie sono segni di debolezza disciplinare. Non c'è confine tra restauro e progetto, non c'è mai stato, perché non esiste differenza ma esiste solo architettura

Quanto la tradizione storica di un monumento può vincolare la libertà e l'espressione progettuale?

L'architettura deve avere una sua dimensione temporale, un suo proprio tempo. Noi in quanto progettisti dobbiamo rendere fattibile tale dimensione e allo stesso tempo garantire un viaggio di ritorno. Qualsiasi intervento di architettura innovativa ovviamente deve reinserire il passato nella sua dimensione attuale. Non si tratta quindi di limitare l'uno all'altro o viceversa, ma semplicemente di riuscire ad reinterpretare il passato secondo delle proprie suggestioni e capacità personali.

A suo avviso, esistono delle linee progettuali da adottare per interventi in contesti storici ?

Regole uniche non ne esistono. Sicuramente l'unico obiettivo da porsi è solo quello della ri-conoscibilità dell'architettura, attraverso un progetto di valutazione dell'azione del tempo. Un esempio a me caro è l'intervento di adattamento a biblioteca pubblica del complesso religioso Escuelas Pias nel quartiere Lavapies degli architetti Linasazoro e Burrillò. In questo progetto l'uso della rovina viene reinterpretata, le si dà un volto, conferendole un valore della contemporaneità al di là del proprio valore intrinseco, non più quindi come un elemento vecchio, ma come portatore esso stesso di valori contemporanei.

Attualmente molto si parla di architetti appartenenti alla categoria dello “star system” internazionale. Quanto secondo lei pertanto le “mode correnti” possono condizionare un codice linguistico dell’architetto?

Innanzitutto penso che un architetto prima ancora di pensare a quale “movimento” o “tendenza” appartiene deve ricordarsi che fa architettura e non moda., la cui aspirazione principale dovrebbe essere quella della lunga durata e non di brevi un’architettura pertanto che deve conoscere le regole del buon costruire a regola d’arte senza necessariamente fare mostra di un’eventuale abilità tecnica.

Cosa significa quindi essere architetto moderno ?

Essere moderni non significa essere ossessionati dal progresso, ma al contrario sapere che esistono nuove possibilità, grazie a tecniche e materiali diversi, e di utilizzarli solamente quando ci servono veramente. La vera modernità, non consiste quindi nell’uso sfrenato di tensostrutture in acciaio o fibre di particolari leghe, ma solamente essere liberi di scegliere la tecnica più consona al lavoro da svolgere.

Ritene che sia legittimo, infine, costruire all’interno dei centri storici delle città?

Ritengo che la questione antico.nuovo non esiste, ma sia solo una questione posta male. Un edificio che noi consideriamo antico, prima era moderno se non contemporaneo. Quindi la mia risposta è affermativa. E’ la storia che ce l’ho insegnata, perché è sempre stato così.



Intervista

Alessandro Mendini

Le stazioni della Metropolitana di Napoli

Data: 11/05/2007

Ritiene che sia legittimo costruire all'interno dei centri storici?

Ritengo che non ci sia una lotta tra antico e nuovo, così come non c'è lotta tra industria e artigiano, sono due realtà che coesistono. Il nuovo si comporta da nuovo, il vecchio si comporta da vecchio.

Può risultare una risposta semplificante ma è questo il mio atteggiamento e il mio pensiero

Per quanto riguarda il caso di Napoli?

Beh, il caso di Napoli è sicuramente molto difficile. E' raro inserirsi in un contesto così degradato come quello che mi è capitato. Il problema si è posto ribaltando se stesso, dal brutto al bello caso mai, non per Materdei, ma per Salvator Rosa

Cosa ne pensa della polemica che c'è stata riguardo il progetto della Villa Comunale?

Il Caso della Villa è un caso diverso. Io sono stato un'esca indiretta di una trappola politica. Ho agito in una maniera che non è proprio tranquilla da un punto di vista filologico. Creando sì una rottura però con una tematica che rispetta il contesto conferendo anche un carattere regale, come ad esempio il lampione .

Quanto la tradizione storica di un monumento può vincolare la libertà e l'espressione progettuale? E quanto al contrario la libertà progettuale può compromettere il valore storico di un contesto/monumento?

E' chiaro che esiste l'arbitrio nei progetti e andrebbe fatta la valutazione di qualità di chi le compie ma questo non è sempre facile o possibile. Dall'altro lato c'è il Soprintendente che spesso non si dimostra una persona di qualità ed è solo un tecnico burocrate che per esercitare il proprio potere blocca ad esempio la casa sul Canal Grande di Wright, per cui questi equilibri sono difficili quando la presenza di certi progetti o regole è fatta da persone non qualificate. Se uno generalizza la difesa ad oltranza che fanno le Soprintendenze sul territorio complica ancora di più l'operare. Non esistono sicuramente regole generali. Ed io a questa domanda non riesco a dare una risposta precisa e definitiva. La conservazione

esercitata oggi dalle Soprintendenze limita le operazioni di nuova architettura. Situazione al contrario succede in altri Paesi.

Pensa che c'è una crisi della qualità e del linguaggio architettonico contemporaneo o è la collettività che non riconoscendosi negli edifici costruiti con un lessico dei nostri giorni, si rifugia negli stilemi del passato?

C'è evidentemente più quantità che di qualità. Sembra quasi che in Italia non siamo più capaci di fare architettura, per questo vediamo sempre più spesso il nostro Paese arricchirsi di personaggi e nomi lontani, dello StarSystem. Come ad esempio sta succedendo a Salerno dove Bohigas sta ricucendo completamente il centro storico o ancora nomi come Zaha Hadid. Grandi difficoltà, a differenza magari di altri Paesi dove sono meno ancorati alle regole, alle norme. Esiste una sensibilità generalizzata per cui le opere funzionano meglio e qui non avvengono. Forse saranno le burocrazie, la legislazione. Anche io nelle mie esperienze con i Soprintendenti mi sono spesso trovato di fronte a dei burocrati più che a degli architetti

Cosa ne pensa Lei oggi degli esempi e delle opere di interventi sparsi in Italia?

Assisto a diverse operazioni architettoniche ben lontane dalle mie ma alcune delle quali ritengo essere molto studiate. Esistono quelle architetture che io definisco "architettura diffusa" fatta da architetti sicuramente molto bravi. Alcuni dei quali hanno dei linguaggi molto lontani dai miei. Come ad esempio: Gae Aulenti, anche se ne apprezzo molto il suo lavoro, soprattutto per il fatto di essere stata una persona che si è impegnata professionalmente sulla ricerca del significato delle cose. Ritengo che sia proprio l'eterogeneità delle idee a garantire quella soluzione di continuità tra l'antico e il nuovo.

Cosa ne è rimasto dell'esperienza di Rogers e della sua teoria dell'ambientamento?

Mentre prima il tentativo urbanistico in una città era sempre cercare di operare una sintesi, oggi assistiamo al contrario ad un pawtwork, la città è caotica, sembra non esistere più continuità ma una contraddizione dell'estetica. Il concetto dell'assemblaggio.

Cosa significa contesto e come lo studia?

Non esiste una sola regola. Io guardo la realtà da diversi punti di vista. Poi decido cosa scartare, in virtù di suggestioni e rispetto ai vari casi, perché appunto ogni caso è un caso a se. Prima sono sensibile alla sua storia filologica intesa e poi in un secondo momento lavoro per intuito; "colui che progetta può manipolare la storia solo se la violenta, se la inquina, se la collega alla sua storia". Ognuno, cerca di ricavare dalla storia quello che vuole. La storia non è oggettiva ma soggettiva.

Ci può meglio raccontare della sua esperienza a Napoli, di quello che lei stesso definisce palcoscenico urbano?

A Napoli, ho avuto ben tre incarichi in particolare dopo le polemiche sollevate dal progetto della Villa Comunale per chiedere un riscatto alla cittadinanza che era rimasta insoddisfatta del lavoro e degli esiti, Bassolino decise di affidarci anche il lavoro delle due metropolitane quelle di Salvator Rosa e di Materdei.

Pensavo fosse un incarico molto più semplice di quello che poi alla fine è stato. Il primo sopralluogo fatto a Salvator Rosa ancora lo ricordo. Mi sembrava che in quel luogo fosse scoppiata una bomba atomica, un luogo orrido che sembrava il fondo di un vulcano. E così invece di ringraziare mi sono messo le mani nei capelli. Poi è cominciato man mano un lavoro di conoscenza, di cucitura, per cercare di riportare il tutto verso un esito positivo, quasi come un chirurgo che interviene su di un paziente che ha subito un incidente.

Il progetto in generale va letto nella sua frammentarietà, non nella sua unità. Si tratta di piccole cuciture, un gioco di tanti particolari, molto analitici. Inizialmente avevo proposto quattro artisti, che poi sono diventati 8 e infine 12. Poi arrivarono a 40 e quindi a un certo punto non governavo più la situazione e ho chiesto l'intervento di Bonito Oliva. Ecco quindi come l'idea di unire l'arte nella stazione di Salvator Rosa è diventato un po' il metodo anche per tutte le altre stazioni della metropolitana. Sicuramente l'esempio della metropolitana conferma la tesi secondo la quale l'architettura è essa stessa uno strumento di controllo e di qualità non solo dello spazio fisico, ma soprattutto di quello sociale. La stazione di Salvator Rosa è diventata oggi infatti un luogo d'incontro e di energia, riconvertendo uno spazio che era mortificato e vuoto

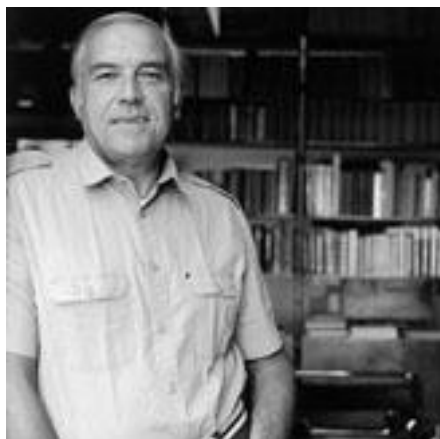
Il suo rispetto con la preesistenza?

In questo caso non si tratta di preesistenza in termini stretti ma più che altro l'operazione appunto è stata quella di valorizzazione. Insegnando a un posto che fino ad allora non aveva un suo linguaggio a comunicare, a far parlare a far vivere emozioni. Si è trattato di un progetto che ha dialogato con i forti handicap presenti, sembrava lavorare con un disabile a cui con calma e serenità c'era da rispiegarli tutto.

