

## VI Il miracolo economico

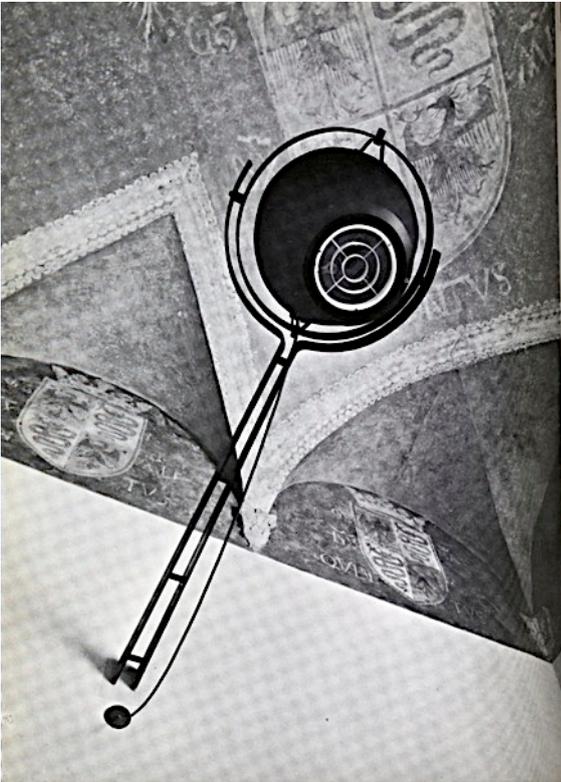
### 40 Architettura e centri storici; i nuovi musei

Ernesto N. Rogers scrive nel 1960: «Oggi possiamo guardare al passato, coglierne le essenze positive, senza paura, e cercare soltanto di essere capaci di realizzare noi stessi»<sup>1</sup>. In realtà un lungo percorso è già stato fatto in questo senso, sul piano teorico, almeno da cinque anni proprio sulle pagine della sua rivista «Casabella – continuità», e sul piano pratico da almeno un decennio.

C'è modo e modo però di fare i conti con la storia: da una parte il linguaggio sommerso della ricostruzione di Milano anni '50 dei BBPR, Gardella, Luigi Caccia Dominioni che evita ogni mimetismo formale, con assonanze di proporzioni e di materiali, oppure il neoclassicismo di Ottavio Cabiati, che continua il Novecento alla maniera di Gigiotti Zanini. La sede INA a Parma di Albini può rientrare nel primo tipo di intervento e Marcello Fagiolo e Paolo Portoghesi vi hanno visto un richiamo alle logge del Battistero.

L'ossatura in rilievo del condominio in via del Circo a Milano di Figini e Pollini (1954-57) guarda alla lezione di Perret nella ricostruzione di Le Havre, ma forse anche ai piedritti delle scuole boitiane. Nelle chiese della Madonna dei Poveri (1952-54) e dei SS. Giovanni e Paolo (1964) la semplicità dei materiali a vista (cemento e mattone) si accorda con il ritorno agli archetipi dell'architettura sacra paleocristiana. La luce viene dosata attraverso i dislivelli di altezza degli spazi per creare sull'altare una «camera di luce».<sup>2</sup>

BBPR Castello Sforzesco 1954-56. Piero Portaluppi, Pinacoteca di Brera 1947-48.



Nel 1949 i BBPR intraprendono il restauro e la risistemazione dei musei del Castello dove gli allestimenti di Beltrami e Moretti, sconvolti dalla guerra appaiono superati. Si comincia dal cortile Ducale (1954-56) per passare al cortile della Rocchetta (1963). La natura delle raccolte: in

<sup>1</sup>E.N. ROGERS, *Henry van de Velde o dell'evoluzione*, «Casabella-Continuità» 237, 1960, in *Editoriali...*, cit, p. 28.

<sup>2</sup> Nel ritorno a una povertà francescana si può trovare una analogia con l'interno di S. Ippolito e di S. Roberto Bellarmino a Roma (1932-33) di Clemente Busiri Vici (1987-65) nella scarna struttura di portali di cemento e di monumentali cortine murarie a vista.

parte museo della città, e quindi "compendio della sua storia civile", in parte collezioni di arti "decorative" e "industriali", nate come esempio per gli artigiani, di strumenti musicali, di libri, pone molti vincoli. Il nuovo ordinamento (ideato con la collaborazione di Costantino Baroni per la parte storico artistica) tende a integrare i settori all'interno di un percorso che privilegia i luoghi (sala delle Asse) e capolavori (Pietà Rondanini). Lo studio Albini, Helg e Piva realizzerà poi nel 1974 l'allestimento delle sale per mostre temporanee. L'allestimento del Castello dei BBPR verrà criticato come troppo interpretativo e soggettivo, nelle sue chiare allusioni figurali alla ricostruzione storica, ma esso è in tema con l'idea di Luca Beltrami di portare in questo luogo alla memoria dei milanesi la loro storia. Ben diverso è il modo in cui contemporaneamente Fernanda Wittgens ricostruisce Brera con Piero Portaluppi, eccettuata la cospicua sezione veneta, affidata ad Albini (1948-49), con una rarefatta eleganza neoclassica, memore del Novecento semplificato degli anni '30.

Il classico allestimento del museo di Capodimonte (1950-57) a Napoli di Ezio Bruno De Felice (sotto la soprintendenza dell'ordinatore Bruno Molajoli) si avvale del lusso di materiali e di colori degno delle opere esposte, ma lontano dal contesto che le ospita.



Nell'allestimento museografico di palazzo Bianco a Genova (1950) l'ordinatrice Caterina Marcenaro realizza l'idealistico isolamento dell'opera d'arte con l'allestimento rarefatto degli oggetti, opposto alla tradizione delle affollate quadrerie e *wunderkammer*. Le sale vuote del palazzo genovese, mai finito nella decorazione interna, restano tali anche in presenza di quadri, appesi a fili sottili o ad aste di ferro piegato, di rare sculture, mentre tutto il non esposto è accumulato nella grande piramide del sottotetto.



Nel decorato palazzo Rosso invece (1952-61), moretti e specchiere dorate del Parodi si stagliano sui trompe-d'oeil affrescati alle pareti, le sculture Ming vivono nella magia barocca di due grandi bacheche di cristallo incrociate, la scala metallica diventa una scultura che con la sua leggerezza aerea non modifica la struttura dell'edificio.



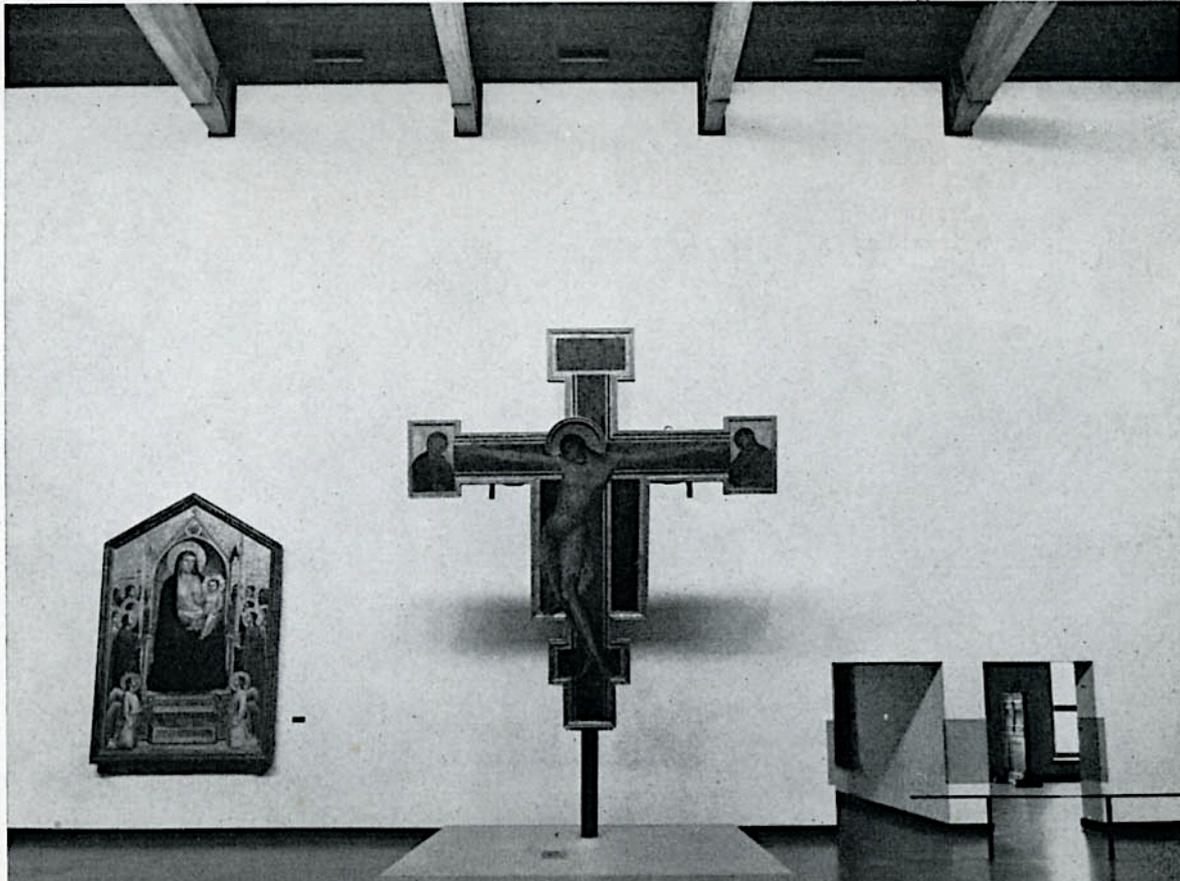
L'idea del piccolo museo del tesoro della cattedrale di S. Lorenzo (1952-56) nasce dall'immagine di un ipogeo; muri di cemento scuro definiscono *toioi* circolari primordiali, le tensioni spaziali sono evidenziate dalle travi a vista del soffitto, le sagome dei varchi si richiudono

verso il basso a suggerire forme medievali (è un motivo che Boito aveva usato nell'atrio delle scuole di Milano). Nell'oscurità risplendono le statue e i palliotti ricoperti d'argento le croci e i piviali.



Scarpa dà una interpretazione personale all'architettura gotico catalana di palazzo Abatellis a Palermo (1953-54) isolando e facendo risaltare i capolavori di Francesco Laurana e Antonello negli spazi austeri con rari e misurati interventi: carabottini, filtri e transenne, cavalletti e sostegni, vetrine, scale a giorno. Nell'addizione alla gipsoteca canoviana di Possagno (1956-57) il bianco delle pareti e dei gessi diventa colore assoluto, effetto fisico della luce che piove dalle finestre d'angolo che infrangono i volumi. Nel museo di Castelvecchio (1958-64) a Verona il percorso lega gli edifici di epoche diverse tracciando un itinerario nell'arte veronese (tracciato dal direttore Licisco Magagnato) che culmina nella statua di Cangrande posta a dominare la cerniera fra le parti, dove attraverso lunghi canocchiali ottici è possibile la visione riassuntiva di tutto il percorso. Nel negozio Olivetti in piazza S. Marco (1957-58) la casa-bottega delle procuratie vecchie, costruite da Sansovino, è messa in vetrina nel suo doppio volume animato dalla scala-scultura dai gradini di ampiezza variabile che parte dall'acqua di una vasca interna, in analogia a quella "alta" incombente. I pavimenti a mosaico di Mario de Luigi, la scultura di bronzo lucido di Alberto Viani, non sono arredi ma parti necessarie, soprattutto se dominate dall'alto del mezzanino. Così pure i pannelli di marmorino a cera incorniciati di ferro disegnano lo spazio e ricoprono le pareti messe a nudo lasciando una sottile intercapedine contro l'umidità. Nel restauro della sede della Fondazione Querini Stampalia (1961-63) Scarpa gioca con l'acqua facendola entrare attraverso le calcellate dell'androne, ma contenendola con un articolato sbarramento di calcestruzzo; la sala passante è foderata di travertino e pavimentata di calcestruzzo con inserti pietra d'Istria. Essa ha per sfondo il prezioso *hortus conclusus* del giardino, dove un piccolo corso d'acqua compie il suo giro dalla vasca delle ninfee alla chiocciola di scarico in pietra d'Istria. Anche in questo caso il progetto è un canovaccio da verificare quotidianamente nel rapporto dialettico con il committente Giuseppe Mazzariol (direttore della fondazione), le istituzioni (soprintendenza e comune), le maestranze, gli artigiani e gli artisti di fiducia.

Come ha scritto Tafuri, l'atteggiamento di Scarpa con la storia si differenzia dallo "storicismo renitente", ambigualmente sofferto di Rogers, Gardella o Quaroni<sup>3</sup>. L'incontro con Paul Klee, soggetto di una mostra allestita nel 1948, gli insegna un'ironia che si mescola all'istintiva vivacità propria della maschera di "Arlecchino" della commedia dell'arte. Come in Klee la sua architettura è narrazione e racconto, sogno e percorso, dove opere d'arte da esporre e preesistenze da restaurare o completare sono pretesti per le proprie figurazioni. Esse a loro volta attingono a una sterminata cultura per immagini, di cui è testimone la sua biblioteca. Non solo gli incastri geometrici di Wright, ma le assolute forme cinesi, o la rigorosa grammatica astratta di Mondrian si intersecano nei suoi disegni. Con Gardella e Michelucci, Scarpa allestisce le sale dei Primitivi agli Uffizi (1954-56) mettendo in luce la solennità degli spazi fra muri bianchi e soffitto a capriate.



L'approccio idealistico e formale all'oggetto artistico esposto diventa didattico nonostante i limiti di un individualismo difficilmente trasmissibile, a differenza delle teorie e delle campagne di indagine su tipo edilizio e forma urbana della scuola muratoriana.

Abbiamo già scritto di Michelucci e di Gardella. La casa alle Zattere è l'esempio del rafforzarsi, avanzando negli anni '50, di citazioni mimetiche o almeno analogiche. Del resto Venezia nella sua singolarità, è un caso tipico. Ma guardando la casa alle Zattere non va dimenticato l'importante precedente del progetto di Wright, le orditure verticali anche se segmentate, i balconi, le aperture disassate si ispirano in parte a quel precedente. Invece le piante degli appartamenti sono senza luogo, moderne, non si preoccupano di ripetere i "pòrteghi" della tradizione veneziana. La sede dell' INAIL a S. Simeone Piccolo di Samonà e Trincanato (1955-58) riesce a tradurre nel linguaggio moderno i ritmi delle facciate veneziane – definiti <<paratattici>> da Sergio Bettini – senza rinunciare alla struttura a vista di cemento armato.

<sup>3</sup>M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, cit., p. 141.



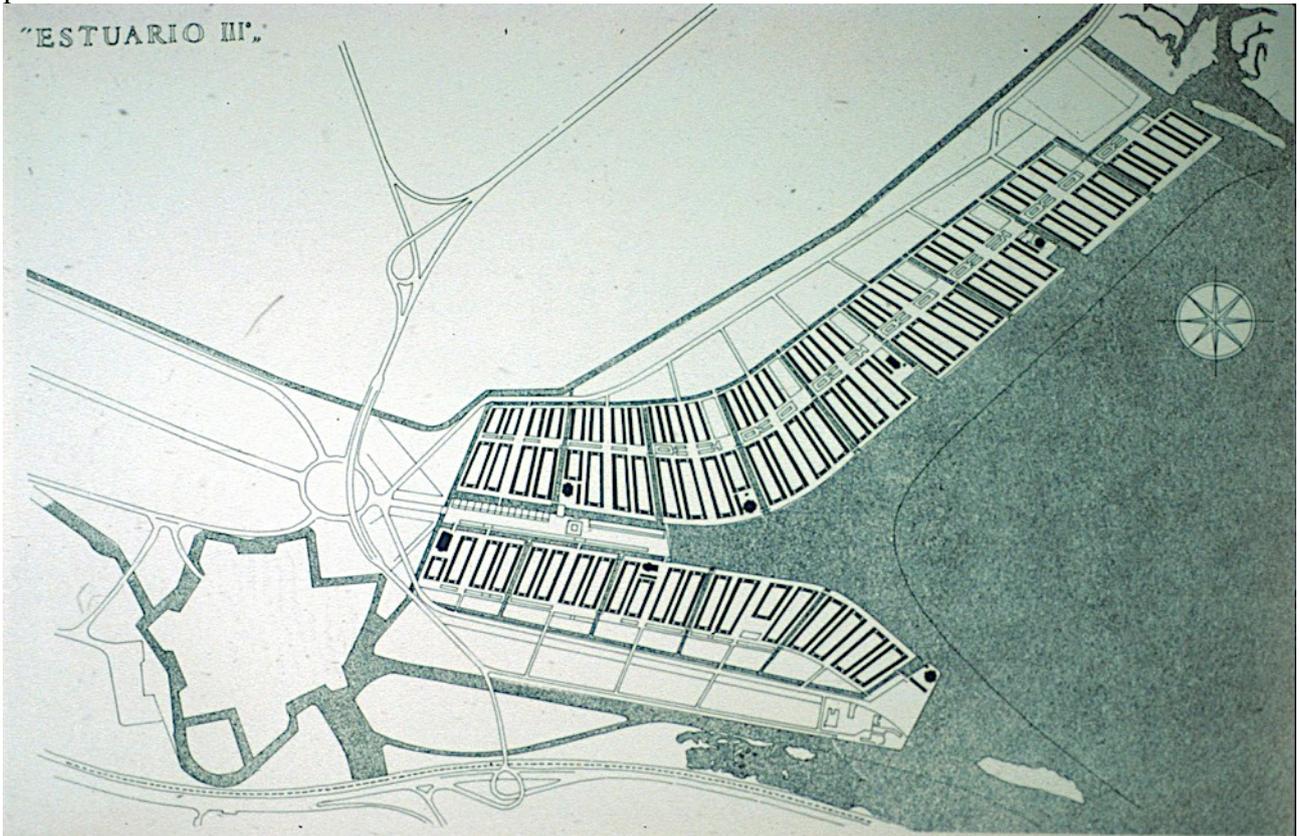
Nel 1948 Egle Renata Trincanato aveva pubblicato *Venezia minore*, il primo tentativo di censire e di studiare strutture e tipi dell'edilizia minore della città, proponendone un catalogo embrionale. Saverio Muratori e Paolo Maretto<sup>4</sup> lo riprendono nel 1959 su scala più ampia cercando di estrarre dal mosaico delle piante catastali o dagli approssimativi rilievi degli studenti degli schemi idealizzati; un poco astratti forse e poco adatti a cogliere la fenomenologia, complessa, variata che la Trincanato aveva studiato caso per caso. Fatto è che per Muratori tipologia e morfologia sono necessarie per un intervento urbano su grande scala.

