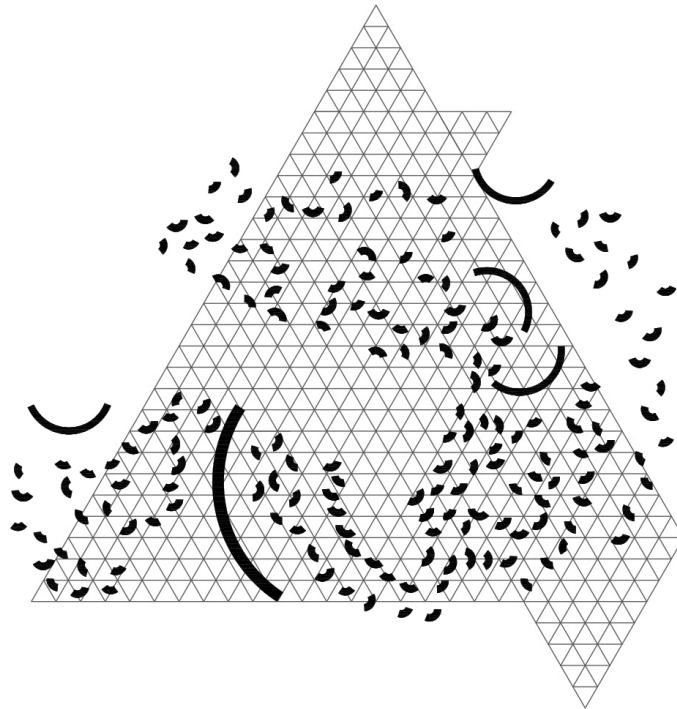


MARCELLO D'OLIVO E L'ARCHITETTURA TOPOLOGICA

La geometria come dominante

Dottorato in Architettura, Città e Design
Curriculum in Composizione Architettonica
XXXIII ciclo - a.a. 2017-2020
IUAV Venezia



Dottoranda: Anna Fabris

Relatore: Prof. Armando Dal Fabbro

Controrelatore: Prof. Luca Monica

Correlatore esterno: Arch. Giovanni Luca Ferreri

Tutor: Arch. Riccarda Cantarelli

INDICE

Premessa 6

Introduzione 10

I nodi da sciogliere

1. Marcello D'Olivo, architetto organico?

- 1.1 D'Olivo: figura controversa nel panorama architettonico italiano del secondo dopoguerra 17
- 1.2 La terza generazione 23
- 1.3 La predicazione zeviana e la propaganda filoamericana 37
- 1.4 Zevi e D'olivo: il fertile sodalizio editoriale 47
- 1.5 Affinità e assonanze tra Marcello D'Olivo e Ludovico Quaroni 55
- 1.6 Lignano Pineta e la conflittuale coesistenza dei due piani urbanistici: il rapporto con l'architetto Luigi Piccinato 69
- 1.7 Organico, espressionista o scevro da ogni tentativo tassonomico? 77

2. Architettura topologica: tipo, morfologia, topologia

- 2.1 Lo straordinario tentativo di tenere insieme morfologia e infrastrutture urbane 91
- 2.2 Il progetto di matrice territoriale: la Scuola Veneziana 107
- 2.3 Geometria territoriale e principi insediativi: prefigurazione, germinazione, tessitura 121
- 2.4 Il rapporto tra il progetto urbano e le emergenze verticali 147

3. Geometria cartesiana vs geometria polare

- 3.1 La figurazione in senso kleeiano: figurativo, formale, linguistico 177
- 3.2 Lo smontaggio linguistico – espressivo: sulle geometrie resistenti 187
 - 3.2.1 Geometria cartesiana: dal triangolo equilatero al quadrato 191
 - 3.2.2 Geometria polare: dissoluzioni e derivazioni del cerchio 225
- 3.3 La matrice spaziale 251
- 3.4 La costruzione della forma: conferma o asservisce? 259

4. Organicità e astrazione, razionale e intuitivo, armonia e conflitti

- 4.1 Il quadro astratto della pianta: espressionismo, astrazione e geometria 269
- 4.2 Il progetto territoriale: solo pura prefigurazione formale? 281
- 4.3 I conflitti d'oliviani: le quattro versioni di Villa Farsura 287

I nodi vengono al pettine 309

Conclusioni 316

Glossario 319

Bibliografia 331

Premessa

Ragioni e attualità della ricerca

Sembra innanzitutto necessario chiarire cosa questa tesi non è: non è una mera ricostruzione storico-monografica della figura di Marcello D'olivo, architetto friulano di formazione veneziana, attivo negli anni '50 ma poco ricordato per i molteplici epiteti equivoci che hanno descritto la sua opera mediante la lettura distorta della critica del tempo, filtrata attraverso gli interessi propagandistici filo-americani di Bruno Zevi, tesi al reclutamento ideologico degli architetti italiani che riportassero qualche vago criterio assimilabile al concetto di "organico".

Questa tesi non vuole essere nemmeno una celebrazione agiografica dell'architetto oggetto di studio, né tantomeno un'anamnesi completa della sua opera: il lavoro di ricerca condotto attraverso tale tesi di dottorato intende conferire nuovo appannaggio di attualità a dei principi compositivi che caratterizzano l'opera d'oliviana, mediante la vocazione critica del ridisegno e dello smontaggio linguistico-espressivo e costruttivo.

Pertanto, le vere ragioni che muovono l'interesse verso tale ricerca si ritrovano proprio nel susseguirsi dei tentativi di affermazione ontologica di un lessico interpretativo contemporaneo, evitando, in un pernicioso percorso a ostacoli, di incappare in una delle prime due variabili.

Il lavoro nasce da una profonda esigenza di vera comprensione dei caratteri dell'opera d'oliviana, accompagnata a un senso di riscatto per un personaggio del panorama architettonico italiano considerato geniale ma tenuto in sordina perché troppo ondivago e indisciplinato per rientrare nei canoni del tempo.

Da qui, il personale desiderio di approfondire quali fossero i canoni del tempo, perché D'Olivo non potesse rientrarvisi e soprattutto se fosse effettivamente distante dal milieu culturale in cui si era formato: l'anarchica insofferenza diventa stimolo di ricerca per individuare

un lessico, una grammatica, un vocabolario compositivo che possa dimostrare l'universalità dei caratteri architettonici che identificano un forte principio di italianità nel Secondo Dopoguerra e che costituiscono ancora oggi i parametri di contemporaneità.

Obiettivi della ricerca

Il ricercare dei margini di attualità corrisponde al tentativo di individuazione di un lessico architettonico che possa al contempo decifrare la poetica d'oliviana, pur nella sua alterità, e collocarla all'interno del consolidato panorama di conoscenze architettoniche del nostro tempo.

La tesi, infatti, si propone di confutare alcuni equivoci che riguardano la figura e l'opera di Marcello D'Olivo e intende farlo attraverso il ridisegno critico applicato a molte delle sue opere, partendo da quelle a scala territoriale, in cui emerge prepotente l'espressionismo organico delle grandi figure zoomorfiche, passando attraverso quelle a scala urbana, dove l'apparente organicità già si fonde a principi geometrici, per approdare, grazie all'analisi condotta alla scala dell'edificio, alla dimostrazione dell'affermazione contenuta nel titolo di questa tesi per cui tutta l'opera sia caratterizzata da una soggiacente struttura geometrica, sia essa di natura cartesiana, che di natura polare.

La dialettica compositiva, che corrisponde alla conflittuale coesistenza di un'anima contesa tra scienza e poesia, emerge attraverso l'uso della geometria come unico linguaggio capace di legare in un rapporto sinergico il gesto espressivo e le scienze esatte.

Gli obiettivi a cui tale ricerca ha voluto mirare si sono svelati nell'avvicinarsi dell'iter conoscitivo che ha accompagnato tale lavoro, ponendosi come prepotenti questioni ad ogni salto di scala. L'impalcato metodologico, costruito inizialmente sulla base dello studio bibliografico e dei disegni di archivio, ha dovuto valicare diversi equivoci interpretativi, sostenuti dalle precedenti affermazioni critiche e

strutturarsi a partire dall'impulso di andare oltre la dissimulazione. A partire dall'embrionale messa in discussione di un'opinione ormai consolidata sull'appartenenza di D'Olivio all'organicismo, sostenuta da un'apparente ma convincente lettura pittorica dei disegni dei progetti territoriali, il lavoro di analisi è giunto all'identificazione della geometria come unico strumento di traduzione e unione di D'Olivio a se stesso e al suo tempo.

Impostazione metodologica della ricerca

La tesi cerca di affrontare lo studio dell'opera dell'architetto Marcello D'olivo attenendosi a un elevato grado di complessità analitica. Vivisezionando i contenuti progettuali attraverso distinti livelli di approfondimento, tenuti insieme dalla questione topologica, la ricerca mira a rintracciare e richiamare tematiche tipiche del progetto territoriale, proprie degli studi veneziani.

La sfida appare quella di tradurre e sintetizzare le istanze profonde dell'architettura in relazione a concetti fondanti quali astrazione, forma e figurazione.

Parallelamente a un'operazione di analisi, smontaggio e reinterpretazione multiscalare dei vari progetti presi in esame, viene intrapreso un percorso di approfondimento bibliografico dello stato dell'arte, che si tenta di restituire in termini fertili e fecondi, ma soprattutto rinnovati.

La poliedricità dell'architetto oggetto di studio porta a una naturale inclinazione verso gli approfondimenti multidisciplinari e trasversali, che consentono di aprire un orizzonte fino ad ora limitato, superando le consuete categorizzazioni e attribuzioni, e di restituire una nitida rilettura attraverso la contaminazione delle arti e delle scienze che coesistono sinergicamente.