A suo avviso, infine, esistono delle linee progettuali da adottare per interventi in contesti storici ?

No non esistono. Sarei sempre aperto e possibilista a diversi casi e problematiche variegate. Perché ad esempio rispetto alla ricostruzione di Varsavia che è una scenografia falsa e unica, il suo restauro è coinciso con la rinascita di un valore di tutto il popolo che si

immedesimava in esso. In generale, quindi, una sola regola di comportamento si trasforma o almeno si può trasformare in accademia immediatamente.



Intervista
Renato De Fusco

La cultura del recupero e cultura dell'innovazione

Data: 10/10/2008

Cosa del dibattito degli anni '50 e '60 sul rapporto antico-nuovo ne è rimasto e cosa al contrario invece si è trasformato?

E' rimasto moltissimo e per di più rappresenta il maggiore contributo che la storia italiana ha dato alla cultura architettonica in generale. In quel periodo, si puntava molto sul piano regolatore, inteso come strumento regolativo, cosa di cui però oggi non se ne è tenuto più conto, lo stesso Roberto Pane propose rispetto alla costruzione di nuovi interventi nei centri storici, un limite di rispetto nei confronti della volumetria di quelli preesistenti, cosa che non è stata fatta, ma che al contrario invece si è tradotta oggi nella costruzione di grattacieli. Esiste oggi una mania della megalopoli che a noi italiani non appartiene affatto. In quel periodo molto si è detto anche contro la cosiddetta "speculazione edilizia", ma è pur vero che se non fossero state costruite tutte quelle abitazioni, noi oggi forse non ne avremo neanche una. C'è stata quindi una fortissima confusione. In particolare modo avallata anche dal libro diventato poi famosissimo di Cederna "Vandali in casa". In realtà del dibattito sull'incontro antico-nuovo ne è rimasto una forte coscienza.

Cosa sta succedendo oggi in Italia?

Oggi, come dicevo anche prima si assiste ad una costruzione sfrenata di opere che delineano un'immagine di megalopoli che non coincide assolutamente con la nostra architettura italiana, che come già scritto nel mio libro *Architettura Italo-europea* non si sposa con lo spirito della nostra Nazione in cui bisogna costruire architettura "piccola" e non oggetti avulsi dalla realtà e mega grattacieli. Mi riferisco nello specifico agli interventi di Fuksas, o in particolare "alle sgomitanti curvature" di Zaha Hadid.

Non è inusuale osservare una situazione di conflitto in cui le Soprintendenze vengono accusate di non avere una giusta predisposizione al nuovo, mentre il

progetto d'architettura contemporanea è indicato come eccesso di segni spesso gratuiti. Come è possibile chiarire questa situazione?

Certo il fatto che in virtù dell'articolo 10 comma 5, del decreto legislativo n. 42 del 2004¹ si escluda la possibilità di vincolo a quelle opere che contemporaneamente non hanno compiuto almeno 50 anni dalla loro data concreta di realizzazione e il cui autore non sia ancora defunto, è alquanto anacronistico. La questione in effetti è un'altra. Manca nel nostro Codice, non un "Regolamento" che potrebbe far pensare al regolamento edilizio, ma una norma. Una norma, intesa come quell'orientamento che ammette la pensabilità delle azioni, che tende a stabilire un comportamento condiviso secondo i valori presenti all'interno di un gruppo sociale, e pertanto definito normale, finalizzata a regolare il comportamento dei singoli per assicurare la sopravvivenza del gruppo e perseguire i fini che lo stesso ritiene preminente, al contrario della legge che invece è un naturale succedersi degli eventi. Tale distinzione è fondamentale. E' la ricerca della norma che deve essere inseguita, perché in assenza di essa, si preferisce quindi negare lo sviluppo. Analogamente le amministrazioni di sinistra, per paura di sbagliare o di agevolare questa famosa "speculazione edilizia" hanno deciso di proclamare centro storico tutta la città, operazione sbagliatissima perché tutto è storico. La vera distinzione che dovrebbe essere fatta è tra storico e antico. L'antico è giusto che venga tutelato con una politica di conservazione, immutabilità, etc. lo storico invece siamo noi, cioè la vita storica. Nella storia noi quindi costruiamo il nuovo, senza nessuna remora. Una storia intesa quindi non come elemento condizionante, un semaforo rosso, ma al contrario come un perenne fluire naturale delle cose. Le norme pertanto rispettando il tempo storico sono modificabili come lo è appunto la realtà. Per fare ciò occorrono persone competenti.

Esistono secondo lei delle "categorie" all'interno delle quali è possibile includere le modalità d'intervento sul costruito?

E' obbligatorio definire delle categorie d'intervento. Dice Kubler, nel suo libro la forma del tempo: «Non ci possono essere due cose o due eventi che occupino le stesse coordinate nello spazio e nel tempo: ogni atto è quindi diverso da qualsiasi altro atto precedentemente o susseguente. Non esistono due cose o due azioni che possono essere accettate come identiche.[...] E' nella natura dell'essere che nessun evento possa

¹ «Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni».

mai ripetersi, ma è nella natura del nostro pensiero che noi possiamo intendere gli eventi soltanto per mezzo di identità che immaginiamo esistere tra loro»².

Le categorie sono una cosa fondamentale perché permettono di concentrare la complessità dell'esistente in vie più definite. Personalmente ho già chiarito nei miei studi e in seguito pubblicate nel libro *Architettura- Italo- Europea*, le quattro categorie per l'architettura italiana; la contestualizzazione delle fabbriche, la consistenza "piccola" delle nostre fabbriche, la valenza classica delle nostre costruzioni, la spazialità come caratteristica dello spazio interno propria della nostra tradizione architettonica.

Come si fa a definire delle categorie che siano quanto più oggettive possibili?

Una soluzione potrebbe essere quello dello studio tipologico.

Perché in Italia si incontrano molte difficoltà' per l'architettura contemporanea?

E' una questione semplicemente di politica. Non esiste una base su cui strutturare argomentazioni valide e reali.

Quale è il suo giudizio sul futuro di Napoli, in merito all'architettura contemporanea?

Personalmente, ritengo che nonostante ci siano stati apparentemente "grandi interventi" di architettura contemporanea, soprattutto per le metropolitane, il mio è un giudizio negativo e preoccupato.

² G. Kubler, *La forma del tempo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 83

Conclusioni

Conclusioni

La responsabilità dell'architettura nella valorizzazione del patrimonio culturale italiano.

La metodologia della ricerca è stata quella di ripercorrere gli sviluppi del tema *antico-nuovo*, cercando di comprendere quanto quel dibattito, abbia contribuito a determinare lo scenario attuale rispetto agli interrogativi sempre presenti relativi al rapporto tra la nuova architettura e i contesti storici. In una nazione come l'Italia, così ricca di preesistenze e di patrimonio storico e artistico, è indispensabile che si faccia il punto della situazione con un proprio contributo culturale in materia. Si è voluto evidenziare come sia necessario, per la nostra Nazione, forse più che per altre, inserire del *nuovo* nel contesto storico-artistico; porre l'accento sulla fusione e sulla necessità di interventi che riescano ad associare nuove tecniche con tecnologie nuove e con linguaggi formali al passo col nostro tempo, ad integrazione della già tanto ricca stratificazione artistica e tecnica.

Le "regole del gioco" pertinenti quindi alla stesura di tale lavoro, sono state di due tipi: quelle dedotte dall'esperienza storica e quelle ricavabili dall'esperienza diretta. A rendere legittima tale scelta è il giudizio di Kubler, che scrive «Non ci possono essere due cose o due eventi che occupino le stesse coordinate nello spazio e nel tempo: ogni atto è quindi diverso da qualsiasi altro atto precedentemente o susseguente. Non esistono due cose o due azioni che possono essere accettate come identiche.[...] È nella natura dell'essere che nessun evento possa mai ripetersi, ma è nella natura del nostro pensiero che noi possiamo intendere gli eventi soltanto per mezzo di identità che immaginiamo esistere tra loro».¹ Il problema diventa allora quello di individuare quale criterio sia più adatto a cogliere la natura della complessità del reale. Ci si è ritrovati, infatti, ad affrontare una condizione per la quale appaiono in discussione molte delle certezze sulle quali è fondato l'operare sul patrimonio storico-artistico, mentre più accese e radicali diventano le polarizzazioni all'interno del settore disciplinare del restauro e della progettazione. Questa necessità di studio ha comportato il confronto con alcuni temi chiave, quali il significato del patrimonio, l'estensione del concetto di tutela oltre il singolo monumento fino a comprendere l'intero ambiente urbano, il valore della preesistenza ambientale, il rapporto tra il progetto della conservazione dell'esistente e il progetto del nuovo, il significato e il valore del vincolo. Come descritto nel presente lavoro, il dibattito sull'incontro *antico-nuovo*, caratterizza gli anni Cinquanta e Sessanta. Agli inizi degli anni Ottanta, l'oggetto di questa trattazione subisce una netta trasformazione non tanto nel senso culturale, poiché