Nel concorso del quartiere CEP alle barene di S. Giuliano a Mestre (1959), la storia urbana e lo studio morfologico e tipologico del tessuto veneziano stanno alla base della proposta di Muratori per il nuovo quartiere. Corti chiuse allungate si deformano per seguire l'andamento del bordo lagunare e del canale di penetrazione. Quaroni invece progetta delle unità di abitazione in forma di anfiteatri giganteschi aperti verso la laguna e la città storica quasi a rivendicare la forza della loro forma o *townscape* su di un luogo naturale o *landscape*, a superare con le sue megastrutture il salto fra architettura e urbanistica, e quasi ritornare alla composizione edilizia per grandi masse

---

<sup>4</sup>S. MURATORI, *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, Voll. 2, Roma 1959, 1960 e Id., R. e S. BOLLATI, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma 1963. Gli studi su Venezia sono stati portati avanti da Paolo Maretto e con alcune differenze da Aymonino e allievi sui catasti storici, nonché da G. CRISTINELLI, *Cannaregio*, Roma 1987. A Roma Gianfranco Spagnesi e allievi hanno studiato in particolare l'edilizia di Campo Marzio. Invece Nubar Gianighian e Paola Pavanini a Venezia hanno approfondito gli studi della Trincanato in particolare con la mostra *Dietro i palazzi* e il relativo catalogo (Venezia 1984).

piacentiniana.



Saverio Muratori medita sul romanico pisano per esprimere le verità ruskiniane nella chiesa di S. Giovanni al Gatano a Pisa (1947). La semplicità dell'organismo è chiaramente leggibile in ogni parte: dall'esterno dove i piedritti dell'alta navata centrale si alternano alle finestre allungate (<<bislunghe>> avrebbe scritto Boito), legati orizzontalmente da corsi di pietra chiara, alla trama delle loggette in facciata, ai pilastri di cemento armato con il plinto a capitello su cui corre una catena chiara che lega gli archi ribassati, all'interno.



Muratori indica il ritorno all'architettura <<muraria e potentemente sintetica>> di Asplund e Bonatz; mentre con i suoi studi pionieristici sui tessuti edilizi di Venezia e Roma cerca di sostituire alla tipologia del razionalismo, basata sulle funzioni, una tipologia basata sulla storia della città. L'abbandono della storia ha infatti portato alla semplificazione e alla generalizzazione massima del linguaggio, ad una decorazione elementare <<cioè veramente inefficiente nei confronti con una vita sociale e civile che è condizione di connessione...>><sup>5</sup>. Va combattuto perciò l'impoverimento formale per cercare i valori estetici del luogo, valori corali e non individuali. La "critica al moderno" su basi rigoriste e oggettive si basa sulla storia, la trasmissibilità e perfettibilità della tradizione accademica vuole essere una risposta all'empiria, al dilettantismo professionale e anche didattico che connota l'Italia alla fine degli anni '50.

La lezione del classicismo scandinavo - comune anche a Quaroni dal progetto della piazza imperiale all'E42 fino all'estremo progetto per l'atrio dell'Opera di Roma (1983-84) - è presente nelle sue case al Tuscolano I. La ricerca di una composizione basata su leggi-guida oggettive, caduti i punti di riferimento classici, cerca appigli su dati storici, geografici, filosofici. Il moderno ha portato una "crisi dei valori" che ha rotto l'unità disciplinare in una dissociazione di soluzioni personali, arbitrarie, effimere. Le persistenze della storia sono per lui le cupole e le volte in muratura dove esiste coerenza fra materiale, struttura, tecnica costruttiva, come le tipologie e le forme derivate dall'analisi dei centri urbani. Con esse l'attenzione per le preesistenze assume un primo assetto scientifico fondando un nuovo settore di studi sul centro storico. Il passaggio da queste al progetto resta però il punto debole del sistema metodologico, ma bisogna riconoscere che al di là di alcune astrazioni idealistiche nelle analisi storico-strutturali urbane, c'è in Muratori la capacità di concepire l'organismo architettonico come un'unità chiaramente leggibile che non a caso lo porta a riferirsi, oltre che agli esempi degli accademici ottocenteschi, a Bonatz e Fahrenkamp, banditi dalla storiografia del movimento moderno.

L'essersi interrogato sull'incapacità dei moderni a costruire la città <<come essa era>>, ha portato nei suoi allievi, come Gianfranco Caniggia, o nei suoi assistenti, come Luigi Vagnetti a risultati didattici e progettuali significativi. Nonostante certi schematismi, lo studio del tipo edilizio, composto poi in una logica connessione di struttura orografica, tessuto percorsi, gli ha permesso nel quartiere di residenza popolare della Magliana a Roma (1956) e nelle proposte per la sua espansione (1957) di superare l'isolamento tipico dei quartieri INA-Casa contemporanei con la sua forma aperta, atta a fondersi nel *continuum* urbano, eppure riconoscibile nel suo aderire al luogo. Il suo ricorso fondamentale e strutturale alla storia si contrappone ai riferimenti discontinui e contraddittori dei giovani professionisti padani.

La sede dell'ENPAS a Bologna (1952-57) immette nel contesto contemporaneo di via dei Mille lo spirito neomedievale di Rubbiani, ma l'attenzione è anche rivolta all'arte del ben costruire di Boito e di Berlage. La restituzione della storia non è mimetica, anche se nel portico vi è un rimando alle strutture lignee di piazza dei Mercanti, bensì è di stimolo per la composizione. Come in Boito la struttura dell'organismo è leggibile nell'ossatura di cemento armato dai giunti a mensola rivestita di mattoni e nelle quadrifore. Le strutture montanti proseguono nell'alto attico a evocare una merlatura gigantesca, in maniera analogica, però, non mimetica, come aveva fatto Mackintosh nella scuola d'arte di Glasgow.

---

<sup>5</sup>Id., *L'insuccesso del tecnicismo soggettivistico: il culturalismo*, in *Architettura e civiltà in crisi*, Centro studi per la storia dell'urbanistica ed., Roma 1963 ora in A. BELLUZZI e C. CONFORTI, *Architettura italiana,....*, cit., p. 204.



Nella sede della Democrazia Cristiana all'Eur, (1955-58) ripropone il tipo del grande palazzo di città, da palazzo Farnese alle riedizioni del purismo romano ottocentesco - si pensi al palazzo Massimo di Pistrucci, ma anche al Ministero degli Esteri di Foschini-, sia nei prospetti, organizzati per piani fortemente caratterizzati - il primo piano nobile presenta timpani arcuati fuori asse però rispetto al ritmo del porticato terreno -, che dal punto di vista dell'impianto distributivo del grande volume unitario articolato intorno al cortile.<sup>6</sup> E' anche un isolato di Ostia antica, secondo la ricostruzione di Gismondi nella concavità ombrosa del portico dal largo ritmo di serliane schiacciate e concatenate, simile alle *tabernae*; esso viene così a completare le tipologie architettoniche e urbanistiche sperimentate all'EUR.

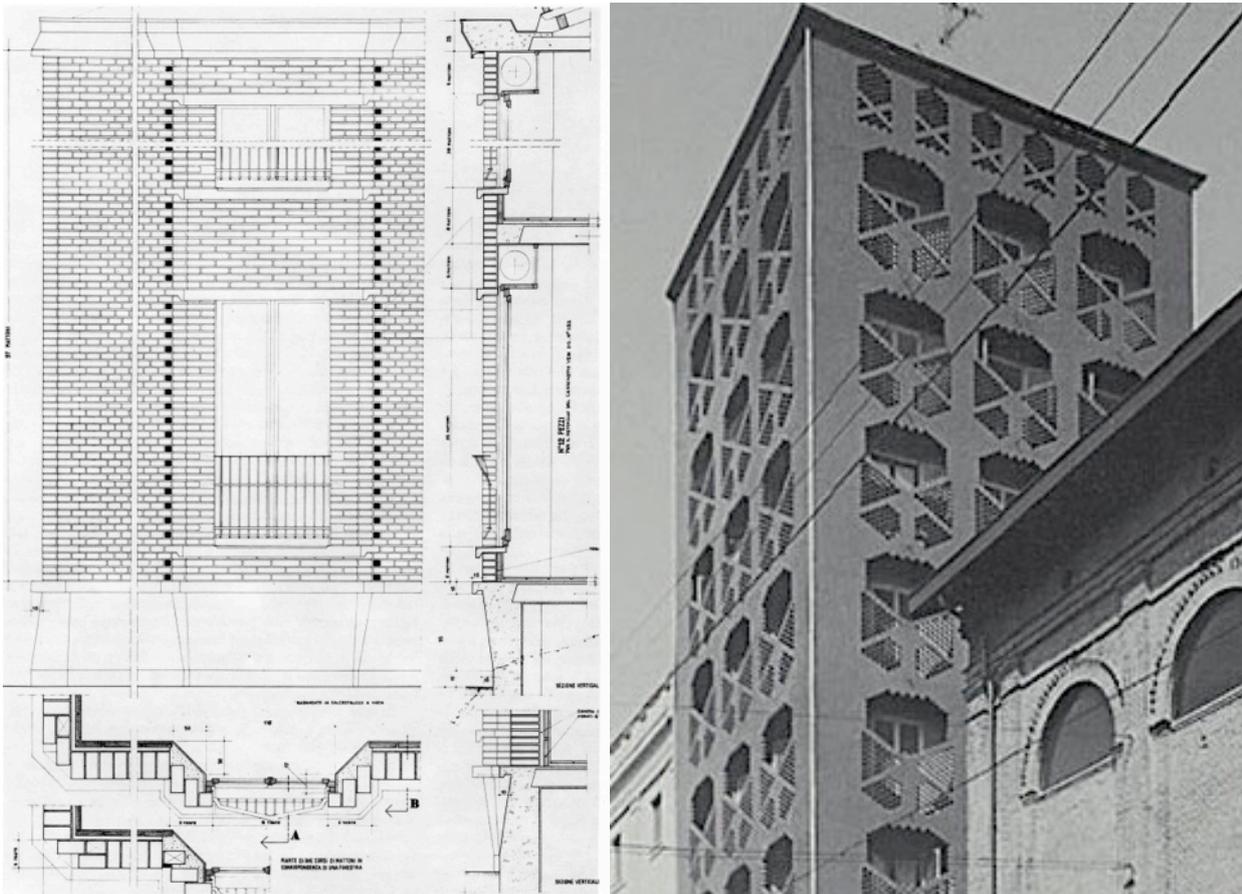
Usando una efficace metafora di Amedeo Belluzzi<sup>7</sup>: rispetto a una casa alle Zattere o a una torre Velasca, che si possono definire edifici "anticamente moderni" - cioè che chiudono in una pelle ambientale la tipologia funzionalista (la pianta libera ad esempio) questi edifici si potrebbero definire "modernamente antichi", perché aggiornamenti di tipologie e forme del passato.

Nel nucleo residenziale di Cameri, presso Novara (1956), Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino si ispirano, secondo Rogers, all'«eclettismo boitano e berlaghiano» (del resto nel 1959 esce la monografia di Liliana Grassi sul maestro milanese), ma l'artigianale costruzione di mattoni è anche un omaggio a Ridolfi. L'abitazione con scuderia di Gae Aulenti a S. Siro è da Rogers paragonata all'espressionismo olandese.

---

<sup>6</sup> Giustamente Claudia Conforti ha messo in luce l'affinità tipologica della sede della DC con l'ambasciata della Gran Bretagna a Roma (1967-68) di Sir Basil Spence, costruita quasi dieci anni dopo accanto a porta Pia, con il tema del volume compatto, del cortile interno e della proporzione classica della facciata. Non a caso la sua classicità monumentale è stata invece criticata da Zevi.

<sup>7</sup>Ibidem, p. 43.



Luigi Caccia Dominioni si riallaccia alla, tradizione ottocentesca e primo novecento borghese con un gusto che Banham definisce <<dandy, tetro e sofisticato>><sup>8</sup>. In effetti questa architettura lo è perché così è stata quella ottocentesca e floreale a cui si riferisce: anche Boito, Sommaruga, Arata sono tetri. I suoi edifici costruiti nel centro storico di Milano si collocano fuori della modernità per non farsi notare, si legano con quelli adiacenti per ricostruire quelle quinte stradali che Bottoni o Moretti rompono, per dare fluidità alla città. E' innegabile comunque l'accuratezza dei dettagli delle ringhiere, proprie della tipologia popolare milanese, esposte scandalosamente in facciata nell'elegante palazzo in piazza S. Ambrogio (1947-50, l'abitazione dell'architetto che sostituisce il neoclassico palazzo, distrutto dai bombardamenti); o del raffinato involucro di litoceramica - quasi una "veletta" calata con sofisticato pudore sul prospetto del convento e istituto della Beata Vergine Addolorata (1946-54). Questa soluzione viene poi reiterata in altri edifici per evidenziare il carattere di involucro unitario della facciata, completamente indipendente dalla struttura, in accordo con quelle adiacenti nella cortina stradale; con rigore boitano l'attenzione di concentra sui particolari delle aperture come stipiti e davanzali, che diventano oggetti di design, i colori scuri degli intonaci e del clinker si fondono con lo smog. Nell'edificio di corso Monforte (1963-64) questi elementi istituiscono un cordiale e civile dialogo fra nuovo e antico, mentre è Caccia Dominioni che risolve il collegamento fra la sede della Chase Manhattan dei BBPR con la chiesa di S. Fedele mediante una torre rosso mattone forata da una grande finestra ovale interrotta in basso da un balcone.

<sup>8</sup>R. BANHAM, *The polemical skyline*, <<The Listener>>, september 1960, trad. it., Milano, *L'orizzonte conteso*, <<Superfici>>, 1, 1961, p. 35. M.A. CRIPPA, *Luigi Caccia Dominioni, flussi, spazi e architettura*, Torino 1996.



Negli anni '80 la sua grande esperienza si unisce alla professionalità di Vico Magistretti a disegnare in stile pittoresco casine all'inglese nei quartieri verdeggianti di S. Felice e Viridiana sistemati fra lussureggianti giardini e laghetti della Edil Nord di Berlusconi.

La torre Velasca, come già quella del castello riassume <<culturalmente, e senza ricalcare il linguaggio di nessuno dei suoi edifici, l'atmosfera della città di Milano; l'ineffabile e pure percepibile caratteristica>>. <sup>9</sup>

La dicotomia fra interno (moderno senza vincoli) ed esterno (sensibile a luogo e storia) che abbiamo già rilevato, si riversa negli interventi di restauro o recupero dell'edilizia preesistente, dove la facciata appena viene conservata come un paravento (Muzio) e la fabbrica viene completamente svuotata per realizzare con libertà i nuovi spazi che la committenza richiede.

Il rapporto con la storia di Paolo Portoghesi si spiega anche con l'insegnamento di Zevi. Le opere dei grandi maestri diventano stimolo creativo; non imitativo ma emulativo. Nella casa Baldi nei dintorni di Roma (1959-62) le concavità disegnate dalle pareti di tufo, oltre che avere una valenza statica, hanno una volontà espressiva barocca che si rifà esplicitamente al S. Andrea alle Fratte borrominiano; ma il muro rustico del modello è accentuato dal materiale povero lasciato a vista con un atteggiamento neorealista. Sollette di copertura e cordoli dei solai in cemento sottolineano il movimento come le cornici nelle costruzioni barocche.

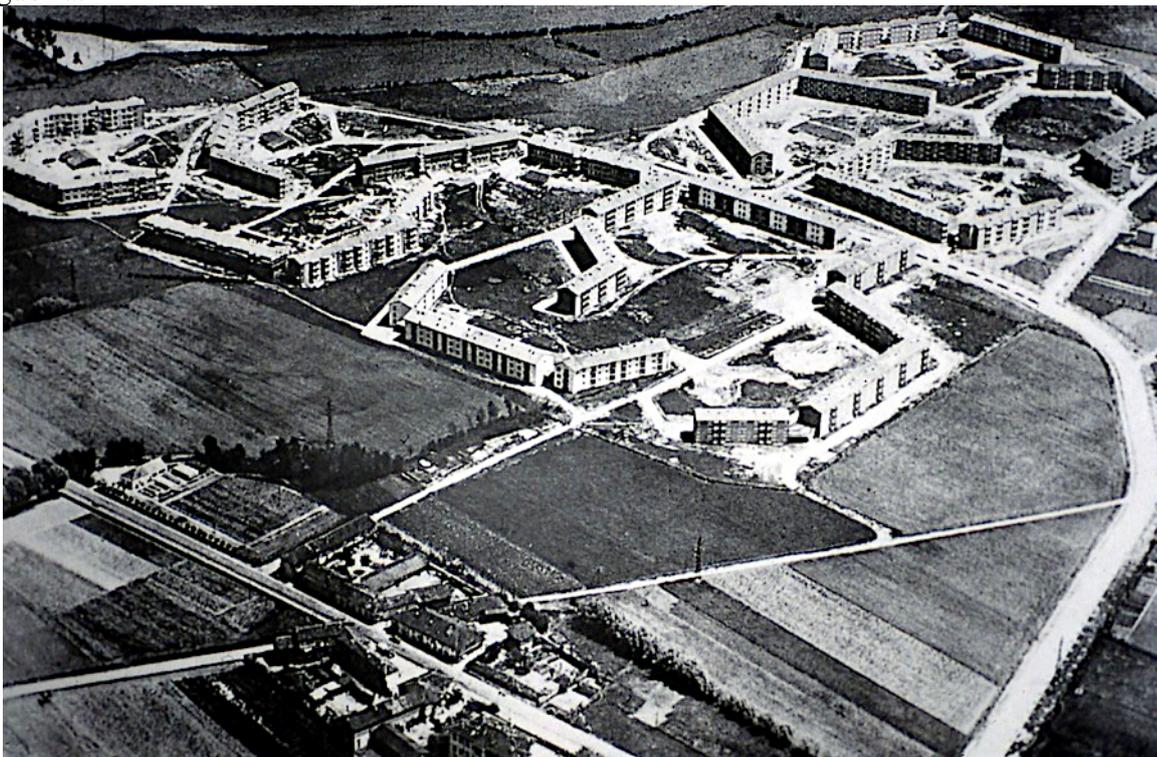
Oramai è giunto il tempo per i bilanci storici che con equilibrio esaminano <<il consumo del razionalismo italiano>>, come fa Koenig, con ironia brillante, preconizzando non uno ma <<molti futuri>>, una volta liberi dai dogmi, specie se affascinanti come quello funzionalista<sup>10</sup>. Egli ci ricorda inoltre con Renato De Fusco che l'architettura è linguaggio; sono di questi anni i saggi di applicazione della semiotica alla lettura dei *segni architettonici*. In Inghilterra Pevsner e la sua scuola hanno da un decennio inaugurato gli studi sull'architettura dell' '800.