Struttura della ricerca

La tesi si struttura in quattro parti e altrettanti capitoli, che, nell'avvicinarsi del percorso analitico e interpretativo, costituiscono la dorsale del sistema osteologico del lavoro di ricerca.

Il percorso deduttivo si articola, pertanto, in quattro fasi, partendo da un primo approccio interrogativo che assume la funzione di ipotesi, confermata poi, grazie al processo di smontaggio condotto attraverso il disegno, dalla tesi, esplicitata nel capitolo di chiusura.

Sulle tracce della geometria, dopo una prima messa in discussione delle consolidate teorie organiciste, i capitoli centrali cercano di individuare, prima alla scala territoriale, poi a quella urbana e infine a quella architettonica, gli indizi della latente struttura geometrica che regola l'opera d'oliviana. Il tema cardine, fondato sull'individuazione del linguaggio scientifico in grado di decifrare i progetti presi in esame, si fonde alla costante presenza di un'ambigua dialettica tra scienza e poesia, razionalità e irrazionalità, materia e sogno, aspetto proprio della natura conflittuale dello stesso architetto, che riveste ogni riflessione volta al mero smontaggio costruttivo di una sottile coltre di insofferenza, anarchia e indecisione anche nell'individuazione del linguaggio geometrico, a volte cartesiano, altre volte, spesso, polare.

La geometria diventa pertanto, non solo linguaggio interpretativo della dimensione compositiva, ma anche un'importante chiave di lettura della confusa anima d'oliviana, contesa tra spigoli e curve, nel vortice di una controllata voragine pittorica.

I nodi da sciogliere

Il “milieu” culturale

Negli anni del Secondo Dopoguerra la disciplina architettonica diventa un poliedrico strumento di conoscenza, che sintetizza le tecniche di analisi del territorio che ne consentono un'esaustiva comprensione, arrivando a elaborare il piano della città: un progetto strategico della conformazione urbana, che non lascia più al caso il fenomeno della densificazione, ma che lo dirige secondo norme frutto delle precedenti ricerche.

D'Olivo, denuncia evidenti tratti di alterità rispetto al milieu culturale contemporaneo attraverso l'elaborazione di un proprio linguaggio figurativo: se da una parte non lo si riconosce come organico, nel senso più intimo del legame opera artificiale e contesto naturale, non lo si identifica neppure come uomo del suo tempo, figlio di un'Italia del dopoguerra, in preda a uno spasmodico ed eccitante tentativo di teorizzazione di un nuovo atteggiamento di ricostruzione.

Zevi e l'architettura organica

Annoverare Marcello D'Olivo in una specifica tassonomia risulta tuttora la sfida più ardua, nonostante lo stato dell'arte continui a sostenere la predicazione zeviana nell'identificazione delle sue opere quali contemporanea riconfigurazione dell'influenza wrightiana.

Nel tentativo di orientarsi all'interno di un intricato e farraginoso sistema di categorizzazione di cosa possa essere definito organico e di cosa non lo sia, la ricerca si pone l'obiettivo di enucleare le basi ontologiche della poetica d'oliviana, spesso risultato di una personalissima rilettura degli archetipi compositivi da parte dell'architetto friulano.

Il ruolo di “critico operativo” assunto da Zevi indirizza l'architettura verso una dimensione cognitiva necessaria, che spesso si identifica con il riconoscimento di caratteri nuovi e avanguardisti.

Pertanto, tralasciando una mera maliziosa lettura storicista del contesto, che lega indissolubilmente Zevi agli interessi propagandistici filo-americani, pare importante sottoporre ad analisi interpretativa i criteri innovativi di selezione da egli assunti nel riconoscimento di D'Olivo quale importante testimone della nuova “architettura organica”.

I progetti dell'architetto friulano riportano caratteri urbani d'avanguardia, come la definizione di nuove geometrie territoriali che si integrano e dissolvono in sinuose linee morfologiche, la configurazione di una diversa matrice di fruizione sociale del progetto urbano, attraverso la teorizzazione di nuovi spazi di aggregazione, come lo stesso “gradiente”, e infine la costante ricerca di una profonda sinergia tra natura e tecnica, tra il progetto della città cinematica delle macchine e il contesto naturale in cui si inserisce.

La terza generazione

Ciò che maggiormente confonde e destabilizza nel processo di anamnesi e lettura interpretativa dell'opera di D'Olivo è, nonostante l'evidente presenza di caratteri di alterità, quella altrettanto prepotente di aspetti specifici enucleati da Giedion e riportati da Canella sulla “terza generazione”, come il diritto all'espressione, la liquidità spaziale tra interno ed esterno, la tendenza plastica e scultorea sperimentata attraverso l'uso magistrale del calcestruzzo armato, il rapporto multiscalare tra architettura e ambiente, la progettazione integrata di tecnica e natura, il progressivo inserimento della macchina e delle infrastrutture nel contesto urbano.

Tali caratteri identificano una generazione che provava, nel bel mezzo dell'eccitazione della ricostruzione post-bellica, a coniare un nuovo linguaggio che trascendesse quello della seconda generazione, traendo i fondamentali principi elementari del razionalismo, ma tentando una nuova espressività compositiva, a tratti plastica ed eclettica.

Sull'architettura topologica

Marcello D'olivo, pertanto, da uomo del suo tempo, assume i caratteri propri del cambiamento architettonico-culturale, affinando il proprio testardo e personale interesse sul progetto urbano.

I progetti di matrice territoriale, costituiscono un vero capitolo di architettura topologica, intesa come lo straordinario tentativo di tenere insieme morfologia e infrastrutture, città verticale e città orizzontale, prefigurazione gestuale ed esattezza formale: se effettivamente questi grandi segni pittorici plasmano il territorio suggerendo un'immagine organica, che simula veri e propri organismi viventi e processi biologici, in realtà, scomponendo tutti i progetti appartenenti a questa categoria, si osserva come il sistema si riduca sempre in un manufatto architettonico studiato nelle sue componenti strutturali e geometriche. Pertanto, la superficiale e inesatta identificazione di D'Olivo quale esclusivo architetto del progetto territoriale, o meglio, organico, ne precluderebbe tutte le minuziose variabili geometriche e costruttive che accompagnano ogni progetto, mediante tracciati regolatori e forze tensionali in pianta e prepotenti costruzioni brutaliste in calcestruzzo in alzato.

Geometria, costruzione, figura

Forze tensionali di matrice dinamica riportano la figuratività in pianta a un'evidente influenza pittorica, che si traduce però in elementi costruttivi plastici. La dimensione fluida e onirica delle distese mazzette infrastrutturali, annegate in rarefatte planimetrie, collide con una meticolosa costruzione del dettaglio costruttivo. Il processo di smontaggio sia del progetto territoriale, diviso nelle sue componenti infrastrutturali e in quelle architettoniche, sia del progetto architettonico, nei suoi elementi figurativi, formali, compositivi e costruttivi, ha condotto all'identificazione della geometria come unico possibile linguaggio di sintesi interpretativa.

Pulsazione regolare o invenzione ritmica?

Per rispondere a tale quesito, la ricerca tenta di articolare lungo il percorso cognitivo la costante dialettica compositiva e morale che influenza le scelte architettoniche, disseminando, nell'avvicinarsi dei capitoli, gli indizi formali che dovrebbero condurre a un naturale riconoscimento della geometria in ogni sua opera.

Partendo dall'architettura topologica, sviscerata nei suoi tre possibili scenari insediativi, passando attraverso l'operazione di smontaggio linguistico espressivo e costruttivo, fino alla conflittuale coesistenza di famiglie geometriche opposte, la tesi si interroga costantemente sulla bipolarità dell'essenza d'oliviana, ponendosi la sfida di comprendere se almeno la geometria possa dirsi una costante.

Igor Stravinsky, in Poetica della musica chiede: *«Che cosa ci colpisce di più in questo conflitto tra il ritmo e il metro? E' l'ossessione di una regolarità.(...) E' la pulsazione regolare del metro che ci rivela la presenza dell'invenzione ritmica»*.

Così, in questa costante e ossessiva diatriba tra inventio e ratio, sembra che solo la regolarità della scienza esatta possa sostenere l'impeto istintivo di un puro gesto espressivo.

CAPITOLO 1
MARCELLO D'OLIVO,
ARCHITETTO ORGANICO?



Marcello D'Olivo nel 1950, fotografia di Tarcisio Baldassi, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.