¹ G. Kubler, *La forma del tempo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 83

le posizioni sulla inconciliabilità tra *antico* e *nuovo* si sono radicalizzate con la prevalenza del *proibizionismo*, quanto nei risultati concreti. Si è constatato, infatti, il fallimento di quasi tutte le revisioni dell'urbanistica razionalista. Nel periodo del secondo dopoguerra italiano, il panorama è caratterizzato da tre fattori: il primo riguarda la necessità di ricostruire tutta l'edilizia distrutta dalla guerra, la gran parte ubicata nei centri storici: il secondo, l'esigenza di salvaguardare lo stesso patrimonio monumentale, il terzo si concentra sul problema di far coesistere il restauro del preesistente con le nuove costruzioni. Alla base di questo quadro così complesso, è stata individuata una forte incertezza politica che, se da un lato ha lasciato libertà all'iniziativa privata, dall'altro ha nutrito speranza e fiducia verso un programma pianificatorio in grado di coordinare tutti quegli interessi privati a vantaggio dell'intera comunità. Tali aspettative, tuttavia, non hanno trovato riscontro. Negli anni 1945-60, lo strumento del Piano Regolatore diventa il primo elemento di discussione che unisce quanti hanno partecipato attivamente ai convegni più importanti di quel periodo storico quali il Convegno dell'INU del 1956, sul tema *La difesa e il rinnovamento del paesaggio urbano rurale* e il Convegno di Lucca *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*. Punto comune ha rappresentato l'esigenza di affidare ai Piani Regolatori Generali l'inquadramento e la soluzione del problema o, quanto meno, di tendere ad una legislazione di tutela dei centri storici del paesaggio. La storia, tuttavia, ha dimostrato come in effetti i criteri relativi alle norme da adottare, invece di unire hanno diviso gli studiosi impegnati nel dibattito. Inoltre, osservando alcune tra le esperienze italiane, emerge come il piano regolatore sia stato lo strumento preferito e adatto per i sostenitori del "dov'era e com'era". Associare il destino del centro storico al Piano Regolatore Generale ha dato ragione, infatti, ai conservatori *tout court* e non ai fautori di una conservazione attiva, per i quali è possibile, invece, operare delle scelte creative, stabilendo dei modelli e definendo delle vie che rendano lecito modificare. Al contrario, laddove tutto vale indiscriminatamente, viene a mancare la possibilità di valutazione. Ritengo, a riguardo, che il proibizionismo totale generi abusivismo e, di conseguenza, speculazione edilizia. Ciò non significa distruggere quello che può essere soggettivamente ritenuto di valore secondario, al contrario, affermare la necessità e l'esistenza di un giudizio critico, che viva nella realtà presente, attraverso una pianificazione mirata. Le posizioni avanzate da molti cultori del restauro, appartenenti al momento storico preso in esame, tendono a valutare sulla base del valore storico-artistico attribuito all'architettura: «il restauro è il riconoscimento del momento metodologico dell'opera d'arte, nella sua

consistenza fisica e nella sua duplice polarità, estetica e storica»;² in questo caso, si parla di *monumento*, al contrario, se si parla di *edilizia diffusa*, alla quale va attribuito un valore corale ma non artistico, allora si pone la questione di come intervenire individuando la soluzione del problema. Questa impostazione è stata ben individuata da Amedeo Bellini, che denuncia queste contraddizioni interne: «il processo è quello che sacrifica l'edificio al monumento-città, come se le motivazioni che conducono all'attenzione verso i valori corali e collettivi non fossero le stesse e quindi non conducono ad un rispetto del documento materiale».³

Come anche osservava Pane, «malgrado i corretti giudizi, quello della forma estetica non deve essere il presupposto essenziale. Il prendere le mosse dalla considerazione degli accostamenti formali e dalla convenienza che essi siano articolati in una direzione piuttosto che in un'altra è stata ed è tuttora la premessa per le peggiori realizzazioni, si ricordi a tal proposito il frigido e convenzionale formalismo delle ricostruzioni fiorentine del dopoguerra. La scelta dovrebbe essere dettata da ciò che più o meno conviene alla comunità».⁴ Invece di parlare di o/o, assertori della conservazione e assertori del nuovo, sarebbe più corretto avere un visione più olistica dell'argomento. Spesso nel corso del lavoro si è cercato di capire cosa sia rimasto del dibattito *antico-nuovo* degli anni Cinquanta. Se è vero che la questione è superata dai fatti stessi e se protagonisti del settore come Roberto Pane, Guglielmo D'Angelo D'ossat, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Renato Bonelli e quanti altri hanno partecipato attivamente, sembra che l'argomento dell'incontro tra architettura moderna e ambienti storici, mosso in questi anni sia da artisti che da storici, non toccasse il problema reale; da un lato teorie considerate riduttive perché risolte solo in termini estetici e formali, dall'altro teorie considerate evasive. Sembra quasi che questo genere di critiche non intaccasse il nodo teorico né contribuisse ad estinguerlo, ma solo a spostarlo o a rimandarlo. Quando si opera nei centri antichi, per quanto si studi e si indaghi preliminarmente, si giunge sempre ad affrontare il medesimo dilemma concettuale: se sia lecito o meno inserire architetture contemporanee. A mio parere, invece, la reale complessità della questione riguarda il significato più intrinseco del "fare architettura" e «appare francamente assurdo il volere ignorare la evidente realtà storica della stratificazione che si è compiuta nel passato [...] L'inserimento di forme nuove nella città antica non potrebbe non aver luogo anche se le norme di tutela

² C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977, p., 34.

³ G. Spagnesi *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro*, in «Restauro e storiografia», 1987, p. 78.

⁴ R. Pane, *Città antiche ed edilizia nuova*, relazione al Convegno dell'I.N.U., Torino 1956, pubblicata nel volume omonimo, Napoli, E.S.I., 1959, p. 56.

ed il più rigoroso rispetto venissero osservati».⁵ La storia dei progetti negati o comunque discussi dalla Soprintendenza, a favore di falsi ambientati, dimostra ancora una volta quanto la difficoltà maggiore non sia stata tanto quella di costruire all'interno dei centri storici, ma disobbedire alle regole proprie di quegli organi istituzionali, che spesso sono i primi responsabili degli scempi che ancora oggi viviamo. E forse, come osservato giustamente da Mario Ridolfi, «fu proprio la mancanza di questo confronto negato che portò progettisti e quindi l'intera cultura architettonica ad un periodo di crisi e di mancanza d'identità; Oggi può dirsi che il nostro operare in periferia fu una specie di esilio, durante il quale si determinò l'impovertirsi del nostro stesso linguaggio».⁶ In realtà, il Movimento Moderno con il suo rifiuto e l'allontanamento definitivo dalla tradizione e dallo storicismo, ha posto con chiarezza la questione della necessità di un approccio teorico al restauro, fornendo in tal modo alla cultura del restauro i termini attorno ai quali strutturare delle teorie. Buona parte della polemica e del dibattito sull'inserimento del *nuovo* nel centro storico è figlia del Movimento Moderno fino alle avanguardie. Infatti, ogni epoca ha prodotto il proprio linguaggio artistico e architettonico e tutti hanno coabitato nel tessuto antico della città che da tutti era formata. In qualsiasi epoca storica è sempre esistito un *nuovo* e un *antico* nel senso di fenomeni cronologici avvenuti prima o durante una data contemporaneità di riferimento, senza che questa distinzione abbia comportato la necessità di formulare un giudizio. Con la Rivoluzione Industriale vengono immessi sul mercato, strumenti e materiali assolutamente innovativi che non si accordano con gli stili e i linguaggi dell'Ottocento. L'architettura rinnova il suo repertorio di forme, senza operare una vera e propria rifondazione del linguaggio. Ed è proprio in questa fase che si afferma l'idea di tradizione che diviene la controparte determinante da opporre alla rivoluzione degli ideali antichi. Tanto più forte è l'apertura alla modernità, tanto più si fa esplicito il richiamo alla tradizione. È con l'avvento delle avanguardie che il termine *nuovo* perde il suo significato cronologico ed diventa valore di fondamento. La svolta è quindi epocale, poiché tutto il patrimonio storico diviene il *passato* e tutto ciò che è il *nuovo* deve necessariamente contrapporsi ad esso.

Sicuramente lo stimolante dibattito veneziano del 1956, fu un'occasione preziosa per indicare con chiarezza che, ai fini della risoluzione dei problemi dell'incontro tra *antico* e *nuovo*, occorreva rifarsi ad una visione unitaria del problema, nella quale la tutela, l'architettura moderna e l'urbanistica fossero considerate in stretto rapporto. Ad ogni modo si può sicuramente affermare che ciò che è rimasto di quel dibattito, più che riguardare

⁵ *Ivi*, p. 67.

⁶ M. Ridolfi, *L'architettura di fronte all'ambiente storico*, in «Casabella», n. 215, 1957.

specificamente reali proposte operative, si riferisce in particolare al suo valore più intrinseco: la discussione di questi temi ha permesso che si prendesse coscienza dei temi relativi alla continuità storica, «e cioè della consapevole storicizzazione dei fenomeni moderni rispetto a quelli del passato e tuttavia permanenti nella nostra »⁷.

L'azione del tempo, cessa di essere un limite e diventa il fenomeno stesso che caratterizza il significato delle opere. L'antica definizione di Storia come *magistrae vitae* non ha più motivo di essere: «per quante cose possa insegnare il passato, il presente aggiunge ad esse sempre qualcosa di nuovo, di imprevedibile dallo stesso passato, e da questa novità risulta condizionato e diversamente conformato non solo il corso ulteriore delle cose, bensì il passato stesso».⁸ La Storia è intesa «quindi come processo naturale del succedersi degli eventi e pertanto è logico concludere che non solo non si può impedire il passo alle espressioni della società contemporanea, ma che è doveroso poter affermare la nostra presenza temporale con il nostro insediamento nello spazio».⁹

Il passato non è visto come contenitore di elementi da copiare ma come «ispiratore di valenze libere da portare nel futuro a livello progettuale».¹⁰ Questa nuova visione provoca la definitiva eclissi della fiducia incondizionata nelle possibilità del pensiero di comprendere totalmente e decodificare la realtà, che era stata in modi diversi, rivolta prima verso il passato, poi verso il futuro e costituiva la principale illusione tanto dello storicismo quanto della modernità. Al suo posto emergono i valori della diversità e i tentativi di comprendere il significato in divenire delle cose. Sul piano operativo, per ciò che concerne il fare architettonico, «è la storia, la memoria che la città ha di se stessa che dà unità alle sue parti. Le proprietà dei singoli oggetti architettonici acquistano senso entro un sistema di rapporti che caratterizzano la singola parte della città: un certo paesaggio urbano, un certo contenuto sociale, una sua funzione [...] Lo spazio entro il quale vivremo i prossimi decenni è in gran parte già costruito. Il tema è ora quello di dare un senso e futuro attraverso continue modificazioni alla città, al territorio, ai materiali esistenti».¹¹ L'assunto oltre a confermare una mia personale convinzione, contribuisce a confermare un'altra idea che in questa sede può assumere utilità operativa, costituendo la prima di quelle "regole del gioco" necessarie alla costruzione di interventi di architettura contemporanea nei centri storici: è indispensabile confrontarsi con le *vocazioni* già presenti. Ogni linguaggio, compreso quello architettonico, può strutturalmente considerarsi

⁷ E. N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-continuità», n. 204.

⁸ G. Galasso, *Filosofia e storiografia*, in Aa. Vv., *Filosofia*, UTET, Torino 1995, vol.II, p. 43.

⁹ E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958, p. 276.