<sup>9</sup>E.N. ROGERS, didascalia alla fig. 151 in *Esperienza dell'architettura*, Torino 1958.

<sup>10</sup>G. K. KOENIG, *Il consumo del razionalismo italiano*, (1961-62), ora in ID. *Architettura del novecento, teoria, storia, pratica, critica*, a cura di E. Mucci, Venezia 1995, pp. 36-51.

#### 41 Il caso di Torino e “l'affetto per i nonni”

La cultura e l'amore per la propria storia illustre - di capitale barocca europea - e locale - entro la cerchia delle Alpi - si unisce nella élite professionale torinese con una vasta curiosità culturale per le esperienze internazionali. Dal 1932 la rivista <<Urbanistica>> ospita recensioni di Annibale e Giorgio Rigotti dalle maggiori riviste internazionali, mentre Mario Passanti è autore di testi importanti per la storia dell'architettura piemontese.<sup>11</sup> Oltre che un isolato di via Roma, egli nel 1938 aveva costruito con Paolo Perona un villaggio per lavoratori agricoli, tutto in laterizio a vista, organizzato dentro una piccola corte allungata dove si accede da monumentali archi abbassati, sulla scia dell'attenzione alla tradizione rurale indicata da Pagano e Daniel nella Triennale del 1936. Egli è inoltre con Sottsass senior fra gli autori di Falchera, che traduce modelli anglosassoni di "unità di vicinato" in tipi consoni alla tradizione padana<sup>12</sup>; e nel palazzo degli uffici tecnici comunali (1956-61, con Paolo Perona e Giovanni Barbaccio) nonostante vicissitudini dovute alla committenza, viene a ricostruire con superfici severe le quinte intorno a Porta Palazzo distrutte dalla guerra.



Che l'architettura, come arte sociale non possa essere rivoluzionaria, pena la sua rottura con la società e con la città esistente, appare ormai chiaro nell'architettura del dopoguerra italiano. Che l'architettura sia anche un atto di *pietas* colta verso quanti ci hanno preceduto, verso i luoghi e le città, magari anche con un pò di ironia per non sembrare troppo gozzaniani, è dimostrato da Roberto Gabetti e Aymaro Oreglia d'Isola.

La loro opera può essere anche letta come un esercizio su i generi alla maniera delle scene vitruviane rappresentate da Sebastiano Serlio: tragica, comica, satirica. Essa pare in alternativa con le ricerche di Carlo Mollino sulla linea aerodinamica che combinano Fillia e il secondo futurismo

---

<sup>11</sup>M. PASSANTI, *Architettura in Piemonte. Da Emanuele Filiberto alla Unità d'Italia (1873-1870)*, Torino 1945; su P. cfr. R. RIGAMONTI (a cura di), *Mario Passanti, Architetto, Docente universitario*, Torino 1995.

<sup>12</sup> Invitato da Michelucci a un “lunedì del Viessieux” nel 1953 Giovanni Astengo parla de *i nuclei sociali e l'urbanistica*. Lo interessano i sociologi come studiosi dei fenomeni urbani sull'esempio francese della geografia urbana, la moderna dottrina urbanistica anglosassone che si occupa del nucleo sociale elementare <<unità di vicinato>>, la pianificazione a nuclei, la pianificazione dal basso, la pianificazione consensuale. Fa infine una critica della riforma agraria perché solo tecnica. In pp. 153-167 *Architettura oggi*, cit., pp. 153-167

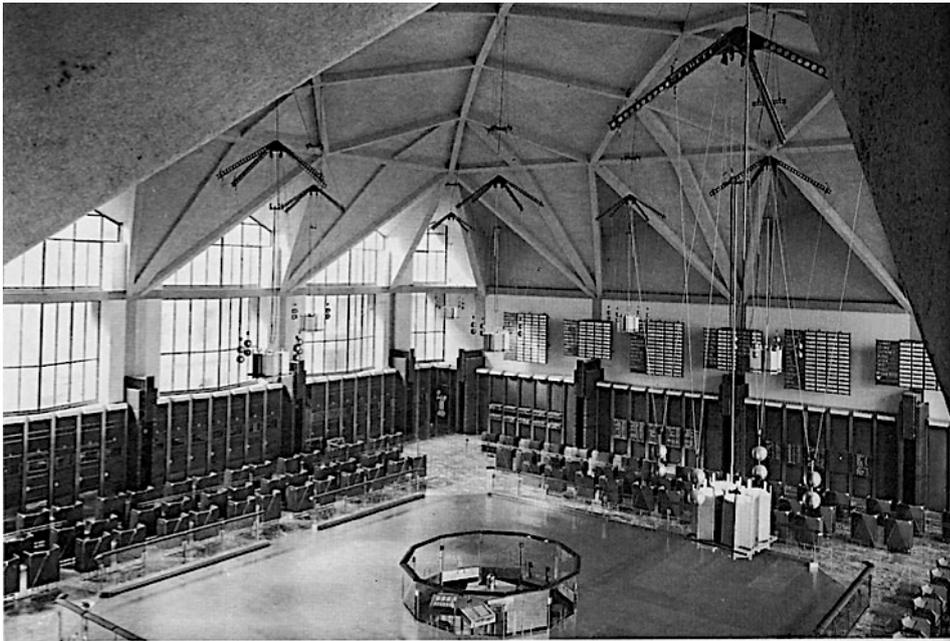
torinese con la produzione di alto design automobilistico di Pininfarina e con l'insegnamento di Gaudì. Ma questo contrasto è apparente e insito nelle anime della città. Del resto anche Mollino dimostra di saper combinare tradizione e modernità nella ricostruzione del teatro Regio (1965-73, con Marcello Zavelani Rossi, Carlo Graffi e Adolfo Zavelani Rossi) restaurando il fronte su piazza Castello, erigendo il severo muro di mattoni scuri faccia-a-vista su via Verdi e usando il foyer come un filtro vetrato fra la città antica e la sala sorprendentemente moderna dalle forme avvolgenti e dai colori eclatanti, degni del terminal TWA di Saarinen a New York.



Gabetti e Isola nella Borsa valori (1953-58) di Torino, con la struttura delle volte innervate di Giuseppe Raineri, creano una intelaiatura di travi degna di un *Entretien* di Viollet-le-Duc, ma guardano anche alla tradizione di Antonelli (all'interno innervato del padiglione della Mole). Le meraviglie ottocentesche, l'angolazione introflessa delle vetrate alla maniera dell'espressionismo romantico olandese vengono subito a porre questa opera prima accanto alla Bottega d'Erasmus (1953-55). Qui cortine di mattoni paramano e lastre di pietra di Luserna vengono a interrompere con forza la uniformità torinese della strada, dal lato opposto verande estroflesse spingono all'esterno le grondaie, che invece dalla parte opposta scorrono nella sede dei bovindi. Le parole di presentazione degli autori diventano manifesto del neo-liberty italiano; la <<decomposizione e ricomposizione di memorie (materiali, forme, elementi di vario genere) secondo un esercizio, fitto, intenso, efferato>><sup>13</sup> sostituisce le ideologie e i principi di Rogers con il pragmatismo, l'utopia con le tecniche e i materiali correnti; alle teorie generali contrappone l'individualità di ogni occasione progettuale.

---

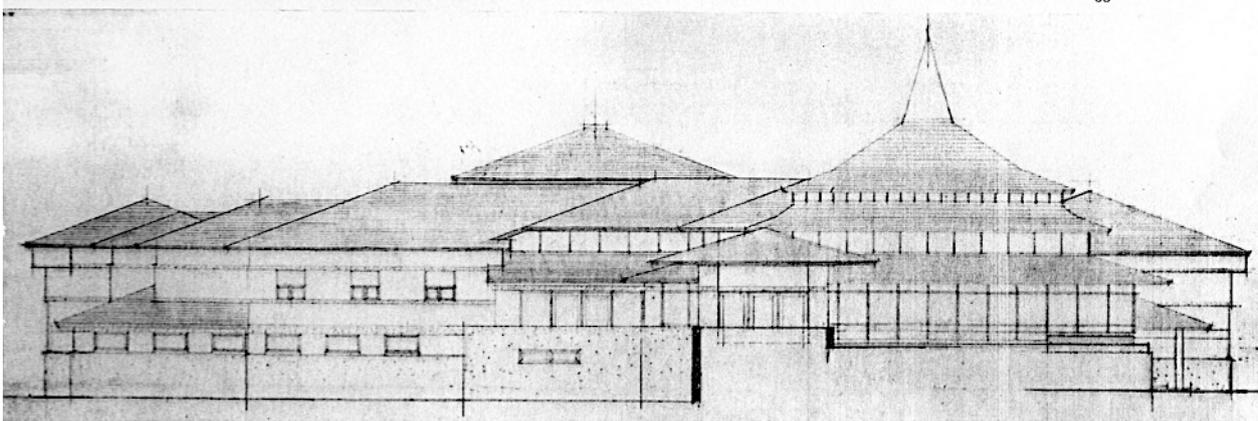
<sup>13</sup>R. GABETTI, A. ISOLA, Intervento al dibattito, *Revivals e storicismo nell'architettura contemporanea*, <<Casabella>>, 318, 1967, p. 15.



L'architettura dell'espressionismo (in particolare Mendelson e la sua fabbrica per cappelli) affiorano nella sede della Società ippica torinese (1959-60) dove le falde del tetto a guscio in cemento armato sono portate quasi a terra a coprire un basso porticato e nelle pieghe delle falde sono ricavate mansarde. L'architettura residenziale di Wright ricollega la villa Vigliardi Paravia a Candiolo (1963-64) con la villa di Masieri a Cervignano e con le terme di Arta di Gino Valle (1962-64), ma viene qui rivista per l'appunto attraverso l'espressionismo. Essi rifiutano la <<facilità irritante>> del cosiddetto "Movimento Moderno"<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> IDD. *L'impegno della tradizione, <<Casabella-continuità>>*, 215, 1957, pp. 63-64.



Le stalle della cooperativa agricola di Montalenghe di Giorgio Raineri (1957-58) hanno una semplicità monumentale nella rielaborazione originale di forme e materiali tradizionali. Questa trasposizione della nobiltà della "santa agricoltura" in un edificio si inserisce nell'esperienza dell'impresa ispirata da "Comunità". Essa ispira anche il palazzo dell'Agricoltura alla Fiera di Milano di Gardella (1961) dove i prefabbricati modulari dei loggiati ai piani inferiori si combinano con il traforo continuo dei superiori. Nell'ampliamento dell'edificio scolastico Istituto di Gesù Nazareno (1957-58) gli archi ribassati nel muro di laterizio ricordano la Borsa di Amsterdam, ma anche la tradizione locale di case popolari e stabilimenti industriali dei primi del secolo.

I BBPR nel grattacielo di corso Francia (1959) deformano il modello geometrico perché sembri nascere nel sito irregolare da una piastra più bassa che lo lega agli isolati adiacenti. Sergio Jaretti ed Elio Luzi nella lussuosa casa d'appartamenti di piazza Crimea (1955-58) articolano il prospetto alla maniera di Gaudì e sottolineano il movimento fluente con il paramento marmoreo sagomato in modo da disegnare sottili ombre orizzontali continue. Il loro edificio appare eccezionale per forma e materiali nella "galleria dell'eclettismo" costituita dal quartiere oltrepò.

#### 42 Critiche al neoliberty

Al CIAM di Otterlo del 1959 l'architettura dei BBPR, di Gardella, di Lodovico Magistretti e di De Carlo è considerata diversa da quella continentale per i legami con il contesto storico-ambientale, un maggiore spessore culturale le separa dai revivals stranieri, troppo espliciti nelle citazioni; da ciò le critiche di Pevsner, custode dell'ortodossia del Movimento Moderno<sup>15</sup>, o del Team X che raccoglie un eterogeneo gruppo di innovatori che sperimentano neofuturismi basati sulle possibilità espressive di nuove tecnologie esibite francamente. Questo neo-funzionalismo assume il nome di *new-brutalism* e trova un appoggio nell'estetica tecnologica di Banham. In particolare il quartiere Spine Bianche a Matera (1954-57) di De Carlo è considerato rigido e tradizionale da Georges Candilis e Peter Smithson.<sup>16</sup> Poi le cose si chiariscono e De Carlo entra nel Team X, dimostrando con il primo nucleo dei collegi universitari a Urbino (1962-66) una modernità lontana da ogni rapporto con l'architettura spontanea se non nella sensibilità a colonizzare la collina dell'*Aquilone*, di pascoliana memoria, con articolate costruzioni in calcestruzzo grezzo e mattoni vicine all'insegnamento di Aalto

Nel 1960 esce la *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo che asserisce la fiducia nella capacità dell'architetto di risolvere i problemi della città e del territorio. L'Italia è rappresentata soprattutto dal razionalismo, per il resto appare una colonia un pò arretrata, dove restano interrotte esperienze che altrove hanno peso ed esiti ben più concreti. Un primo bilancio

<sup>15</sup>Va notato però che è proprio Nicolaus Pevsner a iniziare su "The Architectural Review" il recupero del "revival" vittoriano. Invece Sybil Moholy-Nagy paragona il rapporto con il passato all'intervento dello storico in un banchetto per fare un brindisi ai sovrani. Cfr. M. TAFURI, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari 1968, in particolare il capitolo *L'architettura moderna e la eclissi della storia*.

<sup>16</sup>CIAM '59 in Otterlo, a cura di O. Newmann, Stuttgart 1961, pp. 90-91.

sulla via italiana all'architettura, immessa nel campo dell'arte contemporanea lo fa Corrado Maltese nella sua *Storia dell'arte in Italia 1785-1943* dello stesso anno. Qui ovviamente il taglio nazionale serve a meglio comprendere i legami esistenti fra ottocento e novecento e il rapporto dell'architettura con il dibattito artistico articolato e originale delle accademie, dei caffè e delle riviste.

L'atteggiamento di Benevolo, Carlo Melograni ed Eduardo Vittoria della SAU (Società di Architettura e Urbanistica) contro un formalismo scettico e pago della propria eleganza si rifanno al metodo e alla tecnica per giungere a un linguaggio oggettivo e distaccato secondo la lezione del Movimento Moderno e di Gropius in particolare. *Curtain wall* e *international style* sono però i limiti delle architetture anodine dei nuovi centri direzionali, mentre nei padiglioni della Fiera di Bologna di Benevolo, Melograni, Tommaso Giura Longo (1961-67) vi è la suggestione storica del Christal Palace e della Gallerie des Machines nel reticolo strutturale metallico ruotato di 45 gradi che viene in parte racchiuso e in parte escluso dal tamponamento creando una continuità di spazio fra esterno e interno.

Carlo Aymonino, dopo l'esperienza neorealista con Quaroni, punta su eloquenti immagini barocche concentriche, come lo scalone della Camera di Commercio di Massa (1956-60), per poi passare a forti effetti di aggetti e volumi contrastanti nel complesso polifunzionale di Savona (1966).. Fiorentino sperimenta con Hans Huber negli edifici INA di piazza Addis Abeba(1962) a Roma il *curtain-wall* nei volumi scalettati delle torri che abbandonano il realismo tradizionale degli edifici accanto di Ridolfi senza perderne di vista la lezione incentrata sul rapporto fra struttura e involucro. Vincenzo, Fausto e Lucio Passarelli portano alle conseguenze logiche il rapporto forma-funzione nell'edificio di via Campania a Roma (1963-65). La differenza d'uso fra le parti comporta l'uso di linguaggi contrastanti che ne dissolvono l'unità dimostrando in maniera retorica le notevoli capacità professionali degli autori. Un precedente sta nella capacità professionale di Vico Magistretti a distinguere le parti ad uffici ed abitazioni attraverso una diversa concezione dei medesimi edifici nel complesso della Società "L'Abeille" in via Leopardi a Milano (1959-60). Corso Europa a Milano è una parata di *curtain-wall*, esempi di opulenti edifici per uffici che lo connotano come centro direzionale.



Di fronte alla impossibilità dei piani urbanistici di dare una forma alla "città-regione", rappresentandola in un'immagine compiuta, la metaprogettazione di centri direzionali o di grandi infrastrutture di trasporto (si pensi alla metropolitana milanese di Albini e Helg) dovrebbe essere un modo per controllare l'edificato e ricondurlo a un'immagine. Intorno al 1968 la suggestione del piano di Louis I. Kahn per Filadelfia (1957), con i grandi garage a forma di Colosseo posti a presidio del cuore della città insieme con i grattacieli a croce strombati, porta all'autonomia della forma dalla funzione attraverso il concetto di *contenitore*; *morfologia* e *tipologia* diventano strumenti per basare la ricerca e la didattica su basi certe, abbastanza razionali rispetto al soggettivismo eclettico della crisi del movimento moderno.

#### 43 Urbanistica e centri storici

La legge urbanistica del 1942 (17-08-n°. 1150) rappresenta, come si è scritto, un tardivo ma importante passo, essa però non è stata seguita da un regolamento: nata troppo tardi, in piena

guerra, priva di dispositivi per il finanziamento dei piani, non è stata in grado di disciplinare i nuovi impetuosi problemi scaturiti nel dopoguerra, affrontati invece negli altri paesi con più moderni criteri giuridici. All'opposto anzi l'istituzione nel dopoguerra dei piani di ricostruzione (d. l. 1945), ridotti nello spazio ai soli settori urbani disastriati e nel tempo alla validità di due anni e concepiti quali piani particolareggiati, ha impedito di affrontare il problema urbanistico con la necessaria vastità e unità. Il d. l. su i piani di ricostruzione (ministro Meuccio Ruini) ha rappresentato un grave passo indietro rispetto alla legge del 1942, la quale invece avrebbe dovuto trovare immediata applicazione. La legge attualmente appare come uno strumento valido sì in alcuni principi, ma del tutto inadeguato nella struttura: nessuna connessione tra pianificazione economica e pianificazione urbanistica; ristretta l'autorità urbanistica al solo campo del dicastero dei LL. PP., chiamato invece a dare normative nella sfera di altri ministeri; del tutto inefficienti le norme riguardanti i consorzi, le ricomposizioni particellari e quelle che dovrebbero permettere la formazione dei demani; la protezione del paesaggio affidata al ministero della Pubblica Istruzione attraverso altri tipi di piani (i piani paesistici - legge 1939 - che possono operare soltanto negativamente attraverso vincoli); incerto il significato dei piani intercomunali e quello dei piani territoriali, nessuno dei quali, del resto, è mai stato approvato.