1.1 D'Olivo: figura controversa nel panorama architettonico italiano del secondo dopoguerra

Posto al centro di uno scarno bilancio critico, sia contemporaneamente alla fase di massima realizzazione architettonica, che nei decenni immediatamente successivi, Marcello D'Olivo inizia a suscitare in sordina vivo interesse proprio attraverso la singolarità della sua esperienza compositiva nel panorama italiano degli anni cinquanta, espressa tangibilmente nella prima opera, ovvero il Villaggio del Fanciullo di Opicina. L'eccezionalità dell'architetto friulano consiste innanzitutto in un radicale sperimentalismo volto all'impiego integrale del cemento armato, confermato sia dalla propensione per la prefabbricazione, che per la costruzione intesa come strumento di sostanziale asservimento alla forma; poi, tale estrosità si conferma nelle opere successive al Villaggio del Fanciullo, dove gradualmente si enucleano una serie di affinità con le principali tendenze internazionali, da quella tardo-organica innescata attraverso la dilagante diffusione del mito wrightiano, alle correnti del dopoguerra ispirate all'opera di Le Corbusier, come il new brutalism e la megastruttura¹. Dopo un faticoso percorso di formazione primaria e secondaria, dovuto alle precarie condizioni economiche in cui versava la famiglia D'Olivo, il giovane si mantiene gli studi universitari dando ripetizioni di analisi matematica, geometria e disegno, frequentando di rado i corsi ed evitando contatti con il mondo accademico veneziano. Laureatosi presso l'Istituto universitario di architettura di Venezia nel 1947, nel periodo di Giuseppe Samonà e Carlo Scarpa, ne viene toccato impassibilmente e segue invece con entusiasmo e attenzione le lezioni di Carlo Minelli, docente di Scienze delle Costruzioni, esperto di costruzioni aeronautiche. Contemporaneamente, affascinato dalle discipline riconducibili alle "scienze esatte", segue i corsi di Fisica tenuti da Giorgio Salvini presso l'Università di Padova.

Negli stessi anni viene riformato alla visita di leva, riuscendo a evitare il conflitto bellico fino all'armistizio.



Fotografia di gruppo dello studio D.B.B. al Villaggio del Fanciullo, 1951; dal basso verso l'alto: Bulfoni, Belgrado e D'Olivo in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.



Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo a Opicina, (1949-55). Veduta del ristorante, 1956, Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna, Udine. Fotografia di Italo Zannier in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Il Villaggio del Fanciullo a Opicina (1950-57)*, in "I costruttori del Novecento. Quaderni d'archivio", n. 01, Gaspari Editore, Rodeano, 2005.

Sospettato di intrattenere rapporti di amicizia nella resistenza e di coltivare un'anima sovversiva, viene arrestato dai nazisti e destinato alla fucilazione, ma fugge dal treno che lo porta in Germania².

Gli anni di formazione universitaria contribuiscono a plasmare quel *carattere dualistico*³ riscontrabile in una serie di apparenti aporie: armonia e conflitti, poesia e scienza, razionale e irrazionale, permarranno quali controversi e coesistenti aspetti di tutte le sue opere.

Sono proprio tali componenti dicotomiche, proprie del carattere del giovane architetto friulano, ad attrarre l'attenzione di Leonardo Sinisgalli, ingegnere di indole poetica, fondatore della rivista "Civiltà delle Macchine".

Tra il 1952 e il 1956 Marcello D'Olivo raggiunge l'apice della fortuna critica, grazie al profondo legame di mecenatismo e committenza che si instaura con Sinisgalli: a Roma e Milano, Bruno Zevi e Leonardo Sinisgalli, infatti, ricoprono in quegli anni un ruolo di divulgazione culturale avanguardista di pregio, volto alla ricerca e alla promozione di quei caratteri architettonici innovativi e provocatori nel milieu di artisti e letterati del tempo, identificabili nella figura di Marcello D'Olivo, di cui pubblicano una serie di riferimenti nelle riviste "Architettura, Cronache e Storia", "Domus", "Casabella continuità", e appunto in "Civiltà delle macchine".

Pur appartenente alla generazione nata negli anni venti che costituì quel fertile milieu artistico e architettonico friulano, di cui facevano parte, insieme a D'Olivo, Angelo Masieri, Giovanni Avon, Gino Valle, ma anche Pierpaolo Pasolini e altri artisti e letterati, rimane personaggio appartato e solitario, seguendo un personalissimo percorso di autoaffermazione, assorbimento e conseguente reinterpretazione degli archetipi di Le Corbusier e Wright. Tuttavia, «*egli assorbe e condivide con i suoi compagni di strada un gusto cosmopolita per modelli che superino il carattere localistico*»⁴, manifestando uno spontaneo rigetto per il neo-realismo e per gli stilemi vernacolari, concentrando il proprio interesse verso la megastruttura, le grandi

infrastrutture e il rapporto architettura e territorio.

La propensione a ricercare nel panorama internazionale le linee guida per il proprio procedimento compositivo, si manifesta negli evidenti tentativi di studio e reinterpretazione dei caratteri wrightiani: la predicazione wrightiana viene condotta attraverso le eminenti figure di Giuseppe Samonà e Carlo Scarpa alla Scuola di Venezia e, a partire dal 1948 da Bruno Zevi nel contesto romano. Tuttavia, Marcello D'Olivo supera immune la lezione dei maestri veneziani, assorbendo in modo personalissimo i caratteri della poetica wrightiana: «è però sensibilmente diverso il modo di rapportarsi alla poetica del maestro americano da parte di D'Olivo e di Masieri: più formalisticamente creativo e più influenzato dalle costruzioni wrightiane recenti (*Usonian Architecture*), a forte matrice geometrica circolare (o a modulo triangolare e quadrato), il modo di D'Olivo; più filologico-manieristico e più proiettato verso il ricordo delle più antiche costruzioni di Wright (*Prairie houses*) l'interesse di Masieri, il quale quasi sempre associa, nelle proprie costruzioni, il suo maestro veneziano Carlo Scarpa»⁵.

Come documenta Francesco Tentori, D'Olivo e Masieri si distinguono dalla tendenza architettonica dilagante nel gruppo luav friulano, concentrando il proprio interesse nell'audace tentativo di comprendere la lezione di Wright, farla propria e restituirla dopo un complesso iter di riformulazione compositiva. Per tale ragione, si evince un'ulteriore distinzione tra Masieri e D'Olivo, in quanto il primo, appunto, ripropone una ricostruzione filologica dei caratteri wrightiani, mentre il secondo non può essere identificato un fedele allievo del maestro americano, per l'espressività e l'indomabile slancio istintivo che contraddistingue le sue opere e lo dissocia dal tiepido atteggiamento riflessivo che prevedeva il cliché formativo della nuova generazione di architetti emergenti⁶.

Tendenzialmente sottaciuto dalla critica contemporanea, a parte lo slancio editoriale vitalistico promosso dall'amicizia con Sinisgalli, qualche limitato riferimento di Giulio Carlo Argan e l'opportunisti-

co coinvolgimento nella predicazione americanista di Zevi, Marcello D'Olivo viene più tardi menzionato da Guido Canella, nel 1996, in quella "terza generazione di Giedion"⁷ nata tra il 1910 e il 1925, in cui include Dinkeloo, Giurgiola, Gowan, Roche, Rudolph, Smithson, Van Eyck, Utzon, e gli italiani Fiorentino e Ricci⁸.

NOTE

1 Cfr. PORETTI Sergio, *Il vizio del cemento armato*, in LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 45.

2 Cfr. BORELLA Francesco, *Una biografia*, in LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 92.

3 ZUCCONI Guido, *Un irregolare nel panorama architettonico del secondo dopoguerra*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 – 1991*, Electa, Milano, 1998, p. 13.

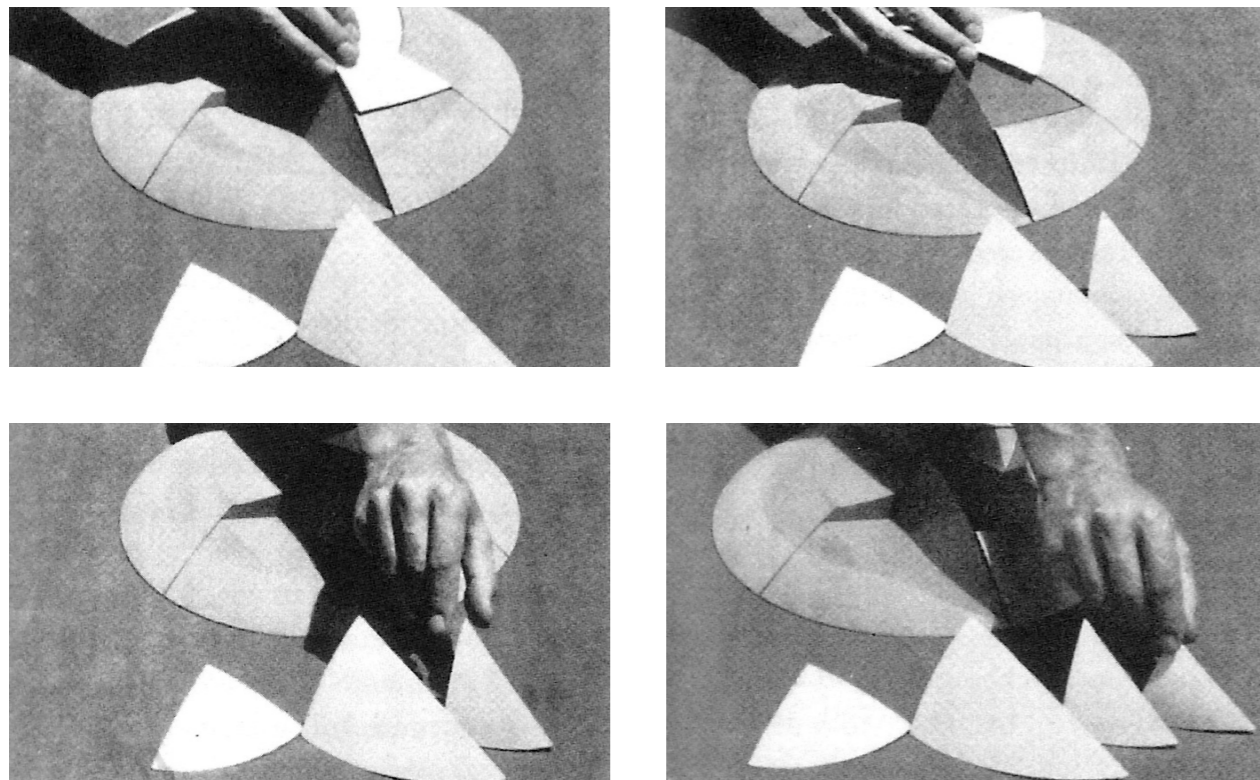
4 Ivi, p. 12.

