

## VII gli ultimi vent'anni

### 45 Esperienze eclettiche e nostalgie premoderniste

Paolo Portoghesi, da storico controcorrente, provvede a colmare le lacune della storiografia di tendenza di Zevi e di Benevolo riscoprendo con studi pionieristici l'eredità dell'architettura ottocentesca e liberty a Roma e curando poi nel 1968 il *Dizionario di Architettura e Urbanistica*., che rappresenta uno sforzo notevole di sistematizzare le conoscenze a quella data; le voci "eclettismo" (Gabetti), "barocco" (Portoghesi) o "Rinascimento" (Tafari), ad esempio, aprono il campo a nuove ricerche. Nel 1969 fonda la rivista "Controspazio" che cerca, anche se con veste dimessa, di togliere alle pubblicazioni milanesi l'egemonia della teoria e del dibattito architettonico. Qui, nella fedeltà all'eredità di Ridolfi, si apre il dibattito contro le inibizioni del movimento moderno cui partecipano Gabetti e d'Isola, Raineri, Canella, Luciano Patetta. La lezione di Ridolfi e Gardella in Italia, gli ultimi grattacieli di Philip Johnson in America (sede AT&T a New York 1978-84), le riscoperte "pop" di Robert Venturi, sono citazioni di tendenze, anche se disparate. Il ritorno al mestiere e alle tecniche artigianali significa anche ritorno alla decorazione dopo il lungo silenzio e l'ostracismo razionalista. Come responsabile della sezione architettura della Biennale, Portoghesi apre la grande rassegna del 1980 "La presenza del passato" che si tiene significativamente fra le colossali colonne tuscaniche delle Corderie dell'Arsenale sanmicheliano. In essa si tenta di tracciare un panorama internazionale dell'architettura post-moderna usando la definizione del critico americano Charles Jenks. Dal *kitsch* del Cesar's Palace di Las Vegas, interpretato in chiave Pop da Robert Venturi, al recupero dei centri storici europei di Krier, dalle suggestioni monumentali di Kahn alle esercitazioni grafiche in cui è ormai confinata gran parte della produzione architettonica italiana dopo le troppe delusioni di concorsi senza esito, varie e disparate ricerche vengono riunite sotto i titoli di "architettura della memoria" e "presenza del passato"<sup>1</sup>. I riferimenti al passato diventano citazioni "alla lettera", la cultura storica non è più necessaria preparazione per essere moderni, ma repertorio per espedienti scenografici spettacolari e forse per acquisire quel gradimento da parte degli utenti che manca a gran parte delle architetture contemporanee.

Le case operaie per l'ENEL a Tarquinia (1981-88) di Portoghesi riprendono i grandi archi romanici dell'architettura sacra e civile viterbese intervallati da torri messe di spigolo. Altri progetti non realizzati disegnano astratte grafie degne dell'immagine che all'estero si ha dell'architettura italiana; così nel concorso per una piazza a Latina (1984) egli indulge sull'immagine tipica della "piazza italiana" per caratterizzare una città recente, priva di monumenti storici<sup>2</sup>. Nella piazza di Poggioreale (Trapani, 1986-91) Portoghesi ha modo di realizzare questa idea definendo lo spazio con colonnati che circondano il municipio ornato di colore e contraddistinto dalla torretta con l'orologio. Essa ricorda l'eleganza modernista del municipio di Licata (1904) di Ernesto Basile. Timpani post-palladiani compaiono nella casa IACP a Sesto San Giovanni (1984-85) e i balconi si sovrappongono in torri articolando il complesso residenziale Borsalino ad Alessandria (1987-91).

La moschea e il centro culturale islamico di Roma (con Gigliotti e Sami Mousawi, 1975-76 e 80-95) nella raffinata sistemazione paesaggistica degli edifici ricoperti di mattoni gialli fatti a mano (simili per dimensioni e colore a quelli degli edifici romani dal cinquecento all'ottocento), nella fantastica concezione degli interni rivestiti di maiolica e coperti da pilastri che si intecchiano in

---

<sup>1</sup> P. PORTOGHESI, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1980.

<sup>2</sup> Il romanico toscano viene ripreso graficamente nel progetto per Latina alla maniera di Peter Behrens (nella cappella del 1907 per il crematorio di Delstern presso Hagen) piuttosto che nella tecnica progettuale e costruttiva con cui Ridolfi nel nuovo carcere di Nuoro (1954-63) interpreta magistralmente il romanico sardo-pisano.

cupole da cui piove la luce, è forse la migliore architettura islamica moderna. Il motivo liberty del pilastro inflesso è ripreso nelle strutture di legno lamellare – simili alle sedie Thonet, oggetto dei suoi studi - che reggono la copertura del salone delle terme di Montecatini (1987-89).



Nella periferia di Milano i nuclei di servizi amministrativi, culturali, di istruzione di Guido Canella usano forme espressive dissonanti e “gridate”, materiali brutali come il cemento grezzo, forme fortemente riconoscibili per dare identità a luoghi privi di riferimenti spaziali e storici. Dalle superfici ondulate e dalle piante curve del centro civico di Segrate (1963-66) al montaggio esasperato del municipio e scuola di Pieve Emanuele (1968-81) dove le geometrie si compenetrano senza comporsi in uno scontro fra volumi di diverso materiale. Dalle eleganze inquiete degli arredi neo-liberty all'effetto *antigrizioso* di questa architettura esasperatamente eclettica, si svolge il percorso di alcuni "ex giovani" di "Casabella" anni cinquanta, quasi a ripetere dopo mezzo secolo “la Babele” linguistica dei castelli di Arata e Coppedè, del grattacielo di Manfredini o della stazione di Stacchini, ma questa volta non nei quartieri dei "pescecani", ma nelle periferie metropolitane. La rivista <<Hinterland>> diretta da Canella ha lo stesso aspetto frammentario e confuso della sua architettura *angry*, espressione di uno stato di malessere. Malessere, che diventa celebrazione dell'abitazione operaia nel complesso IACP di Bollate (1973-84) dove monumentali timpani coronano le balconate continue delle abitazioni sospese a ponte fra le torri scalari ruotate di quarantacinque gradi a cuneo, quasi a celebrare "le case del popolo" della Vienna austro-marxista. Poi le sue forme si acquietano, si smorzano le dissonanze nella scuola media a Monaca di Cesano Boscone (1975-83) per cercare una classicità degna della scuola romana dei primi anni trenta. Di grande interesse è il modo con cui Canella (con Fernando Clemente e Alberto Sandroni) interviene ad Ancona (1975-86) su un edificio neorinascimentale purista del tardo ottocento, ampliandolo per creare nuovi spazi alle aule e agli uffici della giustizia. Una nuova struttura in ferro autoportante si inserisce all'interno del vecchio organismo, riempiendone i vuoti e creando un nuovo spazio coperto nel cortile centrale.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>G. CANELLA, *Il palazzo di giustizia di Ancona*, <<Zodiac>>, 14, (Palazzi di Giustizia) 1995



Di fronte alle forme gridate con eloquenza illuminista, alle ideologie rivoluzionarie espresse in architettura, sta la ricerca confidentiale e apparentemente umile dei torinesi, sottilmente legati alla solitaria esperienza di Michelucci o dell'ultimo Ridolfi. La critica infatti li riscopre nella seconda metà degli anni settanta quasi a indicare una via alternativa al monumentalismo e agli apriori formali.

Quando Gabetti e Isola con Luciano Re progettano il Centro residenziale Olivetti a Ivrea (1969-74), introducono un tema nuovo nella eclettica collezione architettoniche della città-industria canavese: la *land-art*. Un *crescent* perfetto si apre su un'antologia del paesaggio prealpino, ma una fitta griglia toglie ogni suggestione organica di compenetrazione fra esterno e interno, mentre dal lato opposto il terrapieno a prato annulla l'architettura nel paesaggio. Vi si sente la fiducia settecentesca inglese che la natura può essere migliorata e resa più bella "come l'agricoltura anche l'edilizia può e deve trasformare la natura"<sup>4</sup>. Il *curtain-wall* è erede delle serre di Paxton come il

---

<sup>4</sup>R. GABETTI, A. ISOLA, *Sulla schiena del drago*, <<Controspazio>>, 4-5, 1977, p.2.

paesaggio che abbraccia con la collina, il prato, il boschetto lo stagno oggetti di contemplazione, mentre l'argine difende l'idillio del luogo dal disordine esterno del "drago" piemontese, coperto di sheds, palazzi di vetro, antenne, corsie autostradali.

Il rapporto innovazione-preesistenza, costruzione natura, - scrivono gli autori - è stato sempre da noi affrontato con grande serenità, senza schemi prefissi (nei primi tempi con un linguaggio rivolto soprattutto ai "chierici": ora le risposte che ascoltiamo vengono soprattutto dai "laici".<sup>5</sup>



Essi ripetono il tema in successivi progetti non realizzati, come il progetto di concorso per il centro direzionale FIAT a Candiolo (1973) con un *circus* posto a rispettosa distanza dalla corte circolare settecentesca del parco di Stupinigi. I loro segni nel paesaggio non hanno la volontà demiurgica dell'università di Cosenza ad Arcavacata del gruppo Gregotti, non scavalcano la natura con viadotti e megastrutture, ma la lasciano quale essa è, limitandosi a commentarla. Anche nella grande scala non cercano utopie ed enfasi, commentano il paesaggio come commentano la Torino ottocentesca, ma il loro metodo empirico di rapporto con il circostante dimostra di poter passare dal singolo oggetto all'insieme.

Il Municipio a Bagnolo Piemonte (1975-80) con Guido Drocco rivisita l'edilizia spontanea della casa rurale delle valli di Pinerolo con le grandi falde inclinate del tetto rivolte verso l'ingresso, quasi a richiamare valori comunitari ormai perduti in una proliferazione di villette senza radici raggruppate intorno a spazi senza forma. Le aperture quadrate si dispongono informalmente, delimitate da larghe cornici di intonaco bianco che risaltano sul muro di pietra: la tradizione si trasforma in espressione originale e moderna evitando la caduta nel dialettale e nel pittoresco.

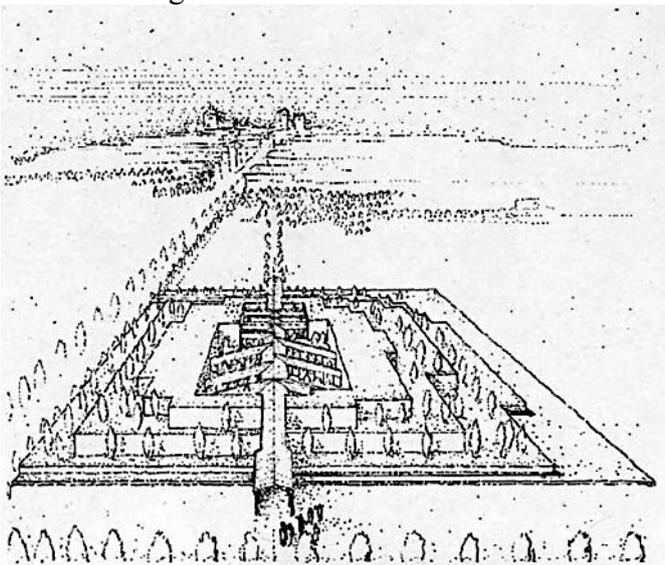
All'interno della rigida griglia torinese, tra le vie S. Agostino e S. Chiara il Collegio costruttori e il Comune di Torino promuovono un complesso di case popolari (1978-84) che Gabetti e d'Isola risolvono manipolando e capovolgendo la tipologia tradizionale della casa a corte con

---

<sup>5</sup>Ibidem.,

ballatoi in una serie di logge degradanti a ziggurat verso la corte interna sopraelevata, mentre lasciano aperto un lato verso via S. Agostino per mostrare la loro costruzione in sezione.

Nella notevole serie dei palazzi di Giustizia costruiti negli ultimi decenni si collocano quello di Alba e quello di Teramo diversissimi fra loro. Il primo di Gabetti, d'Isola, G. Varaldo (1881-87) appare quasi invisibile all'esterno se non come una serie di muretti degradanti con superfici a prato, quasi a nascondersi per difesa dalla periferia, mentre si rivolge verso lo spazio interno concepito però non come una corte, ma come una strada attraversata da una pensilina coperta. Una vera e propria "aula bunker" costruita in trincea, ma resa serena dagli argini esterni ricoperti di erba. Un tema che riprendono nel museo di antichità di Torino (1982-86, 1997-98) che si svolge in un percorso archeologico sotterraneo, ai piedi dell'ala nuova del palazzo Reale. Solo i lucernai a due falde affiorano nel prato squarciato del Giardino Reale, quasi il dorso di un drago che affiora dal suo nascondiglio sotterraneo<sup>6</sup>.



Nel palazzo di Giustizia di Teramo di Gianfranco Caniggia con Romano Greco, Gaetano Imperato e collaboratori (1968-81) la pianta si organizza su di un asse longitudinale che collega atri concatenati a quote diverse su cui si affacciano ballatoi, corpi scala, zone di distribuzione con la complessità di un impianto termale. La forma architettonica ha la ricchezza e la complessità dell'architettura classica. La tecnologia della struttura a sbalzo permette di tagliare il volume con un piano libero fra la parte basamentale contenente gli uffici secondari e la parte superiore con le sale delle udienze. I prospetti sono ritmati con interassi alterni che si complicano nella parte superiore quasi a suggerire la ricchezza dell'architettura classica. Le tre cupole dalla geometria complessa a padiglione, con finestre termali coprono gli atri rievocando le grandi volte romane estradossate a ombrello. Nel progetto precedente di una chiesa per Roma, al concorso del 1967, Caniggia aveva studiato un edificio modulare a corpo quintuplo comprendente gli edifici annessi e la chiesa, dove la ricerca strutturale di un vano perimetrale di contrafforte a quello centrale prende spunto dal tardo

---

<sup>6</sup> M. MORRESI, *Museo d'antichità a Torino*, <<Casabella>>, 661, nov. 1998, pp. 26-35.

antico e dal barocco. Prosa connettiva e monumento si compenetrano per ripetere il tessuto antico.