Questa inefficienza legislativa, unita alla presenza di infinite altre leggi (per l'edilizia popolare, per la bonifica, per la tassazione sulle aree edificabili, per il Mezzogiorno, ecc.) ha portato ad una infinità di piani settoriali (strade, bonifiche, industrie, case popolari, ferrovie, ecc.) tutti distaccati l'uno dall'altro e spessissimo in reciproco contrasto: particolarmente evidente il contrasto tra la pianificazione urbanistica dei piani regolatori e quella settoriale delle strade e autostrade (ANAS) che pure entrambe dipendono dallo stesso ministero dei LL.PP.

L'INU nel congresso del 1960 propone una nuova legge generale urbanistica, rivolta ad: a) armonizzare pianificazione urbanistica ed economica espressa in un programma-quadro degli interventi statali; b) istituire i piani regionali; c) sostituire i piani intercomunali con piani comprensoriali; d) affiancare ai piani generali comunali quelli particolareggiati di risanamento conservativo, necessari a salvare e a restaurare gli ambienti di valore storico e monumentale; e) assorbire nei piani territoriali e generali la materia dei piani paesaggistici; f) adeguare alle necessità pratiche tutte le norme particolari per i demani, per i consorzi, per le ricomposizioni particellari, ecc.; g) sgravare dalle imposte gli edifici e i terreni vincolati alla conservazione; h) creare istituti per finanziare l'esecuzione dei piani generali, per l'avocazione al comune del plusvalore, e per la cessione al comune, da parte dei privati, della parte di aree (fino al 35%) necessaria ai servizi (strade, giardini, scuole, edifici pubblici, ecc.).

Questi criteri - noti poi come *Codice dell'urbanistica* - derivano soprattutto dalla esperienza di Luigi Piccinato che ha tentato di realizzare il suo modello di pianificazione nei piani regolatori di Matera, l'Aquila, Padova, Siena, Benevento, Carrara con scarso successo. Assi preferenziali, centri direzionali in alternativa al centro storico, la tecnica dello *zoning* rientrano nelle possibilità offerte dalla legge del '42 e nello stesso tempo rielaborano le teorie di Piacentini espresse fin dal 1916.

Il disegno di legge per la riforma urbanistica del ministro Sullo (giugno 1962) seguiva in gran parte questi criteri, ma fu silurato politicamente nonostante il varo dell'esperienza dei governi di centro sinistra l'anno successivo. Lo surrogò la legge 167 per l'acquisto di aree destinate all'edilizia economica e popolare; i piani regolatori comunali infatti erano stati redatti soprattutto per assicurare lo sviluppo del settore abitativo mettendo ordine nella crescita di periferie dormitorio.

I *Criteri di indirizzo* che Giovanni Astengo stende nel 1952 su invito del ministro dei lavori pubblici Giovanni Audisio avrebbero dovuto fondare la pianificazione regionale su basi scientifiche, ma il "buongoverno" del territorio, resta un sogno di Einaudi, relegato alle pagine della splendida rivista <<Urbanistica>>, la migliore in Europa grazie al mecenatismo di Adriano Olivetti, ma inoperante in un paese dove le teorie restano tali per mancanza di supporti politici ed economici, e soprattutto per la diffidenza e l'intolleranza dei cittadini ad ogni restrizione dell'uso del suolo. Così gli studi per i piani di Campania, Piemonte, Lombardia, Veneto restano esercitazioni

teoriche. Ad Astengo non resta che esercitare la sua urbanistica scientifica su un piccolo comune ricco di storia e di arte.

La legge speciale per Assisi del 9 ottobre 1957 n. 976 sta alla base del piano regolatore generale del territorio comunale, allo studio dal 1955. Astengo ne è l'autore e lo pubblica su due numeri speciali della rivista <<Urbanistica>> del 1958. Esso vuole riprendere il discorso iniziato con il progetto regionale olivettiano per la valle d'Aosta e ripreso nel 1952 con il piano di Ivrea (affidato a Quaroni), anche se calato su un territorio ben più limitato, si inquadra nella prospettiva di un piano regionale per tutta l'Umbria.

Astengo considera il piano come strumento per la salvaguardia e la rinascita della città; parte dalla analisi dello stato di fatto condotta in maniera interdisciplinare. La distribuzione delle colture agrarie serve a spiegare la principale attività economica e ad analizzare il paesaggio, mentre la città dentro le mura è descritta nelle sue attività tradizionali e nuove; con <<la rovina recente>> si denunciano gli edifici turistici o residenziali costruiti dentro o vicino alle mura. Lo studio della struttura urbana è condotto con un intreccio di storia demografica e analisi sittiana, soprattutto per quanto riguarda l'impianto a X delle piazze medievali; si passa poi al censimento dei valori architettonici e urbanistici dentro le mura con il metodo di Giovannoni, mentre nel valutare la situazione delle abitazioni e delle famiglie si ereditano i metodi degli ingegneri igienisti. Il PRG comunale traccia la nuova viabilità con gli insediamenti produttivi intorno alla Porziuncola, mentre il piano particolareggiato (PP1) si occupa della città dentro alle mura, dalle norme del recupero e del restauro alle nuove pavimentazioni che riprendono materiali e forme della tradizione (ad esempio nella piazza della Cattedrale). Ai bordi della città si collocano i più importanti interventi infrastrutturali: la sistemazione delle piazze inferiore e superiore di S. Francesco, di quella di S. Chiara, della conca di Mojano, la nuova autostazione e le autorimesse. Le nuove architetture con le strutture a ombrello esagonale dell'autostazione e le sistemazioni in pietra dei terrapieni dei parcheggi tentano di dare l'immagine di un' architettura moderna rispettosa della storia e del paesaggio.

Astengo Assisi



In materia di risanamento e restauro si rinnegano le trasformazioni del tardo ottocento e del primo novecento: improntate tutte a un eclettismo accademico, <<operante a freddo>>, <<staccato dalla vita contemporanea>>. E' quindi legittimo prevedere di eliminare, quanto più possibile, questo

tipo di trasformazioni: <<restaurare>> i restauri recenti, eliminando , ad esempio i più vistosi elementi stilistici accademici<sup>17</sup>

Le operazioni nel centro storico devono ricercare <<l'unità dell'immagine>> evitando il <<pericolo di frammentarietà che deriva dall'attuale mancanza di un sicuro linguaggio architettonico e dalla diffusa impreparazione culturale...>>.

Accanto a un abaco dei restauri maldestri si mostra un abaco di quelli consigliati, quasi a redigere un manuale elementare. Riprendendo Giovannoni, si opererà per comparti di risanamento . Mentre per le nuove aree di espansione si opererà con il piano particolareggiato (PP2) basato su tre ipotesi: <<profilo regolatore rigido>>, <<profilo regolatore elastico>> e <<linee di sviluppo>> riservate a piccoli insediamenti di case a schiera. Queste saranno sfalsate tra loro, disposte secondo le curve di livello, ricoperte di materiali tradizionali, e organizzate intorno a spazi comuni allungati che ricordano le piazze medievali, aggiornati però sul modello del *New Empiricism* scandinavo sperimentato a Falchera.

I principi dell'intervento e della salvaguardia dei centri storici vengono dibattuti nel convegno di Gubbio del 1960. La prassi è quella indicata da Rogers nel 1964: no all'imbalsamazione <<se viene solo suggerita da impulsi sentimentali>>, ma anche no al <<piccone demolitore>> in nome della <<vitalità del processo storico>>, anche perché ormai all'igiene e al decoro si sono sostituite le mire della speculazione.<sup>18</sup> La lotta di Zevi, di Samonà e Trincanato contro i soprintendenti, nemici del nuovo è ormai conclusa.

Nel 1957 si costituisce l'associazione "Italia Nostra" che ha per presidente l'archeologo Umberto Zanotti Bianco; contemporaneamente il Convegno INU di Lucca ha per tema la "Difesa e la valorizzazione del paesaggio urbano e rurale". La rubrica di Antonio Cederna su <<Il Mondo>> colpisce periodicamente le malefatte dei <<vandali in casa>>, contribuendo ad arrestare operazioni di sventramento e a salvare dalla lottizzazione parchi e aree verdi. Gli articoli dedicati alla salvaguardia di Roma e soprattutto del parco archeologico paesaggistico dell'Appia antica, saranno raccolte nel volume *Mirabilia Urbis*, titolo ironico per descrivere lo scempio della capitale negli anni cinquanta e sessanta. La XVII Olimpiade segna un acuirsi della speculazione e del disordine, ma anche la costruzione delle infrastrutture necessarie alla vita metropolitana - Areoporto di Fiumicino con gli hangar di Morandi, l'areostazione di Monaco e Luccichenti, la via Olimpica, il Grande Raccordo Anulare, il villaggio olimpico di Libera, Moretti ecc., che resta uno dei migliori insediamenti abitativi della sua epoca, le architetture neoclassiche di Nervi, del palazzetto e del palazzo dello sport che viene a concludere con l'intervento di Marcello Piacentini l'EUR dal punto di vista compositivo e cronologicamente la carriera professionale di questo protagonista dell'architettura italiana.

Nel frattempo (1954-59), Quaroni e Piccinato sono al lavoro per studiare un nuovo piano regolatore dopo quello del 1930. I punti nodali del nuovo piano sono la salvaguardia del centro storico mediante un'espansione unidirezionale e lo spostamento in zone cerniera delle strutture terziarie; l'invenzione determinante è l'asse attrezzato direzionale posto lungo una tangenziale a linea spezzata che si snoda fra i poli-cerniere di Pietralata, Centocelle, EUR. Da un lato si riprende quindi, con opportune modifiche l'idea piacentiniana di centro direzionale alternativo al centro storico, saldata opportunamente con la realtà dell'unico vero centro direzionale romano che è l'EUR, approfittando delle poche aree rimaste libere nella periferia orientale per i vincoli militari e archeologici. Dal punto di vista viabilistico Piccinato insiste sulla necessità di assi tangenziali che lambiscano la conurbazione da nord a sud passando a est, secondo i più moderni modelli internazionali, contrario a ogni percorso anulare di stampo ottocentesco (caro a Giovannoni) che verrebbe a interrompere i pochi cunei verdi rimasti fra la campagna e il centro. Ma l'anulare verrà fatta dagli ingegneri dell'ANAS e del resto contemporaneamente anche Parigi e Londra faranno lo stesso su scala molto più ampia. Solo in un secondo tempo si provvederà a una piccola e antiquata

---

<sup>17</sup>Relazione al PRG di Assisi, <<Urbanistica>> XXVII, 24-25, settembre 1958, pp. 108-09.

<sup>18</sup> E. N. ROGERS, *Editoriali...*, cit., p. 193.

tangenziale e solo dopo cinquant'anni allo SDO (sistema direzionale orientale), oggetto peraltro di eleganti esercitazioni accademiche di meta-progetti di Quaroni, Fiorentino e allievi della facoltà di architettura, nel tentativo di superare l'incapacità dell'urbanistica di dare forme allo sviluppo urbano con una architettura su grande scala che ricorda l'"arte edilizia" piacentiniana<sup>19</sup>.

Il piano del '59 resta lettera morta e accantonato per la coalizzazione delle forze della piccola e grande speculazione. A Quaroni non resta che riflettere su questo fallimento, da lui già previsto, con il magnifico saggio storico *Una città eterna: quattro lezioni da 27 secoli* che è anche una lezione progettuale, dove la pianta archeologica del Campo Marzio di Piranesi con i suoi organismi enormi e complessi, coerenti all'interno ma disordinatamente disposti, diventa l'emblema delle contraddizioni di una città che ha saputo pianificare il mondo senza mettere ordine in se stessa<sup>20</sup>.

De Carlo polemizza con l'urbanistica italiana, troppo lontana dalla realtà:

"Si pianifica su scala immaginaria, lasciando alla burocrazia e alla speculazione le piccole scale reali sulle quali si consumano concrete e irreparabili trasformazioni[...], si fissa l'attenzione e l'orgoglio su punti di "interruzione" del tessuto e si perde di vista la stessa trama generale del tessuto stesso[...]"<sup>21</sup>.

Altrettanto fa contro il linguaggio moderno ormai usato anche dalla speculazione e chiuso nel "formalismo". A entrambi contrappone il suo empirismo libero da pregiudizi e dogmi, come ha occasione di dimostrare con il piano regolatore di Urbino. Un centro storico in crisi, come l'agricoltura mezzadrile di cui ha vissuto negli anni sonnacchiosi dal governo pontificio fino ad oggi, che nella libera università retta da Carlo Bò trova il suo futuro. Proprio il restauro della sede centrale (1952-60) e la costruzione di una schiera di case per i dipendenti sono l'occasione che lo lega al committente. Gli studi del piano prendono l'avvio nel 1958. Per De Carlo il piano nasce dalla storia. Lo studio dello stato di fatto si articola nella definizione geografica del territorio, nell'analisi delle strutture economiche, delle infrastrutture, nello studio della struttura e della forma della città. La consapevolezza e la memoria dell'immagine urbana, la percezione e la difesa delle strutture urbane e delle forme urbane impongono il distacco fra centro storico e zone di espansione. Il destino di Urbino si gioca nel suo ruolo di città fra Rimini e Roma. Gli interventi sulla forma della città devono avvenire attraverso piani particolareggiati, mentre fuori dalle mura si devono identificare le cerniere organizzative e le direttrici formali dello sviluppo. Si individuano le antiche forme esistenti come permanenze e invarianti e si propongono nuove forme ritenute appropriate.<sup>22</sup>

Per De Carlo ciò pone due problemi:

- 1) Può una forma antica conservare i suoi significati quando viene trasformato l'impianto organizzativo cui appartiene? E d'altra parte, può una forma architettonica moderna inserirsi in un tessuto antico senza distruggere la sua coerenza? [...] la duplice questione troverebbe quindi una immediata e lineare soluzione nel principio che le vecchie forme restano e le nuove forme si aggiungono senza alcun contrasto, se possiedono un reale valore figurativo. [...] [Ma] la forma architettonica è vincolata al suo contesto da rapporti più diretti e continui di quanto non accada alle forme delle arti figurative; non si distacca mai dalle ragioni pratiche della sua destinazione e dei suoi modi d'uso [...] L'architettura non è un'arte figurativa [...] E' materializzazione di un sistema organizzativo. Il vero problema non è quindi di conservare le forme antiche - di restaurarle, ripristinarle, restituirle alla loro originaria configurazione - ma di selezionarle e sceglierle sulla base di un duplice criterio: quelle che possono riappropriarsi alle nuove strutture che il piano predispone per rendere attuali le funzioni della città e del territorio; possono riappropriarsi le forme che per intrinseca forza di riverberazione riescono a conservarsi attive in un contesto nuovo [...] le forme nuove debbono essere strettamente appropriate al contesto contemporaneo, debbono essere cioè forme moderne.<sup>23</sup>
- 2)

---

<sup>19</sup>Al Convegno dell'INU a Lecce del '59 De Carlo, Piero Moroni, Quaroni e Vittoria propongono il superamento dell'«urbanistica», termine ormai usurato, nell'architettura. Da ciò nascono i circus di Quaroni a San Giuliano

<sup>20</sup>In «Urbanistica», 1959, n. 27 poi trasformato nel libro L. QUARONI, *Immagine di Roma*, cit.

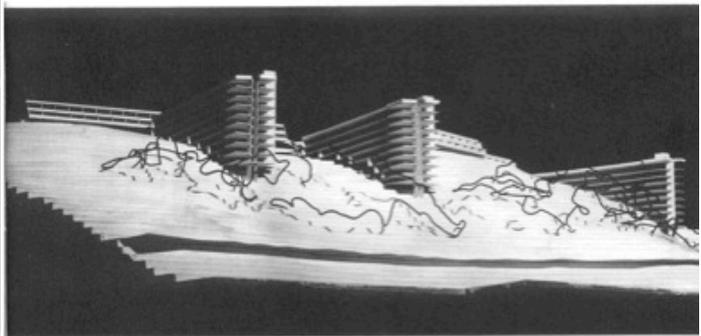
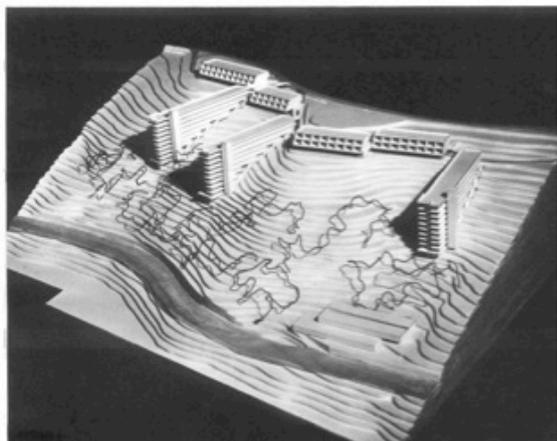
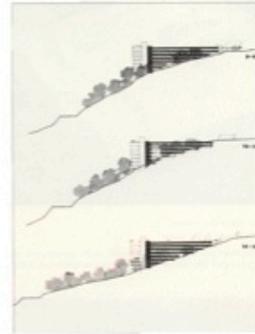
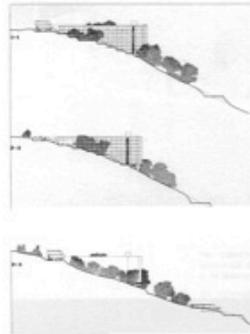
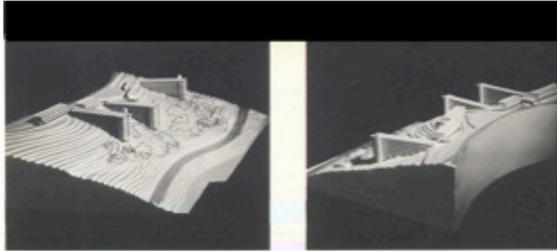
<sup>21</sup>G.C. DE CARLO, *Una precisazione, «Casabella-continuità»*, 214, 1957, s.p. ora in A. BELLUZZI e C. CONFORTI, *Architettura italiana*, ..., cit., p. 197.