5 TENTORI, Francesco, *Friuli: anni '50*, in POLANO Sergio, SEMERANI Luciano (a cura di), *Guida critica all'architettura contemporanea. Friuli Venezia Giulia*, Arsenale Editrice, 1992, p. 148.

6 "Troppo ondivago e indisciplinato per essere considerato un wrightiano strictu sensu, D'Olivo appare anche troppo istintivo, troppo poco portato all'autoriflessione per essere incluso nel libro d'oro degli architetti-intellettuali." In ZUCCONI Guido, *Un irregolare nel panorama architettonico del secondo dopoguerra*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 – 1991*, Electa, Milano, 1998, p. 14.

7 Cfr. CANELLA Guido, "Zodiac".

8 "Cfr. Canella 1996; in quella "terza generazione di Giedion", nata tra il 1910 e il 1925, egli include Dinkeloo, Giurgiola, Gowan, Roche, Rudolph, Smithson, Van Eyck, Utzo, oltre agli italiani Fiorentino e Ricci." Nota 2 in ZUCCONI Guido, *Un irregolare nel panorama architettonico del secondo dopoguerra*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 – 1991*, Electa, Milano, 1998, p. 17.



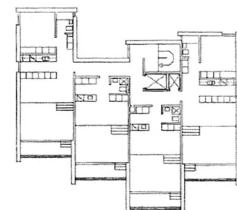
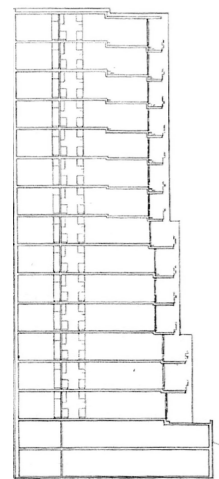
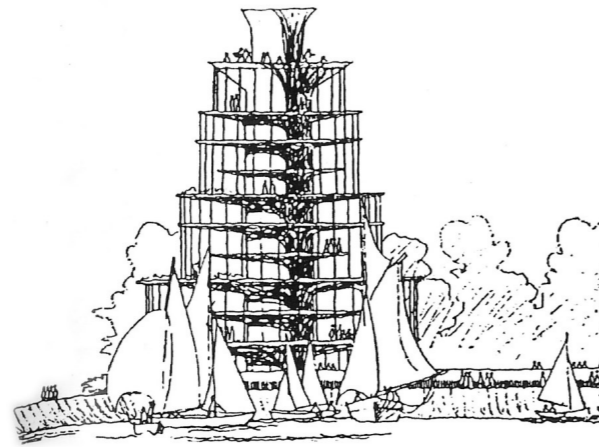
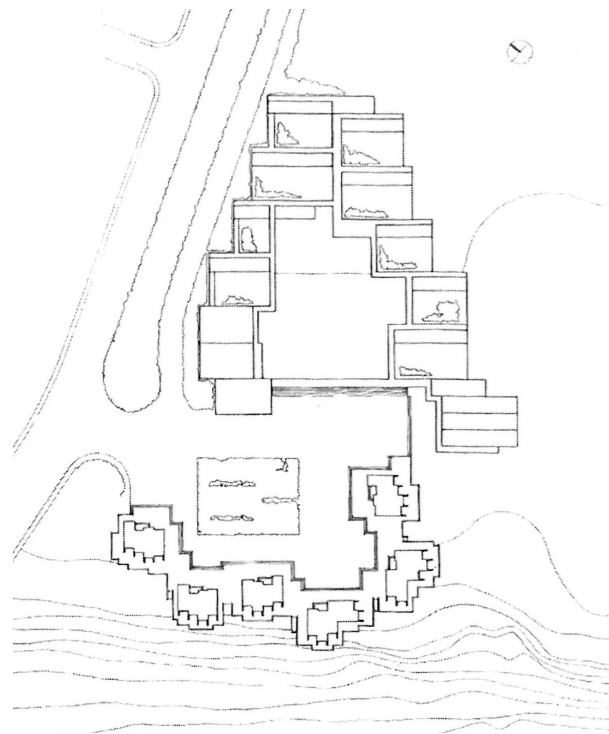
Jorn Utzon, Sydney Opera House, modello sferico da cui derivano tutti i gusci della copertura in FRAMPTON Kenneth, *Jorn Utzon: forma transculturale e metafora tettonica*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999.

1.2 La terza generazione

All'interno della terza generazione, in cui viene inserito anche lo stesso D'Olivo, vengono annoverati una serie di nomi che sembrano accomunati da un nuovo spirito antirazionalista e deliberatamente anarchico rispetto ai contenuti della prima generazione. Tra questi, Jorn Utzon riporta delle evidenti affinità con la poetica d'oliviana, confermando una sorta di velata tendenza rimasta circoscritta rispetto all'architettura contemporanea: *«l'opera di Jorn Utzon ha prefigurato la conversione della terza generazione verso una concezione organica di ordine ambientale, che ha sostituito la tendenza razionale della prima generazione. L'inapplicabilità delle formule rigorosamente razionaliste ed estrinseche nella prima generazione, intese come basi d'appoggio per strutturare l'ambiente, ha costretto gli architetti della generazione di Utzon a ricercare sistemi di ordine più liberi ed intrinseci. Quasi senza eccezioni – Roche e Stirling – la terza generazione ha acquisito una prospettiva organica che implicava di trarre istruzioni dall'ambiente invece che imporre su di esso strutture razionaliste preconcelte»*¹.

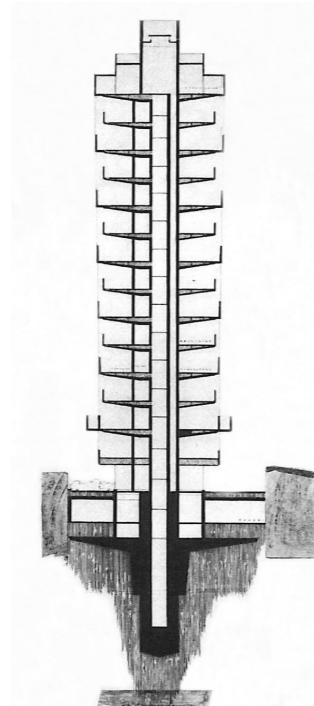
Di evidente influenza wrightiana, l'opera di Utzon segue la matrice compositiva per cui *«ciò che l'edificio vuole essere fa assegnamento sull'incarnazione di una forma istituzionale all'interno di una struttura espressiva»*², inconciliabile binomio ontologico che spesso insegue anche D'Olivo.

In alcune opere di Utzon oltre ad essere riscontrabili degli elementi compositivi di matrice wrightiana che influenzano, seppur reinterpretati, anche l'opera di D'Olivo, si individuano *«due principi interrelati: la logica costruttiva della forma tettonica e la logica sintattica della geometria»*³, portati al massimo compimento nell'Opera House di Sydney, progetto manifesto in cui l'architetto affrontò l'audace sfida di far derivare tutti i segmenti del guscio della copertura dalla superficie di un'unica sfera frammentata.



Jorn Utzon, complesso residenziale e centro civico, Elineberg, Halsingborg, Svezia, 1954.

Planimetria generale delle torri residenziali, pianta e sezione della torre tipo, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999.



Jorn Utzon, progetto per il Padiglione Langelinie, Copenhagen, 1953, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999.



Tavola tratta da un manuale edilizio cinese della Dinastia Ching. Struttura trabeata di natura additiva, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999.