Il ritorno al linguaggio figurativo, distingue l'architettura della scuola muratoriana da quella astratta, fondata su corpi semplici geometrici, di Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Aymonino, ma entrambe si basano sul rapporto analisi tipologica-intervento. Manfredo Tafuri rivedrà il suo giudizio dopo l'ostracismo degli anni '60 e '70.<sup>7</sup>

Già nel progetto presentato al concorso per la nuova Biblioteca Nazionale a Roma con Paolo Marconi e Paolo Portoghesi (1957) un monumentale basamento a bugnato veniva isolato dal suolo con una serie di arcate fortemente ribassate e coronato da un fregio, mentre la parte superiore alternava finestre in larghezza a tradizionali aperture verticali, degne della vicina università piacentiniana. Nel complesso di costruzioni sull'area risultante dalla demolizione dell'ospedale della Trinità dei Pellegrini (1955-63) con il padre Emanuele, Caniggia ricrea un edificio tradizionale settecentesco nell'impaginatura dei prospetti e nelle cornici di porte e finestre, per ricucire il tessuto dell'area centralissima di San Paolo a Regola fra via Arenula e il Tevere lacerato da uno sventramento. Esso è un precedente importante per il progetto presentato al concorso per l'ampliamento della Camera dei Deputati.

Il palazzo di Giustizia di Teramo mostra la capacità di Caniggia di portare avanti l'esempio di Muratori con il palazzo della DC all'Eur superando i compiacimenti del maestro negli archi, nei frontoni, nel cornicione. Come l'architetto spiega nella monografia *Moderno e non moderno: il luogo e la continuità*<sup>8</sup>, la sua istanza di rigore, di ritorno a regole certe e universali, di lingua e sintassi, non ha nulla di regressivo; regressivo è semmai l'atteggiamento tardoromantico del movimento moderno di poter prescindere da configurazioni dell'abitare formate in luoghi specifici, da un modo di costruire "preriflessivo", interrotto dall'intellettualismo, rinascimentale, illuminista, ottocentesco e contemporaneo.

Se si è rotto irrimediabilmente un saper fare architettura propria di società passate ancient-régime, "quasi immobili", lo studio e la ricostruzione storica delle strutture urbane, portano a una critica del progettare moderno e al mescolarsi di frammenti di una lingua sociale perduta nel progetto. Il quartiere Iacp alla Giudecca a Venezia (1985), come già il recupero di un nucleo edilizio a Montecalvario a Napoli (1981, svolto sul tema del muro pieno con minime articolazioni della tradizione settecentesca partenopea) e il quartiere Abitcoop a Quinto, Genova (1982), riaprono la discussione sui concetti di "luogo", di "continuità", e perfino di "partecipazione" su cui hanno dibattuto i migliori architetti italiani per circa un secolo. Egli cerca di evitare la lacerazione del mito del "nuovo" come le evasioni ludiche del *post-modern* per rispettare il luogo con una architettura consonante con i contesti e perfettamente leggibile nella struttura e nella distribuzione dell'organismo.

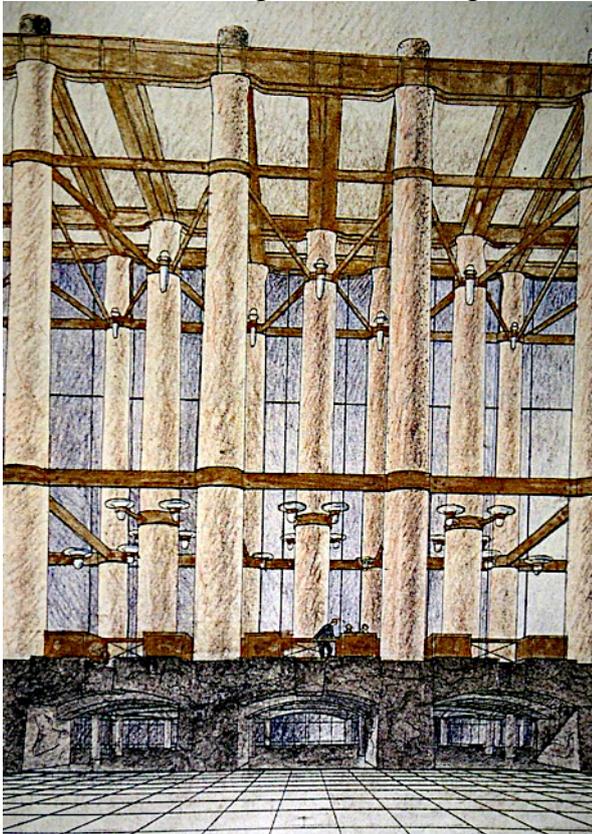
<sup>7</sup>M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, cit., pp. 223-225.

<sup>8</sup>G.F. CANIGGIA, *Moderno e non moderno: il luogo e la continuità*, Venezia 1984.

Nel progetto presentato al concorso per la ristrutturazione della stazione di Bologna (1983) pochi elementi come il ponte sospeso in diagonale sui binari per collegare i quartieri a nord della ferrovia e la grande tettoia a due falde di metallo e vetro risolvono il tema in maniera pertinente rispetto ai vecchi edifici ottocenteschi, cari ai Bolognesi, senza cadere nella retorica di altri progetti eccessivi per dimensioni e costi.

Il moderno nella sua architettura è presente, ma è presente anche la nostalgia per un codice che assicuri la comprensione del linguaggio da parte della società. La discontinuità avvenuta nella storia non può essere negata, ma la tradizione va affermata come componente del progettare che trova le proprie ragioni nella non arbitraria opposizione di continuità e discontinuità.

Del resto proprio Quaroni che nel 1948 al congresso della APAO, aveva proclamato l'impossibilità di <<copiare le forme degli antichi per le fabbriche del nostro tempo>> o di <<scambiare il passato con il futuro>><sup>9</sup> ritorna alle sue esperienze giovanili per E42 e ammette che l'architettura <<è costretta, ogni tanto, a ritornare sui suoi passi...>>. Le alte colonne di granito rosa, simili a quelle della piazza latina dell'Eur, circondano con un peristilio di vetro e metallo la banale facciata piacentiniana dell'Opera di Roma (1983-84) ergendosi sugli archi ribassati dell'oscuro androne basametale. Anche Dardi trova assonanze fra le astrazioni geometriche dei suoi "giochi illuministi" e il purismo romano nel restauro e nell'allestimento del palazzo delle Esposizioni<sup>10</sup> e del museo archeologico nel ex collegio Massimo.



#### 46 Ricerca di regole comuni e di costanti nella tradizione

Negli anni ottanta avviene un ritorno alla realtà nell'urbanistica e nell'architettura; così dal punto di vista costruttivo c'è il ritorno alla pietra e ai materiali tradizionali, che si differenziano luogo per luogo, ma che sono la garanzia e il segreto del rapporto organico col paesaggio naturale e

<sup>9</sup>L. QUARONI, *La situazione dell'architettura moderna in Italia*, ora in A. BELLUZZI, C. CONFORTI, *Architettura italiana...*, cit. p. 195

<sup>10</sup> Marcello Piacentini aveva definito questa opera del padre la prima architettura moderna di Roma.

urbano. Del resto Wright non aveva raccolto i sassi rosa del deserto dell'Arizona e li aveva murati con cemento fatto con la sabbia dello stesso colore a Taliesin West?

La ricostruzione del Friuli, dove il terremoto del 1976 ha colpito alcuni dei più caratteristici e intatti complessi urbani: Gemona e Venzone, è l'occasione per rimeditare sui rapporti fra modernità e tradizione nei municipi di Montenars e (1978-82) Cercivento (1979-82) di Augusto Romano Burelli. Questi rievoca la storia medievale nella piccola chiesa carnica di Montenars, che domina col volume semicilindrico dell'abside intonacata di bianco una valle romanticamente e selvaggia, mentre il campanile rivestito di pietra si erge sui resti di una torre medievale. Più descrittivo è l'atteggiamento di Pirzio Biroli nelle case popolari contigue (1980-82) e nel municipio (1978) di Venzone.



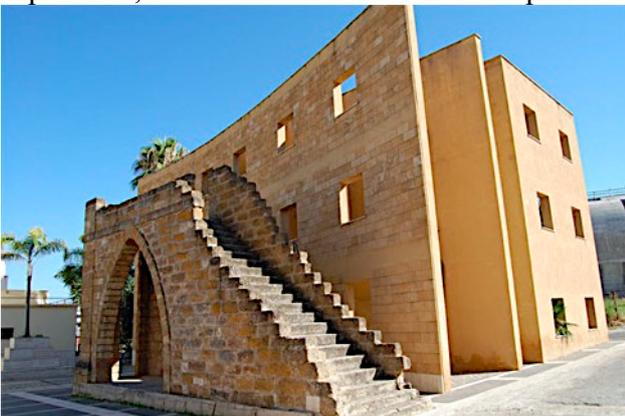
I progetti del laboratorio del Belice (dal settembre 1980) sono una risposta alla retorica della chiesa di Quaroni (1970 e sgg. ancora incompleta e ormai definitivamente superata, come la stazione di Milano al momento della sua inaugurazione) del municipio di Giuseppe e Alberto Samonà (pure incompleto, con il suo nostalgico omaggio al monumentalismo plastico di Le Corbusier), delle sculture-architetture di Pietro Consagra, testimonianza dello spreco tecnologico e intellettuale di quel momento. Eppure le architetture e gli spazi pubblici maturati da quella esperienza sul territorio fra architetti e studenti nel decennio successivo valgono a temperare lo schematicismo dei piani di ricostruzione predisposti dall'ISES (Istituto Studi di Edilizia Sociale).

Questo avviene nella nuova Gibellina, dove è chiaro ormai che l'architettura italiana contemporanea ha nuovi e disinvolti strumenti per costruire nel contesto storico o per evocarlo. E' il caso della raffinata anastilòsi di Francesco Venezia nel centro sociale, culturale e museo di Gibellina (1981-82; 1984-89), dove brani del rudere del palazzo Di Lorenzo sono trasferiti dalla città distrutta e inseriti in una tessitura muraria ben distinta nella grana più levigata dai conci antichi, inclusa in un cortile concepito come sala a cielo aperto. Cosa si potrebbe fare a Messina, dove i miseri resti dei fasti prima del terremoto giacciono abbandonati a calcinarsi al sole all'esterno del museo regionale! Venezia dimostra qui di aver ben compreso la lezione di Gardella nelle terme di

Ischia.



Il piccolo giardino segreto dedicato a Tommaso Campanella (1986-91) pure di Venezia con Gargiulo e Petrusch; il sistema delle cinque piazze di Franco Purini e Laura Thermes con la finta rovina neogotica di Nanda Vigo (1984-91); il ritorno a forme arcaiche nell'integrazione dei resti delle Case di Stefano in centro culturale (di Nello Aprile, Roberto Collovà, Teresa La Rocca, 1982-90) disposto intorno alla piazza con le torri - portali a ricordare la corte dell'antica masseria; danno alla nuova Gibellina il volto di una identità urbana con sobrietà di linguaggio ed efficacia espressiva, anche se non risolvono completamente la forma complessiva del nuovo insediamento.



Così pure a Salemi, nella sistemazione delle rovine della chiesa madre, Alvaro Siza e Collovà (1982-90) con poche interpolazioni creano una piazza-giardino sospesa che conserva l'immagine della pianta basilicale conclusa dalle absidi; la piccola piazza di Teresa La Rocca si trova al posto delle macerie del vicolo Stella; il teatro-belvedere di pietra di Aprile, Collovà, Venezia (1985-90) è sospeso fra le rovine del quartiere del Carmine in primo piano e il paesaggio in rigoglio della valle del Belice.

#### 47 La lettura dell'ambiente; nuove tecnologie e rivestimenti tradizionali

Verificata la scarsa durevolezza dei materiali nuovi, dal calcestruzzo armato al ferro se non protetti con costosi accorgimenti, o addirittura la tossicità dei pannelli con fibre d'amianto, ampiamente usati nell'edilizia prefabbricata per coperture e coibentazioni o per proteggere da incendi, gli utenti dell'architettura esigono materiali naturali. Essi sono inoltre capaci di dare agli edifici quella coesione con l'ambiente propria dell'architettura minore antica.

Il ritorno all'uso dei materiali naturali: legno, pietra, mattone, non è solo attenzione alla tradizione, ma alla durevolezza, al confort.

Carlo Scarpa, come pochi altri architetti contemporanei, se non Mies van de Rohe aveva saputo trattare il travertino e la pietra d'Istria nei giochi astratti del rivestimento delle pareti dell'androne al pianterreno della Fondazione Querini (1960) o nelle grandi lastre di prun dei Lessini del Museo di Castelvecchio, così le colonne rustiche, dalle proporzioni primordiali, di casa Ottolenghi a Bardolino (1974-79), mostrano la loro genesi per lastre sovrapposte e sembrano ripercorrere le meditazioni di Wright sul labirinto e sul palazzo di Knosso, secondo la interpretazione storica di Vincent Scully<sup>11</sup>



Afra Bianchin e Tobia Scarpa traducono in ricerca applicata all'industria la poetica artigianale del padre Carlo restando però fedeli al suo metodo progettuale<sup>12</sup>. Agli oggetti di design fortunatissimi degli anni sessanta e settanta si aggiunge l'architettura industriale del maglificio a Ponzano che segna nel 1964 l'inizio del sodalizio con la famiglia Benetton. Per il gruppo disegnano tutta l'immagine commerciale e produttiva: dai punti vendita (1966), ordinati e minimali per dare il massimo risalto alla merce, ai distretti industriali di Paderno di Ponzano e di Castrette di Villorba immersi nella campagna trevigiana. Nel primo restaurano a più riprese la secentesca villa Minelli (1972 e 1989) con le sue adiacenze e poi ridisegnano tutto il distretto industriale con volumi bassi, di lamiere colorate, con percorsi, parcheggi e servizi interrati, immersi nel paesaggio fatto di campi

<sup>11</sup>V. SCULLY jr., *F.L. Wright*, (New York 1960), trad. it, Milano 1960.