<sup>22</sup>G.C. DE CARLO, *Urbino, la storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Padova 1966.

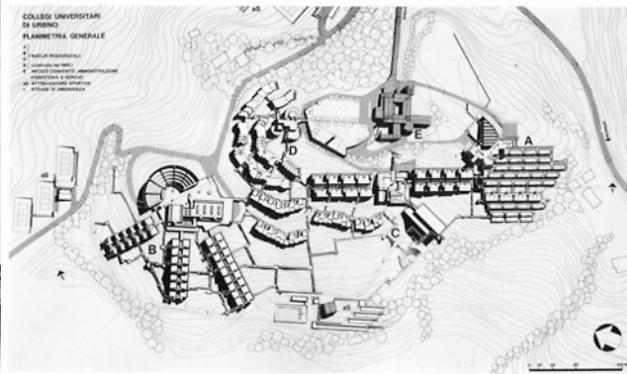
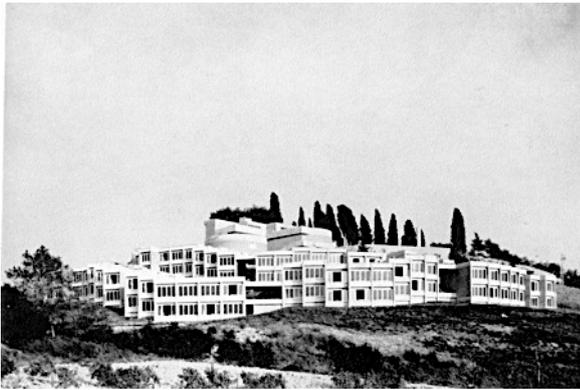
<sup>23</sup>Ibidem, pp. 123-124.

Mimesi o rottura sono posizioni altrettanto retoriche; va invece cercata per De Carlo una coerenza dialettica fra antico e nuovo. Il centro storico va pensato innanzitutto come un <<unico formale>> da analizzare come <<aggregazione di unità morfologiche>>; il piano della zona di espansione va invece fatto tenendo presenti i rapporti fra strutture e forme.

#### Nuovi quartieri pian severo



Il settore di Lavagine nel centro storico e quello di Pian Severo fuori dalle mura sono gli esempi su cui sperimentare le norme di prescrizione e i progetti esemplificativi. Nel primo si prevedono quattro gruppi di intervento: la demolizione totale per edifici o parti aggiunti in modo inorganico; la sostituzione per demolizione e ricostruzione se l'edificio o una sua parte hanno subito modifiche tali da renderlo estraneo all'ambiente; la trasformazione sotto controllo prescrittivo e la trasformazione sotto controllo progettuale per gli edifici da recuperare. Non si parla più di "risanamento igienico" come ai tempi di Giovannoni, ma le sue teorie sulla eliminazione delle superfetazioni sopravvivono. Le prescrizioni si applicano soprattutto agli impianti distributivi (ingressi, androni, corpi scala, servizi) e sui tipi compositivi. Nelle zone di espansione si cerca di fissare una "soglia di controllo formale" con un progetto architettonico che precisa fino ai più minuti particolari gli elementi della tipologia urbana. Così dopo la analisi del sito di Piansevero si fissano i profili degli edifici in rapporto con le visuali, si organizzano gli elementi strutturali e morfologici (percorsi, accessi, verde, servizi), si definisce infine il progetto con gli edifici a lame, ortogonali alle curve di livello che si protendono a valle come nei progetti californiani di Wright. Gli allievi Franco Mancuso e Germano Zen studiano nella loro tesi di laurea un complesso nodo stradale ai piedi del quartiere di Lavagine.



Questa volta a differenza di Assisi, il piano viene attuato e realizzato in gran parte fra il 1962 e il 1983 sia nelle fasi di ampliamento con le residenze studentesche (1962-66 e 73-81), sia nella fase di recupero di parti del centro storico e quindi di esecuzione dei piani particolareggiati. Nei collegi universitari De Carlo passa dai mattoni a dentelli e dai tetti di coppi al brutalismo del cemento grezzo e dei percorsi con passerelle diagonali che legano i corpi, ma resta la sensibilità anglosassone nella composizione delle cellule disposte in curva a formare una comunità, la volontà di colloquiare con il paesaggio, che non appare aggredito dalle cellule disseminate secondo le curve di livello, ma commentato. La facoltà di Giurisprudenza (1966-68) e quella di Magistero (1968-76), sono infatti le occasioni per trattare la ridestinazione di antichi complessi conventuali, mediante un attento recupero delle cortine laterizie. Nel secondo intervento soprattutto, all'alto muro continuo di mattoni del complesso quattrocentesco De Carlo aggiunge le parti nuove in forma di una piccola città ricucendo i muri antichi e creando nuovi spazi digradanti sull'area dell'orto conventuale. Qui l'anfiteatro vetrato contiene su diversi piani l'auditorium, le aule di lezione e il bar. Da un lato segue la lezione di Aalto al politecnico Otaniemi, dall'altro con le terrazze e i giardini pensili ripete la complessità del palazzo ducale collegando visivamente e funzionalmente tutte le parti del complesso. La sistemazione del Mercatale (1968-72) allarga questo complesso di intervento a una parte importante della città. Questo spazio diventa il punto di accesso privilegiato al centro storico, utilizzando la rampa circolare, attribuita Francesco di Giorgio e restaurando il foyer del teatro ottocentesco come parte dello spazio urbano.



L'esperienza di "pianificazione dal basso", democratica, nel quartiere Matteotti (1969-74) a Terni, dove la piastra comune assicura unità a una grande varietà di tipologie abitative con i percorsi brutalmente innestati, precede il quartiere a Mazzorbo (Burano, 1980) che necessariamente fa concessioni alla lingua lagunare nei colori accesi delle piccole schiere abitative.

Queste esperienze e in particolare i convegni dell'Associazione Nazionale dei centri storici e artistici (ANCSA) a Gubbio nel 1970 e a Bergamo (1971) pongono l'attenzione sulle possibilità offerte dalla legge 865 che per la prima volta destina risorse, anche se modeste, per interventi sull'edilizia residenziale esistente<sup>24</sup>. Bologna diventa pilota dell'esperimento che presto viene applicato anche alle periferie da riqualificare e alle aree industriali dismesse dove possono trovare posto le attrezzature terziarie sempre più sviluppate e diversificate che le città necessitano.

Il piano di Bologna rappresenta il caso di un piano definito "della terza generazione" da Bernardo Secchi e da Giuseppe Campos Venuti. Preso atto della fine della crescita demografica delle città italiane, dell'aumento relativo della popolazione anziana, del decentramento delle industrie e dello sviluppo del terziario, emerge come fondamentale il tema del riuso di aree e complessi edificati, la soluzione dei problemi del traffico con nuove tecnologie. Ai piani si richiede ora di ridefinire lo sviluppo urbano, di rimediare agli scempi della ricostruzione e dello sviluppo, di riqualificare le periferie. Cinquant'anni di urbanistica italiana sono ricostruiti ne *Il racconto urbanistico* di Bernardo Secchi<sup>25</sup> nelle loro velleità contraddittorie, nel fallimento di ogni tentativo di governare le trasformazioni. La pianificazione ha perso il controllo dello spazio fisico e della sua qualità, cosa che invece, abbiamo visto, era ancora possibile agli architetti durante il ventennio fascista.

<sup>24</sup> Il numero speciale di <<Edilizia Popolare>> *L'intervento pubblico nei centri storici; problemi sociali, giuridici, economici, architettonici e tecnici*, 110, 1973 si apre con un saggio di Ezio BONFANTI, *Architettura per i centri storici*, pp. 34-56. Qui egli traccia una storia magistrale, da Giovannoni e Piacentini fino a quella data, dei mutevoli atteggiamenti degli architetti sul tema del rapporto fra "vecchio" e "nuovo". Si presentano poi il caso di Bologna e il piano di Vicenza di Mario Coppa che dalla descrizione delle trasformazioni nella struttura edilizia passa alla analisi dei valori ambientali. Cfr. M. COPPA, *Vicenza nella storia della struttura urbana. Piano del centro storico*, Venezia 1969.

<sup>25</sup>B. SECCHI., *Il racconto urbanistico. La politica della casa e del territorio in Italia*, Torino 1984.

Il piano di Bologna si presenta al pubblico con la mostra sul centro storico del 1970 di Pier Luigi Cervellati, Andrea Emiliani, Renzo Renzi e Roberto Scannavini. Essa propone la schedatura non solo di edifici, ma di strade, piazze, portici, canali, giardini, cortili, scaloni, considerando tutto il centro storico come un insieme di spazi e fabbriche che travalicano i confini del pubblico e del privato. Partendo dallo stato di fatto il piano progetta di agire non con un disegno a priori, ma con la proposta del riuso dei <<grandi contenitori>> (ex-caserme, già edifici conventuali, grandi palazzi pubblici da ridestinare, chiese sconsacrate, ecc.), dei <<piccoli contenitori>>, dell'edilizia privata. Al centro del piano sta soprattutto la razionalizzazione della presenza dell'università nel centro storico; è questa che con la sua presenza in gran parte dei contenitori deve diventare protagonista in tutta la città, senza però dimenticare la vita degli abitanti da mantenere e incrementare con una politica di recupero affidata all'iniziativa pubblica e alle cooperative. Non più solo nuovi quartieri periferici, anche se pianificati secondo i migliori standard internazionali, come ad esempio il quartiere della Barca (1957-62), coordinato da Giuseppe Vaccaro con la sicurezza razionalista della colonia di Cesenatico)<sup>26</sup>, ma il recupero di interi comparti del centro antico da parte delle cooperative come alloggi popolari.<sup>27</sup>

Particolarmente significativo è il concetto di *contenitore*, nato nella progettazione a grande scala dei centri direzionali per esprimere una forma che permette al suo interno alcune funzioni capovolgendo il o che "la forma segue la funzione"<sup>28</sup>. Questo concetto compositivo degli anni '60, viene applicato ora al restauro e al riuso di complessi monumentali, monasteri, collegi, caserme che devono diventare i fulcri del centro storico: esso è un sintomo della forza egemonizzante dell'architetto compositore integrale, capace di dominare anche l'urbanistica e il restauro<sup>29</sup>.

Il progetto, dapprima approvato con entusiasmo dal comune e dalle cooperative edilizie si arena dopo l'esperimento degli alti costi per il recupero dei primi centocinquanta alloggi di proprietà pubblica. Né il risultato dei primi saggi di restauro è soddisfacente. Decenni di prefabbricazione pesante sull'esempio sovietico o francese hanno irrimediabilmente cancellato le capacità artigianali; le prime case di via S. Leonardo, quello che deve essere il maggior esempio di "conservazione attiva", assomigliano a dei falsi; il diradamento dei cortili interni e il recupero dei fronti dell'isolato sono poi un aggiornamento della prassi giovannoniana.

Seppure questa esperienza riveli i limiti dell'iniziativa pubblica nel restauro del centro storico, è valsa a creare esperienze utili per amministratori e operatori aprendo un nuovo capitolo nella disciplina architettonica e urbanistica e nello studio del comportamento dei materiali antichi: quello del recupero e della conservazione. Nuove ricerche tecnologiche vengono a permettere il recupero di mattoni e pietre, legni che fino ad allora erano stati sostituiti con materiali nuovi della stessa sostanza o con nuove strutture di cemento armato. A Bologna, come a Firenze, ad esempio, è particolarmente grave il problema dell'arenaria, che si sfalda senza altra possibilità che fermare temporaneamente il degrado.

La conservazione del centro storico si accompagna (dal 1974 in poi) con la creazione del nuovo centro direzionale *Fiera District*, con i grattacieli di Kenzo Tange - concepiti strutturalmente come ponti sospesi fra torri cilindriche che contengono i servizi; non vi è contraddizione in tutto

---

<sup>26</sup>I modelli di Le Corbusier sono interpretati come un tessuto continuo di unità di vicinato tagliato da un lungo edificio in linea porticato, appena in curva che richiama la città dando unità di sfondo alle attrezzature sociali disposte in piastre.

<sup>27</sup>P.L. CERVELLATI, A. EMILIANI, R. RENZI, R. SCANNAVINI, *Bologna Centro storico*, Bologna 1970 e P.L. CERVELLATI, R. SCANNAVINI, *Bologna. Politica e metodologia del restauro*, Bologna 1973. Dove si espone il metodo di lavoro basato sugli studi tipologici di muratori interpretati attraverso l'insegnamento di Benevolo, di cui Cervellati era assistente a Firenze e poi a Venezia. Dal 1962 si studiarono i catasti storici di 13 comparti urbani e per ognuno si redasse nel 1972 un piano architettonico. Vi erano sei categorie di intervento: dalla salvaguardia delle emergenze monumentali, secondo il criterio di autenticità di Brandi, al ripristino delle tipologie storiche, inteso quale "recupero dei valori di permanenza e immutabilità della città antica"

<sup>28</sup>Questo concetto viene dalle lezioni di Louis Kahn che crede nell'eterno significato di forme grandiose e antiche, al di là della loro funzione.

<sup>29</sup>Il concetto di contenitore viene utilizzato anche a Urbino e a Pesaro da Carlo Aymonino, autore del piano regolatore.

questo, poiché, come abbiamo visto, la creazione dei nuovi centri direzionali è considerata fin dal 1916 condizione per il restauro del centro storico. Le torri dell'architetto giapponese sorgono nella pianura quasi a ricreare in termini moderni l'immagine carducciana della "città turrita", a torto criticate, sono invece uno dei pochi esempi dell'apertura del paese all'architettura internazionale.<sup>30</sup> Così il progetto originale viene ridimensionato e interrotto lasciando le torri costruite come frammento di un'idea superata.



Il progetto preliminare del nuovo piano approvato nel 1984 segna infatti il definitivo abbandono dell'urbanistica quantitativa e del piano-modello utopico. I consulenti generali Campos Venuti, Portoghesi e Fernando Clemente individuano nella prima periferia nord ed est, tutta edificata nella prima metà del secolo XX, l'occasione per intervenire sull'esistente attraverso un recupero di "qualità" con interventi limitati a interstizi da ridefinire seguendo il metodo dell'analisi storico-morfologica. Ormai le speranze affidate alle gigantesche "macchine architettoniche" proiettate nel territorio del progetto di Carlo Aymonino e Pier Luigi Giordani per la nuova struttura direzionale nord sono definitivamente abbandonate per l'attenzione al contesto, alla mescolanza di sedimentato e di nuovo, non solo nel centro storico, ma nella periferia ormai diventata storica.

Addirittura nel progetto per Bologna viene introdotto il nuovo metodo dello "zoning figurato" attraverso esempi di indicazioni tipologiche a livello architettonico con il passaggio da una normativa vincolistica a una normativa metodologica. Le "schede di progetto" esemplificano per nodi un tentativo di arricchimento estetico degli strumenti del piano, soprattutto per le aree del centro storico manomesse o degradate del quadrante nord-ovest.<sup>31</sup> Si ritorna alla strada corridoio, al portico, alla piazza, al viale, come tipi e forme di un vocabolario tradizionale ottocentesco che vuole avvicinare la città recente alla città antica con i metodi usati da Giovannoni e Piacentini a Roma e a Bergamo, cioè Sitte e "l'arte di costruire le città". Dagli esempi di *townscape* di Gordon Scullen su <<The Architectural Review>> degli anni '60 e '70 si evince un *civic design* che si impernia soprattutto sull'arredamento urbano degli spazi della città d'antico regime. In questo quadro si distingue il progetto di Zacchioli per la piazza dietro S. Domenico (1984) con la

---

<sup>30</sup>Manfredo TAFURI invece definisce l'operazione del centro direzionale contraddittoria, Id, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, cit., p. 193.

<sup>31</sup>Su questa strada si pone ad esempio il Pru (piano di riqualificazione urbana) della darsena di città di Ravenna (1995) che coinvolge l'iniziativa pubblica e privata..

sistemazione delle arche medievali, che interpreta materiali e forme tradizionali alla luce del modernismo scandinavo.

Del resto è questo che vogliono i cittadini; quando nel 1996 un referendum popolare boccia le torri di Bofill della nuova stazione ferroviaria e contemporaneamente si incarica Boris Podrecca della pavimentazione e dell'arredo di via Indipendenza pedonalizzata che collega la piazza con la stazione ottocentesca. La laurea onoris causa al principe Carlo d'Inghilterra e le mostre di architettura non moderna di Leon Krier sembrano confermare questo nuovo ruolo della "Mosca italiana" nell'affermazione dell'architettura tradizionale.

L'ottica del recupero in sostituzione a quella dell'espansione e del rinnovo della città, innestata nel 1972 dal "PEEP-centro storico" di Bologna del 1972, si rafforza con la legge 457/1978 per il piano decennale di edilizia residenziale, nota soprattutto per le norme che favoriscono il recupero del patrimonio edilizio esistente". Per l'esecuzione si istituiscono due nuovi strumenti urbanistici: le zone e i piani di recupero (articolo 31 della legge) che vengono a distinguere così il recupero dalle operazioni di nuova edificazione.

Negli anni ottanta si è sempre più evidenziato il bisogno di passare dall'urbanistica e dall'edilizia abitativa alla creazione di nuovi servizi adatti ad una società evoluta; contemporaneamente il rapporto fra pubblico e privato va rivisto alla luce di meno schematiche contrapposizioni di interessi, con la proposta di *joint-ventures*, come ad esempio la vicenda Fiat-Fondiaria a Novoli (Firenze), la Pirelli alla Bicocca (Milano), il Lingotto a Torino, la Zanussi a Conegliano. Tutte aree industriali dismesse il cui riutilizzo è di grande importanza sia per le società proprietarie che per tutta la comunità, nonché per la nuova disciplina storica di origine anglosassone "Archeologia industriale". Un nuovo strumento intermedio per la realizzazione architettonica dei piani regolatori è dato dai PREU (programmi di recupero urbano), affidati alle regioni dalla legge 493/93, e dai PRU (programmi di riqualificazione urbana), di competenza del Ministero dei Lavori Pubblici per la legge 179/92. Questi ultimi riguardano gli interventi di recupero e la nuova costruzione di edilizia anche non residenziale "che contribuiscano al miglioramento della qualità della vita nell'ambito considerato" soprattutto nelle aree metropolitane, definite dalla legge 142/90, e comunque in comuni che superano i trecentomila abitanti. Questi progetti, elaborati in sede comunale e regionale, per essere finanziati devono essere presentati al Comitato per l'edilizia residenziale del ministero. Essi registrano nella quasi totalità il bisogno di rivedere al ribasso le previsioni di edilizia residenziale nei piani regolatori delle città italiane.