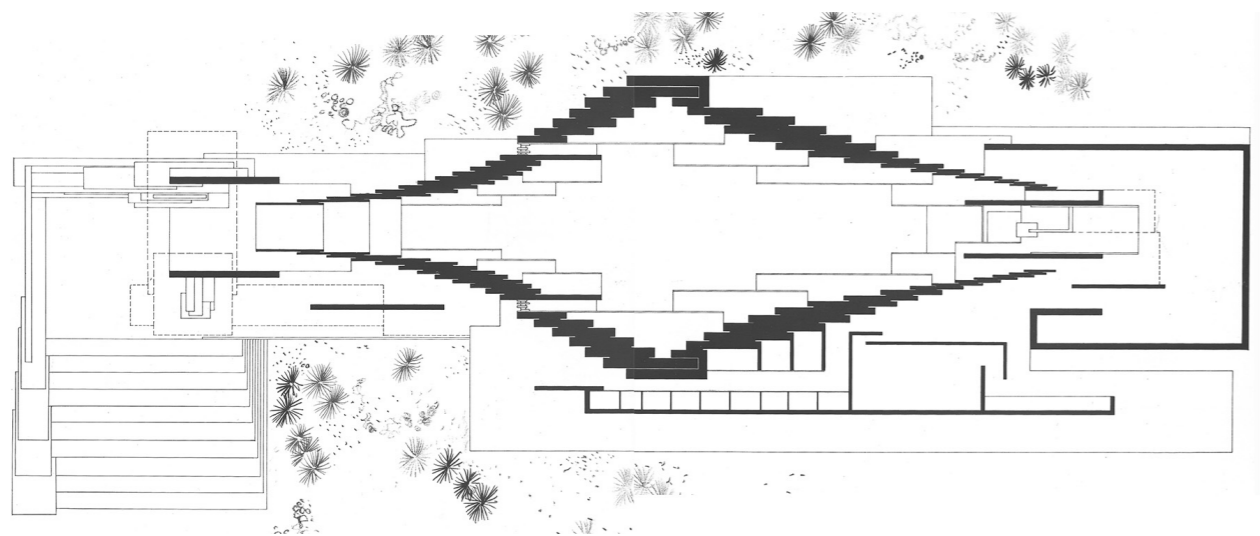
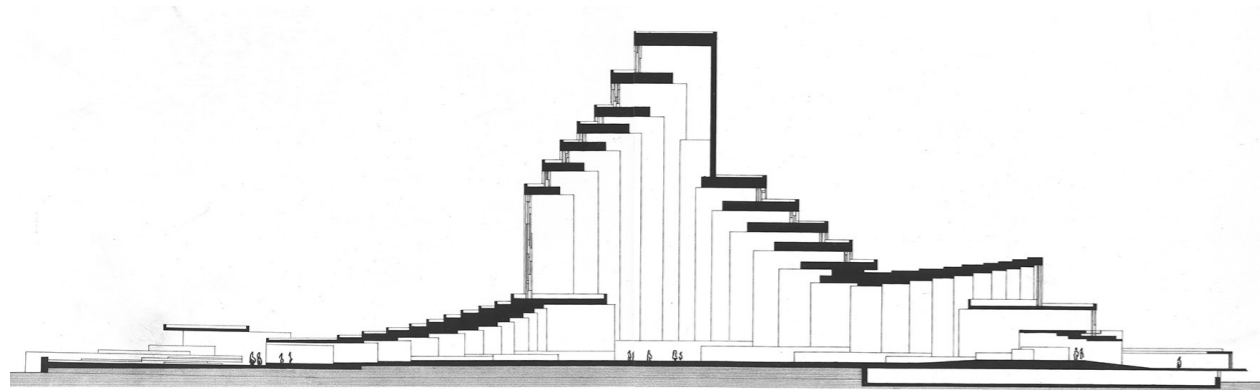
Frank Lloyd Wright, torre per la ricerca della Johnson Wax, Racine, Wisconsin, 1947. Sezione.

Per comprendere profondamente le affinità compositive che hanno contaminato Utzon e D'Olivio attraverso una rielaborazione dei principi wrightiani, è necessario soffermarsi sul forte interesse che Utzon andò maturando per i sistemi costruttivi tradizionali cinesi, dopo un viaggio in Estremo Oriente compiuto nel 1959, che lo condusse a scoprire un metodo additivo di matrice strutturale che riporterà, declinato, anche in relazione al progetto territoriale: «*ciò che di questo lo incuriosiva maggiormente risiedeva nel modo in cui la tipica capriata del tetto non era triangolare, come invece avveniva in Occidente, bensì era costituita da travi sovrapposte che aumentavano verso la sommità. Questa struttura trabeata di natura additiva, che comprendeva travi diritte nonché elaborate mensole a sbalzo, assicurava la flessibilità espressiva del sistema. Senza questo tipo di approccio a gradoni, la caratteristica curva del tetto cinese non avrebbe mai potuto essere realizzata*»⁴.

Il primo elemento tipologico analizzato, quindi il sistema gradonato, fruibile sia a livello architettonico, che a livello costruttivo nel tetto a pagoda, ricorre in diversi progetti opera di Utzon, come il sistema additivo di sei torri gradonate di Elineberg (Svezia, 1954), o come la torre-ristorante Langelinie del 1953, dove si evince chiaramente il paradigma wrightiano della torre per la ricerca della Johnson Wax costruita nel 1947 a Racine, attraverso l'uso del sistema a pagoda articolato da un nucleo cilindrico cavo a cui si agganciano piattaforme circolari e a sbalzo, di diametro progressivamente decrescente salendo verso l'alto.

Tali elementi tipologici ricorrono nell'opera d'oliviana, sebbene filtrati attraverso una personalissima reinterpretazione, che sicuramente trae origine dalla matrice wrightiana, ma che non assume i caratteri costruttivi orientali, così pedissequamente assimilati nell'opera di Utzon.

Il sopracitato sistema a Ziqqurat si riconosce nella prima opera di D'Olivio, ovvero la Cattedrale di Santo Domingo, «*concepita come*



Marcello D'Olivo, Cattedrale di Santo Domingo, 1948. Sezione longitudinale e pianta in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

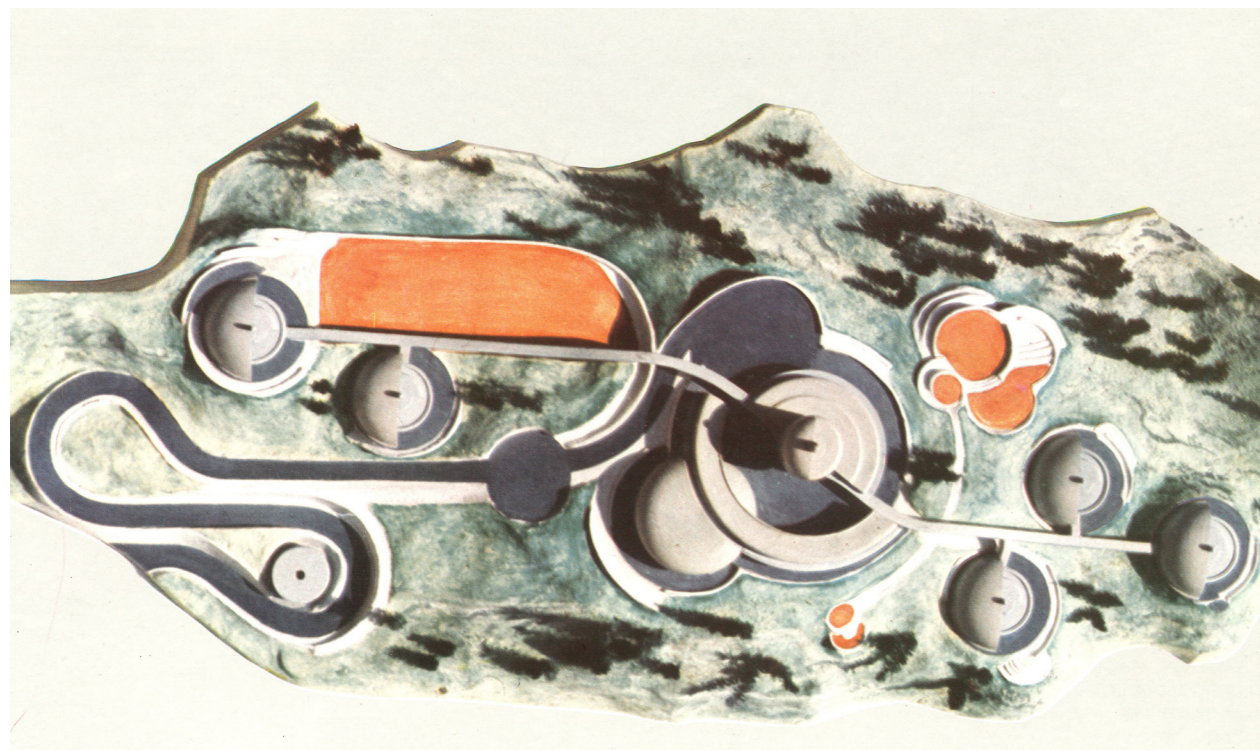
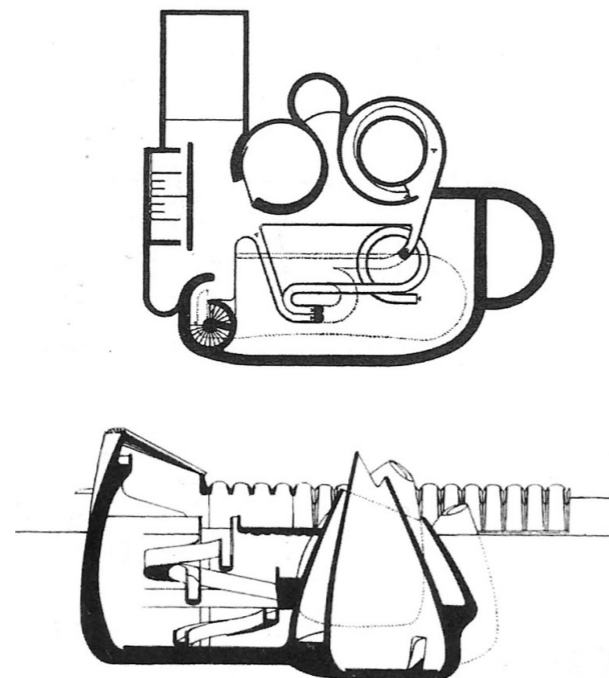
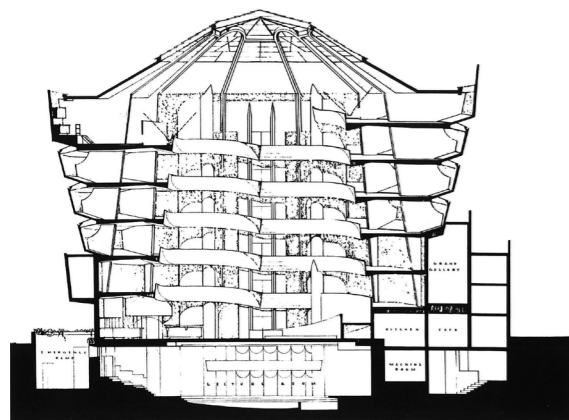
una forma variabile nelle tre dimensioni. Una serie di telai rettangolari in cemento armato, di diversa altezza e larghezza, vanno ad incastrarsi l'uno sull'altro in un "continuo" di rapporti tra altezza, lunghezza e profondità»⁵.