<sup>12</sup> In ciò è stata fondamentale l'esperienza con Franco Albini all'Istituto universitario di architettura di Venezia e poi la collaborazione con gli imprenditori Dino Gavina, con la Flos, con Cesare Cassina, con la Stildomus e con la C&B per la quale progettano lo stabilimento di Novedrate (1966).

“abbaulati”, chiusi da siepi di platani, percorsi da un fitto sistema di irrigazione e da canali di scolo<sup>13</sup>. Perciò un itinerario idraulico disegna la sistemazione del verde con rimandi orientali nel disegno dei ponti e della porta acqua. Nel secondo progettano il centro di distribuzione, un grigio volume chiuso, completamente robotizzato all’interno, la centrale termica e il lungo corpo verde della divisione lana; poi costruiscono i due grandi complessi gemelli confezioni capispalla e cotone camicie (1993, 1995) con le ali di lamiera argentata sospese a cavi (“stralli”, quasi a ricordare i vecchi aerei e le baracche militari) agganciati a piloni binati di acciaio alti 25 metri e ancorati a un telaio centrale chiuso in cemento<sup>14</sup>. La loro casa-studio a Trevignano (Treviso,1969) è invece organizzata in lunghezza fra tre setti di muro di mattoni a vista, sia all’esterno che all’interno, che posti a distanze diverse fra loro distinguono gli spazi aperti del living con le parti di servizio. Grandi aperture a tutta altezza, chiuse da pionieristici infissi metallici in cor-ten dalla superficie protetta da uno strato di ruggine, illuminano lo spazio continuo interno sui lati brevi. Nel restauro della settecentesca villa Spineda – Gasparini – Loredan a Venegazzù come direzione di una società del gruppo Benetton (1995-97) scavano sul retro una grande sala sotterranea. Il perimetro disegna le esedre di una piazza palladiana (chiaro è il riferimento alla villa Badoera) e ciò si manifesta in superficie con le trincee delle prese di luce; l’interno ipogeo è avvolto dalla tonalità chiara e uniforme della pietra calcarea avorio e scandito da colonne sfaccettate dalla entasi evidente, ma dove il capitello è sostituito -per sottrazione di materia - dalla doratura delle piccole superfici triangolari ottenute da una tornitura simile a quella della matita temperata<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Proprio negli anni ottanta nasce a Treviso la fondazione Benetton che ha per scopo lo studio del paesaggio veneto in maniera interdisciplinare e il restauro del parco Corner di Altivole. L’iniziativa è particolarmente necessaria in un contesto come quello veneto ampiamente manomesso nel dopoguerra con una urbanizzazione e una industrializzazione diffusa nelle e non pianificata che ha tolto alle ville storiche il rapporto con il paesaggio.

<sup>14</sup> S. POLANO, *Afra e Tobia Scarpa. Ali strallate, stabilimenti Benetton, Castrette di Villorba (Treviso)*, <<Casabella>>, 651-652, dic. 1997-genn. 1998, pp. 140-144.

<sup>15</sup> F. DAL CO, *Un’opera esemplare fra antico e nuovo*, <<Casabella>>, 659, 1998, pp. 6-21



Gae Aulenti concepisce una villa a Parma (1973-75) a pianta quadrata come un granaio bolognese coperto dal tetto a quattro falde sostenuto da pilastri e travi di legno che articolano lo spazio del salotto. Nel giardino toscano di Graniolo (1969-70) ridisegna le curve di livello con cordoli di cemento chiaro secondo segmenti e angoli retti che contrastano con il verde del prato che degrada punteggiato da vasi di agrumi. La tradizione del giardino formale all'italiana si rinnova nel gesto di *land art* particolarmente riuscito.



Il rivestimento marmoreo diventa elemento nobilitante delle architetture ricche, delle banche e delle sedi di società. I corsi bicromatici - propri del romanico tosco-ligure - ammirati da Gropius nell'analisi dell'interno del duomo di Siena <sup>16</sup>- disegnano la gabbia monumentale della sede della Cassa rurale e artigiana dell'alta Brianza ad Alzate Brianza di Adolfo Natalini e Superstudio (1978-83) che risente della monumentalità della sede della Mondadori a Segrate di Oskar Niemeier.<sup>17</sup> Dal punto di vista tecnico qui si impiega una camera d'aria fra struttura e rivestimento, già sperimentata da Ponti e Fornaroli nel palazzo della Montecatini a Milano. La pietra dialoga poi con il laterizio padano nel centro elettrocontabile della D&C a Zola Predosa (Bologna) (1979-81), sempre di Natalini con Roberto Magris (1979-81). Nel teatro della Compagnia (1984-87) a Firenze, Natalini immagina le pareti interne come un vuoto urbano rivestendole di pietra e aprendo le gallerie con grandi archi ribassati. Queste e le putrelle che reggono la copertura rievocano la Borsa di Amsterdam di Berlage con una immagine semplice e più convincente delle "finte architetture" del Carlo Felice di Genova.



<sup>16</sup>W. GROPIUS, *Design Topics*, in "Magazine of Arts", 1947, ora in *Scope of total architecture*, 1955 trad. it.. *Architettura integrata*, Milano 1963, pp. 46-47, fig. 16.

<sup>17</sup> Cfr. G. K. KOENIG, *L'uso del marmo nell'architettura italiana contemporanea*, (1988), ora in ID., *Architettura del novecento...*, cit., pp. 105-112.

Viceversa Gino Valle usa il mattone a vista nel complesso di abitazioni popolari sul retro della Giudecca (1880-86) come doveroso omaggio al vicino mulino Stucky - monumento dell'architettura industriale veneziana - mentre la trama a pettine dell'insediamento verso l'acqua la ripetitività del motivo dei timpani tagliati delle testate delle case a schiera verso la Laguna interpretano motivi lagunari complicati da moderni ballatoi e portici. Poi passa alla pietra nella sua recente stagione monumentale con la sede della Banca Commerciale a New York (1981-86) il palazzo per uffici e albergo alla Défence a Parigi (1985-90), il palazzo di Giustizia a Padova (1984-93).



L'insediamento è caratterizzato verso l'esterno da una cortina muraria compatta

Nel primo caso si tratta di completare un elegante edificio dei primi del novecento dallo stile neo-rinascimentale, *Beaux-Arts* di Francis Kimball, che secondo la prassi corrente si sarebbe raso al suolo per approfittare del massimo di cubatura consentito su quel lotto. Valle gli lascia il posto di protagonista e ricerca nel suo nuovo edificio concordanze compositive rivestendo l'ossatura metallica con un costoso involucro lapideo di calcare chiaro per continuare i bugnati, i marcapiani, per seguire la tripartizione dei prospetti e anche risolvere l'angolo in modo analogo alla torretta di Kimball. Usando una fascia di granito scuro lucidato cerca di ottenere l'effetto d'ombra delle modanature delle cornici, ma quando il sole colpisce la superficie riflettente del granito l'effetto si ribalta. La nuova torretta è un cilindro di vetro fasciato dai marcapiani di granito per diventare in alto una gabbia metallica, come un gazebo aereo. Il motivo decorativo degli occhi incorniciati dalla pietra nell'attico del vecchio edificio, viene pure parzialmente tradotto in tubi metallici che arredano il giardino pensile ricavato alla sommità e ornato dalle cime delle due torrette, che lì paiono capricci architettonici da parco all'inglese. Finestre a doppia altezza, legate da davanzali ondulati, ripetono il motivo dei raggruppamenti compositivi dei prospetti di Kimball.



Banca Commerciale Italiana, sede di New York, One William Street.  
Progetto di Gino Valle, 1937-1937.



Prospettiva dell'angolo con la torre e la "torre"  
sotto: pianta del settore piano con l'edificio di Gino Valle  
a il piano superiore in modo sono indicati in rosso i tracciati  
piani della prima (quattro) e degli angoli superiori e del  
settore della Torre.



A Padova, Valle sceglie la monumentalità delle forme semplici, ritornando quasi alle forme piacentiniane degli anni trenta e al modello del classicismo di Asplund. Il grande semicerchio sorge da un basamento a bugnato interrotto dai tagli profondi degli ingressi. Nell'area della prima periferia, che confina con la ferrovia e i capannoni del quartiere fieristico, il palazzo tende volutamente a isolarsi come immagine di una istituzione con la sola eccezione dell'ingresso rivolto verso la chiesa neomedievale della Pace.

Con Renzo Piano la terracotta diventa protagonista delle superfici del 2° IRCAM a Parigi e nei grattacieli di Postdamer Platz a Berlino (1998). Il ritorno alla pietra nello spazio liturgico padre Pio a S. Giovanni Rotondo (1992 in costruzione) è sostanziale perché la pietra calcarea di Apricena è usata come materiale portante per costruire archi di cinquanta metri di luce. Così il legno, materiale acustico per eccellenza, diventa protagonista nell'allestimento del Prometeo di Luigi Nono per la Biennale (1984), dove strutture arcuate, come ordinate di carene, creano cantorie moderne all'interno dello spazio barocco della chiesa sconsacrata di S. Lorenzo a Venezia. Poi all'auditorium del Lingotto a Torino (1983-1995) i pannelli di ciliegio vengono a ricoprire i telai in cemento armato dello stabilimento di Mattè Trucco, infine nell'auditorium di Roma (1994-2002) vengono a formare i gusci delle tre sale disposti come scarabei sacri intorno allo scavo della villa romana.

La vera modernità può risiedere nell'uso dei più vecchi materiali, nella più vecchia tecnica di costruzione, nell'idea più vecchia che ci sia.<sup>18</sup>

L'architettura è per definizione locale, nel senso etimologico del termine: legata al luogo e alla topografia e al terreno. Ma ingloba dei valori estetici ed espone dei modelli d'abitazione che vanno oltre il luogo perché oltrepassano le frontiere di una nazione stessa e si sviluppano in differenti paesi.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> R. PIANO, *Giornale di bordo*, con una prefazione di K Framton, Firenze 1997, p. 257.

<sup>19</sup>Ibidem, p. 249.



Il contrasto fra il restauro dei magazzini del cotone e degli edifici storici del porto di Genova con le nuove strutture del "bigio" non risolvono il problema di dare una nuova immagine espressiva e funzionale al porto Vecchio, aperto e recuperato alla città. Il nuovo acquario ripete l'avventura tecnologica del centro Pompidoux con le vasche metalliche esibite all'esterno come i *containers* accatastati sulle banchine. Il suo atteggiamento progettuale è fondato su un'empiria di stampo anglosassone anche a costo di affrontare fallimenti; i disparati campi del sapere e dell'esperienza artistica, le più disparate discipline si mescolano come carte da gioco. La fede nella modernità deriva dalla esperienza vissuta fin da bambino nella ricostruzione e poi nel miracolo economico con il padre costruttore; ma essendo italiano (meglio europeo) non può non amare il passato, senza che ciò gli precluda la sperimentazione e la esplorazione del futuro.

Il suo dominio delle tecnologie più leggere ed estremamente moderne<sup>20</sup>, esibite nei progetti *high-tech* del suo *Building Workshop* (dalla stazione Brin-Certosa della metropolitana genovese del 1983, dal depuratore di Campi (1984), allo stadio S. Paolo di Bari per i Mondiali del 1990) si associa in maniera eccezionale con la sensibilità per i materiali antichi e per la costruzione tradizionale.

<sup>20</sup>Non a caso si è laureato con Albini al politecnico di Milano, per poi rivolgersi alle tendenze inglesi del gruppo Archigram.

Nello spirito di De Carlo, uno dei suoi maestri, Piano organizza per l'Unesco i "laboratori di quartiere" a Otranto, Bari, Perugia, Genova, Burano (1970-80). Qui, il restauro del centro storico è inteso come manutenzione delle parti degradate facendo leva sulla partecipazione degli abitanti e sulla qualificazione delle piccole imprese artigianali. Il restauro delle mura e dei fossati di Rodi (1986) e del porto della Valletta a Malta; il progetto di intervento per la sistemazione e la fruizione degli scavi di Pompei con (Federico Zeri e Umberto Eco 1987); il progetto per il restauro del quartiere dei Sassi a Matera (1987); dimostrano la capacità del *Renzo Piano Building Workshop* di dominare su basi scientifiche - più vicine ai metodi dell'archeologia - che ai formalismi architettonici questo settore che ha sempre più peso e interesse.



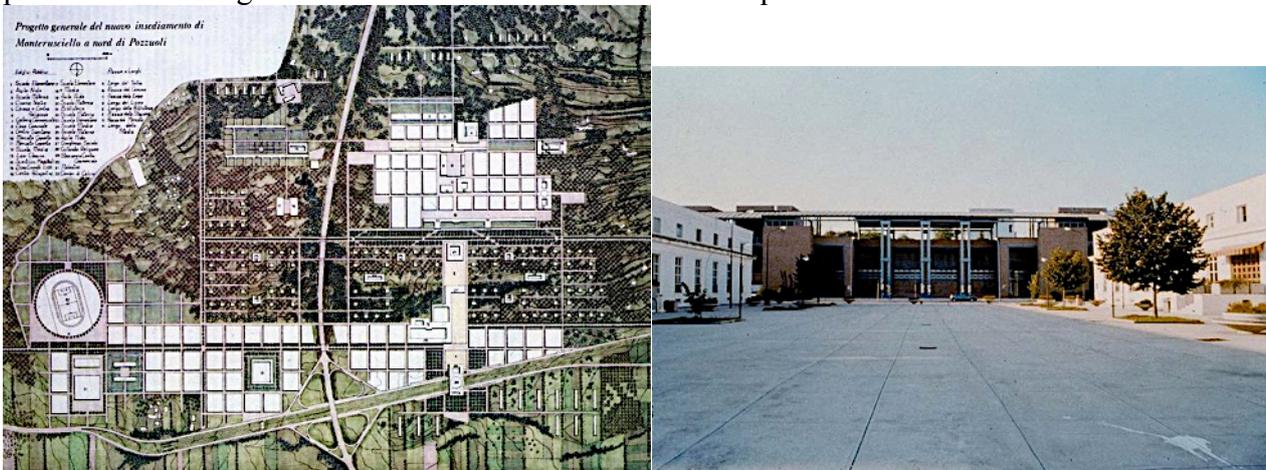
Il suo studio laboratorio a Vesima (1989-91) affronta in maniera ecologica il rapporto fra natura e costruito: una serie di terrazze degradanti sul mare si coprono con pareti traslucide e trasparenti, quasi grandi pannelli solari, ispirate alle serre che connotano il paesaggio del Ponente ligure. Esse dimostrano una *pietas* deamicisiana per la sua terra che lo avvicina a Gabetti. <<Il passato è un rifugio sicuro>>, ammette Piano <<tuttavia il futuro è l'unico posto dove possiamo andare, se davvero dobbiamo andare da qualche parte>>. <sup>21</sup>

Il rapporto con il paesaggio è il tema che Salvatore Bisogni e Agostino Renna svolgono brillantemente ne *Il disegno della città di Napoli*, (Napoli 1974). I loro studi pionieristici, hanno largo riscontro e ispirano i massicci interventi di edilizia pubblica all'indomani del terremoto del 1980. Essi si qualificano come quartieri compatti, ad alta densità, connessi con parchi integrati nella progettazione ed affidati a specialisti come Ippolito Pizzetti. Eppure anche gli interventi del Commissariato straordinario per la ricostruzione di Napoli, seppure basati sulle analisi urbane di Muratori e di Aymonino e sulle intuizioni di Quaroni devono chiudersi al disordine dell'enorme conurbazione spontanea circostante. Gli isolati di Franco Purini e Laura Thermes a Marianella (Napoli 1981-85) con le torrette aguzze dei corpi scala di tufo, le verande continue e le passerelle che uniscono le diverse tipologie, a corte e a blocco con percorsi interni rendono certamente un omaggio all'ambiente che le rende gradevoli e meno astratte dal contesto dello Zen di Palermo.