#### 43 Discontinuità o continuità

"Legare e cucire", mettere ordine nell'esistente, riusare mercati, porti, scali ferroviari e aree industriali in periferie ormai storiche, costruire vuoti piuttosto che pieni, come piazze, parchi, giardini architettonici. Ormai è chiaro che sono queste le richieste della committenza pubblica all'architetto. Da ciò il problema del rapporto con l'ambiente e con la storia diventa cruciale. Nel frattempo il proliferare degli studi storici su edifici, quartieri, parti di città, l'affinarsi degli strumenti di indagine su forme e tipi componenti il tessuto storico, alcuni sperimentali saggi di catalogazione per settori urbani del costruito, dovrebbero fornire nuove armi per affrontare questa impresa. Nel passaggio dallo studio alla progettazione c'è però sempre un salto personale e arbitrario. Ricostruzione o integrazione semplificata con nuovi materiali, oppure smontaggio e rimontaggio di elementi tradizionali all'interno di una sintassi moderna, magari per inventare moderni omaggi al *genius loci*, sono queste le vie seguite dagli architetti compositori quando si accostano a questo tema.

Giustamente Paolo Marconi ricorda le lezioni di Vincenzo Fasolo alla facoltà di Roma; egli con disegni estemporanei alla lavagna spiegava la *ratio* dell'organismo architettonico antico (dal Partenone, al Pantheon, alla Basilica di Massenzio, a S. Sofia) partendo dalla pianta e sviluppando

le sezioni prospettiche. Contemporaneamente gli assistenti Leonardo Benevolo e Giovanni Zander su due lavagne delineavano gli ordini architettonici con grande perizia partendo dal basso e contando le canoniche nove righe<sup>32</sup>. Dagli anni '60 in poi questa tradizione accademica di <<lettura attraverso il disegno>> si è persa definitivamente. Proprio dopo che “i giovani” di Rogers avevano parlato di colonne, nessuno nell'epoca postmodern insegna a disegnarle e a proporzionarle. Si è rotta quella continuità didattica di un linguaggio fondamentale in millenni di storia dell'architettura occidentale.

Per capire il linguaggio moderno dell'architettura abbiamo abbandonato i nostri maestri (Giovannoni, Piacentini, Foschini) che ci indicavano la strada, e li abbiamo, se non traditi, certamente delusi: e col dimenticare i loro insegnamenti che per anni avevamo seguito, noi perdemmo anche il contatto con l'architettura del passato che molto aveva giovato alla nostra formazione, nei primissimi anni [...] Quel nostro lavorare all'esterno della città fu in opposizione con i centri storici e monumentali: e il nostro linguaggio, improntato sì ai principi della tecnica moderna, [...] finì per farci dimenticare, non so se il vero linguaggio dell'architettura, certamente un linguaggio più ricco di espressione, un linguaggio più rispondente non all'utilità assoluta delle cose, bensì alla risoluzione dei problemi dell'architettura, considerati non soltanto sotto l'aspetto formale, ma anche dal punto di vista dell'arricchimento e del bello alla fine.<sup>33</sup>

L'autocritica di Mario Ridolfi nel 1960 è ancora attuale: gli architetti moderni, restano "architetti di periferia" perché il loro linguaggio è inadeguato rispetto al centro storico; lontani dal confronto con l'antico hanno goduto della libertà di permettersi lussi enormi; "ma entrando dentro la città murata, dovevamo metterci a posto col nostro linguaggio, che purtroppo avevamo perduto".<sup>34</sup> Egli comunque non cerca imitazioni stilistiche e fa l'esempio dell'INA a Parma di Albini confrontato con gli edifici medievali, del negozio Olivetti di Scarpa, della casa alle Zattere di Gardella, degli uffici INAIL di Samonà e Trincanato a Venezia.

E' necessario un lungo esercizio per abituarsi al nuovo linguaggio architettonico appropriato all'ambiente particolare in cui si opera, è necessario approfondire l'indagine storica ed acuire la propria sensibilità fino a "scoprire" tutti gli aspetti dimensionali, i valori metrici, plastici e pittorici in esso contenuti [...] e trovare i possibili accostamenti fra materiali vecchi e nuovi, tra metodi costruttivi del passato e quelli più aggiornati.<sup>35</sup>

Un caso esemplare è presentato dal concorso per l'ampliamento della Camera dei Deputati nel 1967. Manfredo Tafuri vi ha dedicato una celebre monografia: partito in maniera sbagliata, finito nel nulla, ha offerto <<un'ulteriore occasione sbagliata di confronto con l'architettura italiana, colta dai migliori per parlare d'altro>><sup>36</sup>, eludendo quindi il confronto con la città storica. A parte le carenze del bando di concorso dal punto di vista urbanistico, messe in evidenza da Italo Insolera, il fatto cioè che lo stato non abbia rispettato le istanze del PRG di decentrare le funzioni direzionali dal centro, continuando a insistere con molteplici funzioni su una piccola area accanto all'edificio di Basile, è interessante vedere come Quaroni, Samonà o Caniggia e Paolo Marconi risolvono il tema con rinnovata fiducia nello strumento specifico della forma.

Quaroni immagina un'architettura neobarocca basata su un telaio geometrico formato da quattro assi agganciati al contesto urbano; uniche penetrazioni nella massa chiusa dell'edificio, apparentemente indifferente sia al monumentalismo di Basile che all'edilizia minore di Campomarzio. Nel contraddittorio rapporto con il luogo, l'odiata-amata Roma, esso è la sintesi di istanze razionalizzatrici racchiuse in un perimetro informale, concluso nell'attico da volumi affabulati. Giuseppe e Alberto Samonà sollevano le piastre moderne su altissimi *pilotis* per rendere

---

<sup>32</sup>P. MARCONI, *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Venezia 1993, pp. 194-196.

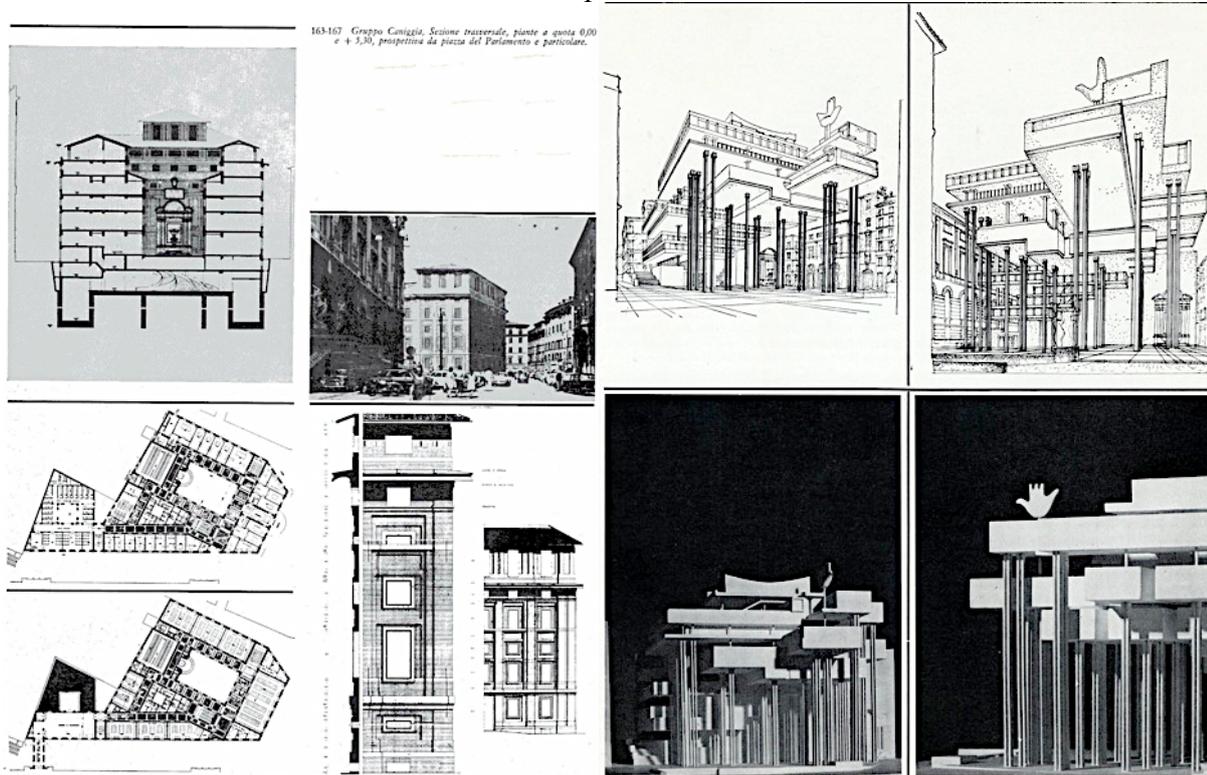
<sup>33</sup>M. RIDOLFI, *Amara confessione*, <<La casa>>, 6, s.d.; (ma 1960), pp. 350-352 ora in G. CIUCCI e F. DAL CO, *Atlante dell'architettura italiana del novecento.*, Milano 1991, p. 198.

<sup>34</sup><<Quando io dico che siamo architetti di periferia, dico il vero. E, quando mi rivolgo a Piacentini e a gli altri e dico : <<Voi vi siete vendicati, perché ci avete relegati in periferia>>, è la verità. Ci siamo esercitati in periferia, perché in periferia si è sviluppata gran parte dell'edilizia, ma entro la cinta murata, non ci siamo mai entrati. E, se adesso ci entriamo, ci entriamo con un linguaggio che è inadeguato.>> M. RIDOLFI, *Amara confessione*, <<La casa>>, 6, s.d.; (ma 1960), pp. 225 ora in A. BELLUZZI, C. CONFORTI, *Architettura italiana...*, cit. p. 199.

<sup>35</sup>Ibidem.

<sup>36</sup>M. TAFURI, *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati, Un bilancio dell'architettura italiana*, Roma 1967.

un esplicito omaggio a Le Corbusier, appena morto, con la mano aperta. La forza dell'immagine diventa un atto critico nel processo dialettico, fra conservazione e innovazione, i *pilotis* permettono di conservare la città esistente al di sotto, con una stratificazione di antico e nuovo, simboleggiata dalla fontana settecentesca smontata per la costruzione dell'aula parlamentare nel cortile di Carlo Fontana. La suggestione del progetto estremo di Le Corbusier per l'ospedale di Venezia a S. Giobbe (1963-68) è determinante; come a Venezia <<il faudrait bâtir sans bâtir>> e <<per costruire senza costruire>> il nuovo viene issato su altissimi *pilotis*<sup>37</sup>.



Gian Franco Caniggia e Paolo Marconi invece propongono un palazzo a cortile in stile romano dalla severa ossatura di lesene semplificate, seguendo la lezione di Foschini e Piacentini o del purismo del secolo passato. Contrapponendosi alla modernità di Basile, essi vogliono applicare gli studi di Muratori su questo tipo di edificio e verificare i rapporti fra organismo geometrico e irregolarità del lotto in margine ai temi di studio sulla edilizia di base della città. Il gruppo Muratori, Bollati va oltre proponendo un edificio a ordini giganti sovrapposti, dove piani "nobili" e mezzanini sono scompartiti da semplici lesene ed esili marcapiani, come quelle usate da Borromini nei fianchi e nel retro dell'oratorio della Chiesa Nuova. L'organismo trapezoidale è sormontato da una torre a cupola esagonale irregolare dal perimetro interotto sul lato minore da un'arretramento che genera una drammatica frattura tanto da ricordare gli spazi compressi e lacerati della cappella Sforza di Michelangelo. Questi ritorni allo stile e al linguaggio post-barocco e alla prosa ragionevole, divulgata nel mondo dallo *Studio dell'Architettura civile* (1711), rifiutano alcune delle modernizzazioni di Piacentini e Foschini, ad esempio le nuove proporzioni delle finestre. Questi progetti rappresentano la negazione del movimento moderno con ricerche interne alla scuola muratoriana; essi asseriscono con coraggio la consapevolezza di essere "fuori moda" per radicarsi nel tessuto di Roma in maniera figurativa, non astratta. Tafuri a questo proposito parla di "vuoto storico" per il loro annullamento delle avanguardie<sup>38</sup>; l'intervento nel centro storico è visto infatti come un inserimento nel paesaggio urbano inteso come *uncontinuum* da restaurare e ricucire

<sup>37</sup> Il progetto voluto dal Carlo Ottolenghi, presidente delle istituzioni ospedaliere veneziane e da Giuseppe Mazzariol, docente allo IUAV, viene considerato quasi interno e fatto proprio dai laboratori progettuali della scuola veneziana, quasi quanto il piano del Vaiont cui lavora Samonà in quegli anni con assistenti (Dardi e Pastor) e allievi.

<sup>38</sup>M. TAFURI, *Il concorso*, cit., p. 69.

annullando le fratture e le crisi del moderno. La loro posizione si avvicina alla visione ottocentesca della lenta evoluzione opposta alle rivoluzioni. Il gruppo di Paolo Portoghesi accosta le pareti inflesse neobarocche in un <<crescendo fugato>> che ignora pause e "adagi" ben presenti al tanto amato e studiato Borromini.

Costantino Dardi volge in maniera il "gioco sapiente" di Le Corbusier e i "ludi geometrici" di ascendenza illuminista francese e Aymonino ripete, ma con minor convinzione, le composizioni di cilindri e corpi curvi entro un ordine gigante - emulo esplicitamente delle grandiose travate ritmiche della fabbrica farnesiana mai finita - del concorso per il teatro Paganini a Parma del 1964.

Del tutto diverso è l'atteggiamento di Samonà per il contesto nella nuova sede della Banca d'Italia a Padova (1968-74), dove le citazione deformate del medioevo nella facciata su via Roma, dagli archi ribassati o contratti a riecheggiare i portici, o i merli ghibellini, ambigualmente riuniti nel disegno a tracciare volte a botte, sembrano dare il saggio di una nuova sintesi fra antico e moderno a cent'anni di distanza dal palazzo delle Debitte boitiano.

Carlo Scarpa dal 1970 disegna il cimitero di S. Vito di Altivole con la tomba Brion collocando padiglioni, tempietti, muri, percorsi d'acqua secondo espliciti o nascosti itinerari che conducono all'arcosolio dove i sarcofagi obliqui dei committenti Brion dondolano sotto un arco ribassato, un arco che ricorda la tomba Besso che il maestro Guido Cirilli, aveva costruito al Verano prima del 1914<sup>39</sup>. Forse sono presenti anche i ricordi letterari del Barco di Caterina Cornaro, descritto da Pietro Bembo e studiato da Lionello Puppi<sup>40</sup>, dove l'acqua catturata da una sorgente presso Asolo era convogliata con un acquedotto a generare un laghetto artificiale con un'isoletta dove sorgeva una torre, mentre un ruscello animava il *viridarium* popolato da animali selvatici.

---

<sup>39</sup> Cfr. AACAR, *Annuario...*, cit., p.

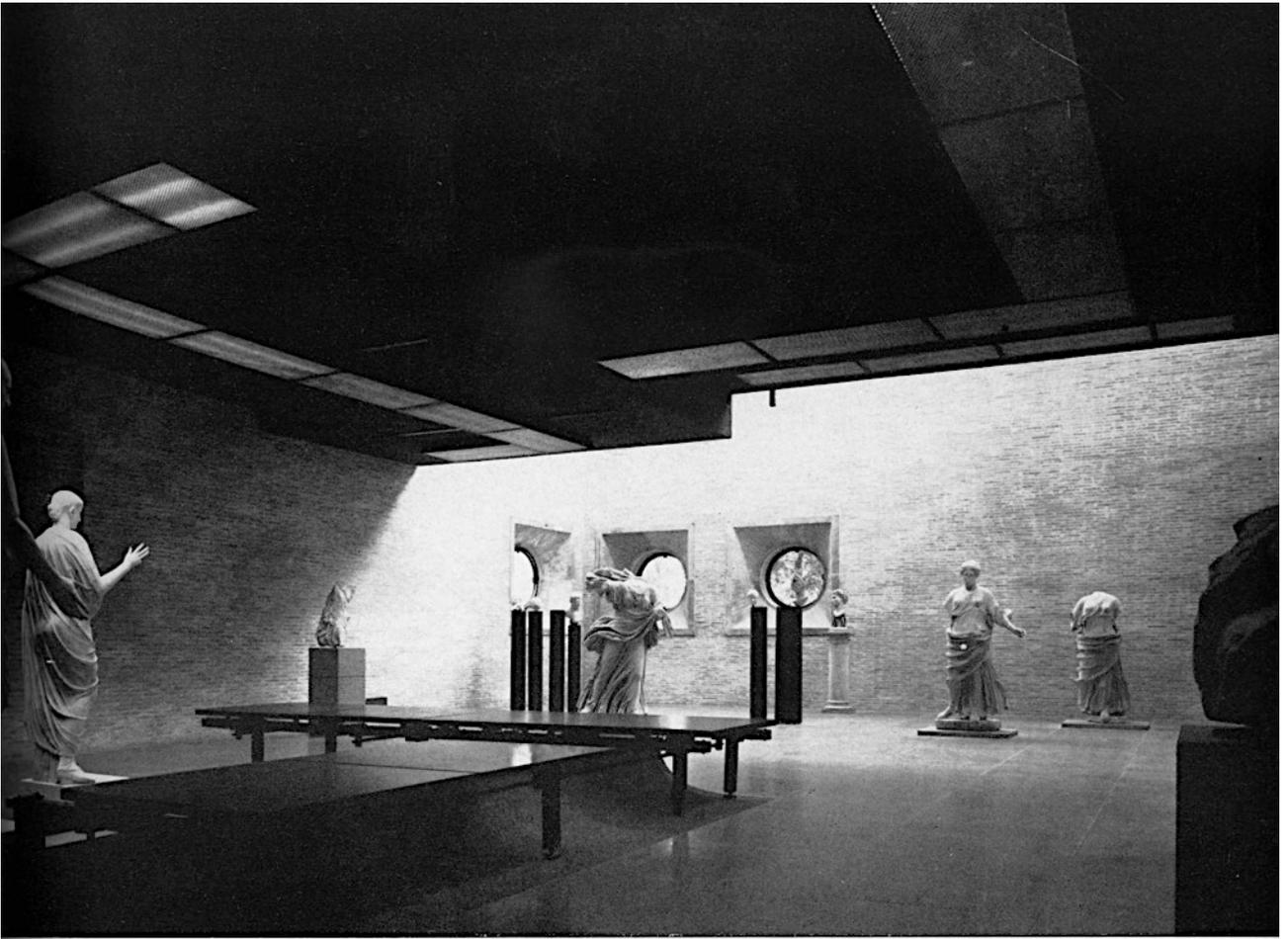
<sup>40</sup>V. FONTANA, *Il barco Corner di Altivole*, in *Il giardino veneto. Storia, documento, conservazione*, a cura di M. AZZI VISENTINI,, Milano 1988, pp.86-87.