Proseguendo una sorta di anamnesi tipologica, che mette in relazione due membri della terza generazione con Wright, risulta tangibile in entrambi l'indagine compositiva svoltasi in merito alla sinusoidale, all'elemento spiraliforme declinato quale emblematico sistema di risalita per una nuova concezione dinamica degli spazi, legata all'introduzione dell'automobile.

Rispetto a tale carattere tipologico, il Guggenheim Museum di Wright del (1946-59) diventa un costante riferimento architettonico: «*le gallerie a rampe concentriche del progetto Silkeborg derivavano da una trasposizione del Guggenheim Museum di Wright che, a sua volta era stato tratto dall'inversione di uno ziqqurat assiro.(...) Da un punto di vista tipologico si passa, attraverso il Guggenheim, dalla tendenza monumentale, ma smaterializzata, della spirale del Gordon Strong alla materialità viscerale, radicata nella terra del Silkeborg di Utzon. In questa traiettoria, era proprio l'ispirazione della forma orientale a costituire una costante per entrambi gli architetti*»⁶. La natura speleologica del progetto di Silkeborg (1962) ne enfatizza gli aspetti materici, sottolineando la forza propulsiva di una geometria organica all'interno di un volume esperibile dalla superficie fino alle viscere del museo, rappresentando così una «*trasposizione metaforica della rampa generica per automobili operata da Wright*»⁷.

L'emblema tipologico del vorticoso sistema sinusoidale di risalita, ricorre negli stessi anni anche in diverse opere di D'Olivo, affascinato dalle geometrie riconducibili ad una tensione direzionale centripeta, in senso kleiano, sia fossero applicate in pianta, che in alzato.

Pertanto, se spontaneamente il primo riferimento riconducibile alla spirale nell'opera d'oliviana, è rappresentato dal ben noto progetto per la lottizzazione di Lignano Pineta (1953-56), risulta altresì



Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1946-59. Sezione.

Jorn Utzon, Museo Silkeborg, 1962. Pianta della galleria e sezione, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999.

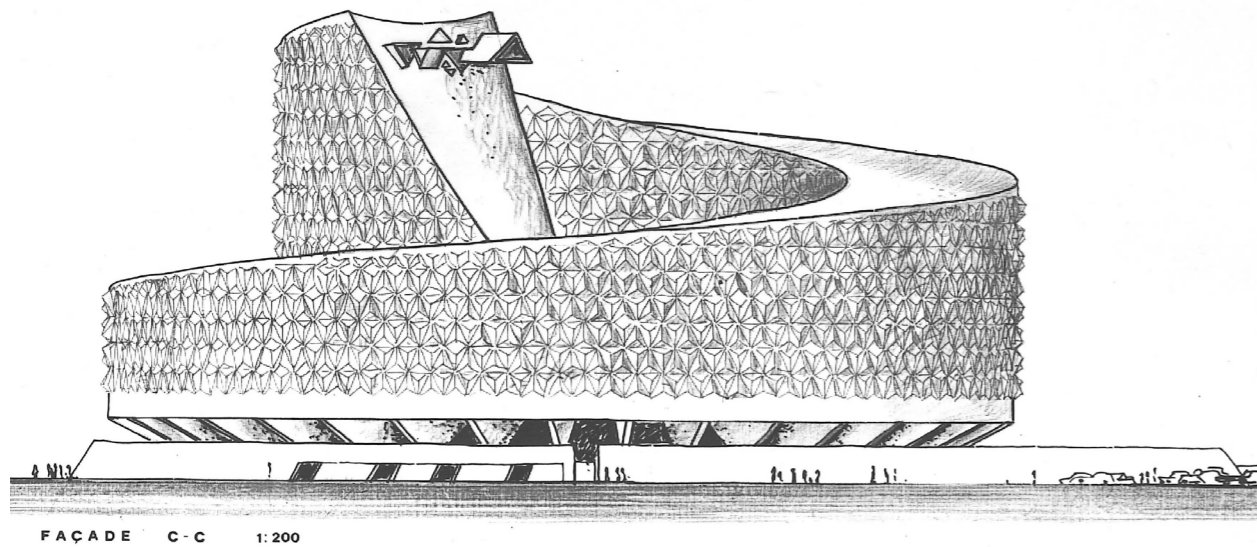
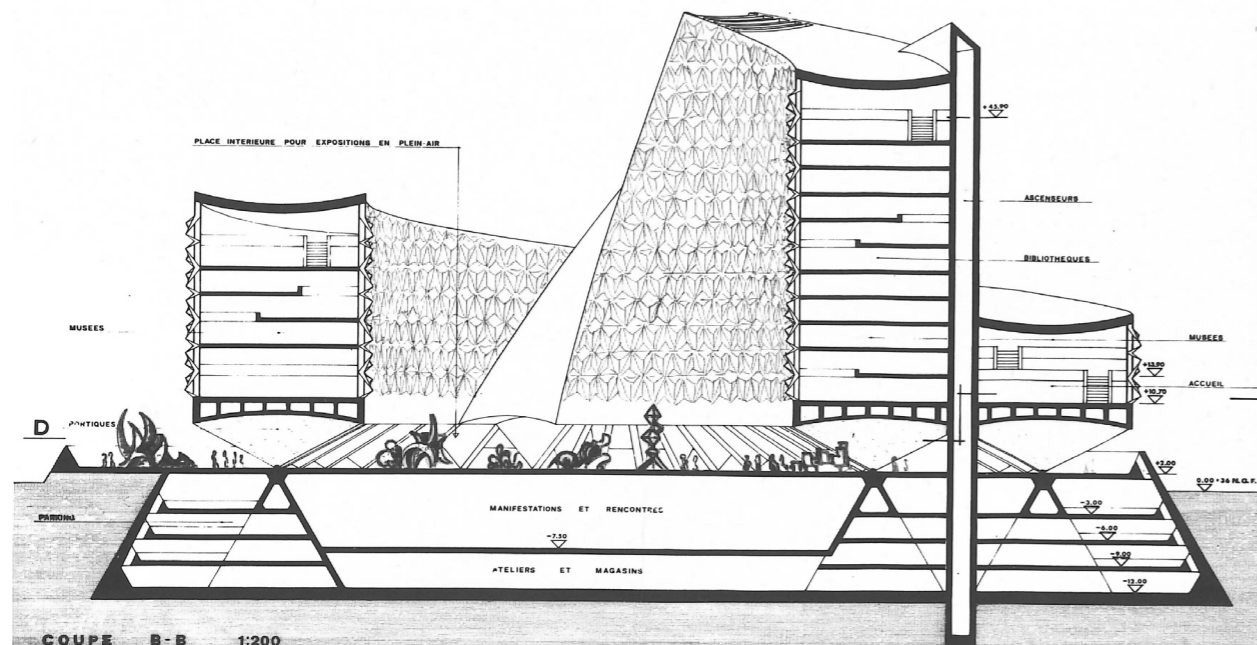
Marcello D'Olivo, Colonia Olivetti, 1958. Plastico generale in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol. II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

doveroso citare altri due progetti riconducibili a tale geometria sviluppata in alzato, ovvero la Colonia Olivetti (1958) e il progetto per il Centro delle Arti Moderne a Parigi (1971).

In entrambi i progetti citati, ricorre la consueta predilezione di D'Olivo per la geometria polare, intesa come un tentativo di ricondursi sempre al cerchio e ai suoi derivati, garantendo quel senso di vortice dinamica incarnata dalla nascente società delle macchine e affine ai concetti di cinematica tanto cari all'architetto friulano.

La Colonia Olivetti, progetto di un concorso indetto dalla Società omonima nel 1958, «*contemplava una serie di padiglioni, tutti esternamente collegati tra loro da passaggi coperti e scoperti; la forma adottata è il guscio, completamente chiuso verso nord (venti dominanti) e aperto verso sud (sole)*»⁸. La torre di riferimento all'interno del complesso residenziale, costituita appunto da un guscio, parzialmente aperto, ingloba al proprio interno una rampa che si collega esternamente con gli altri sinuosi percorsi che conducono alle cellule residenziali del complesso: quindi in questo caso, pur avendo assorbito la lezione wrightiana del sistema liquido e dinamico del cuore infrastrutturale dell'edificio, D'Olivo se ne appropria traducendola in un personale tentativo di rielaborazione, che si distanzia dal sistema tipologico dello ziqqurat e dalla percezione viscerale ricercata invece da Utzon.

Un altro progetto in cui emerge la stessa matrice tipologica è il Centro per le arti moderne a Parigi, pensato nel 1971 quale nuova forma di proposta per il museo moderno: sia per la destinazione d'uso che per le caratteristiche architettoniche, l'influenza wrightiana appare in questo caso estremamente prepotente. La grande spirale, sviluppata su se stessa, come afferma lo stesso D'Olivo, «*pur essendo estremamente libera, ha degli indubbi vantaggi dal punto di vista della flessibilità. Su tutta la superficie, 70.000 mq, non esiste un solo pilastro.(...) I vari piani degradanti permettono una continuità di spazio, elemento indispensabile per qualsiasi architettura*»⁹.