Di maggior interesse il piano di recupero del centro storico di Teora nell'Avellinese di Giorgio Grassi e Agostino Renna (di cui già abbiamo parlato) e soprattutto l'esperienza di Monterusciello, la nuova città di ventimila abitanti costruita alle spalle di Pozzuoli dopo il bradisismo del 1983. Si stipula una convenzione fra Protezione Civile, comune di Pozzuoli e facoltà

<sup>21</sup>R. PIANO, *Elogio della costruzione*, <<la Repubblica>>, 18 giugno 1998, p.39. Dal discorso pronunciato il 17 giugno alla Casa Bianca per il ricevimento del Premio Pritzker.

di Architettura di Napoli; il programma di lavoro coordinato da Uberto Siola preside della facoltà, prevede oltre al progetto del nuovo insediamento, la riqualificazione di tutta l'area flegrea, il restauro del centro storico e di tutto il patrimonio edilizio del comune. Il planivolumetrico del nuovo centro viene affidato a Renna per le sue esperienze nel laboratorio del Belice e per i suoi studi pionieristici - già ricordati - sulla forma del territorio, dove si era rilevata la necessità che l'architettura si ponga a colloquio con le forme parlanti del paesaggio. Gli edifici pubblici si dislocano in una griglia residenziale evitando separazioni funzionali; Aymonino e la scuola veneziana studiano le parti morfologicamente distinte della città secondo la propria metodologia di indagine urbana; il terreno inclinato, le situazioni panoramiche dettano la forma complessiva dell'insediamento in funzione delle progressioni prospettiche del paesaggio. La piazza civica, posta a mezza costa sulla collina, si apre sul panorama a valle, mentre a monte è definita dalla loggia commerciale di Fabrizio Spirito (1984-89) con pilastri di ferro abbinati di ordine gigante messi a reggere la carpenteria metallica leggera, frammisti a setti di mattoni a vista che scandiscono le botteghe con un ordine minore. Ai lati lunghi stanno la Casa comunale e il presidio socio-sanitario di Renna (1984-90), edifici identici e simmetrici, dalla semplice severità neoclassica, con tanto di cornicione fra il piano rialzato e l'attico<sup>22</sup>. Intorno, l'insediamento si distribuisce per densità variabili in maniera equilibrata, con infrastrutture, il connettivo residenziale è dotato di piazze e edifici pubblici contrassegnati da un'architettura formalmente eloquente.

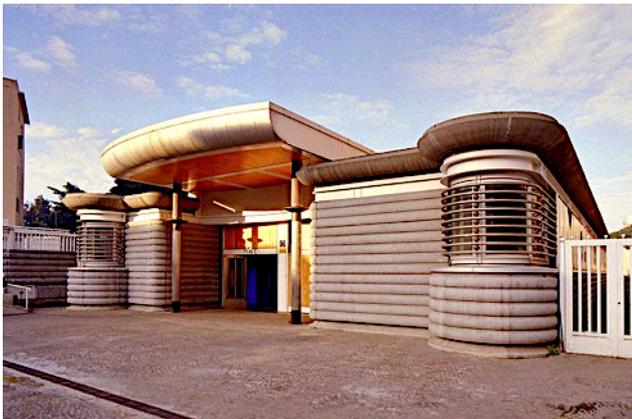


L'architettura delle piazze e delle strade, cioè dei vuoti urbani, così importante nella cultura architettonica europea del primo novecento da Sitte in poi, torna prepotentemente di attualità. La riqualificazione urbana passa attraverso micro-interventi urbanistici che ripropongono "l'arte di costruire le città". Nuove pavimentazioni, piccole sistemazioni di livello, come gli interventi sul colore, diventano nuovi strumenti per cambiare il paesaggio urbano. Oltre alla proposta mancata per Ravenna di Michelucci già descritta, va registrato l'intervento dello scultore Costantino Nivola in piazza Sebastiano Satta a Nuoro (1966) capace di creare un memorial prospettico che rinnova il contesto dimesso con economia di mezzi (lastre di pietra locale, basamenti di cemento, massi eretti come sculture). Nel Sud soprattutto questo tipo di interventi minimi dà i migliori risultati: come la piazza di Lauro (1973-79), di Francesco Venezia, fatta di corsi di pietre che ridisegnano i rapporti fra il castello dominante e il paese; le scenografie vuote delle rovine di un ospedale si trasformano per opera di Marcello Panzarella nella spirale della corte delle Stelle a Cefalù (1984-90), frutto delle esperienze del laboratorio del Belice; Francesco Taormina nella sistemazione della strada Palazzi (1991-96) a Pòllina (Palermo) traccia un camminamento panoramico al posto di antiche mura franate.

<sup>22</sup> Determinante è la collaborazione con Grassi al concorso per la ricostruzione del Prinz Albrecht Palais a Berlino di Schinkel (1984).



Nicola Pagliara dimostra a Napoli la sua versatilità nel passare dalla espressività tecnologica dell'architettura-macchina della centrale di sollevamento dell'acqua per l'Aman allo Scudillo (1978-83) al portico della sede de <<Il Mattino>> (1986-90) inserito in un palazzo neorinascimentale. La partitura degli infissi accompagna le proporzioni del prospetto in cui si inserisce, senza mimetismi, ma fondendosi in una unità di antico e nuovo. Nei nuovi palazzi - Edilres (1984-89) e la sede del Banco di Napoli (1987-93) al centro direzionale - mostra la sua attenzione per l'architettura premoderna e rivisita il linguaggio del Novecento in maniera eclettica, senza rinunciare agli effetti delle tecnologie più moderne. Le stazioni metropolitane della Ferrovia Circumvesuviana dimostrano il suo originale atteggiamento verso la storia recente dell'architettura italiana. Nicola Pagliara, Stazione Piave, Napoli 1999, foto Rino Giardiello.



Le mostre e i concorsi della Biennale Architettura, diretta dal 1988-91 da Francesco Dal Co servono a imprimere un giro di boa agli opachi anni ottanta, che vedono la cultura architettonica incerta e isolata a elaborare disegni e progetti cartacei fine a se stessi e non strumento per costruire. *Progettare e costruire* è lo scritto di Dal Co che introduce il catalogo del primo concorso per il nuovo padiglione Italia alla Biennale del 1988, riservato a dodici architetti italiani, che vede vincitore Francesco Cellini con un progetto innovativo e realistico che rispetta la vecchia sala centrale a cupola decorata da Galileo Chini. Di due anni più tardi è il concorso per il nuovo Palazzo del Cinema al Lido vinto da Rafael Moneo. Ma entrambi i progetti vincitori non saranno realizzati per l'intervento della Soprintendenza ai Beni architettonici che vincola entrambi i vecchi edifici.

I concorsi riprendono, ma come cento anni prima, con la mostra di Torino del 1890, siamo alle soglie di una grave crisi economica. A parte questo però, tutto in Italia è diventato ora molto difficile; è difficile costruire nei tempi di tangentopoli e del dopo tangentopoli, è difficile realizzare qualcosa fra i veti incrociati di poteri politici e interessi lobbistici, fra troppe pertinenze sovrapposte.

## 48 Leggi per la tutela dei monumenti e del paesaggio

Nelle ricostruzioni post-belliche, di cui si è già scritto, le *istruzioni* del 1938 trovarono in Ranuccio Bianchi Bandinelli un autorevole propugnatore. Illustre storico dell'arte antica, politicamente impegnato nel partito Comunista egli fu Direttore generale delle belle arti del ministero della Pubblica istruzione fino al 1948, quando fu sostituito da Guglielmo De Angelis d'Ossat, ingegnere e uomo gradito alla Democrazia Cristiana e al Vaticano. I monumenti e i centri storici distrutti dalla guerra non dovevano essere dei falsi e a proposito della ricostruzione fiorentina di Borgo S. Jacopo, Por S. Maria e di Lungarno Acciaiuoli, piuttosto che la nuova architettura di "vetro-cemento", temeva il rifacimento "come erano e dove erano", basato su calchi e fotografie, "anche perché avrà in proprio favore l'opinione di una maggioranza di persone cosiddette colte dei ceti borghesi, sempre favorevoli alla retorica del falso antico. Al pensiero che si possa dare un cuore artificiale alla nostra Firenze, solo per non deludere i turisti, non possiamo fare a meno di sentirci orripilare e di desiderare subito di non seguire ad abitare in una città falsa, come questa sarebbe".<sup>23</sup>

La polemica con Berenson si basava sulla fiducia che la nuova architettura razionale, affermatasi nell'Italia fascista, dovesse sostituirsi al decadente gusto borghese dell'Italia umbertina, che aveva però contrappuntato il paesaggio rurale e urbano della sua Toscana. Gli uomini della resistenza rifiutavano i *touristes*, anche se di alto livello, come avevano fatto quelli del risorgimento. Non diversamente facevano i regimi comunisti di oltre-cortina, se non nel caso di Varsavia o di Danzica e limitato solo al rifacimento di serie di facciate.

D'altro canto, il ministero dei Lavori Pubblici con gli organi periferici degli uffici del Genio civile aveva mezzi e uomini che lo rendevano protagonista della ricostruzione anche monumentale. La fiducia degli ingegneri nella superiorità delle nuove tecniche e dei nuovi materiali faceva sì che anche nella ricostruzione di Montecassino questa avvenisse fedele all'antico - secondo il desiderio dei monaci e del Vaticano - solo per l'aspetto esterno, ma introducendo alcune semplificazioni nell'organismo monasteriale e un vasto uso del cemento armato per ragioni antisismiche.

In nome della conservazione dell'immagine scomparsa, lo stesso Giovannoni nel 1947 raccomandava invece di derogare dai criteri scientifici che lui stesso aveva fissato nella Carta del 32.<sup>24</sup>

Nella ricostruzione, prevalse quindi nei soprintendenti e negli architetti operatori la volontà di ridare ai cittadini i loro monumenti secondo il loro desiderio, mentre Benedetto Croce, coadiuvato dagli architetti-storici Roberto Pane e Renato Bonelli, interveniva contro l'intransigenza manichea di Bianchi Bandinelli. Pane rivendicava il rispetto della configurazione architettonica dell'edificio nei confronti dell'ambiente antico dal momento che l'architettura <<non ha un museo>> se non <<l'ambiente per il quale essa fu creata>>. Bonelli nel 1955, quando cioè la stagione delle ricostruzioni postbelliche si stava concludendo, rivendicava la <<legittimità di ricostruzioni, purché assolutamente sicure e soprattutto non sostanziali, completando le parti mancanti in modo da ridare la veduta autentica, piuttosto che designare alla vista le aggiunte.>><sup>25</sup>

La ricostruzione del ponte a S. Trinita e quella dei ponti veronesi di Castel Vecchio e della Pietra furono esemplari, non solo per il risultato estetico fedele all'originale ma anche per l'uso dei materiali tradizionali, tanto che anche Bruno Zevi, certo non amico dei ripristini, lodò il ponte fiorentino, realizzato com'era e dov'era per merito di Berenson, Ragghianti e Salmi, nonostante il diverso avviso del Consiglio superiore dei Lavori pubblici, favorevole a una struttura di cemento armato rivestita con in conci di pietra recuperati. Diversamente il Genio civile ricostruì il ponte

---

<sup>23</sup>Cit. in P. MARCONI, *Il restauro architettonico...*, cit., p. 373.

<sup>24</sup><<Le norme sancite della carta del 1932 dovrebbero avere applicazione, il che sempre non è, per la deficienza dei dati, mai interamente possibile. E purtroppo occorrerà talvolta chiamare a sussidio la fantasia e l'ipotesi che avevamo messo da parte, l'imitazione stilistica che avevamo limitato. Ma sarà meglio un restauro scientificamente imperfetto, che rappresenti una scheda perduta nella storia dell'architettura, che la rinuncia completa, la quale priverebbe le nostre città del loro aspetto caratteristico nei più significativi momenti d'arte.>> Cit. ivi, p. 374.

<sup>25</sup>Ivi, p.374. ID., *La teoria e la pratica del restauro architettonico negli ultimi venti anni in Italia*, in *Saggi in onore di R. Bonelli*, cit., pp. 893-894.

coperto di Pavia con forme "regolarizzate", dimostrando, con il risultato caricaturale, la difficoltà del lavoro estremamente positivo svolto a Verona da Piero Gazzola e a Firenze da Riccardo Gizdulich e Emilio Brizzi.