Le forme "forti", barocche della scuola romana, rimaste sulla carta nei concorsi di Parma e di Roma, trovano invece una loro realizzazione nella nuova ala dei Musei Vaticani (1966-70) dello studio Passarelli (Vincenzo, Fausto e Lucio) e collaboratori.<sup>41</sup> Dietro alla Pinacoteca di Beltrami essi definiscono il viale della Zitella con un muro rivestito di ruvida pozzolana su cui si aprono volte ribassate e inclinate per indirizzare la luce all'interno. Dalla parte opposta sporgono i volumi chiusi delle sale tagliati da sottili feritoie che si alternano a pareti aperte sulle scarpate dei bastioni. All'interno, ballatoi frastagliati permettono la visione dei piani sottostanti fino all'edera che ospita il grande mosaico dei *Pugili* dalle Terme di Caracalla. La citazione delle rotonde neoclassiche del museo Pio Clementino è evidente, ma lo spessore dei muri pieni rivestiti di pozzolana ha una mentalità romana che nell'interno contrasta con il cemento grezzo dei parapetti e le putrelle in ferro dell'allestimento museografico.

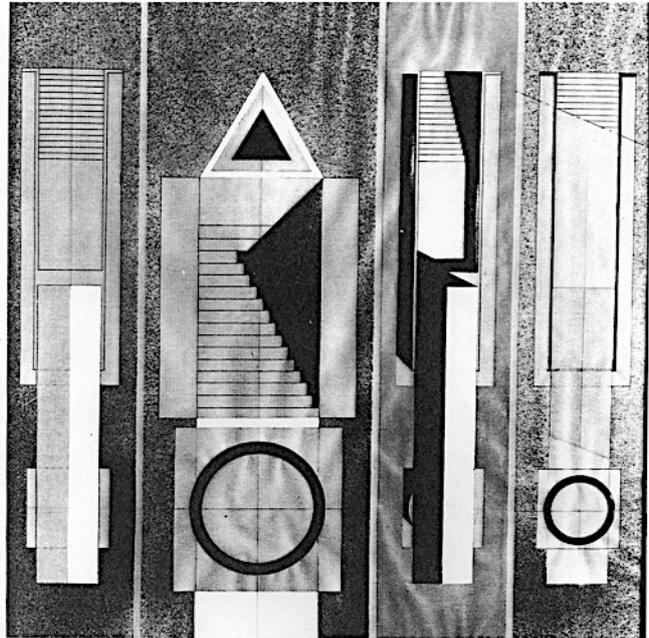
---

<sup>41</sup>Giorgio Baldelli, Cristoforo Borowski, Paolo Cercato, Maurizio Costantini, Franco Ceschi, Enrico Falosci.





Gian Ugo Polesello nella introduzione spiega che qui l' «ambiente» è inteso come eredità del movimento moderno, non come un *continuum*, ma interazione di forme. Il riferimento allo schizzo della piazza dei Miracoli a Pisa le Corbusier è esplicito, come alla visione poetica, stupefatta, metafisica delle *Piazze d'Italia* di De Chirico o delle immagini di città ideale delle quattrocentesche Tavole di Urbino.



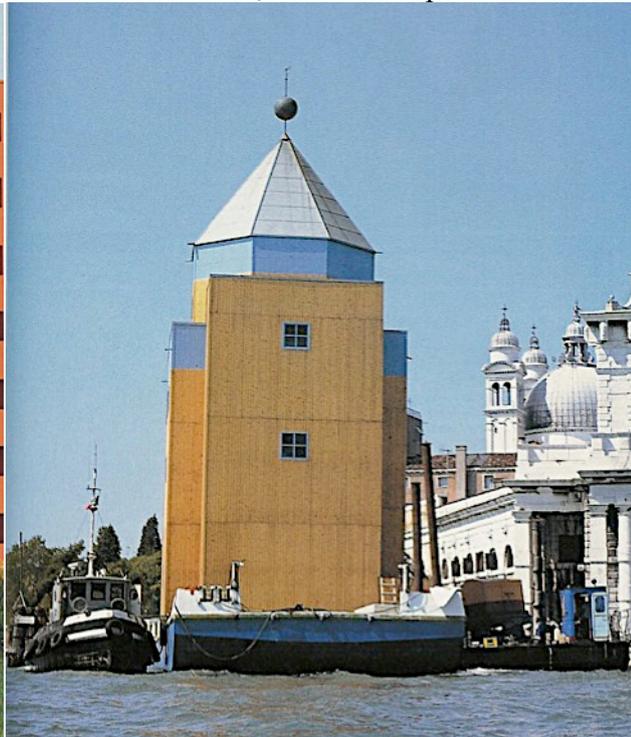
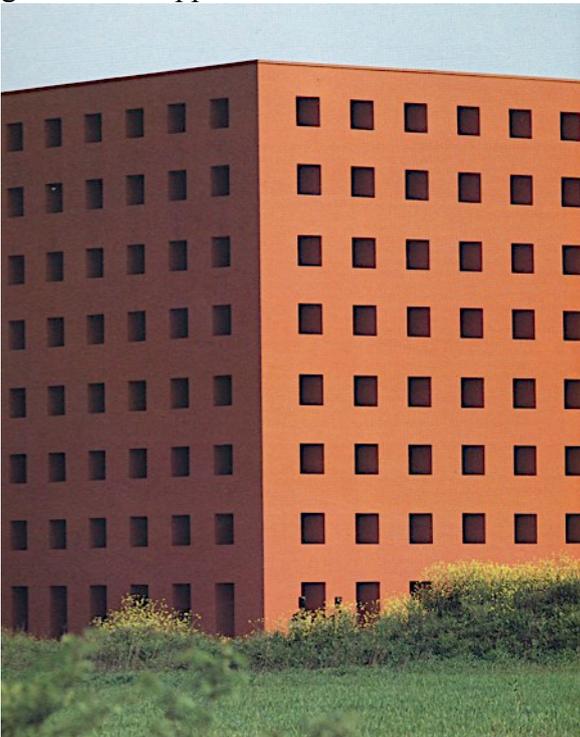
Gli studi sull'analisi della città portano Aldo Rossi a selezionare tipologie, strutture, monumenti che per via di astrazione o di esemplificazione vengono a smontare la complessità fisica e storica in parti ed elementi isolati. Ne *L'architettura della città* del 1966<sup>44</sup> l'architettura è vista nella sua autonomia di disciplina capace di trasmettere sensazioni. Con una visione illuminista, essa trasfonde in archetipi geometrici - colonna, triangolo, timpano, cubo, sfera, cono, piramide - l'immanenza di una ragione "naturalmente" logica dell'architettura, che si comunica attraverso l'emozione dei sensi. Nel 1969 introduce con un saggio la traduzione di Etienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, contemporaneamente Manlio Brusatin organizza la mostra di Castelfranco sull'Illuminismo veneto. Nella prefazione al catalogo egli propone *l'architettura della ragione come architettura di tendenza* tracciando un arco storico che parte dalla "città analogica" del Campo Marzio di Piranesi al Foro Bonaparte di Antolini, dal Prato della Valle al Tempio di Canova a Possagno. Il palazzo delle Debite di Boito viene posto a confronto con il Pedrocchi di Jappelli come il tentativo di «assunzione di uno stile in chiave storicistica e moralistica con il dichiarato intento di ridare civiltà e dignità alla architettura borghese».<sup>45</sup> Da qui la riscoperta da parte degli architetti e storici dell'illuminismo italiano con i faentini Antolini e Pistocchi, ma anche l'interesse e la comprensione per l'architettura accademica staliniana, dalla Università di Mosca alla Carl Marx Allée a Berlino, o per i progetti di Speer e Hitler.

<sup>44</sup>A. ROSSI, *L'architettura della città*, Padova 1966.

<sup>45</sup>ID., *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, catalogo della mostra a cura di M. Brusatin, Treviso 1969, pp. 6-15.



Il ponte alla XIII Triennale del 1964, la fontana monumento di Segrate (1965), il corpo del Gallaratese <<ieratico e silenzioso>>, tutto tinto di rosso, in dialettico colloquio con i blocchi teatrali e <<troppo disegnati>> di Aymonino (1967-70, 70-73), il saggio di Ezio Bonfanti su <<Controspazio>> del 1970 fanno di lui un caso nazionale e poi internazionale, carico di suggestione su studenti, giovani architetti, maestri. Aymonino nel campus scolastico di Pesaro (1970 e sgg.) riduce gli elementi geometrici e scarnifica il suo linguaggio; Gardella nel progetto presentato al concorso per il nuovo teatro di Vicenza (1968) iscrive la sala in un triangolo; Quaroni rilegge Boullée nella chiesa di Gibellina (1970 e sgg., con Luisa Anversa e Giangiacomo D'Ardia), basata sul gioco geometrico del quadrato tagliato in diagonale e della sfera, di spazi interni ed esterni compenetranti fra loro, mentre Sergio Musmeci studia la difficile soluzione strutturale; Gregotti e Associati selezionano elementi dell'eredità razionalista in composizioni semplici e monumentali, quasi a difendere in extremis la lezione di Rogers. Non a caso Rossi scrive l'introduzione alla *Torre di Babele* di Quaroni, che nel 1967 inaugura la ricerca di nuovi controlli della struttura formale. Si apre la stagione delle "architetture disegnate", fatte per essere esposte in gallerie e appese ai muri come le incisioni di Piranesi, ma non per essere costruite.



Eppure Rossi costruisce: dal grande cubo rosso scuro svuotato dell'ossario del cimitero di Modena (1971), alla serena monumentalità della torre di Genova (1981-90); dal Teatro del Mondo galleggiante per la Biennale di Venezia (1979), ispirato a costruzioni infantili, o alla cabina di legno

del mareografo, nonché alla seicentesca punta della Dogana da Mar; al solenne complesso urbano di Fontivegge a Perugia (1982-89), al centro commerciale "Centro Torri" a Parma (1985-88); dalla fontana Pertini a Milano (1988-90); all'isolato di Berlino (1993-97); dalla sede della GFT, la casa Aurora, a Torino (1984-87); agli edifici per la Walt Disney a Orlando.

Nei miei progetti o in quello che scrivo cerco di fissarmi un mondo rigido e di pochi oggetti; un mondo già stabilito nei suoi dati [...] Se dovessi dire semplicemente che cosa mi interessa nell'architettura, direi che mi interessa il problema della conoscenza.<sup>46</sup>

Dopo aver composto cilindri, setti parallelepipedi a sezione triangolare equilatera, come Carrà o Morandi nelle loro prime nature morte metafisiche, Rossi passa a usare "parole" tratte dall'archeologia industriale (la ciminiera della scuola di Fagnano Olona) o dal codice classico. Usa putrelle di acciaio come forme classiche (Mies Van de Rohe *docet*) trasformandole in trabeazioni nella casa Aurora di Torino (1984-87) e addirittura fingendo modiglioni (come già Albini nella Rinascente di Roma). Le colonne tuscaniche dalle proporzioni colossali, qui come al Carlo Felice ricordano quelle dell'Auditorium di Sullivan a Chicago. Gli studi sui rapporti fra tipologia e morfologia dell'architettura minore padana, filtrati attraverso il minimalismo di Tessenow, stanno alla base delle case a schiera costruite con Braghieri in piccoli paesi del mantovano - Mozzo (1977), Goito (1979) e Pegognana (1979) -, queste ultime con un alto portico "alla maniera" dei fienili tradizionali.



Il suo è un percorso autobiografico, lirico, e quindi inimitabile, ben lungi da fornire le certezze che gli architetti sembrano invidiare al rinascimento con i suoi trattati e le sue regole.

E' Giorgio Grassi a tentare questo rifacendosi alla prediletta architettura tedesca degli anni venti (a Loos, a Tessenow, a Hilberseimer) per proporre una semplicità elementare nella casa dello studente a Chieti (progettata con Antonio Monestiroli nel 1976 e costruita parzialmente nel 1979) fatta di lunghi portici e di finestre uniformemente quadrate. Con ciò vuole istituire uno stile architettonico stabile, fondato su principi certi, lontano dalle improvvisazioni didattiche dei colleghi insegnanti di composizione. Nel nome della semplicità non teme di ripetere cose già dette, che possono apparire scontate. Nel 1967 pubblica *La costruzione logica dell'architettura* dove ribadisce la propria idea di rifondazione della disciplina:

---

<sup>46</sup>ID., *Il problema della conoscenza*, ora in A. BELLUZZI, C. CONFORTI, *Architettura italiana...*, cit. pp. 204-205.

Esigenza di certezza, generalità, elementi costanti, norme: tali sono appunto le esigenze teoriche del pensiero deduttivo; ad esse corrispondono: conoscenza ordinata, classificazione, manualistica, trattatistica.<sup>47</sup>

Cerca poi di verificare il valore generale di queste norme anche nel confronto con l'antico con i disegni per il restauro e l'integrazione del castello di Abbiategrasso (1970), un complesso architettonico che nel tempo ha perso la sua integrità. Rifiutato il ripristino in stile, egli studia di riprodurre il concetto compositivo del monumento mutilato, o addirittura ridotto alla condizione di rudere. In questo caso si tratta di ricostruire lo schema della corte quadrangolare con nuovi corpi di fabbrica che ricordano la volumetria di quelli scomparsi, ma che per aspetto e materiali contrastano in maniera drastica con le preesistenze, ridotte a frammenti indipendenti che rappresentano il divenire nel tempo. Il criterio dell'integrazione sincera, non ingannevole, diventa paradosso quasi retorico nel contrasto fra le mura antiche policrome e i doppi loggiati architravati, le pareti bianche bucate da rade finestre quadrate<sup>48</sup>.

Il recupero e la ricostruzione del centro storico di Teora (Avellino, con Agostino Renna) punta sul rapporto fra i monumenti (il castello e la chiesa) e il tessuto (il quartiere e la via) sempre però interpretati non secondo uno "sconnesso parodismo", ma con scarnificate stilizzazioni delle tipologie originali che rasentano la "pagina bianca", il limite ultimo del rigore e della certezza assoluta<sup>49</sup>. Ma bisogna vedere se questa certezza è effettivamente raggiunta, se il silenzio non sia astrazione completa dalla società e chiusura dell'architetto in una ricerca puramente teorica e didattica. La ricostruzione del Prinz Albrecht Palais a Berlino di Schinkel (1984, pure con Renna) è un argomento congeniale ai due architetti che hanno qui occasione di asserire il loro concetto di ricostruzione, non come mimesi, ma come omaggio moderno a un capolavoro scomparso.



Nel teatro di Sagunto in Spagna (progettato nel 1985 e completato nel 1993) Grassi ricostruisce la *scenae frons* per definire lo spazio rimasto privo del fondale. Solo là gli è possibile compiere questa operazione di architettura moderna vitruviana, al riparo dal rigoroso criterio di

---

<sup>47</sup>G. GRASSI, *Pensiero deduttivo*, ora in A. BELLUZZI, C. CONFORTI, *Architettura italiana...*, cit. p. 199. Grassi scrive poi «Io credo che in certi particolari momenti la misura con l'ovvio, con il consueto, assume di fatto il valore che può avere invece, in altre occasioni, la licenza dell'incongruo» *Note sull'architettura rurale*, «Lotus >>, 15, 1977, ora in *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Milano 1980. Cfr. G. Grassi, *I progetti, le opere e gli scritti*, a cura di G. Crespi e S. Pierini, Milano 1996.

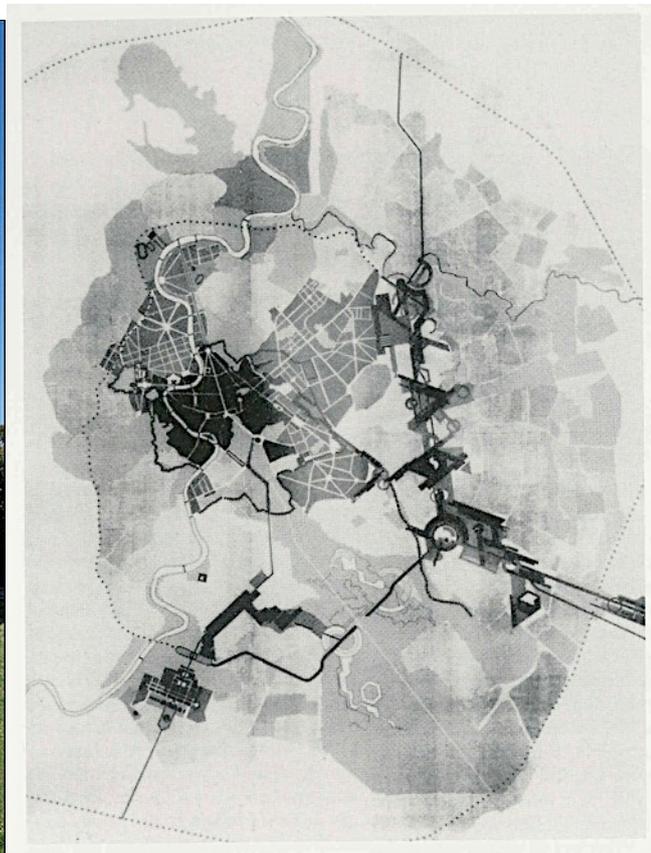
<sup>48</sup> Citando Boito e Annoni, Grassi insiste sullo «interesse reale attivo per il monumento visto in senso umanistico come testimonianza della cultura e della storia e poi, anzitutto, come lezione perenne di architettura»; ID., *Il progetto di intervento sul castello di Abbiategrasso e la questione del restauro*, in «Edilizia popolare», 113, 1973, p.64.