¹⁰ M. D. Bardeschi, G. B. Bassi, *Il Futuro della memoria: Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea al Castello Malaspina di Massa, La Spezia, Tipologia Moderna*, 1972.

¹¹ B. Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, in «Casabella», n. 498/9, 1984.

formato da elementi costanti e regole combinatorie. Così, la differenza tra un progetto e l'altro all'interno di un contesto storico, deriva da quanto il progetto attingerà dalla Storia i suoi *eventi* o *regole*. Se lo farà ripetendoli passivamente, il progetto avrà un marchio storicistico; al contrario, se lo farà interpretando le forme del passato, rielaborandole, allora il progetto sarà pronto a comunicare qualcosa di *nuovo*. Viene da sé che un codice-lingua del fare architettonico e, quindi, l'esistenza o meno di categorie all'interno delle quali sia possibile includere le infinite modalità d'intervento sul costruito, è impossibile. Mancando delle regole o anche solo dei criteri di larga massima, si deve necessariamente considerare il tempo agente come l'unico reale referente per un possibile dialogo tra il passato e il presente.

Intanto, mentre il dibattito approfondisce temi poco rilevanti rispetto alla prassi quotidiana, continua senza tregua la sostituzione del patrimonio e la cementificazione del costruito con architetture prive di qualità, che avanzano e divorano, soprattutto negli ultimi decenni, i centri storici. Diventa così spontaneo chiedersi: quale qualità producono – se la producono – gli interventi che quotidianamente vengono conclusi nel nostro Paese nello specifico del rapporto *antico-nuovo*? Ciò che interessa maggiormente, più che la capacità del singolo genio di creare soluzioni architettoniche eccezionali o opere d'arte meritevoli di pubblicazione, sono le modalità secondo le quali il rapporto antico-nuovo si risolve nella vita di tutti i giorni. Nel momento in cui l'analisi si concentra sulle soluzioni architettoniche e sulle particolarità tecnologiche necessarie alle diverse scale, per controllare l'inserimento nel complesso antico, sia esso aggiunta funzionale di limitato volume oppure un elemento strutturale e statico, escludendo rari casi di buoni interventi, emerge un quadro preoccupante. La città è il risultato di una serie continua di pulsioni contrapposte, ed è assolutamente ingenua e antistorica l'illusione di una città tutta ordinata, omogenea, morfologicamente sotto controllo. Il perfetto, soprattutto quello stabilito postumo, è un viaggio in un tempo che non è mai esistito e non è appartenuto a nessuno, tanto meno a noi: «La conservazione e il progetto del nuovo anziché guardare à rebours si prendono carico dell'oggi e sono proiettati a portare il passato, in tutta la sua attuale consistenza materiale, nel prossimo futuro, cercando di conciliare salvaguardia dell'esistente e sviluppo attraverso un difficilissimo ma vitale dialogo».¹²

Si intuisce chiaramente quindi, che per evitare come spesso accade che ogni novità venga prima rifiutata, per poi essere compresa ed accettata “con il passar del tempo”, è necessario forse agire con una maggiore consapevolezza storico-critica nel nostro tempo

¹² M. D. Bardeschi, *Cultura e qualità del progetto contemporaneo nella città esistente*, Incontro di Gubbio Mirabilia Urbis - Terzo Convegno Internazionale di Studi, *Innovazione e qualità per la città esistente*, Gubbio, 14, 15 Giugno 2007.

presente. Tale volontà richiede una capacità di giudizio che si concretizzi su risultati di ricerca. Il presente lavoro, risulta pertanto uno strumento che, dopo aver ricucito le dinamiche storiche critiche del rapporto *antico-nuovo*, intende spostare l'attenzione sul nostro presente. Sarebbe cercare di capire non più quali siano i limiti disciplinari o cosa sia giusto fare, ma in quali modi sia possibile riappropriarsi di una dimensione che ormai sembra perduta: il significato di *abitare* dell'architettura, di heideggeriana memoria, nel quale l'uomo è felice di partecipare e l'architetto, come demiurgo, ha come unico compito quello di aiutarlo, «una architettura piena di simpatia umana e piena di immaginazione».¹³

L'attenzione che la tradizione disciplinare italiana ha dato all'architettura costruttrice della città parte dall'interesse verso la Storia, cioè, nei nostri termini di questa trattazione, verso il contesto. Se questo smette di essere il nostro riferimento, per diventare oggetto esso stesso del progetto, allora sarà possibile percepire la ricchezza di una dimensione complessiva e aperta alle dinamiche di trasformazione. Radicare la riflessione sul rapporto tra contesto e contemporaneità, agendo in una visione classica della città, intesa come rappresentazione della società che la ridisegna, significa usare il progetto di architettura come strumento di ricerca. Spetta al progetto dare senso al paesaggio e al patrimonio diffuso, segnalando le opportune diversità. In questo orizzonte, il rapporto tra cultura e natura cambia. Nuove architetture sono necessarie per oltrepassare le logiche della simulazione a favore di un'autentica collaborazione tra processi diversi di modificazione.

Con fatica e ritardo, ma con crescente convinzione, il senso comune è arrivato a percepire che la realizzazione di opere di architettura di alto livello qualitativo anche in contesti storici stratificati costituisca una risorsa rilevante, nella consapevolezza che la salvaguardia e la riqualificazione di quei contesti si è sempre avvalsa dell'apporto delle culture architettoniche espresse nelle diverse fasi storiche. La riqualificazione è parte della vitalità e dell'identità, è una risorsa irrinunciabile se riesce a valorizzare il palinsesto ereditato e introdurre nuovi valori della contemporaneità, fisici e simbolici, capaci di consolidare e arricchire quelli esistenti. Piuttosto che parlare di norme, di prescrizioni e di vincoli, si tratta di costruire delle mappe selettive dei valori che si sono depositati nelle esperienze insediative e architettoniche del secolo scorso, superando i pregiudizi ideologici che hanno accompagnato e ancora accompagnano la loro esistenza. È, d'altronde, cambiato il modo stesso di collocarsi dell'architettura nei confronti dei contesti storici consolidati. Non bisogna solo ragionare sul tradizionale caso dell'edificio di sostituzione dentro cortine compatte, ma anche su nuovi tracciati, sistemazioni complesse

¹³ Gio Ponti, *Amate l' Architettura*, Genova, Società editrice Vitali e Ghianda, 1957, p. 67.

di spazi aperti, concatenazioni di piccoli eventi architettonici che misurino la distanza tra le cose, riconfigurazione di bordi. Direi anzi che sono queste le occasioni e le scommesse più diffuse per l'architettura contemporanea, come dimostrano alcune delle sperimentazioni in atto da anni nelle nostre città. Bisognerebbe, pertanto, garantire gradi di libertà differenziati in ragione della qualità/fragilità dei tessuti e concepire la costruzione del recupero come processo, da accompagnare e indirizzare. Passare da norme esclusivamente prescrittive e limitanti a norme di tipo comportamentale. Queste posizioni culturali producono una rilevante ricaduta sugli strumenti di piano e sul governo della conservazione e della trasformazione. Non è più possibile pensare che esistano interi settori urbani di esclusiva conservazione ed altri di sfrenato liberismo.

Le norme prescrittive, quantunque articolate e plasmate sui caratteri morfogenetici, non sono in grado di garantire da sole la qualità degli interventi sul patrimonio storico. Di qui la scelta di rimandare ad una *guida* dei comportamenti conoscitivi e progettuali e alla messa a disposizione di un ponderoso e articolato materiale cartografico e informativo, che sia in grado di guidare la progettazione del singolo edificio o spazio aperto senza atteggiamenti manichei di rigida predeterminazione all'interno di categorie costrittive. Si tratta quindi di mettere a punto normativa e modalità di regolamentazione, in sintesi, che siano basate sulla consapevolezza della necessità di guidare la processualità interpretativa del caso per caso e che possano durare nel tempo, sulla base della condivisione dei processi conoscitivi delle diverse età stratificate e degli indirizzi operativi del progetto: un'attitudine ed una prassi che non sono scritte in nessuna legge e che, soprattutto, richiedono una forte e consapevole volontà politica e amministrativa. Ritengo che la città oggi abbia bisogno di interiorizzare una nuova idea di confine, piuttosto che difendere i suoi spazi già in parte devastati dai suoi stessi comportamenti. Difendere la propria identità non significa custodire i segni della propria storia, ma ricordare a noi stessi e ai nuovi cittadini che quei simboli hanno quasi sempre marcato un momento di cambiamento e di alta qualità. Rispetto «a questo tipo di architettura costruita cercheremo di opporre un modo di progettare come evento minimo in grado di creare una scala di comportamenti, prima che di spazi, tra la città esistente e la città possibile. Solo allora il nuovo non incuterà paura, ma rappresenterà il segno di una situazione già vissuta, il cui spazio è quasi inavvertitamente modellato».¹⁴

¹⁴ G. Michelucci, *Una soglia fra la città esistente e la città possibile*, in «Centro storico: restauro o progetto?», la Casa Usher, 1989.

Generalmente, quando si affronta l'argomento dell'incontro tra architettura contemporanea e contesti storici, s'intende che esso implichi necessariamente la difesa dell'antico minacciato dall'invadenza del nuovo. Questo è senza dubbio un polo saliente della questione. A questo se ne affianca un secondo, spesso trascurato e da molti ritenuto meno urgente: l'affermazione dei valori architettonici contemporanei è insidiata da pregiudizi culturali e da difficoltà amministrative-locali.

Grazie ad incontri diretti con architetti progettisti e responsabili delle amministrazioni della Soprintendenza, ho cercato anche di chiarire questo punto.

Molto spesso la reazione di diniego, nei riguardi di casi di architettura contemporanea in centri storici, è causata da alcuni interventi di scarsa qualità che, deturpando i valori corali dell'ambiente sono stati usati per demonizzare l'inserimento del nuovo nell'antico. Si può facilmente comprendere quindi, come oltre alle difficoltà frequentemente incontrate dalla Soprintendenza, vi sia anche una forte sfiducia da parte della sensibilità comune, che non ritrova nell'architettura contemporanea esempi di qualità. Ci si chiede allora se anziché esclusivamente parlare di qualità o regole da rispettare, non sarebbe preferibile definire il ruolo e soprattutto le competenze di coloro che non solo decidono a chi affidare un incarico ma soprattutto per quali ragioni. La questione non è più se si possa costruire o meno all'interno delle città storiche, ma chi lo possa fare. Quali sono i meccanismi decisionali che portano alla scelta di un progetto invece di un altro?.