Le reazioni a questo metodo di lavoro si manifestarono da parte degli storici dell'arte, dapprima nella Carta di Venezia del 1964 e poi nella Circolare 12.270 del 15.12.69, dove l'ex soprintendente di Firenze Alfredo Barbacci condannava gli "arbitrii" avvenuti nella ricostruzione per <<il biasimevole sentimentalismo di fronte ai monumenti danneggiati o distrutti dalla guerra>>.

Così come gli architetti prendevano le distanze dall'ambientamento mimetico degli anni cinquanta per affermare le loro forme assolute, così i raffinati accostamenti di antico e nuovo degli allestimenti di Albinetti e di Scarpa, o gli stand dell'antiquario Bellini alle biennali fiorentine dell'antiquariato, aprivano una nuova sensibilità, anche se riservata solo a una élite di pubblico. Quando però Marco Dezzi Bardeschi costruì il nuovo altare e il nuovo spazio liturgico secondo le norme del Concilio Vaticano II nella Basilica di San Francesco ad Arezzo (1965) si gridò allo scandalo e, nonostante la difesa di Zevi sulle pagine de <<L'Espresso>>, l'allestimento fu in parte rimosso.

Nella Carta del restauro del 1972, Cesare Brandi, fondatore e direttore dell'Istituto centrale del Restauro, applicava anche all'architettura i criteri già fissati per le opere mobili per le quali l'ICR era stato creato. Essa nell'articolo 6 vieta anche all'architettura i <<completamenti in stile o analogici>> e le <<rimozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo>>.

Con la nascita nel 1975 del ministero dei Beni culturali<sup>26</sup> e con nuove norme restrittive si credeva di arginare le trasformazioni tumultuose delle città e del territorio rese possibili dalla volontà politica di "non governo" urbanistico. Nonostante infatti le due leggi del '39 sulla tutela dei monumenti e del paesaggio e la nascita di "Italia Nostra" nel 1957, l'idea di ricostruire in forme moderne portò a lacerazioni all'interno dei centri storici non diverse dagli sventramenti dell'anteguerra, spesso senza neppure il garbato accostamento di antico e moderno del palazzo per uffici (1954) di Melchiorre Bega a Bologna che, appoggia sul portico ottocentesco superstite il nuovo edificio marmoreo dalle linee nitide. Spesso la demolizione delle rovine andò oltre il dovuto con l'idea che comunque si sarebbe ricostruito in maniera diversa dall'originale, oppure per creare nuovi slarghi, che però sono rimasti spazi senza forma all'interno del tessuto urbano (è questo il caso del teatro Paganini a Parma). Ma con le norme del '72 si voleva anche scongiurare il ripetersi di restauri come quello di Santa Maria in Collemaggio all'Aquila, svuotata nel suo interno sull'esempio di Santa Chiara a Napoli.

La fiducia nelle nuove tecnologie nel consolidamento delle strutture e delle superfici marmoree, già presente nel '32, e rafforzata nel '72 ha portato a considerare questo preminente e precedente di ogni ulteriore intervento artistico.

In reazione a questo indirizzo, e anche degli scarsi risultati ottenuti, sono iniziate nuove ricerche sulle vecchie tecniche: dal convegno del CNR a Venezia sul mattone e i leganti impiegati nell'edilizia storica di questa città (1978) al Congresso Internazionale del Consiglio d'Europa del 1980 dedicato al tema "L'artigianato e il restauro del patrimonio monumentale". Queste conoscenze sono utili soprattutto per la manutenzione e per la prevenzione di danni irreversibili.

La necessità di conservare l'unità di immagine del centro storico, dei monumenti e del loro ambiente, ha dato luogo a nuovi studi sul colore e sugli intonaci, cioè "alle superfici di sacrificio" più soggette al degrado e bisognose di ripristini per proteggere le strutture sottostanti. Tanto più che la corrente romantica tardo ottocentesca, viva fino all'anteguerra, aveva portato spesso alla loro distruzione. Torino ne diventa pilota con il "piano del colore" redatto all'interno del progetto di recupero del centro storico, poi imitato da altre città italiane. Dal 1980 ad oggi oltre 10.000 edifici nel centro storico e nei borghi storici sono stati risanati e ricolorati cercando soprattutto di dare unità e armonia a strade e piazze basandosi su una lunga ricerca di archivio condotta dal 1978 al

---

<sup>26</sup> Essa fu preparata dai lavori della commissione Franceschini insediata nel 1964.

1993. Gli approfonditi studi di storia urbana della scuola del Politecnico torinese (Vera Comoli, Brino, ecc.) portano a una interpretazione dell'evoluzione delle tonalità cromatiche che permette di teorizzare mutazioni e permanenze del colore della città.

Purtroppo questo ha spesso coinciso con la distruzione gratuita di lacerti d'intonaci originali o comunque antichi che potevano invece essere conservati in forma di frammento. L'estetica del frammento infatti oggi è entrata a far parte della sensibilità estetica dell'uomo comune anche per merito delle avanguardie artistiche. In questo senso si collocano i restauri del Broletto di Milano e della Classense a Ravenna di Marco Dezzi Bardeschi. A Roma invece, il desiderio di recuperare il colore originale delle fabbriche rinascimentali e barocche, scientificamente documentato, ha portato alla cancellazione del colore ocre ottocentesco "della terra di Siena" con il color avorio delle malte di travertino triturato o con le grazie rococò dei colori pastello "color del cielo" – come ad esempio in piazza del Quirinale -.

Frattanto gli ingegneri hanno ricominciato a studiare il comportamento statico delle strutture tradizionali, fino ad ora trascurate per il calcolo del cemento armato e dell'acciaio. Pietra, legno, mattone fanno il loro ingresso nella scienza delle costruzioni, anche se materiali e tecniche variano da città a città, da comune a comune. Il testo dimenticato di un vecchio professore di mineralogia alla facoltà di Firenze: Francesco Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia* (1953) sembra tornare di attualità. Emilio Cecchi lo recensiva definendo l'impiego di pietre e marmi nella costruzione, nel rivestimento e nella pavimentazione come "natura portata in città" per dimostrare che:

Il naturale legame dell'uomo con la terra non è mai smentito, anche quando l'arte s' esprime attraverso una maggior complessità d'elementi materiali e culturali. E tanto più il libro dovrebbe essere letto, quanto più l'architettura tende ormai ad un rivoluzionario conformismo, identico in tutti i paesi; ad una gratuità ed astrattezza di forme edilizie che spesso non hanno più alcun rapporto con il suolo dal quale sorgono, né con l'animo e la vita dei loro abitanti.<sup>27</sup>

I comuni di Città di Castello, Chioggia, Roma, Matera, Palermo redigono i manuali del recupero rivolti a tutti gli operatori, ma anche ai proprietari perché nelle opere di manutenzione si tenga presente la forma e la logica strutturale, le tecniche costruttive e di finitura, proprie dell'edilizia tradizionale<sup>28</sup>. Contemporaneamente si approfondiscono le conoscenze storiche su restauri e restauratori dall'ottocento ad oggi creando un vasto materiale di casi e di esperienze che viene a mettere in crisi teorie generali, postulati a priori e dogmi<sup>29</sup>

Il convegno nazionale sui problemi del restauro in Italia, promosso da Corrado Maltese con il supporto del CNR, ha portato alla stesura della Carta del Restauro italiana del 1987, che, coordinata da Paolo Marconi, tende a riportare il restauro architettonico a una propria specificità distinta dalle altre arti. La *conservazione* è fatta di *prevenzione* e *salvaguardia*, riunendo in sé atti e interventi indiretti sull'oggetto; il *restauro* è l'intervento <<rivolto a restituire all'oggetto, nei limiti del possibile, la relativa leggibilità e, ove occorra, l'uso>> nel rispetto dei principi della conservazione; la *manutenzione* infine, mai contemplata nelle precedenti istruzioni, è <<l'insieme degli atti programmaticamente ricorrenti rivolti a mantenere le cose di interesse culturale in condizioni ottimali di integrità e funzionalità>>.<sup>30</sup>

In merito all'architettura si ammettono <<aggiunte di parti accessorie in funzione statica e reintegrazioni di piccole parti storicamente accertate>> distinte dalle antiche senza eccessi, <<onde

---

<sup>27</sup> E. CECCHI, *Le pietre e le città*, <<Il corriere della sera>>, venerdì, 8 maggio 1953, p.3.

<sup>28</sup>Cfr. ad esempio, R; RAVAGNAN, *Indicazioni per gli interventi di restauro edilizio nel centro storico di Chioggia*, Chioggia 1985; P. MARCONI e al., *Manuale del recupero del Comune di Roma*, Roma 1989, F. GIOVANETTI (a cura di), *Manuale del recupero del Comune di Città di Castello*, Roma 1992; P. MARCONI, F. GIOVANETTI e al., *Manuale del recupero della città di Palermo*, Palermo 1997, A. GIUFFRÈ' e C. CAROCCI, *Codice di pratica per la sicurezza e la conservazione dei Sassi di Matera*, Matera 1997.

<sup>29</sup>Oltre a mostre, convegni e studi monografici su Partini, Boito, Beltrami, D'Andrade, Rubbiani, Sacconi, già citati, vanno ricordati i seguenti saggi su città e ambienti: F. Gurrieri (a cura di), P. Sampaolesi - il restauro, dai principi alle tecniche, catalogo della mostra, Firenze 1981; G. GUARISCO, *Romanico uno stile per il restauro - L'attività di tutela a Como 1860-1915*, Milano 1992; E. TOMASELLI, *Il ritorno dei Normanni - Protagonisti e interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma 1994; A. M. RACHELI, *Restauro a Roma 1870-1990 - Architettura e città*, Venezia 1995;

<sup>30</sup>Il testo è in P. MARCONI, *Il restauro e l'architetto*, cit., pp. 207-227.

non prevaricare l'armonia del contesto>>; rifacimenti di superfici degradate se il loro mantenimento <<nuoce alla conservazione dell'intero contesto>>; <<anastilòsi sicuramente documentate>>. Si diffida invece delle <<inserzioni occulte di materiali speciali>> moderni (acciaio, acciaio armonico preteso, "cuciture" armate e iniettate con malte di cemento o resine) perché invasive, poco durevoli e irreversibili e si preferiscono tecniche di consolidamento tradizionali, chiaramente estranee (speroni e tamponamenti, cerchiature, catene ecc.) facilmente controllabili e sostituibili. Per la tutela dei centri storici occorre un coordinamento delle competenze di enti diversi (Regioni, Ministero dei Beni culturali e ambientali, dell'Ambiente, dei Lavori pubblici) per controllare le diverse fasi: dalla tutela idrogeologica a quella agricola e forestale. Oltre che gli edifici e gli isolati costruiti, vanno tutelati gli spazi esterni (piazze, strade ecc.) e interni (mura, porte rocche) nonché elementi naturali che accompagnano l'insieme. Si danno inoltre raccomandazioni per la progettazione, le metodologie e le tecniche di intervento nel consolidamento murario, nelle sostituzioni e reintegrazioni di materiali lapidei o laterizi, negli interventi su decorazioni a stucco, a fresco o graffite, nelle reintegrazioni o sostituzioni di intonaci e tinteggiature, negli interventi di consolidamento della pietra o dei laterizi a faccia vista, nel consolidamento delle strutture lignee. Per le decorazioni esterne in pietra, ove non sia possibile assicurarne la conservazione, si prevede la loro sostituzione con copie.

La ricostruzione con una lunga e complessa anastilosi del duomo (1980-95) e della cittadina di Venzone, dopo il terremoto in Friuli, i restauri di S. Giorgio al Velabro, della Torre dei Georgofili e i progetti di ricostruzione della Fenice fanno pensare che vi sia ora in Italia un inversione di rotta rispetto al tecnologismo esasperato degli anni settanta.

Di fronte alle rapide e profonde trasformazioni del territorio nel dopoguerra, avvenute con la completa latitanza dello stato (dalle capitanerie di porto al ministero delle Finanze, responsabile dei beni demaniali), nonostante la legge del '39, l'unico contrasto è dato da associazioni vecchie e nuove. Al Touring Club e a Italia Nostra di aggiunge nel 1966 la sezione italiana del WWF (fondo mondiale per la natura). La frana di Agrigento mette in luce la gravità della situazione dell'abusivismo in Italia che le leggi del 1939 non sono servite a limitare per la connivenza dei governi locali e nazionali. Nel 1975 si costituisce poi il FAI (fondo per l'ambiente italiano) per iniziativa di Giulia Maria Crespi, Franco Russoli e Alberto Predieri per la valorizzazione e protezione del patrimonio artistico e naturale. Sotto la pressione delle associazioni ambientaliste e la concomitanza del condono edilizio viene approvata nel 1985 la cosiddetta "legge Galasso" (431/1985) che vincola d'ufficio - dichiarandole *tout court* "bellezze naturali" - vaste porzioni di territorio nazionale (i monti, le coste marine e lacustri, i corsi dei fiumi, i boschi ecc.) e contemporaneamente induce le regioni a preparare i piani paesistici, vincolando all'inedificabilità le aree interessate fino all'approvazione degli stessi. In mancanza di un'azione regionale l'attività di vincolo può essere svolta dallo stato attraverso le soprintendenze, creando in realtà una duplicazione del regime di vincolo.

Se, come abbiamo visto, il piano paesistico del Circeo era limitato a un tratto di costa e di quota sul livello del mare, ora la scala è completamente diversa. La nuova legge ricalca i contenuti di quella del 1939 (1497/1939), ma mentre quella considerava i beni paesistici alla stessa stregua di quelli artistici e storici - beni cioè da tutelare nel loro aspetto esteriore, limitatamente ad aree molto limitate e secondo valori estetici - la nuova legge oltre a compiere un salto di dimensione ne compie uno anche di ambito per estendersi - anche se in parte impropriamente - alla tutela dell'ambiente e dell'ecologia.

I piani paesistici regionali, sulla spinta di esigenze reali della popolazione, offrono una nuova possibilità all'urbanistica per uscire dalle difficoltà legislative e amministrative, che hanno finora reso impossibile la pianificazione territoriale, anche se limitati a un ambito extraurbano. Il ministero dell'Ambiente viene costituito per coordinare interventi di difesa e recupero del territorio, attuando programmi di restauro e di tutela. Contemporaneamente si ampliano i parchi e le zone protette di ambito nazionale e regionale.