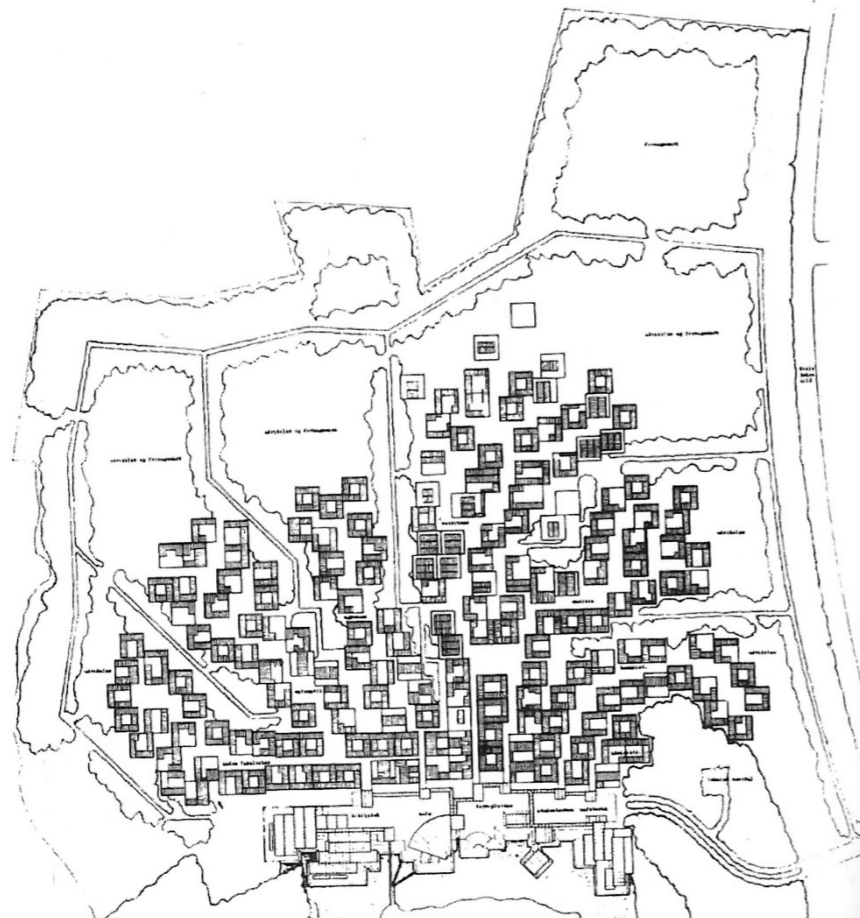
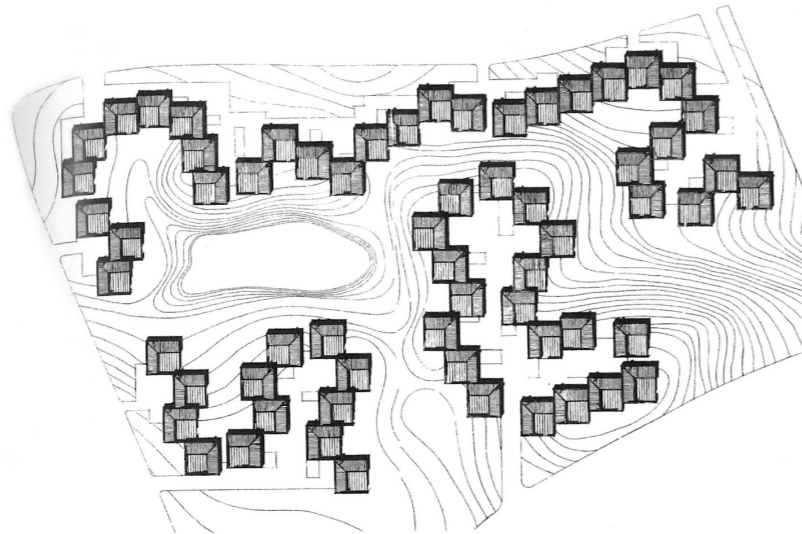
Marcello D'Olivo, Centro per le arti moderne, Parigi, 1971.
Sezioni e prospetto in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol. II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

Nonostante il processo di individuazione dei caratteri tipologici affini potrebbe continuare, addentrandosi nell'uso del tetto a pagoda, riconfigurato nella struttura del pilastro a ombrello, caro a Marcello D'Olivo e proveniente da una lunga tradizione che parte da Wright, passando per Felix Candela e Pierluigi Nervi, sembra compiutamente necessario concludere tale percorso di anamnesi con l'analisi dei progetti di matrice territoriale che distinguono l'opera di Utzon e lo pongono in antitesi al collega friulano.

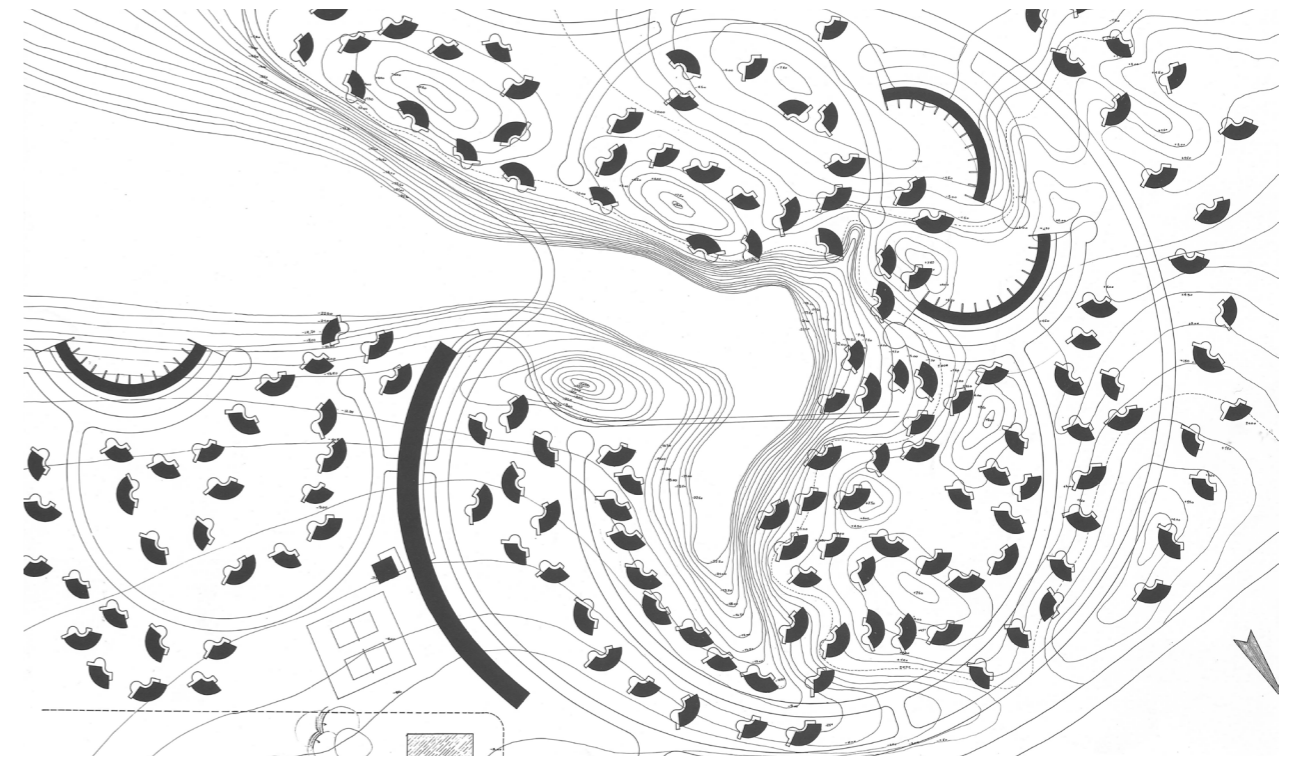
I primi progetti residenziali di Kingo e Fredensborg, costituiscono la matrice primordiale per uno sviluppo di carattere territoriale del complesso abitativo, che si identifica nel progetto per Odense del 1967. Lo studio dell'intervento residenziale nasce dall'analisi della singola cellula abitativa, nucleo compositivo in cui confluiscono una serie di riferimenti: la casa usoniana di Wright, le tecniche costruttive cinesi, i sistemi di ventilazione tipici del Medio Oriente, e le aperture traforate tipiche della cultura iberica. Tali elementi si fondono in una cellula abitativa modulare, di pianta ad L, con corte interna, reiterata secondo un principio insediativo additivo, che consente un progressivo sviluppo territoriale mediante la creazione di agglomerati residenziali, tipici della città araba: «Nel piano per Odense, Utzon assembla il suo modello residenziale a trama in un insieme urbano più vasto. In questo caso vengono presentate circa duecento case d'abitazione a patio che si irradiano nello spazio esterno, secondo lo stile Radburn, a partire da una "corona della città", istituendo così una drastica contrapposizione fra la costruzione privata del patio e l'ambito pubblico del municipio, coperto da un tetto a guscio in calcestruzzo. Utzon ha orchestrato questo assemblaggio in modo da riferirsi a una città tradizionale islamica dove ogni singola casa a corte è connessa alla successiva come se facesse parte di una struttura continua.

Questo approccio di tipo modulare/morfologico è presente in tutti gli studi urbani di Utzon, indipendentemente dal fatto che l'unità di

Jorn Utzon, residenza a Kingo, Danimarca, 1956;
 Esempi di tipologia insediativa additiva.
 Planimetria generale in
 FRAMPTON Kenneth,
*Tettonica e architettura:
 poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*,
 Skira Editore, Milano, 1999.