Una regolamentazione del pensiero critico in funzione istituzionale è definita dalla legge italiana di tutela che, fin dal lontano 1909. Da quanto afferma la legge - oggi, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004 n. 42, articolo 10, comma 5, e successive modifiche e integrazioni – si esclude la possibilità di vincolo a quelle opere che contemporaneamente non abbiano compiuto almeno 50 anni dalla loro data concreta di realizzazione e il cui autore non sia ancora defunto. Si deduce, quindi, come poiché la tutela è stata esercitata sempre più su manufatti datati, le stesse Soprintendenze sono distanti da un interesse per il contemporaneo, e quindi, non esprimono talvolta quella dinamica culturale che servirebbe per la gestione e la tutela dell'intero territorio.

Gli Organismi di tutela, infatti, che si tengono ad una distanza di sicurezza di cinquant'anni dal *Contemporaneo*, vanno sempre più allontanandosi dai processi di trasformazione del territorio sia nei fatti e nell'impostazione professionale dei propri quadri tecnici, sia nella considerazione del loro ruolo da parte degli altri enti territoriali e degli stessi soggetti privati. Con la conseguenza che quando sono chiamati in causa per valutare la compatibilità dei nuovi interventi in contesti di valore storico o paesaggistico, si registrano

fatalmente stridenti discordanze rispetto alle istanze di aggiornamento del territorio, legittime o meno che siano.

Uno dei difetti, quindi, del nostro Codice dei Beni culturali è dovuto proprio alla non chiarezza del vincolo. La sua genericità e discrezionalità sono direttamente proporzionali ad un giudizio o parere emesso. Il binomio opera-giudizio critico, comporta una triplice definizione del tempo: «la prima indica l'istante in cui l'opera è eseguita, la seconda in cui il giudizio può essere formulato in funzione di una volontà di tutela, la terza, infine, identifica il periodo che intercorre tra il primo istante e il secondo».¹⁵ La legge non distingue, quindi, il colore del tempo; si richiama al dato presuntivamente *oggettivo* della quantità, non potendo inserire nei suoi dispositivi quello della qualità dei secondi, dei minuti, delle ore, dei giorni e degli anni che definiscono un processo storico. Potremmo affermare, dunque, che il fattore *tempo* sembra essere l'elemento comune tra l'opera ed il giudizio che se ne dà, anche se, secondo le comuni metodologie di valutazione, più le rispettive epoche sono lontane, più l'opera ed il giudizio che la riguarda ne escono fortificati e legittimati, a dispetto del fatto che, essendo distanti, appartengono a culture, gusti, punti di vista completamente differenti. Il vincolo, invece di essere omnicomprensivo, «dovrebbe essere specifico rispetto a delle categorie definite a priori. Questo si tradurrebbe in un elemento *di garanzia anche per il progettista*. È ovvio che laddove, per necessità di subentrate esigenze ci dovesse essere la necessità di aggiungere nuove categorie di lettura e di analisi, questo sarà possibile in virtù di una necessaria revisione e monitoraggio delle stesse. Una metodologia, ovviamente che vuole interpretare la cultura del momento con la massima obiettività e reversibilità di opinioni. Per fare questo serve molta competenza».¹⁶ Potrebbe essere possibile, pertanto ipotizzare di ridurre la distanza corrispondente al tempo di esecuzione dell'opera, riconoscendo in essa uno o più elementi di qualità per il modo in cui si è posta rispetto ai valori del contesto cui le prescrizioni sono riferite e «formulare delle prescrizioni di tutela specifiche in relazione all'opera considerata, in funzione delle qualità in essa riconosciute, relative ai suddetti rapporti con il contesto. Queste prescrizioni, con i giudizi di valore cui sono riferite, sottoposte ad un periodico monitoraggio, potranno essere confermate, integrate, modificate o annullate secondo un'opportuna procedura e attraverso il coinvolgimento di soggetti provvisti di adeguata

¹⁵ Intervista Ugo Carughi, *Il rapporto della nuova architettura con le Istituzioni*, M. Clarelli (a cura di). Tutte le interviste sono state personalmente raccolte all'interno del lavoro di ricerca.

¹⁶ *Ibid.*

competenza e imparzialità: attraverso queste verifiche, esse vivranno assieme all'opera, nel comune percorso della Storia».¹⁷

Personalmente ritengo che sarebbe importante evitare di esprimere dei giudizi di valore e definire, piuttosto, dei criteri di valutazione. Condivido la necessità di rendere storico il giudizio e calarlo nel presente. Allo stato attuale il meccanismo decisionale è, infatti, affidato a pareri discrezionali in merito a generici vincoli. Esisteranno, pertanto dei valori intrinseci all'opera stessa, ed altri estrinseci, rispetto ai quali esprimere un personale parere. Certo la qualità di un intervento, come più volte sottolineato, non è sicuramente normabile, ma è verso la norma che in un modo o nell'altro ci si muove per farlo approvare. Pertanto, se si riesce a fornire alla dimensione della norma elementi di maggiore comprensione reciproca sarà possibile possedere uno strumento che sia il più neutrale possibile. In questo modo vengono abbandonati gli elementi di discrezionalità in favore di strumenti di controllo migliori per la qualità e la trasparenza delle decisioni. Bisognerebbe ricostruire la politica di tutela del patrimonio esistente, sulla base di nuove tendenze, rovesciare il punto di vista e rilanciare l'idea di un patrimonio per il futuro. Se la vita ha ormai fagocitato la Storia, la risposta deve cessare di essere quella della sua sospensione e del ripiego su quella condizione che Nietzsche definisce di «ruiminazione della coscienza storica, dell'abbandono di campo per timore di instaurare un rapporto con il passato che non sia di pura contemplazione o che non si risolva nella spirale della conoscenza per la conoscenza. Questo significa che l'oggetto non sarà vittima dell'obsolescenza e del consumo, e non sarà protagonista di un recupero. Ma sarà lo stimolo, la comunicazione di operazioni possibili, atte ad adeguarlo continuamente alle situazioni mutevoli del decorso storico. Operazioni che saranno atti di decisione responsabile, [...] in tal senso l'attività ludica del riscoprire significato alle cose, anziché esercitarsi in una facile filologia nei confronti del passato, implica una invenzione (non una riscoperta) di codici nuovi. Il balzo indietro si trasforma in un balzo avanti. La storia, come inganno ciclico, lascia posto alla progettazione del futuro».¹⁸

Sul piano degli esiti, pertanto, la verifica analitica degli interventi di architettura contemporanea nei centri storici denuncia che, se da una parte si riscontra l'esistenza di una iniziale politica di promozione del nuovo, dall'altra, ciò si riduce spesso ad interventi che congelano le città, bloccando ogni iniziativa di architettura contemporanea, realizzando invece interventi che alterano visibilmente il contesto, cancellando pezzi di memoria collettiva della città.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica ed il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 213-214.

La critica contemporanea non è ancora in grado di proporre risposte assolute a problemi come quelli che sono stati trattati fino a questo punto; l'approccio corrente all'intervento sul tessuto storico è quello di quasi totale immobilismo, dove il divieto è la prescrizione imperante, in netto contrasto con l'essenza del centro storico, *summa* di atti evidentemente dinamici.

Non è il *nuovo* sul quale si deve continuare a discutere, ma la macchina burocratica che si muove alle nostre spalle mentre tenta di distrarci con false questioni depauperando le nostre città italiane.

I grandi Concorsi Pubblici e le gare d'appalto, se gestite col dovuto rispetto della cosa pubblica, danno il senso della responsabilità civile. Molto spesso, purtroppo, le grandi cordate che si formano attorno agli stessi, fanno sì che fin dall'inizio il progettista sia vittima della speculazione; inoltre, nell'esperienza della pratica politica e professionale si incontrano spesso personaggi ai quali mancano gli strumenti per travalicare i vecchi temi, e così la memoria diventa un vecchio archetipo e l'innovazione è spesso evitata con sdegno e paura. In virtù dell'obiettivo di una metodologia che tenda ad un confronto dialogico tra *antico* e *nuovo*, si chiarisce l'importanza e la necessità di ascoltare il patrimonio storico-artistico.

Ritengo infatti, che solo ascoltando con pazienza, cultura, e sensibilità, si riuscirà ad aggiungere in maniera compatibile alla materia esistente senza sottrazioni determinanti la perdita delle identità storiche: oltre la conservazione, quindi, il progetto del nuovo, che parte da un testo già scritto, sul quale operare variazioni che siano compatibili.

È inoltre necessaria una politica di promozione e rafforzamento delle identità regionali e locali e la ricostruzione di una cultura popolare dell'architettura come alternativa alla pratica elitaria che considera l'architettura e l'urbanistica come privilegi sociali. La tradizione è responsabile di portare avanti una cultura ereditata oltre le contingenze e le improvvisazioni del momento: per rimanere, viva, vitale e rilevante deve essere guadagnata, consolidata e arricchita da ogni singola generazione. Ci vuole, dunque, un costante sforzo di appropriazione di saperi, esperienze e tecniche, con un impegno paziente e assiduo per una ricostruzione intellettuale, artistica e materiale. Oggi non si tratta di analizzare la realtà a partire dai propri desideri, ma piuttosto di interpretare le esigenze reali della città contemporanea.