Sulla stessa scia si colloca la legge 183/1989 che istituisce finalità procedure e istituti per la difesa programmatica del suolo dalle acque e per la difesa delle acque e poi quella 394/1991 che regolamenta i parchi nazionali e il quadro di riferimento per l'istituzione di aree protette regionali.

La crisi demografica delle zone montuose e collinari ha poi dato una mano all'avanzata dei boschi e alla riforestazione insieme con il declino dell'agricoltura basata sulla quantità, mentre si aprono nuove possibilità legate al turismo e alle produzioni collegate con i nuovi parchi (frutti di bosco, piante officinali).

Problema sempre più attuale è quello del recupero dell'ambiente. Dalla sistemazione paesistica di nuove infrastrutture, come il pionieristico studio dei BBPR per la tangenziale di Napoli (1970-71), non esaltante nei suoi risultati, ma a torto criticato sulla base di moralismi a posteriori, al recupero di cave abbandonate nelle periferie urbane o in aree di pregio paesistico, o alla riqualificazione dei percorsi fluviali come collegamento fra verde urbano ed extraurbano<sup>31</sup>.

Un nuovo campo che si apre agli architetti italiani è quello dell'architettura del verde urbano. Dopo essere stato considerato, come all'EUR un contorno dell'architettura monumentale, esso viene sentito dapprima come problema civile di una battaglia minoritaria che ha però come primo risultato il decreto ministeriale 1444 del 2/4/1968 che considera il verde un diritto del cittadino. Esso è però valutato ancora quantitativamente e non qualitativamente.

E' negli anni '70 che si ha una svolta verso il controllo e la progettazione degli spazi verdi. Per la prima volta si valutano in senso paesistico le morfologie naturali del territorio urbano e periurbano – i fiumi, i canali e le colline – il recupero di spazi residui aperti nella ricostruzione, anche se si tratta di istanze polverizzate e soggettive.

Milano cerca di sottrarre aree allo sviluppo a macchia d'olio saldando preesistenze di verde storico (i parchi superstiti delle ville a cominciare da Monza, cascine e marcite, ambienti fluviali). Torino collega il recupero architettonico dei castelli sabaudi (Venaria, Moncalieri, Racconigi) a quello delle riserve di caccia, mentre si vincolano le aree della collina e i corsi dei fiumi a cominciare dal parco del Po. Bologna vincola il parco della collina e il parco agricolo periurbano cercando, con poco successo, di mantenere le caratteristiche del paesaggio agrario storico (le piantate di olmi e di viti). Il canale Navile diventa la spina di un parco dentro la città che tenta di ricucire le lacerazioni e gli sventramenti del tessuto urbano nel quadrante Nord-Ovest. Firenze appronta un grande piano paesaggistico per le aree delle Piagge e delle Cascine mentre a valle della città tutta la pianura paludosa dell'Arno diventa oggetto di progetti urbanistici molto discussi (centri direzionali, università) collegati a piani paesistici. A Roma ancora una volta si coniuga la natura con l'archeologia nei parchi dell'Appia, di Veio, Centocelle, mentre Tevere e Aniene saldano a monte e a valle il sistema del verde.

Uno dei casi pilota di costruzione paesaggistica è il parco disegnato da Geoffrey Jellicoe a ovest della città di Modena. Una piccola collina artificiale basta a cogliere i caratteri del paesaggio agricolo con gli Appennini a Sud, le piantate di lambrusco e i fiumi a regime incostante, dall'altra parte sta la città con la Ghirlandina. Le linee geometriche del paesaggio agrario restano comunque distanti dal gusto informale del più illustre esponente della tradizione paesaggistica inglese.

Ferrara indice un concorso per un parco agricolo dalle mura della città al Po e Mestre cerca di immettere nella periferia zone verdi di riequilibrio a uso sociale dove sono disseminate attrezzature comunitarie in una griglia di impianto urbano. Infine il quartiere San Polo a Brescia di Leonardo Benevolo instaura un parallelismo fra la costruzione del parco e quella della città.

---

<sup>31</sup> F. MIGLIORINI, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Milano 1989, pp. 278-283.

## 49 I piani di recupero delle aree metropolitane

Analogamente si stanno predisponendo in centri grandi e piccoli piani di recupero urbano per il riuso delle aree industriali, portuali o militari dismesse.

A Milano il grande cantiere infrastrutturale del "passante ferroviario" (dal 1984), che una volta terminato collegherà le stazioni di Porta Vittoria e Porta Garibaldi in galleria e le ferrovie Nord alle statali attraverso in nodo della Bovisa, dovrebbe risolvere il problema del pendolarismo dal centro terziario all'hinterland che scavalca i confini regionali. Angelo Mangiarotti (1924), è autore delle stazioni (1982-98). Attento fin dai suoi esordi nello studio BBPR ai rapporti fra tecnologia, composizione e linguaggio architettonico, Mangiarotti si propone di dare immagini riconoscibili ai pendolari che usufruiscono delle infrastrutture creando tipologie diverse per quelle in superficie e per quelle sotterranee. Abbandona le forme neo-classiche dei padiglioni industriali prefabbricati degli anni '60, per a Y di cemento armato che sorreggono travi e coperture modulari metalliche. Nelle sotterranee gli archi cellulari creano volte disegnate in modo da alloggiare gli impianti tecnici e permettere la migliore illuminazione della galleria. Mezzanini sospesi sui binari permettono l'accesso della folla ai binari <sup>32</sup>.



Contemporaneamente il *Documento Direttore* del 1988 ha indicato il riuso e la trasformazione delle aree industriali dismesse come il tema cruciale per il secolo futuro. La fine degli stabilimenti Pirelli, Montedison, Alfa Romeo, Pozzi Ginori, Redaelli ecc., nella periferia dipinta da Sironi, ha lasciato vuoti inaspettati e imprevedibili, appetiti dalla speculazione, ma preziosi anche per riequilibrare la carenza di servizi di una città che si propone come capitale del terziario avanzato. Il piano particolareggiato del Portello (1988) permette l'ampliamento della Fiera con la megastruttura di Mario Bellini. La Bicocca, culla dell'industria Pirelli, è stata oggetto di due concorsi internazionali, conclusi con la vittoria dello studio Gregotti e Associati, che nonostante le difficoltà politiche e burocratiche, stanno realizzando il "polo tecnologico" con sedi di laboratori di ricerca pubblici (come il CNR e università) e privati. Alla Bovisa si insediano le nuove strutture didattiche e amministrative del Politecnico.

---

<sup>32</sup> Mangiarotti e Milano, Itinerario 148 a cura di A. Campioli, <<Domus>>, 807, settembre 1998



A Venezia, il progetto preliminare del nuovo piano urbanistico prevede il risanamento della laguna come operazione preliminare al progetto di regolazione delle maree in ingresso alle bocche di Porto (Moses), mentre il consorzio Venezia Nuova si occupa del restauro di banchine e fondamenta nella città e nelle isole. Per quanto riguarda il centro insulare, il piano punta al riequilibrio delle comunicazioni interne e al recupero del patrimonio degli spazi liberi, anche con demolizioni, a S. Marta, S. Pietro di Castello, nella parte nord dell'isola di S. Elena. Fondamentale è il ridisegno e la specializzazione delle teste di ponte di piazzale Roma, della Marittima e della stazione di Mestre. Lungo il margine ovest si cerca di ricostruire con sistemazioni a verde il perimetro del centro antico, prima degli interramenti ottocenteschi, recuperando la forma della città o rivedendo i rapporti con le aggiunte recenti<sup>33</sup>. La Giudecca è oggetto di un progetto speciale che riguarda numerose aree dismesse sul lato lagunare, a cominciare dal Molino Stucky, destinato a centro alberghiero, di congressi, e residenziale, porto Marghera è sede del nuovo "parco scientifico e tecnologico" con l'insediamento dell'università e di iniziative private lungo il nuovo asse direzionale dalla stazione di Mestre a piazzale Roma, affiancato dal nuovo parco storico-paesaggistico del forte Marghera e di S. Giuliano progettato da Antonio Mambro. Aldilà di ogni pianificazione spaziale resta fondamentale la riqualificazione del turismo sperimentando nuove vie di accesso e nuovi sistemi di visita. Piazza S. Marco infine verrebbe definitivamente trasformata in un grande unico museo. Mentre dalle Zattere alla punta della Dogana dovrebbero espandersi le Gallerie dell'Accademia e altri musei.

---

<sup>33</sup> Un'idea questa che stava particolarmente a cuore a Egle Trincanato e a Giuseppe Samonà nel loro progetto per il Tronchetto e approvata da Le Corbusier nel 1965, durante la sua visita a Venezia per il progetto dell'ospedale a S. Giobbe e l'apertura dell'Anno Accademico allo IUAV

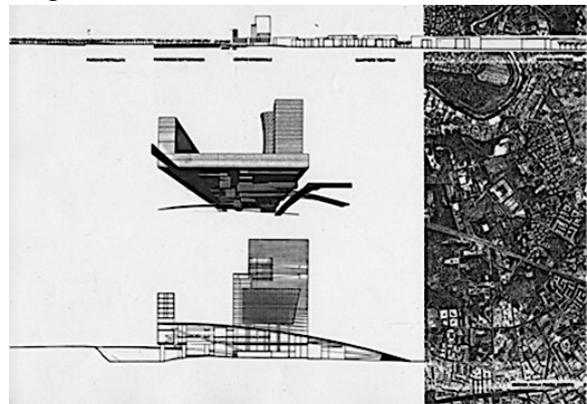
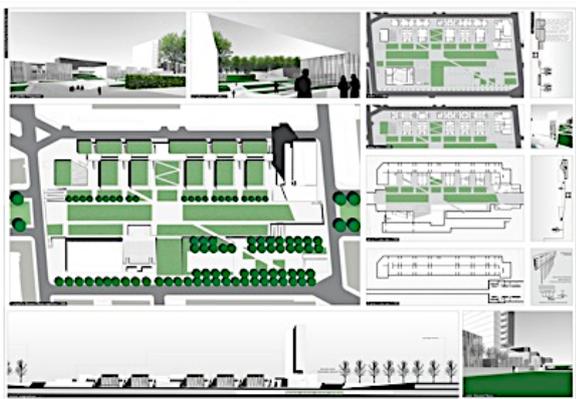


Il porto di Genova è soggetto antesignano di tutta una serie di progetti, fra i quali è esemplare quello di Konrad Wachsmann del 1965. Gli incarichi a Renzo Piano, Giancarlo , Ludovico Barbiano di Belgiojoso e a Ignazio Gardella di progettare parti della città si collocano all'interno del piano regolatore del 1980; in questa occasione Piano e De Carlo tracciano le linee degli interventi che saranno poi realizzati dal 1984 in occasione dell'Esposizione Colombiana. Accanto al recupero di intere parti monumentali del centro storico fra cui i complessi monumentali del palazzo Ducale, del seminario Arcivescovile del convento di S. Ignazio, del chiostro dei Canonici di S. Lorenzo, e al tracciato della metropolitana, in via di completamento, sorgono i nuovi centri direzionali. A ovest a S. Benigno sorge la torre nord o "matitone" dei SOM (Skidmore Owings & Merrill, 1988-91) - omaggio post-moderno alla ottagonata torre di S. Donato e all'architettura "zebrata" medievale - ingenua, forse, ma immagine efficace a livello di paesaggio urbano, e il complesso commerciale di Gino Valle ancora incompleto. Verso est, a Brignole, fra la stazione e la piacentiniana piazza della Vittoria, la torre Sip di Piero Gambacciani (architetto fiorentino allievo di Michelucci) e Melchiorre Bega (1970) che somma le esperienze del grattacielo di Livorno con la torre Galfa di Milano, e il complesso di corte Lambruschini di Gambacciani (1981-92). Nell'assenza di una scuola locale, nonostante le origini genovesi di De Carlo, Gardella,

Piano e la presenza di Albini, la scena genovese si presenta fra le più vive e meno provinciali.



Gregotti e Associati tracciano la "spina centrale" come elemento unitario a scala urbana per legare quattro ambiti di intervento a grande scala nello studio preliminare del piano regolatore di Torino (1991-93) <<incrocio di mitografie urbane>> dalla maglia ortogonale alla "cultura della fabbrica", dove i grandi assi dei corsi vengono a divenire essi stessi protagonisti capaci di collegare il mosaico dei progetti. Nuove opportunità sono poi offerte dalla decisione di coprire la trincea ferroviaria che cinge il centro cittadino da porta Susa a porta Nuova.



Carlo Aymonino divenuto assessore al centro storico di Roma (1980-85) promuove una fitta serie di progetti grandi e piccoli dedicati al recupero di parti della città, ancora in fase di definizione e anche di realizzazione. Dagli studi sull'area archeologica, dai fori imperiali al parco dell'Appia antica; alla sistemazione di piazza Vittorio con il giardino di Anselmi, si è tracciato un sistema di coordinate empiricamente verificabili e variabili per la ridefinizione formale e funzionale dell'intera area centrale di Roma. Contemporaneamente si definiscono i limiti del nuovo centro direzionale SDO a Pietralata, fortemente ridotto rispetto alle previsioni per l'intangibilità del parco archeologico di

Centocelle e per i provvedimenti di decentralizzazione dello Stato italiano.