<sup>49</sup> *Il quartiere, la chiesa, il castello, la via. Piano di recupero del centro storico di Teora (Avellino)*, «Lotus international», 1982, 36, pp. 77-93; J.P. KLEIHUES, *Un non luogo. I progetti di concorso per il Prinz Albrecht Palais a Berlino*, ivi, 1984, 42, pp. 111-119.

autenticità e di conservazione dello stato di rovina proprio dell'ambiente scientifico italiano e delle soprintendenze. Nell'impossibilità di riavere l'immagine perduta, ne ricostruisce una stilizzata, astratta, articolata secondo le tracce di fondazione e limitata a un'altezza funzionale alle necessità degli spettacoli<sup>50</sup>. Il compito di chiudere l'ambiente teatrale spetta al *postscaenium* che emerge sopra il podio della scena fissa, sino a raggiungere l'altezza della cavea. Frammenti architettonici antichi trasformano il palcoscenico in un *antiquarium* alludendo a un apparato decorativo escluso dalla logica astratta della ricostruzione. La biblioteca di Groningen (1990-92) trova posto in quattro case antiche affiancate e restaurate con i mattoni a vista mentre l'ingresso è contrassegnato da una cornice modanata verniciata di bianco secondo l'uso nordico. Ciò dimostra una concessione alla tradizionale architettura del luogo e al valore semantico dell'ornamento.

La ricerca astratta di un'architettura libera da ogni vincolo, spaziale, temporale, economico, ma fortemente legata a ideologie esterne a priori, porta alle esperienze dello studio romano "Asse" che fra il 1967 e il '70 progetta autonomamente il sistema direzionale, già previsto dal piano regolatore di Roma. Quaroni, Zevi, Fiorentino, i Passarelli, Morandi si riuniscono a immaginare una "macchina inutile", dalle forme geometriche gigantesche, calata su un contesto reale che rifiuta e contesta in nome di ingenua purezze evocate nelle aule dell'università.

Solo Mario Fiorentino, che abbiamo già visto come uno dei più dotati progettisti della scuola romana, sa portare avanti questa esperienza nei progetti per un centro direzionale nel settore urbano Olimpico (1971-72): cerniere, emicicli vogliono realizzare immagini di moderna monumentalità sovrapponendosi al tracciato del Flaminio di Piacentini e Giovannoni o al Villaggio olimpico di Libera e Moretti per realizzare, anche se con un diverso stile, il sogno monumentale della *Urbe massima* di Brasini<sup>51</sup>.

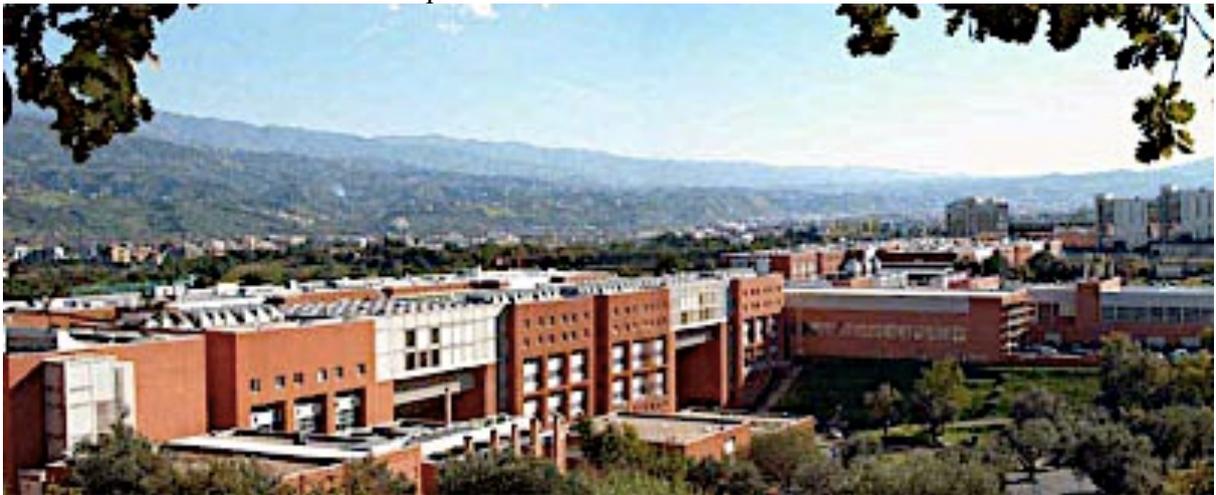


<sup>50</sup> Così si era fatto negli anni cinquanta con l'abside di S. Apollinare nuovo a Ravenna, dove sulle fondazioni della originale se ne costruì una nuova, un intervento reversibile però, che oggi è stato eliminato restaurando e riaprendo l'abside cinquecentesca con decorazioni barocche.

<sup>51</sup> Contemporaneamente su <<L'Architettura-cronache e storia>> Bruno Zevi pubblica il progetto della "Città nolana" di Francesco Di Salvo: IRI e FIAT avrebbero realizzato accanto allo stabilimento Alfasud di Pomigliano d'Arco una città nuova disegnata a triangolo da assi autostradali con i tre vertici dell'ospedale, dell'università e dell'interporto.

In fine progetta e realizza il complesso residenziale al Corviale a Roma (1973-82 con Piero Maria Lugli, Federico Gorio, Giulio Sterbini e Michele Valori e con Riccardo Morandi per le strutture). Una "stecca" di quasi un chilometro, lunga il doppio della già grande *Unité* di Aymonino e Rossi al Gallarate, con spazi commerciali, percorsi a varie quote e servizi intorno, che non verranno mai realizzati. Gli attacchi strumentali e demagogici al degrado sociale dell'edificio-quartiere trovano spunto dalla mancanza dei servizi e di una manutenzione degna di una società civile, mentre resta il suo valore di inserimento monumentale tra l'estrema periferia sud-ovest e la Campagna romana, quasi a preservarne la conservazione con un argine. La scala territoriale di Corviale supera le dimensioni del complesso di Forte Quezzi di Daneri, altrettanto osteggiato dai Genovesi e messo in pericolo dalla situazione geologica della collina. Analogamente Moretti nei palazzi simmetrici per uffici all'Eur (1963-65 con Vittorio Ballio Morpurgo) costruisce un compatto muro di *curtain-wall* con *brise-soleil* metallici ai lati della Cristoforo Colombo, quasi a ricordare le mura urbane e a definire la forma dell'unico episodio disegnato e progettato di Roma moderna contro il caos esterno.

La grande scala apre il tema sul paesaggio come cultura con cui l'oggetto architettonico deve porsi in relazione. La *storia del paesaggio agrario italiano* (1962) di Emilio Sereni spiega la costruzione secolare di un ambiente estremamente variabile a seconda dei dati geografici, culturali e sociali, mentre gli studi di Lévi-Strauss ne mettono in relazione la forma con particolari strutture antropologiche. Prima al X convegno INU di Trieste, poi con il numero monografico della rivista <<Edilizia moderna>>, dedicato alla geografia del territorio, nel 1966 si pone il problema del colloquio fra architettura e natura trasformata dalla cultura<sup>52</sup>. Le dighe, i viadotti elegantissimi e audaci di Silverio Zorzi per l'autostrada del Sole, come le incisioni di Piranesi del *Campo Marzio* e delle *Antichità romane*, o infine il progetto di Louis I. Kahn per il Palazzo dei congressi a Venezia (1968-70) - tutto contenuto in una struttura sospesa, simile alle cartiere Burgo di Nervi a Mantova - indicano una nuova strada alla composizione.



Gregotti, direttore di <<Edilizia moderna>>, la imbrocca e ne descrive il metodo nel 1966 con il *Territorio dell'architettura*, mentre poi con *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana* (1969) delinea chiaramente un tracciato storico che motiva la sua scelta. Con Francesco Purini studia il quartiere di abitazioni popolari ZEN a Palermo (1969) dove applica la prefabbricazione alla declinazione purista del collaboratore, mentre il costruito di addensa in *insulae* serrate dai blocchi alti alle estremità, quasi torri di mura urbane a difesa dell'assedio della periferia. Con Edoardo Detti, sperimenta poi la "maniera grande" nel progetto presentato al concorso per l'università di Firenze (1971); nella piana alluvionale dell'Arno a valle della città si fonda una nuova "città universitaria",

---

<sup>52</sup> Tema del Convegno INU di Trieste è <<Città e territorio negli aspetti funzionali e figurativi della pianificazione continua>>, il n. 87-88, 1966 di <<Edilizia moderna>> è dedicato alla <<forma del territorio>> con saggi di V. Gregotti, P. Caruso, R. Orefice, P.L. Crosta, E. Battisti e S. Crotti, C. Norberg-Schulz, C. Guarda, D. Borradori, C. Pellegrini, V. Di Battista, S. Bisogni e A. Renna, G. Piccinato. Molti temi lì dibattuti trovano una sistemazione nel volume di V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1966.

dalle forme ieratiche, chiuse in se stesse, dove la componente tecnica si combina con quella poetica per caratterizzare la ricerca di quello che diventa lo studio Gregotti e Associati. Diverso è l'approccio al sistema collinare nella nuova università di Cosenza (1973 e segg.); il tema è quello del contrasto della successione di colline che scendono dalla catena Paolana verso la valle del Crati: i blocchi cubici dei dipartimenti sono collegati da un pontile a quota costante che, come un viadotto autostradale, sorvola alture e depressioni; a monte le residenze si dispongono a gradoni laddove il viadotto incontra le colline. Ben diversamente dai collegi universitari di Urbino, questa architettura non segue la forma del paesaggio, ma la contrasta, come il convento di La Tourette di Le Corbusier o gli acquedotti romani.

Nei dipartimenti scientifici dell'università di Palermo al parco D'Orleans (1969 realizzazione 1979-84) con Pollini studia il tema della prefabbricazione facendo dell'orditura di pilastri accoppiati a T e delle travi accoppiate, forate da bucaure quadrate, il pattern organizzativo.

Sulla stessa strada si collocano Luciano Semerani e Gigetta Tamaro con il monoblocco imponente dell'ospedale di Trieste (1965 e segg., con Carlo e Luciano Celli) e il progetto per un'unità residenziale sulla collina di Trieste (1969-70).

Negli anni successivi Gregotti procede a una graduale semplificazione che commenta la geografia del luogo con gli archetipi del razionalismo. Del movimento moderno accoglie il rifiuto di ogni atteggiamento mimetico, ma nelle case costruite nell'area industriale dismessa della ex-Saffa a Venezia (1981-89) reinterpreta la tipologia dell'edilizia storica seriale veneziana con un ingegnoso sistema di percorsi e di accessi agli appartamenti, mescolando le finestre quadrate del linguaggio rossiano e la scomposizione cubista dei volumi con le forme tradizionali delle altane.

Così nella nuova sede della regione Marche ad Ancona (1987-1995), la distribuzione dei volumi intorno alla piazza e l'uso del mattone a vista e della pietra calcarea bianca vuole essere un omaggio ai materiali tradizionali dell'architettura delle Legazioni papali e confrontarsi con i bastioni della cittadella sangallescica che domina il sito. Nel campo del rinnovo urbano la recente piazza ricavata da due isolati del reticolo urbano tracciato a La Spezia nell'ultimo decennio dell'ottocento trova una monumentalità degna di Nervi nei pilastri cruciformi che reggono la tettoia di acciaio<sup>53</sup>. Insieme al palazzo di Giustizia di Gardella essa viene a creare un nuovo fulcro nell'ampliamento uniforme verso Migliarina.



I grandi portali di calcestruzzo del Centro di ricerche IRI della Gregotti e Associati (1979-89) si specchiano nel golfo di Napoli con lo sfondo del Vesuvio cercando di arginare il caos dell'edilizia contermina. La loro immagine elementare, a grande scala e reiterata vuole essere un segno di ordine

---

<sup>53</sup>F. PURINI, *Gregotti e Associati. Piazza a La Spezia*, in <<Domus>>, 809, nov. 1998, pp. 50-55.

a livello paesaggistico e farsi riconoscere da lontano in una conurbazione priva di regole formali e legali, asserendo la propria presenza.

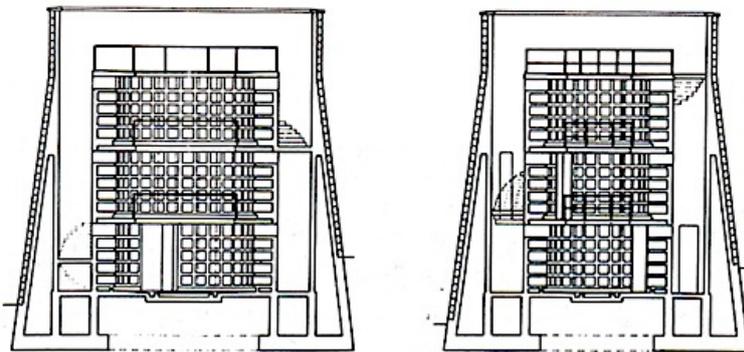
In modi completamente diversi Aldo Loris Rossi immagina la Casa del portuale (1969-81) all'interno del caotico porto di Napoli con un occhio all'ultimo Wright. Da esso riprende le intersezioni di cerchi orizzontali e di torri verticali e anche il tono ludico da fumetto fantascientifico. Nella piazza Grande (1979-89), sempre a Napoli, ciò diventa un pezzo di città, visionaria e "futurista"; la grande capacità inventiva e grafica rende le sue opere eccezionali nel panorama italiano.

Di fronte ai silenzi degli architetti del nord, alle loro riduzioni del linguaggio all'osso, alle iterazioni di tipologie minime, gli architetti romani contrappongono una eloquenza formale iperbolica e barocca che si accompagna con un eccezionale virtuosismo grafico al quale corrispondono pochi edifici costruiti. Maestro isolato della scuola romana è Maurizio Sacripanti, autore di progetti tecnologici e visionari. Dal grattacielo Peugeot (1962), al teatro di Cagliari (1965), dal museo di Padova (1968) al padiglione italiano all'esposizione di Osaka (1970) al teatro di Forlì (1977), Sacripanti non ha avuto la possibilità di tradurre in realtà le drammatiche visioni piranesiane che anticipano le fantasie tecnologiche degli Archigram e le immagini *High-tech* degli anni ottanta.

Il primato del disegno asserito da Sacripanti trova nella galleria AAM aperta nel 1978 da Francesco Moschini in via del Vantaggio un punto di riferimento per i giovani architetti romani. Fra questi si distingue il gruppo Grau che usa il disegno per asserire sull'esempio di Kahn eterni valori basati sulla geometria e sulla storia. Nei progetti per i concorsi - il parco della Resistenza (1970) e il nuovo cimitero a Modena (1971), l'archivio di Stato di Firenze (1971), il mercato dei fiori di San Remo (1975), le Halles a Parigi - figure e volumi si compongono e si incastrano in complessi archeologici senza tempo. Il cimitero di Paràbita (Lecce, 1967-83) è disegnato come un gigantesco capitello ionico, ma il gesto ironico di Alessandro Anselmi e Paola Chiatante si trasforma in alzato in percorsi e prospettive avvincenti, come nel giardino comunale dello stesso anno. Il lavoro di Anselmi (con Giuseppe Patanè) continua con i concatenati interventi a Santa Severina (Crotone, 1979-83) con il giardino, la piazza, il cimitero, il mattatoio; con il centro municipale di Rezé-les-Nantes (1987-89), la facoltà di Giurisprudenza di Catanzaro (1987, in costruzione), gli edifici della facoltà di scienze naturali ad Amiens (1990) circondati da canali, il terminal metropolitano e il centro commerciale di Sotteville-les-Rouen (1991-95). In essi la ricerca si incentra sul rapporto fra vuoto e margini facendo del primo il protagonista dell'architettura.



Il cimitero di Nizza (1982-86) è opera di un'altra gemmazione del Grau - Gabriella Colucci, Franco Pierlisi, Paola Chiatante e Roberto Mariotti – la necropoli ha per tema i rapporti fra architettura e luogo: una cava abbandonata in una stretta gola a Saint Isidore che ricorda Petra. Una intelaiatura a giorno in cemento armato è la monumentale facciata che introduce a una platea stellata circondata da gradoni, avanzi della vecchia cava.



Sezioni dell'ossario

Il tema cimiteriale, che era stato fondamentale per gli architetti a cavallo fra otto e novecento, riprende in Italia un ruolo centrale anche per l'inversione della crescita demografica. Dal progetto del cimitero di Ciampino (1981 e segg.) di Luca Beretta, Stefano Cordeschi<sup>54</sup>, Fabio Quattrini, fatto di gigantesche colonne tuscaniche (memori dell'Eur) che racchiudono il luogo dove si collocano repliche del cosiddetto tempio di Vesta e della piramide Cestia, alla necropoli etrusca rievocata da Massimiliano Fuksas con l'ampliamento del cimitero di Orvieto (1991), tutto un repertorio di immagini antiche viene a sostituire le immagini confuse delle "città dei morti

<sup>54</sup> Stefano Cordeschi è autore del raffinato complesso di abitazioni ad Acquapendente (Terni) (1984-90) dove l'uso di materiali e tecniche popolari, nella scia di Ridolfi, si combina con il disegno colto nelle verande scandite da pilastri di ordine gigante propri del monumentalismo romano.

borghesi” fatte di cappelle private sparse nel verde. Il ritorno a forme semplici, unitarie, vuole superare l’elegia scarpiana di Altilvole, per ritornare alla monumentalità civile neoclassica e alla simbologia pubblica: una ellisse circonda oggetti geometrici come la torre ridotta allo scheletro strutturale nel cimitero di Civita Castellana sempre di Fuksas del 1992.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup>Massimiliano Fuksas (1944) è autore di architetture provocanti e sorprendenti che sconvolgono e “decostruiscono” il concetto tradizionale di architettura; Portoghesi osserva che non costruiscono il tessuto della città; ma la scuola media ad Anagni, San Giorgetto, o la scuola media di Tarquinia vogliono portare l’architettura nelle periferie dei piccoli centri del Lazio. Le facciate in diagonale della palestra di Palliano (1985) e la scenografia sconvolta del municipio di Cassino (1990) vogliono attirare su di sé l’attenzione attraverso il paradosso, mentre la scuola di Civitacastellana (1986) è chiusa da muri a scarpa di tufo convessi. Dopo una serie di importanti vittorie in concorsi e realizzazioni in Francia, Fuksas è impegnato in Italia nella ristrutturazione della stazione Termini a Roma e nella progettazione del centro d’arte drammatica. Cfr.M. PISANI, *Fuksas architetto*, Roma 1988 e F. RAMBERT, *Massimiliano Fuksas*, Paris 1997.