È da auspicare, nel prossimo futuro, un atteggiamento più sereno e disponibile nei confronti di un normale operare all'interno dei nostri centri storici, consentendo da un lato di uscire dall'attuale tentativo di cristallizzazione della odierna morfologia della città antica

e, dall'altra, di bloccare le operazioni speculative fuorilegge, permettendo contemporaneamente la ripresa di una necessaria e corretta edilizia da realizzarsi entro i limiti di una normativa coerente. È ormai evidente che la politica dei divieti premia esclusivamente le opere di abuso. Continuare a concepire la conservazione del patrimonio come atto di meticolosa ed instancabile archiviazione del passato può condurre soltanto alla sua progressiva dissoluzione. Bisogna fare in modo che il patrimonio si radichi di nuovo saldamente nel cuore del tessuto sociale e nel vivo delle forze culturali della società contemporanea, riconfigurandone, così, il ruolo all'interno dei processi di sviluppo, rivalutandone il compito formativo ed attivo, opponendosi alla sua considerazione soltanto in termini di vincolo, di limitazione e di restrizione della corsa dell'uomo verso il futuro. Scriveva Nietzsche che «solo con la massima forza del presente voi potete interpretare il passato: solo nella più forte tensione delle vostre qualità più nobili indovinerete ciò che del passato è degno di essere conosciuto e preservato ed è grande. Uguale con uguale! Altrimenti abbasserete il passato a voi. [...] il responso del futuro è sempre un responso oracolare: solo come architetti del futuro, come sapienti del presente voi lo capirete».¹⁹ La ricchezza identitaria, attraverso nuove strategie, deve divenire strumento di valorizzazione e punto di partenza per la creazione di nuove forme di fruizione, progetti e strategie di conoscenza aperti alla realtà contemporanea e alle nuove generazioni. Il patrimonio materiale ed immateriale italiano, proiettato verso il futuro, può divenire mezzo, anziché vincolo, per un arricchimento sia culturale sia economico del nostro Paese. Non si tratta di sancire un'inopinabile rivincita dell'arbitrio del nuovo, ma, al contrario, di raggiungere la maturità di un patto d'integrazione basato sul principio del *come* e del *cosa*, più che sulla prescrittività assoluta di vincoli troppo spesso basati su pregiudizi estetici contraddistinti da teorie. La difficoltà maggiore, all'interno della dialettica "progetto del nuovo, conservazione del patrimonio del passato", è riuscire a trovare un equilibrio tra l'approccio oggettivante del restauratore e quello soggettivo del progettista. Tale dissidio, estremizzato dalla cultura architettonica italiana a tal punto da portare alla scontata equazione secondo la quale il progetto del nuovo implica un coinvolgimento totale, può essere facilmente superabile attraverso la convinzione che la conservazione sia sinonimo di rinuncia e nostalgia, tenendo presente quanto sia labile il confine tra intervento tecnico e quello creativo. Quello che è importante affermare, è il principio del dialogo tra architettura contemporanea e quella antica, per cui «affinché il dialogo esista, l'altro non deve essere

¹⁹ F. Nietzsche, *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stuck: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874, trad. It, di Sossio Giametta, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1973, pp. 8, 15-16

ignorato, menomato e soppresso, ma scoperto appunto nella sua diversità»,²⁰ come ha chiarito lo studioso Tzvetan Todorov.

Da tale punto di vista, il trattamento che il progettista contemporaneo riserva all'architettura del passato continua spesso a suscitare quanto meno delle perplessità ma, soprattutto, sembra mancare un approccio interpretativo che si stacchi dal livello della mera conoscenza dei dati quantitativi e giunga alla comprensione dell'organismo architettonico letto nella sua realtà di oggetto distinto dalla coscienza del progettista. È una crisi della qualità e del linguaggio architettonico contemporaneo o è la collettività che non riconoscendosi negli edifici costruiti con un lessico dei nostri giorni, si rifugia negli stilemi del passato? La scelta di rifondare l'architettura rimanendo totalmente all'interno della disciplina, significa, a mio parere, anche riportare l'architettura ad una sua dimensione etica, allontanandola e liberandola dai moralismi che l'hanno contaminata nel corso del Novecento. Un'architettura che non è più un sogno individuale, un atto di potere nei confronti del mondo, ma nemmeno un pensiero debole, un atto di passività ed accettazione, diventando un "discorso amoroso" tra Antico e Nuovo.

La responsabilità dell'architetto quindi non è solo verso il passato ma anche verso il futuro: «Colui che si tiene lontano da ciò che è nuovo, per ritornare al passato, si trova nella medesima situazione nevrotica di colui che, identificandosi col nuovo fugge dinnanzi al passato. L'unica differenza è che l'uno è estraneo al passato e l'altro all'avvenire, ma entrambi fanno sostanzialmente la stessa cosa e cioè mettono insieme la limitazione delle loro coscienze invece che spezzarla con l'opposizione dei contrari e costruire così uno stato di coscienza pura».²¹

²⁰ T. Todorov, *Le morali della storia*, Einaudi, 1995

²¹ Cfr. C. G. Jung, *Presente e futuro*, Torino, Bollati Boringhieri, 1957, p. 56.

Bibliografia Generale

Capitolo primo

Sull'inserimento dell'architettura contemporanea nei contesti storici.

Italia (1945-1970)

Anguissola, L. B., *I 14 anni del Piano Ina-Casa*, Roma, Staderini, 1963.

Annoni, A., *Scienza e arte del restauro architettonico, Idee ed esempi*, Milano, Edizioni Artistiche Framar, 1946.

Azuelle, J. R., *Il problema dei quartieri antichi*, in «Urbanistica», n. 31, 1960.

Bardeschi, Dezzi, M., *Invito all'architettura moderna*, in «Mensile del Centro Turistico Giovanile», n.1, gennaio, 1961.

Bardeschi, Dezzi, M., *Il senso della storia nell'architettura italiana degli ultimi anni*, in «Comunità», 1965 n. 130.

Bardeschi, Dezzi, M., *Attuali orientamenti della ricerca architettonica in Italia*, Estratto dal Bollettino degli Ingegneri n. 4-1969, Firenze, Lungarno Guicciardini.

Bardeschi, Dezzi, M., *Il futuro della memoria. Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea*, in collaborazione con G. B. Bassi (Catalogo della Mostra, Massa, Castello Malaspina, marzo 1972), La Spezia, Marzo 1972.

Bardeschi Dezzi, M., *Giovanni Michelucci (1891-1990), il progetto continuo*, coll. A-letheia 3, Firenze, Alinea, marzo 1992.

Bardeschi Dezzi, M., *L'architettura contemporanea nella città antica*, in Istituto di restauro dei Monumenti della Facoltà di Architettura di Firenze, 1966

Bardeschi Dezzi, M., *Attuali orientamenti della ricerca architettonica in Italia*, Estratto dal Bollettino degli Ingegneri n. 4, 1969, Firenze.

Belluzzi, A., Conforti C., *Architettura italiana 1944-1984*, Laterza, Roma-Bari 1985.

Belluzzi, A., Conforti C., *Giovanni Michelucci : catalogo delle opere*, Electa, Milano 1986

Benevolo, L., *L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà*, in «Architettura, Cronache e Storia» n. 21, 1957.

- Benevolo, L.**, *La conservazione dei centri storici come problema urbanistico*, in «Ulisse», n. 4, 1957.
- Benevolo, L.**, *Un consuntivo delle recenti esperienze urbanistiche italiane*, in «Casabella», 1960, n. 242.
- Benevolo L.**, *Il contributo dell'architettura alla salvaguardia dei centri storici*, in «Archicollegio», 1965.
- Boito, C.**, *I restauri in architettura. Dialogo primo*, tratto da *Restaurare e conservare*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893, ora in *Il nuovo e l'antico in architettura*, antologia a cura di M. A. Crippa, Milano, Jaca Book, 1989.
- Bonelli, R.**, *Il rapporto antico-nuovo nei suoi aspetti storici generali*, in «Architettura-Cantiere», n. 19, 1958.
- Bonelli, R.**, *Preparazione culturale, capacità critica e metodologica nelle Soprintendenze ai monumenti, (1950)*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura* (Palermo 1950).
- Bonelli, R.**, *Architettura e restauro: con 24 illustrazioni*, Venezia, Neri Pozza, 1959.
- Bonfanti, E.**, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Firenze, Vallecchi, 1973.
- Bonicalzi, R.**, *Scritti scelti sull'architettura e la città (1956-1972)*, Milano, Clup, 1975.
- Brandi, C.**, *Processo all'architettura moderna*, in «Architettura, Cronache e storia», n. 11, 1956.
- Brandi, C.**, *Teoria del restauro*, Roma 1963, Torino, Einaudi, 1977.
- Buncuga, F.**, *Conversazioni con Giancarlo De Carlo*, Milano, Elèuthera, 2000.
- Carbonara, G.**, *Avvicinamento al restauro, teoria, storia e monumenti*, Napoli, Liguori, 1997.
- Casciani, S.**, *L'architettura presa per mano*, Milano, Idea Books, 1992.
- Casiello, S.**, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Cederna, A.**, *Il regime invadente*, in «Il Mondo», 9 ottobre 1956.
- Cederna, A.**, *I vandali in casa*, Bari, Laterza, 1956.
- Cellini, F.**, *La polemica sul Neoliberty*, in «Controspazio», n.123, 1977.
- Choay, F.**, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris 1992, trad. it a cura di E. d'Alfonso e I. Valente, Officina, Roma 1995.
- Conforto, C., De Giorgi G., Muntoni A., Pazzaglini M.**, *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, Bulzoni, Roma 1977.
- De Angelis D'Ossat G.**, *Restauro: Architettura sulle preesistenze, diversamente*

valutate nel tempo, in «Palladio», terza serie, anno XXVII, Fase 2, 1978.

De Carlo, G., *Questioni di architettura e di urbanistica*, Urbino, Aralia, 1964.

De Martino, U., *Cento anni di dibattiti sul problema dei centri storici*, in «Rassegna dell'istituto d'architettura e di urbanistica», n. 2, agosto 1965.

De Seta, C., *L'architettura del Novecento*, Torino, UTET, 1981.

Di Biagi, P., *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli, 2001.

Fiori L., Prizzon M., *BBPR la Torre Velasca*, in «Abitare», Milano, 1982.

Gabetti R., Isola A., *L'impegno della tradizione*, in «Casabella», n. 215, 1957.

Gentili, E., *La sede dell'Ina a Parma*, in «Casabella», n. 200, 1954.

Giovannoni, G., *Architetture di pensiero e pensieri di architettura*, Roma s.d., 1945.

Giovannoni, G., *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane*, in «Nuova Antologia», aprile 1944.

Giovannoni, G., *Vecchie città e edilizia nuova*, Torino, Utet, 1932, ripubblicato in Città Studi, F. Ventura (a cura di) 1995.

Grassi L., *Storia e cultura dei monumenti*, Milano, Società editrice Libreria, 1960.

Gregotti V., *L'impegno della tradizione*, in «Casabella», n. 215, aprile-maggio 1957.

Gregotti, V., *Il Territorio dell'Architettura*, Milano, Feltrinelli, 1966.

Gregotti, V., *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana*, Milano, 1969;

Guidarini, S., *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Biblioteca di architettura, 2002.

La Monica G., Riegl A., *Scritti sulla tutela e il restauro*, a cura di, Palermo, ILA Palma, 1982.