Dopo la costruzione della nuova stazione centrale (1955-66 di Cocchia, De Luca, Piccinato e Zevi con strutture di Nervi) e l'approvazione del nuovo piano regolatore del 1971-72, Napoli inaugura il suo centro direzionale di corso Malta, impostato da Kenzo Tange, ma poi rivisto da Pier Luigi Spadolini, ai lati di un asse centrale verde progettato da Piero Porcinai, che stranamente evita lo sfondo emblematico del Vesuvio.<sup>34</sup> Ai lati è popolato poi da architetture eterogenee: la grande torre vitrea delle Poste di Corrado Beguinot, M. Casolaro, S. Bosco; la torre del CNR, gli edifici di Pagliara, già ricordati, le torri gemelle di Pica Cimarra e associati, il nuovo palazzo di Giustizia (1979-93) di Beguinot, Capobianco, Giangreco, Giordano, Pica Cimarra, Zagaria. Nel grande sforzo di alloggi del post-terremoto dell'80 pochi progetti si distinguono per lo sforzo di mettere ordine nel grande hinterland degradato. La variante al piano regolatore (1991) segna un nuovo indirizzo verso i restauri dei complessi monumentali, del centro storico<sup>35</sup>, dei quartieri spagnoli, alla qualificazione dei servizi di rete e alla creazione di nuove aree di terziario ("città della scienza", verde e attrezzature turistiche, portuali e balneari) sulle rive del centro siderurgico dismesso di Bagnoli e delle aree industriali a est, fino a Torre Annunziata. Al centro di ricerca IRI di Gregotti a Castellammare di Stabia corrisponde il polo tecnologico CNR a piazzale Tecchio (1984-89) di Massimo Pica Cimarra, Luciana De Rosa, Antimo Rocereto, Claudio De Martino. Lo scempio denunciato fin dal 1906 dei campi Flegrei dovrebbe finalmente finire.

## 50 Architettura e ambiente, architettura e turismo

Se è vero che le coste italiane sono state deturpate da una fabbricazione disordinata e spesso illegale, pare doveroso segnalare i pochi episodi coordinati e disegnati da architetti.

E' in questo genere che l'architettura organica italiana dà i suoi migliori risultati: dalle ville Balmain di Ricci e "La saracena" di Moretti, già ricordate, alla casa per sé di De Renzi a Sperlonga (1952), costruita in pietra come una torre di avvistamento da cui si protendono moderni volumi bianchi in aggetto, quasi a catturare con le grandi finestre a bilico i panorami più suggestivi. Nel 1945 i romani Gaetano Minnucci, Mario Paniconi e Giulio Pediconi disegnano il piano di ricostruzione di Porto Santo Stefano cercando di recuperare il carattere pittoresco distrutto dai bombardamenti con muri in pietra e balconcini nei prospetti. La casa nella campagna marchigiana di Giulio Pediconi (1942) unisce ricchezza e miseria nel recupero della tipologia rurale e dei materiali tipici.



La sensibilità per il contesto naturale è particolarmente evidente nel piano turistico di Punta Ala (1963) e in particolare nelle costruzioni intorno al porticciolo, dove Gardella ricostruisce con scalinate e percorsi in quota il tessuto di un borgo ligure, continuando idealmente l'esperienza di Arenzano. Quaroni costruisce una grande *Unité* alla maniera di Le Corbusier e i BBPR studiano il

<sup>34</sup> Cfr. G. K. KOENIG, *Pulcinella al teatro kabuki*, (1985), ora in ID., *Architettura del novecento...*, cit., pp. 296-306.

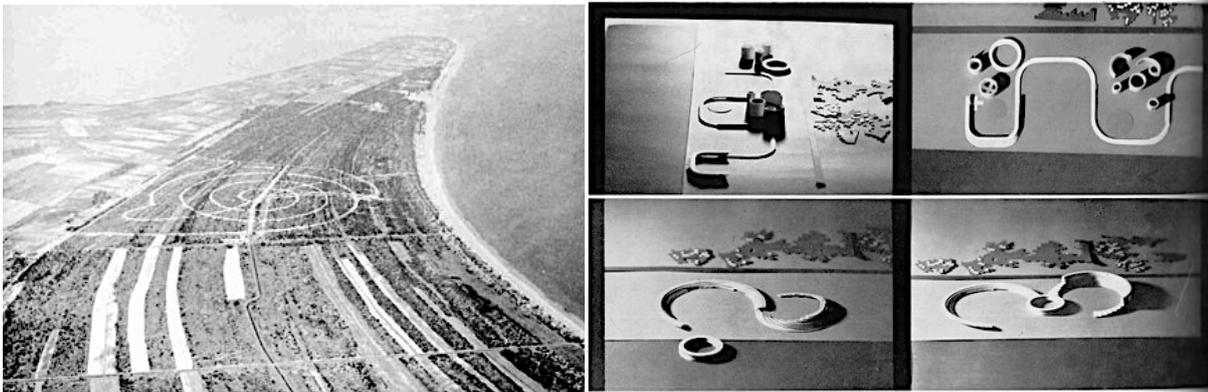
<sup>35</sup> Cfr. *Rigenerazione dei centri storici. Il caso di Napoli*, a cura di R. Di Stefano e U. Siola, voll. 2, Napoli 1988.

piano complessivo dell'insediamento, certamente uno dei migliori esempi in Italia, inspiegabilmente nascosto delle storie dell'architettura recente per ridicoli pudori. Nella conca naturale fra le colline e il mare, il maneggio ornato dai pini ripete il modello di piazza di Siena a Villa Borghese, intorno si dispongono alcuni dei migliori esempi di ville. Sulla carta resta invece il piano di sviluppo paesaggistico di Capo Stella all'isola d'Elba, studiato dai BBPR con Piero Porcinai fra il 1960 e il 1964. Essi continuano qui da "integrati" il discorso di *landscaping* iniziato con l' "apocalittico" piano regionale della Valle d'Aosta (1936) e che poi verrà sviluppato all'interno dello studio da Alberico Belgiojoso jr.

Contemporaneamente Quaroni (con D'Olivio, Antonino Manzone e Antonio Quistelli) ripropone le forme a *crescent* del concorso per le Barene di S. Giuliano per un insediamento turistico di fronte alla pineta di Classe a Ravenna, poi bloccato dal WWF locale per comprensive preoccupazioni ambientali. La analogia del paesaggio ravennate con quello veneziano, della barena con la "piallassa" - la zona acquitrinosa salsata oltre la barriera di dune che la separa dal mare - , rende lecita la stessa grandiosità formale a livello di paesaggio architettonico. Associazioni come Italia Nostra e WWF bloccano molte iniziative che intendono sfruttare il territorio con la firma di autorevoli professionisti, ma nulla possono contro l'esercito dei costruttori abusivi - architetti "fai da te" - che, forti del loro numero, causano danni ben maggiori al paesaggio e all'ambiente. Rari restano quindi i complessi turistici di qualità.



Così è nel complesso della pineta di Arenzano presso Genova (1957-59), dove si vuole seguire il modello di un centro turistico a grande concentrazione invece della usuale zonizzazione estensiva e ricostruire la complessità urbana e la delimitazione degli spazi, propria dell'insediamento storico. I migliori professionisti milanesi: da Giò Ponti (villa Ercole 1955), Vico Magistretti (villa Arosio, 1958 e centro a mare 1959-63) e Marco Zanuso (villa Leto di Priolo, 1962-64) si incontrano qui per mettere in crisi il codice razionalista nei tre gruppi di edifici del centro a mare disposti intorno a quattro piazze poste su differenti livelli, fino al mare raggiunto coprendo la ferrovia. Codice che viene poi definitivamente contestato nel pittoresco complesso delle case del porto di Gardella e Ignazio Rovera (1960-65), nel complesso le "Casacce" di Luigi Caccia Dominioni: un finto borgo intonacato "alla genovese" o "alla Gardella" con le porte e le finestre incorniciate di ardesia. Ancora presso la stazione ferroviaria, Gardella recupera i valori dell'architettura urbana minore genovese con alte case in linea sfalsate (1984) coperte da ripide falde di ardesia.



Marcello D'Olivio disegna il piano della nuova località balneare di Lignano Pineta (1952) con ampi viali convergenti a spirale e tagliati da due ellittiche tangenti fra loro nel centro, poi sostituite da radiali sinuose (dette "raggi") che dividono in settori (detti "archi") la spirale.<sup>36</sup> Qui costruisce la villa Spezzotti (1957) basata su cerchi sfalsati alla maniera di Wright, dimostrando in maniera rude, ma efficace, la possibilità dell'architettura organica in Italia indicata da Zevi. Nel centro turistico a Manacore nel Gargano (1959-63) il corpo curvo dell'albergo protetto da brise-soleil, la piastra circolare del centro servizi e le ville a grappoli su terrazze-giardini circolari cercano il contatto con la natura nell'insenatura rocciosa.

Michele Busiri Vici coordina il consorzio Costa Smeralda (1961-65) in comune di Arzachena (Sassari) che riunisce Jacques Couëlle, Luigi Vietti, Raymond Martin, Simon Mossa e Gian Carlo Busiri Vici. In mancanza di un modello autoctono di architettura, - se non lo "stazzu" dei pastori, piccolo ricovero stagionale con mura a secco e tetto a due falde - ci si riferisce a modelli catalani (in particolare Couëlle, che in Costa Azzurra esperimenta forme organiche avvolgenti simili negli interni a caverne o a rassicuranti "uteri" primigenii)<sup>37</sup>. Michele Busiri Vici nell'hotel Romazzino (1964-65) e nel villaggio La Conca (1963) si rifà a casali e borghi maremmani (Talamone ad es.) addolcendo con intonaci colorati e scialbati l'aspetto troppo nuovo delle costruzioni, infine nella parrocchiale Stella Maris (1968-79) si ispira alla semplicità e alle rare decorazioni della cappella delle monache domenicane di Vence di Matisse. C'è da notare però che nella ulteriore espansione di Porto Cervo vi è stato un notevole scadimento qualitativo volto a realizzare maggiori guadagni rivolgendosi anziché alle élite internazionali a un più ampio pubblico e allontanandosi dalle raffinate e a volte surreali scenografie originali. Certe piazzette, con i percorsi porticati con i loro muri irregolari, e i pergolati di legno e stuoie, possono apparire una scenografia da "western all'italiana"; Marco Zanuso riesce invece a combinare modernità e folclore nelle case per vacanze Arzale (1964) presso punta Arzachena, costituite da "nuraghi" di granito, collegati da patii concepiti come stanze all'aperto; così Umberto Riva con Fredi Drugman si rifanno alla semplice architettura locale nella casa di vacanze a Stintino (1961-63).

<sup>36</sup>Il piano di Lignano Pineta ha un precedente in quello di Milano Marittima, presso Cervia, tracciato dall'ingegnere Giuseppe Palanti nel 1912. Il modello è quello delle città giardino (da Port Sunlight a Milanino) con rotatorie e un viale concentrico alla rotonda principale. Il piano viene completato negli anni trenta con il prolungamento dei viali verso nord interrotti da piazze e da anelli verdi. *Marcello D'Olivio. Architetture e progetti 1947-1991*, a cura di G. Zucconi, Milano 1998

<sup>37</sup>L'idea era già nel brevetto di Giuseppe Torres del 1909 per gusci di calcestruzzo armato che abbiamo descritto nella seconda parte



All'organicismo dell'architettura espressionista si avvicinano le architetture lussuose di Luigi Vietti : la villa "la Cerva", gli hotel Cervo e Pitrizza (1960-63) e la villa "Aloe" (1973)<sup>38</sup>. Il Pitrizza, a Liscia di Vacca, distribuito per piccoli padiglioni a un piano in una insenatura digradante sul mare. La piscina è posta su di un terrazzamento da cui l'acqua pare debordare per confondersi con quella marina all'orizzonte. La villa "Aloe" è costruita sul capo del Romazzino che digrada fra roccette e scogli nell'acqua; per non mutare il paesaggio essa è nascosta con sapienti movimenti del terreno in modo da aprirla sui due versanti del capo e far sì che il prato la ricopra in modo da renderla completamente invisibile dal mare. Nella villa "la Cerva", ginepri centenari potati e modellati dal vento, come i massi di granito, sono i materiali da costruzione per la galleria che unisce i due corpi (il giorno e la notte) e per i muri a secco che mimetizzano i volumi bassi e frastagliati come la costa. Nell'hotel Cervo, le cellule si aggregano in percorsi che si irradiano da un patio centrale occupato sui due lati dagli spazi comuni che portano alla piazza sopraelevata, mentre un ponte in legno varca una insenatura rocciosa.

I villaggi Valtur di Ostuni (1967-69), di Isola Capo Rizzuto (1967-69) e di Brucoli (1969-72) di Luisa Anversa si diversificano rispetto all'ambiente, mentre Antonio Foscari con Francesco Doglioni completano il villaggio di Pollina (1973-75) con il teatro alla greca di Pietra Rosa (1978), scavato nelle rocce fra il paese e una torre medievale in rovina, quasi a legare la vita artificiale delle vacanze a quella quotidiana degli abitanti. Nel complesso residenziale Sant'Antonio all'isola d'Elba (1974-92) Gabetti e d'Isola usano il motivo classico delle pergole sostenute da pilastri massicci di granito a vista come *pattern* compositivo di unità disseminate a scacchiera in un uliveto e mimetizzate dai tetti rivestiti da un prato di le-corbuseriana memoria. Marco Zanuso esegue la sistemazione del portocanale di Rimini (1975-78) con pietra e cemento creando due livelli di percorsi e mettendo in luce le parti insabbiate del ponte romano di Tiberio.

---

<sup>38</sup> Cfr. H. HÄRING, *Wege zur form*, in *die Form*, 1, 1925 ora in H. HÄRING, *Il segreto della forma*, Milano 1983; V. PARESCHI, F. MAGNANI, *Le ville di Vietti*, Milano 1989; Luigi Vietti. *Ville in montagna, al mare, in campagna*, a cura di F. Magnani, Di Baio, Milano 1991.