La Regina, F., *Il restauro architettonico e la crisi della tradizione del nuovo*, in «Restauro», n. 45, 1989.

Labò, M., *A favore del museo*, in «L'architettura-cronache e storia», n. 33, luglio 1958.

Labò, M., *Tutela legale dei centri antichi e sue carenze*, in Atti del Convegno *Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*.

Maffei, G., *Gianfranco Caniggia. Dalla lettura di Como all'interpretazione tipologica della città*, Bari, Adda, 2003.

Magagnato, L., *La nuova sistemazione del Museo di Castelvecchio*, in «Marmo», n. 4, 1965.

Manieri, Elia, M., *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici*, in «Urbanistica», n. 32, 1960.

Mariani, Miarelli, G., in *Riflessioni su un vecchio tema. Il nuovo nella città storica*, in «Restauro» n.164/2003.

Mariani, Marielli, G., *La città storica: alcuni nodi del recupero*, in *Anastilosì, L'antico, il restauro, la città*, a cura di Francesco Perego, Bari, Laterza, 1987.

Melograni, C., *Conservare* in «Il Contemporaneo», 21 Marzo 1957.

Michelucci, G., *Architettura vivente* in «La Nuova città», , nn 1-2, 1946.

Michelucci, G., *Le ragioni di una polemica*, in «La Nuova Città», nn. 14-15, 1954.

Michelucci, G., *Attualità dell'architettura*, in «La Nuova città», 1946, nn. 9-10.

Michelucci, G., *Michelucci per La città. La città per Michelucci*, Firenze, Artificio s.r.l, 1991.

Montuori, M., (a cura di), *Lezioni di progettazione. Dieci maestri dell'architettura italiana*, Milano, Electa, 1988.

Morresi, M., *Gabetti e Isola, Opere di architettura*, Milano, Electa, 1996.

Muratori, S., *Vita e storia delle città*, in «Rassegna critica di architettura», III, n. 11-12, 1950.

Muratori, S., *Studi per una operante storia urbana di Venezia., Quadro generale dalle origini agli sviluppi attuali*, in «Palladio», n. 3-4, 1959, poi in volume, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1960.

Paci, E., *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea*, in «Casabella», n. 215, 1957.

Paci, E., *L'architettura e il mondo della vita*, «Casabella», n. 217, 1957.

Pane, R., *E' mia persuasione che il ponte di S. Trinità*, in «la Nuova Città», I (1945-46).

Pane R., *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Atti del convegno internazionale, Milano, 28-29-30 Settembre 1957, Gorlich, Milano, 1957.

Pane, R., e Rogers, Nathan, E., *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, «Casabella. Continuità,» n. 214, 1957.

Pane, R., *Città antiche edilizia nuova*, relazione al Convegno dell'INU di Torino del 1956, pubblicato nel volume omonimo E.S.I., Napoli 1959.

Pane, R., *Antico e nuovo* in «Casabella», n. 297, 1965.

Pane, R., *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, Relazione introduttiva al Convegno Nazionale sul tema, svolto presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia dal 23 al 25 aprile 1965, in *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze, la Nuova Italia, 1967. Gli atti del convegno furono pubblicati in un numero speciale della rivista bergamasca «Archicollegio», 1965, 7-8.

- Pane, R.**, *Centri antichi e libertà stereometriche*, «Napoli Nobilissima», V, f.I, 1966.
- Pane, R.**, *Attualità e dialettica del restauro*, antologia a cura di M. Civita, Chieti, Solfanelli, 1987.
- Rogers, Nathan E.**, *Verifica culturale dell'azione urbanistica in Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, «Casabella - continuità», n. 217 1957.
- Perogalli, C.**, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Milano, Tamburini, 1954.
- Ponti, G.**, *Ascoltare l'edificio*, in «Casabella» aprile-maggio 1957, 215.
- Ponti, G.**, *Lezione di una architettura*, in «Domus», n. 266, 1952.
- Porta, M.**, *Testimonianza di Aldo Rossi*, in *L'architettura di Ignazio Gardella*, Milano, Electa, 1995.
- Rebecchini, M.**, *Architetti italiani, 1930-1960*, Roma, Officina edizioni, 1990.
- Ridolfi, M.**, *L'architettura di fronte all'ambiente storico*, in «Casabella», n. 215, 1957.
- Rogers, Nathan, E.**, *Continuità o crisi?*, in «Casabella-continuità», n. 215, 1957.
- Rogers, Nathan, E.**, *Esperienza dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958, p. 45.
- Rogers, Nathan, E.**, *Esperienze dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958.
- Rogers, Nathan, E.**, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, in «Casabella-Continuità», n. 211, 1956.
- Rogers, Nathan, E.**, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204, Milano, febbraio-marzo 1954.
- Rogers, Nathan, E.**, *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, in «Casabella-Continuità», n. 217, 1957
- Rogers, Nathan, E.**, *Il passo da fare*, in «Casabella», n. 251, 1961. Si consulti inoltre in quello stesso fascicolo di «Casabella» il saggio di Francesco Tentori, *Quindici anni di Architettura*.
- Rogers, Nathan, E.**, *Esperienze dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958.
- Rosa, P.**, *La città antica tra storia e urbanistica (1913-1957)*, saggio introduttivo di G. Miarelli Mariani, Roma 1998.
- Rossi, A.**, *Che fare delle vecchie città?*, in «Il confronto», febbraio 1968.
- Rossi, A.**, *L'architettura della città*, Torino, Allemandi, 1966.
- Ruskin, J.**, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849, trad. it. di R. M. Pivetti, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaka Books, 1984.
- Samonà, G.**, *Il grattacielo più discusso d'Europa: la torre Velasca*, in «L'architettura,

Cronache e Storia», n. 40, febbraio 1959.

Samonà, G., *La Torre Velasca a Milano*, in «Architettura- Cronache e Storia», nn. 39-44, 1949.

Samonà, G., *Una casa di Gardella a Venezia*, in «Casabella», n. 220, 1958.

Santini, P. C., *Il restauro di Castelvecchio a Verona*, in «Comunità», n. 126, 1965.

Tafuri, M., *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura contemporanea in Italia*, Milano 1964.

Tafuri, M., *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.

Tafuri, M., *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Torino, Einaudi, 1982.

Tentori, F., *Note sul Convegno dell'I.N.U.*, VI Convegno nazionale di Urbanistica. La relazione è pubblicata insieme alle altre, in appendice a «Casabella-Continuità», n. 217, 1957 e in «Urbanistica», n. 23, 1958.

Tentori, F., *Un piano urbanistico per Mestre*, in «Il Contemporaneo», 1960, n. 27-28.

Torsello, P., *La materia del restauro, tecniche e teorie analitiche*, Venezia, Marsilio, 1998.

Vitale, M. R., *Modalità e qualità d'intervento sul costruito*, in *Spunti di riflessione l'incontro antico e nuovo*, a cura di G. Ciurrò, Reggio Calabria, Baruffa, 2006.

Vragnaz, G., *Preesistenze*, in «Casabella», n. 502, 1984.

Zevi, B., *La figlia di Venezia*, in «L'Espresso», 17 aprile 1960.

Zevi, B., *La palazzina di Wright*, in «Cronache», 8 Giugno 1954.

Zevi, B., *Visione prospettica e spazio-temporalità dell'architettura moderna*, in «Architettura, Cronache e storia», n. 13, 1956.

Zevi, B., *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, in «Architettura. Cronache e Storia», n. 118, 1965.

Zevi, B., *In difesa dell'architettura moderna*, relazione al Convegno Nazionale di Studio *Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo*, Venezia 23- 25 Aprile 1965.

Capitolo secondo

Sul rapporto dialettico tra tradizione e modernità

Il dibattito e gli orientamenti (1970-2008)

Agamben, G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, 2008.

Aymonino, C., Botta M., Samonà G., Siola U., *Architettura del presente e città del passato*, a cura di Ulberto Siola, Shakespeare & Company 1984, Collana «Architettura»

Bardeschi, Dezzi, M., *Cultura e qualità del progetto contemporaneo nella città esistente*, Convegno di Studi, Gubbio, *Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente*, giovedì 14 Giugno 2007, *abstract* della Relazione.

Bardeschi, Dezzi, M., *La materia e il tempo, ovvero: la permanenza e la mutazione*, in «Recuperare». n. 2 1982.

Bardeschi, Dezzi, M., *Le ceneri di Gio Ponti*, in «Tema», n. 2, 1995.

Bardeschi, Dezzi, M., *Restauro, due punti e da capo*, Franco Angeli, 2004.

Bardeschi, Dezzi, M., *Valore di novità in Restauro, due punti e da capo*, L. Gioeni (a cura di), Ex fabbrica Franco Angeli, 2004.

Bellini, A., *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, Milano, Franco Angeli, Milano 1985.

Benvenuto, e Masiero, *Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto*, in «Casabella», n. 579, 1991.

Blasi, C., *Progettazione imitativa e progettazione generativa: due modelli in conflitto*, in «A-LETHEIA», Alinea, n. 2, 1991.

Bottoni, P., *Problemi della moderna composizione architettonica negli ambienti storici e nel restauro dei monumenti*, Milano, 1963.

Cacciari, M., *Un ordine che esclude la legge*, in «Casabella» nn. 498-99, 1984.

Carbonara, G., *La reintegrazione dell'immagine*, Bulloni, Roma, 1976.

Carbonara, G., *Orientamenti del restauro in Italia, sviluppi attuali*, in «Lotus International», n. 53, 1987.

Ciamarra, Pica, M., *L'architettura e il mistero della qualità*, in «Il Giornale dell'Architettura», dicembre, 2007.

De Carlo, G., *La visibilità dell'architettura contemporanea* in «Domus» 882, giugno 2005.

De Solà-Morales, I., *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus International», n. 46, 1985.

Di Stefano, R., in «Questioni di urbanistica dei centri antichi», Stoccolma-Vadstena, Settembre 1975.

Elia, Manieri, M., *La conservazione, opera differita* in «Casabella», n. 46, 1991.

Eyck, V., *El interior del tempo y otros escritos*, «Circo», 37, 1996.

Fazio, M., *Passato e futuro delle città. Processo all'architettura contemporanea*, Einaudi, 2000.

Fidone, E., *Il sito: Ortigya e Siracusa*, in «Documenti», n. 1, Università degli Studi di Catania, Facoltà di Architettura di Siracusa, Ed. Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria, 2002.