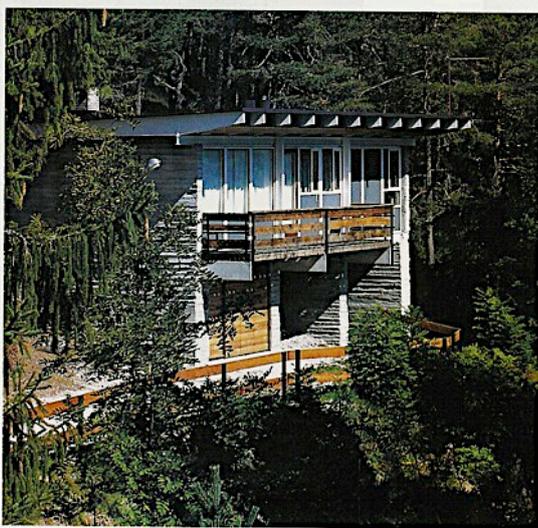


Negli anni trenta a Sésriere, l'architettura razionalista aveva ispirato a Vittorio Bonadè Bottino le torri circolari dell'hotel Principi di Piemonte, così negli anni cinquanta moderni grattacieli “alla milanese” si contrappongono con orgoglio moderno al paesaggio nella nuova stazione di Cervinia. Tolto il rifugio Pirovano di Albin, già ricordato, restano un esempio della scarsa civiltà dell'Italia di allora. Entrambi questi luoghi nascono quasi dal nulla, senza villaggi o preesistenze vicine, in maniera simile a quanto avviene nella vicina Francia. Invece a Bardonecchia o a Courmayeur, si procederà nel dopoguerra in altro modo con una sensibilità sempre più attenta alle tradizioni costruttive locali. La nuova stazione di S. Sicario presenta complessi di miniappartamenti a più piani organizzati su ballatoi cercando di combinare le richieste del mercato turistico con la ripresa di tipologie locali.



Mollino contrappone alla montagna le strutture scattanti e avveniristiche della stazione-albergo della slittovia del Lago Nero a Salice d'Ulzio (1946-47), anche se i pilastri di cemento imbiancato fortemente rastremati verso il punto di appoggio a cerniera sul plinto di fondazione ricordano analoghe tipologie Walser. Meno espressiva è la Casa del Sole a Cervinia (1947-55), ben lontana dall'interpretazione moderna delle tecniche costruttive alpine che dimostra Albini nel rifugio Pirovano, tutto giocato nella composizione dei piloni conici rivestiti di pietra con le pareti rivestite di legno. Il "rascard" Taleuc (1965) a Champoluc è la scomposizione e ricomposizione di una antica costruzione lignea, quasi ad asserire il valore e l'attualità di opere altrimenti destinate all'abbandono e alla distruzione. Mollino (come l'ormai anziano Wenter Marini) partecipano con Gabetti e d'Isola ai convegni di architettura alpina di Bardonecchia (1952-56) che saranno particolarmente fruttuosi per sviluppare l'approccio ambientista al progetto dei giovani colleghi. Il loro complesso residenziale a Sestrière (1973-80) non indugia su tecniche antiche, data la collocazione in una stazione del tutto moderna, ma come le antiche case a ballatoio, si snoda secondo le curve di livello sotto la strada Monterotta per non togliere la vista della valle, in un degradare di verande continue di legno coperte di metacrilato trasparente per sfruttare al massimo il sole, come i sanatori e gli istituti elioterapici dei primi del secolo. Claudio Conte e Leonardo Fiori usano la prefabbricazione per costruire a quota 3.200 il soggiorno montano Pirovano allo Stelvio (1964-66) distribuito a chiocciola intorno al nucleo delle scale.

Del tutto diverso è l'atteggiamento organico, wrightiano del triestino Edoardo Gellner nel villaggio Agip a Borca di Cadore (1958).<sup>39</sup> Esso deve molto ai disegni del maestro americano per Lake Tahoe. Le architetture ricoperte di legno e dalle ampie vetrate si nascondono in un ripido bosco ai piedi dell'Antelao e solo l'antenna del campanile della cappella (disegnata con la collaborazione di Carlo Scarpa) si riconosce da lontano.



Nel 1956 si tengono a Cortina d'Ampezzo i giochi olimpici invernali. Gellner costruisce a monte della spina centrale storica di corso Italia il nuovo centro di largo delle Poste con alti edifici con ossatura di cemento a vista, pareti ricoperte di legno e anche un timido accenno al *curtain-wall*. I timpani si spezzano e avanzano a spigolo acuto secondo l'esigenza di rottura e superamento dello spazio euclideo propria dell' espressionismo organico. Gli studi sull'architettura alpina tradizionale della zona sono i materiali per una interpretazione moderna e personale, anche se il cemento a vista non avrà una lunga tenuta nel clima montano e necessita una continua manutenzione<sup>40</sup>.

Luigi Vietti, anche se in maniera un po' oleografica, usa in ville e condomini la tipologia del "tabià", cioè del fienile di legno posto nella parte alta dell'abitazione e aperto in facciata sotto il timpano del tetto con grandi aperture arrotondate di origine slava. I massicci pilastri strombati di cemento ricoperti di calce da cui partono puntoni di legno gli permettono di seguire ricerche espressive originali. La villa dei sette camini a Cortina (1939), come le case dei pescatori a Genova, reinterpreta la tradizione locale con i muri pieni intonacati, i contrafforti a scarpa; i fuori a piombo dei muratori locali, contrastano con le linee rette a sbalzo nel cielo delle gronde di legno<sup>41</sup>. Si tratta di un modello fortunato e largamente imitato che è venuto a caratterizzare negli decenni

<sup>39</sup>Cfr. F. MANCUSO, *Edoardo Gellner. Il mestiere di architetto*, Milano 1996.

<sup>40</sup>G.E. Kidder Smith considera queste architetture cortinesi troppo involute e ricercate rispetto alla freschezza del villaggio Agip di Corte; *Guida all'arch.*, cit. pp. 220.

<sup>41</sup>A questa vanno aggiunti il tabià restaurato a Crignes nel 1942 e la villa "bella" del 1947-48, nonché la consulenza per il piano regolatore di Cortina del 1957. Ivi e cfr. P.V. DELL' ARIA, *Luigi Vietti. ...*, pp. 119-120.



progetto e il recupero critico - non esente in alcuni casi di ironia - di materiali figurativi, tipologici, costruttivi della tradizione e della storia locale>>>.42

Lo studio dell'architettura del passato, delle tradizioni costruttive e dei materiali locali si rende quindi utile non solo ai restauratori ma anche agli architetti specialisti dell'antico. Come Gabetti e d'Isola hanno spiegato e come Paolo Marconi ha ribadito, la crisi fra antico e moderno va ricomposta<sup>43</sup>. Quindi, sia che il rapporto con il passato avvenga attraverso astratte e neo-idealistiche interpretazioni soggettive o attraverso la "modesta mimesi" della cosiddetta architettura eclettica o storicistica, la conoscenza delle forme storiche ritorna necessaria. Le Corbusier ha avuto una educazione accademica, Mies van de Rohe ha studiato Schinkel, come gli studenti dell' ITT (Illinois Institute of Technology) disegnano le sue putrelle e i giunti fra mattone, acciaio e cristallo. Quanta infatti della "ironia" degli architetti postmodern è data dal non saper più rifare l'antico, piuttosto che da deformazioni intenzionali, come nella "ca' brüta" di Muzio o nelle architetture di Rossi o in Picasso postcubista? Spesso poi all'accademismo classico si è sostituito quello dell'insegnante o di illustri accademici novecenteschi (Tessenow ad esempio) esotici, limitati e limitanti, con l'effetto di vedere l'Italia punteggiata di finestre quadrate con l'infisso a croce di metallo. E' vero che anche Palladio ha disegnato finestre quadrate nelle ville, ma c'è anche dell'altro in esse, e comunque quanti fruitori possono condividere "snobbistiche" nostalgie per la repubblica di Weimar?

La mostra veneziana inizia, come il recente volume *Storia dell'architettura italiana, il secondo novecento*, curato da Francesco Dal Co si conclude, con una carrellata di immagini di paesaggi urbani in Italia realizzata da Gabriele Basilico, a commento dello scollamento fra architetto e ambiente, dello stato di frammento a cui la produzione è costretta, in assenza dell'architettura di insieme. A questo proposito si può notare che nell'esposizione del 1890, accanto ai liberi professionisti erano presenti i ministeri della Pubblica istruzione con gli uffici regionali per la conservazione dei monumenti e il ministero dei Lavori pubblici con i propri uffici provinciali del Genio civile, i comuni e le fabbricerie con il lavoro dei loro tecnici, mentre alla Biennale figurano solo i liberi professionisti. Le nuove specializzazioni potranno portare a nuove professionalità (specialisti nell'architettura del passato, rilevatori, architetti dell'ambiente e del paesaggio, di edifici ecologici e a basso impatto ambientale, ma si dovrà anche ricercare l'osmosi fra ingegnere e architetto, fra esperto pubblico e privato che caratterizzava la situazione di cento anni fa, certo fatta di meno persone e con meno problemi da risolvere, ma anche dotata di minori strumenti. Un'altra differenza è da notare nel fatto che i grandi concorsi pubblici di allora - e questo durò fino al fascismo e oltre - si conclusero con la realizzazione del progetto vincitore per il determinato impegno dello stato; nonostante la prematura morte di Giuseppe Sacconi (ad esempio) il Vittoriano fu compiuto dal triumvirato di Gaetano Koch, Pio Piacentini e Manfredo Manfredi. I maggiori concorsi furono internazionali e nelle giurie furono invitati a far parte i migliori architetti europei (Viollet-le-Duc, Semper, Schmidt, Förster, Van der Nüll). Evidentemente oggi c'è qualcosa che non va nello stato e nella società: troppi consensi da ottenere da consociazioni e lobby svariate, troppa debolezza da parte degli enti pubblici e privati proponenti. C'è anche troppa paura del nuovo: se è infatti necessario restaurare e conservare il più possibile paesaggi urbani, rurali e naturali, architetture maggiori e minori, gli scavi archeologici non potranno bloccare ogni cantiere a tempo indefinito, come le proteste degli abitanti circoscriventi. Così le stazioni "terminus" di Torino, Milano, Firenze, Roma, Napoli dovranno essere sostituite in parte da nuove stazioni "passanti" per rendere i collegamenti più veloci (cosa che Piacentini, Brasini, Giovannoni avevano scritto a proposito di Termini a Roma decenni prima che le Ferrovie dello Stato iniziassero la nuova costruzione senza tenerne il minimo conto). Naturalmente esse saranno edifici moderni.

Per molteplici ragioni i predecessori furono più fortunati: Beltrami poté realizzare interi pezzi di Milano, per non parlare di Piacentini che diede la miglior prova di sé come coordinatore di

---

<sup>42</sup>L'architetto come sismografo, catalogo della VI Biennale internazionale di architettura di Venezia, Milano 1996, introduzione.

<sup>43</sup>P. MARCONI, *Il restauro e l'architetto...*, cit., pp. 197-200 e M. DALLA COSTA, R. GABETTI, A. ISOLA (a cura di), *Il progetto per interventi in edifici antichi. Teoria e pratica*, atti del seminario (Stupinigi, 1991), Torino 1994.

insiemi architettonici. Oggi tutto questo è diventato impossibile per gli infiniti poteri che insistono sulla città e sul territorio e non da ultimo per il crescente potere di gruppi di opinione e di partiti che si occupano di questi argomenti.

I "vecchi" architetti, come scriveva Boito di D'Aronco, sapevano dominare ogni stile, antico e moderno. Non era il solo, vi erano anche Ernesto Basile, Pietro Fenoglio, Gaetano Moretti ecc., decenni dopo anche Del Debbio o De Renzi, Piacentini o Foschini, chi più chi meno, cambiarono stile. Perfino Pevsner ha ammesso il ritorno di Horta e Oud a stili tradizionali dopo le esperienze moderne. Un concetto moralistico (ruskiniano) di coerenza artistica ha invece condotto modernisti o tradizionalisti (anche Boito e Beltrami) a negare generi, occasioni, circostanze, convenienze che potessero autorizzare cambiamenti di stile. Mentre un concetto russoviano di innocenza e incontaminazione ha portato a bandire la conoscenza grafica e materiale, quindi non solo teorica dell'architettura antica. Non è detto che i vecchi metodi accademici fossero i migliori, certo vanno migliorati e aggiornati all'era della computer-grafica, ma la conoscenza non solo teorica dell'antico potrebbe integrare quella del moderno fornita dalle riviste e dall'insegnamento degli architetti compositori.

Scrivendo Michelucci nel 1955.

<<Uno di questi giorni d'estate guardavo dall'alto una vallata che si stendeva azzurra e sonnolenta verso la piana di Pistoia e ponevo mentalmente nel paesaggio alcune opere architettoniche vicine o lontane, quasi per giuoco e come per provarne la loro verità strutturale. E mi pareva che alcune di esse stabilissero una continuità armoniosa con le cose circostanti e arricchissero la natura di nuovi interessi; altre, invece, restavano estranee, quasi accentuando un loro limite di compiacimento e di preziosità formale. Le prime mi risultavano più spontanee, più <<popolari>> - nel senso che la loro forma s'era configurata con l'arricchimento del contatto costante con la vita attraverso i tempi, lasciando alla collaborazione artigiana la possibilità di esprimersi senza imposizioni stilistiche -, mentre le seconde erano più ricercate e individuali. E concludevo in me stesso che le opere che meglio si inserivano nel paesaggio erano quelle che più avevano aderito realisticamente alla <<storia degli uomini nel tempo>> e che ritenevano in se stesse i segni della vita quotidiana e di una sofferta partecipazione alla loro genesi; peggio invece si inserivano le altre opere, tanto individuali da apparire isolate nello spazio e quasi in attesa del condensarsi di altre forme - appropriate ad uomini e città ideali - per raggiungere una unità auspicata come esigenza intellettuale, ma non vissuta>><sup>44</sup>

Servirà agli architetti molta modestia, farsi <<architetti condotti>> come proponeva Levi Montalcini nella stessa occasione. Ma certo sta di fatto che l'edilizia (nel significato ottocentesco di tecnica della città e composizione di insieme) è completamente sfuggita dal dominio dell'architetto. Ed è questa prosa, non le eccezioni da rivista, che crea il paesaggio dei luoghi. Del resto, per fare un esempio, prima della guerra si era creata la interessante serie tipologica delle case cantonali dell'ANAS, variata nella forma secondo la declinazione regionale. Disegnate dai tecnici dell'ente, esse sono arredo fondamentale e costante delle strade statali anche negli anni della ricostruzione e spesso molto bene inserite nel paesaggio, mentre il loro costante colore rosso pompeiano allude al gusto anni trenta.

---

<sup>44</sup> *Architettura oggi*, cit., p 1.