Fuksas, M., *Occhi Chiusi Aperti*, al Padiglione Esprit Nouveau di Bologna, 9 marzo 2001, Alinea Editrice.

Giametta, S., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1973.

Giedion, S., *Spazio Tempo Architettura*, 1941, Milano, Hoepli, 1961.

Giucci, G., *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

Grassi, G., *Il Teatro Sagunto*, in «Il Giornale dell'Arte», n. 8.

Gregotti, V., *Architettura come modificazione*, in «Casabella», n. 498-499, 1984

Gregotti, V., *Editoriale*, in «Casabella», nn. 498-99, 1984.

Gregotti, V., *La necessità del passato*, in B. Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato*, Milano, Mondadori, 1997.

Guccione, M., Vittorini A., *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*, Milano, Einaudi, 2005.

Henket, J., *La difficoltà del conservare* in «Area» n. 30-32, 2002.

Irace, F., *Stile italiano, Emanuele Fidone a Modica e a Siracusa*, in «Abitare», n. 400, Novembre 2000 Milano.

Irace, F., Piano, R., *building workshop. Le città, Renzo Piano building workshop. Le città visibili*, Catalogo della mostra (Milano, 22 maggio-16 settembre 2007), Mondadori Electa, 2007.

La Regina, F., *Introduzione* in A. Palmieri (a cura di), *Restauro e Progetto*, Napoli,

Electa, 1991.

La Regina, F., *Sul giudizio di valore nel restauro architettonico:: note critiche*, in «Restauro», n. 81, 1985.

Mariani, Marielli, G., *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione* in «Restauro», 1997.

Moneo, R., *L'ampliamento del Banco de España. La replica dell'angolo*, in «Lotus International » n. 32, 1981.

Mulazzani, M., *Emanuele Fidone: poli servizi turistici nell'ex mercato coperto di Ortigya, Siracusa*, in «Casabella», Almanacco Giovani Architetti Italiani 2000-2001, Electa, Milano.

Nicolin, P., *Interpretazioni del passato*, in «Lotus International», n. 46, 1985.

Palmieri, A., *Restauro e progetto*, Napoli, Electa Napoli, 1991.

Perego, F., *Anastilosi-L'antico, il restauro, la città*, Laterza, Bari, 1987.

Portoghesi, P., *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1979.

Portoghesi P., *Il Teatro del Mondo*, in «Controspazio» n. 5-6 Settembre, 1979.

Portoghesi, P., *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato, prima mostra internazionale di architettura*, Edizioni "La Biennale Venezia" 1980.

Pugliesi ,Prestinenza, L., *Riuso dell'ex Mercato coperto di Ortigya, Siracusa di Emanuele Fidone*, in «L'Industria delle costruzioni», n. 356, giugno 2001.

Romeo, E., *Il monumento e la sua conservazione, note sulla metodologia del progetto di restauro*, Elibri.

Roquet, H., *Lessico. Quattro voci di un dizionario*, in «Lotus International », n. 32, 1981.

Rossi, A., *Architettura e città: passato e presente*, ripubblicato in R. Bonisgalzi (a cura di) Aldo Rossi. *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956 - 1972*, Milano, Città studi Edizioni 1975.

Teyssot, G., *Mimesis. Architettura come finzione*, in «Lotus International», n. 32, 1981.

Torsello, P., *La dialettica restauro/progetto* in «ANAFKE» n. 19, anno 1997.

Torsello, P., *La materia del restauro*, Venezia, Marsilio, 1988.

Tripaldi, M., e Costa, M., a colloquio con G. De Carlo, *Un progetto per la cultura*, in «Architettura Cronache e Storia», n. 581, Marzo 2004.

- Varagnoli, C.**, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in «L'industria delle costruzioni», n. 368, novembre/dicembre 2002.
- Vassallo, E.**, *Restauro, Ricostruzione, Riproduzione*, in «Storia Architettura», n. 1-2, 1985.
- Vattimo, G.**, *Progetto e legittimazione*, in «Lotus International», n. 48- 49, 1986.
- Vattimo, G.**, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1995.
- Venturi, R.**, Scott D Brown, Izenour S., *Learning from Las Vegas*, trad. It. *Imparando da Las Vegas*, 1972, Milano, ripubblicato in CLUVA, 1985.
- Violano, A.**, *La qualità del progetto di architettura*, Firenze, Alinea, 2005.
- Vitale, M., R.**, *Modalità e qualità dell'intervento sul costruito. Esperienze e dibattito*, in G.
- Zevi, B.**, *I dieci edifici più controversi* in «L'architettura – cronache e storia» n. 354, aprile 1985.

Capitolo terzo

Casi di studio italiani. I nuovi scenari urbani (1980-2008)

- Alessandrini, D.**, *Roma. Il futuro è in cantiere*, Roma ,Edilizio, 2005.
- Annoni, A.**, *Scienza ed arte del restauro architettonico, idee ed esempi*, Milano, Framar,1946.
- Belfiore, P., Gravagnolo, B.**, *Napoli. Architettura e urbanistica del novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994
- Belluzzi, Conforti C.**, *Architettura italiana, 1944-1994*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- Bettini, S.**, *Venezia e Wright* , in «Metron», 1954 n. 49-50
- Bianchi, L., G.**, *Ampliamento della Facoltà di Architettura* in «Domus», n. 717, Giugno 1990.
- Botta, M.**, *Ristrutturazione del Teatro Alla Scala di Milano*, 2004.
- Botta, M.**, *Milano, la nuova architettura*, Milano, Skira, 2005.
- Botta, M., Molinari, L.**, *La Nuova Scala: storia di un progetto in Teatro alla Scala*,

edizione speciale per il Corriere della Sera, Skira, 2004.

Botta, M., Molinari, L., *La Scala spiegata da Mario Botta* in «Abitare» 446, 2005.

Cacciari, M., F. Dal Co, Tafuri, M., *Il mito di Venezia, Il mito di Venezia* in «Rassegna» n. 22, 1985.

Cerri, M.,G., *Architetture tra storia e progetto. Interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1985.

Ciucci, G., Ghio F., O. Rossi, *Roma la nuova architettura*, Milano, Electa Mondadori, 2006.

Ciucci, G., Muratore, G., *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano, Electa, 2004.

Cosenza, G., Moccia, F., D., *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 1987

De Angelis d'Ossat, G., *Sul restauro dei monumenti architettonici: concetti, operatività, didattica*, a cura di Spiridione Alessandro Curuli, Roma. Bonsignori, 1995.

De Fusco, R., *Napoli nel Novecento*, Napoli, Electa, 1994.

De Magistris, Vernes M., *Odil Decq Benoit Cornette. Opere e Progetti*, Milano, Electa 2003.

De Sessa, V., *Luigi Cosenza: Razionalità senza dogmi*, Torino, 2001.

De Seta, C., *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, Catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 26 marzo-26 giugno 1999, Napoli Electa 1999.

De Seta, C., *L'architettura del Novecento*, Torino, Utet, 1981.

Donin, G., *Renzo Piano: pezzo per pezzo: catalogo del 1982.*

Elettrico, M., (a cura di), *La Metropolitana di Napoli, nuovi spazi per la mobilità e la cultura*, Napoli, Electa, 2000.

Ferraro, I., *Napoli. Atlante della Città Storica. Quartieri Spagnoli e Rione Carità*, vol. 3, **Gabetti e Isola, Opere di architettura**, Electa, Milano, 1996.

Ghio S., Tancredi R., *Ampliamento Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea ex fabbrica Birra Peroni: concorso internazionale di progettazione*, Alinea, Firenze 2001.

Leoncini, G., *Il coro nella sua ideazione originaria: lo spazio architettonico-liturgico, in*

Sotto il Cielo della Cupola. Il Coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000, Milano, Electa, 1997.

Marconi, P., *Il restauro e l'architetto. Teorie e pratica di due secoli di dibattito*, Venezia, Marsilio, 1993.

Michelucci, G., *Una proposta per Piazza Castellani*, in *La nuova uscita degli Uffizi*, Firenze, Giunti, 1998.

Mittner D., De Michelis, M., *Venezia, architettura e paesaggio*, Roma, Mancosu, 2005.

Moranti, C., *Milano-La grande trasformazione urbana*, Venezia, Marsilio editori, 2005.

Olmo, C., Gabetti e Isola, *Architetture*, Torino, Allemandi, 1993.

Pagano, L., *Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Electa.

Pane, R., *Centro storico e centro antico*, in *Il centro antico di Napoli*, ripubblicato in *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti; antologia* (a cura di) M. Civita, Chieti, M. Solfanelli, 1987.

Perdetti, B., *Il progetto del passato*, Milano, Mondadori, 1997.

Polano, S., *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1991.

Radicioni, *Introduzione al dossier Torino*, in «Spazio e società», n. 42.

Tafari, M., Gregotti, V., *Progetto e architettura*, Electa, Milano 1982.

Trivellato, A., *Costruire a Venezia è come avere un flirt con un'attrice famosa*, in «La Nuova Italia di Venezia e mestre», 14 marzo 2007.

Zander, G., *Scritti sul restauro dei monumenti architettonici*, Bonsignori, 1992.

Zevi, B., *Un'ospedale per Venezia*, in «L'Espresso», 3 maggio 1964

Zucchi, C., *Turisti per caso, Progettare per la Serenissima*, in *Venezia e la nuova*

Può essere allora utile, per concludere provvisoriamente come la circostanza impone, di ricordare qui almeno, e non solo ai nuovi storici, come lui stesso faceva magistralmente, ma anche a tutti i nostri giovani neoarchitetti, urbanisti e conservatori, l'invito, sostanzialmente ancora rimasto inascoltato, a condurre (finalmente) un'inchiesta profonda sulle mentalità e sui sentimenti: «quando io dico che non abbiamo una storia dell'Amore nè della Gioia, comprendete bene che non reclamo uno studio sull'Amore o sulla Gioia, attraverso tutti i tempi, tutte le età e tutte le civiltà. Indico una direzione di ricerca. E non l'indico a degli isolati, a dei fisiologi puri, a dei moralisti puri, a degli psicologi puri, nel senso volgare e tradizionale della parola. No. Io chiedo l'apertura di una vasta inchiesta collettiva sui sentimenti fondamentali degli uomini e sulle loro modalità. Quante sorprese sono da prevedere!»

Lucien Febvre, nei suoi Combats (1939), "verso un'altra storia".