Jorn Utzon, progetto per Odense, 1967.
 Esempio di progetto urbano sviluppato mediante strategia insediativa additiva.
 Planimetria generale in
 FRAMPTON Kenneth,
*Tettonica e architettura:
 poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*,
 Skira Editore, Milano, 1999.



Marcello D'Olivo, Pineland,
 Forni di Sopra (1962-63).
 Piano urbanistico in
 D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
 vol.II in *Discorso per un'altra
 architettura*, Casamassima,
 Udine, 1972.

*base sia una casa ad atrio oppure un megaron a muri trasversali»¹⁰.
Sebbene la tipologia insediativa di carattere additivo utilizzata da Utzon, si distingue ontologicamente da quella ricercata da D'Olivo, che invece riporta i caratteri dei processi biologici di germinazione, come si evince nel progetto per Pineland (1962-63), entrambi i progetti di piano dimostrano la «rara capacità di combinare la forma organica con la forma geometrica e di creare la prima a partire dalla seconda»¹¹.*

NOTE

1 DREW Philip, *The third generation: The Changing Meaning of Architecture*, Praeger, London-New York, 1972, pp.44-46 in FRAMPTON Kenneth, *Jorn Utzon: forma transculturale e metafora tettonica*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999, p. 276.

2 FRAMPTON Kenneth, *Jorn Utzon: forma transculturale e metafora tettonica*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999, p. 277.

3 Ivi, p. 281.

4 Ivi, p. 287.

5 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

6 FRAMPTON Kenneth, *Jorn Utzon: forma transculturale e metafora tettonica*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999, p. 290.

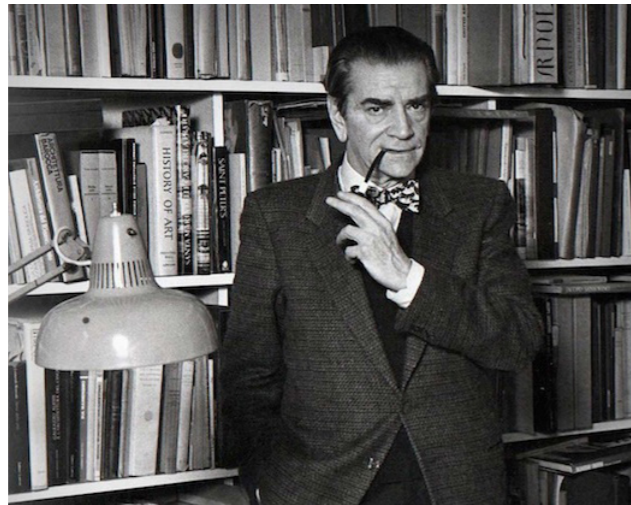
7 Ivi, p. 291.

8 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

9 Ibidem.

10 FRAMPTON Kenneth, *Jorn Utzon: forma transculturale e metafora tettonica*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999, p. 295.

11 Ivi, p. 297.



Bruno Zevi, (Roma, 1918 - Roma 2000).

1.3 La predicazione zeviana e la propaganda filoamericana

Nel febbraio 1944 Bruno Zevi, promotore dell'APAO (Associazione per l'Architettura Organica) e fondatore della rivista Metro, si appresta a scrivere un saggio di architettura contemporanea che già dal titolo sembra porsi, quasi in modo canzonatorio, in antitesi con il rivoluzionario testo di Le Corbusier *Verso un'architettura*: la pubblicazione di Zevi, dal titolo *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, come egli stesso sottolinea nella prefazione, non vuole assurgere alla delicata funzione di manifesto programmatico per un futuro movimento in architettura, né tantomeno formularne una teoria, ma semplicemente raccogliere «*le osservazioni sullo stato attuale dell'architettura fatte durante gli studi in Italia e in America*»¹. Nella prefazione del saggio, infatti, egli sottolinea come i migliori architetti del suo tempo si stessero volgendo verso un nuovo movimento architettonico, definito organico, termine complesso e classificatorio a cui conferisce almeno il merito di non finire in ista, «*indicando così di non essere un programma o un sogno di architettura, ma una tendenza concreta di edifici e architetti*»², che Zevi stesso individuerà all'interno del panorama contemporaneo italiano, sulla base di criteri e prerequisiti assorbiti dal contesto americano. Continua, infatti, spiegando come la tendenza fosse ancora in fase embrionale in Italia e avesse molta più forza in America per diverse ragioni: innanzitutto per una serie di circostanze storiche, in secondo luogo per la presenza di Frank Lloyd Wright che sostiene Zevi «*precorre l'architettura moderna europea e anticipa la sua liberazione dal momento programmatico*»³ e infine, poiché a suo dire, l'organicismo wrightiano è riuscito a influenzare l'architettura europea, generando un proficuo connubio atto a definire i principi archetipici della ricostruzione post-bellica. Prima di approfondire le linee guida del manifesto zeviano che sembrano assumere un ruolo di importante e apparente giustificazione per l'opera di Marcello D'Olivo, pare necessario dilungarsi in una digressione

storico-politico che tenti di individuare e, maliziosamente interpretare, le relazioni opportunistiche nate tra l'America e Zevi in epoca di guerra fredda.

Paolo Scrivano, in un articolo di recente pubblicazione dal titolo *Lo scambio inter-atlantico e i suoi attori. Il rapporto tra Stati Uniti e Italia in architettura e urbanistica e il ruolo di Adriano Olivetti*, sviscera con dovizia le particolari tensioni storiche e le conseguenti dinamiche culturali che scorrevano liquidamente da un continente all'altro, soffermandosi sugli aspetti propagandistici, per decenni ignorati o sottaciuti, che spiegano la guidata infiltrazione di prepotenti americanismi in Europa.

Il periodo immediatamente successivo al secondo conflitto mondiale segna un importante momento di interconnessione tra Italia e Stati Uniti, soprattutto rispetto ai campi d'indagine relativi alla città: «*da un coinvolgimento diretto delle autorità statunitensi nelle attività connesse alla ricostruzione edilizia dell'Italia post-bellica (con tutto il loro corollario ideologico e propagandistico) si passa infatti a una più selettiva ricezione dei modelli d'oltreoceano*»⁴.

Se in un primo momento, la potenza economica e tecnologica americana aveva rappresentato una risorsa per la ricostruzione, come ne rappresenta un esempio lo stesso Villaggio del Fanciullo, costruito a singhiozzo in sette anni di cantiere grazie alle sovvenzioni americane, successivamente lo scambio di saperi avviene su un piano di "apparente equivalenza"⁵, abbandonando quella posizione di superiorità professionale, economica e politica che inizialmente aveva assunto l'America nel relazionarsi con un Paese in via di ricostruzione e, parimenti, di apparente subalternità.

A partire dall'ottobre 1954 Bruno Zevi intrattiene una serie di contatti con enti e ministeri italiani per l'organizzazione di un Seminario di urbanistica, tenutosi poi a Ischia tra il 20 e il 30 giugno 1955, che avrebbe coinvolto studiosi ed esperti italiani e americani: al convegno, che risulterà agli atti una delle più preziose occasioni di

interconnessione disciplinare e culturale tra Italia e America in ambito architettonico e urbanistico, si registrerà la presenza di celebri nomi dell'architettura italiana del tempo, tra cui Giovanni Astengo, Luigi Piccinato, Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni⁶.

Il convegno verteva sui temi legati a una nuova definizione dei criteri di pianificazione urbana, attraverso strumenti d'indagine della città e del contesto morfologico che mettersero in relazione le diverse scale architettoniche. L'enucleazione dei principi legati alla pianificazione, che non intendeva fornire statici schematismi di organizzazione territoriale, ma piuttosto delle linee guida per il raggiungimento di un soddisfacente e armonico connubio tra contesto e manufatto architettonico, si fronteggia direttamente, in quell'occasione, con l'esperienza americana, strutturando gli interventi come brevi sessioni di relatore e controrelatore.

Nelle intenzioni degli organizzatori, gli interventi americani dovevano fungere da modelli paradigmatici, assumendo valore didattico, soprattutto relativamente al tema dello sviluppo infrastrutturale, che sembrava già distinguere gli Stati Uniti per efficienza e pensiero.

Quindi, nonostante le consistenti differenze morfologico-territoriali, nonché politiche, storiche e culturali, il modello di ricostruzione americano esercita un'influenza ideologica prepotente sull'Italia frammentata del dopo guerra: l'incontro di Ischia, infatti, nasceva dall'esigenza di placare un'irrefrenabile attrazione culturale nata tra due contesti architettonici e professionali estremamente fertili, ma caratterizzati da prerequisiti e prerogative differenti.

Infatti, «*guardati in controluce, i temi proposti dai partecipanti americani al convegno ischitano sembrano oscillare tra l'inconciliabilità con la realtà italiana e una sua parziale prefigurazione: proprio per questo, non sembrano dare forma a una reazione circolare. Quello tra cultura architettonica e urbanistica americana e italiana appare infatti come uno scambio imperfetto*»⁷, giustificato, probabilmente, da un vitalistico impulso italiano di crescita e sprovvincializzazione,



Bruno Zevi, "L'architettura – cronache e storia"
 Nel 1955 Bruno Zevi fonda il mensile L'architettura – cronache e storia che dirige ininterrottamente sino al gennaio 2000.
 Sito ufficiale della Fondazione Bruno Zevi.

attraverso l'assorbimento di nuovi approcci metodologici che guidassero l'architettura anche su scala territoriale.

La necessità italiana di approfondire determinati campi del sapere architettonico, evidentemente più sviluppati oltre oceano, si accompagna alla volontà condivisa degli americani nel voler travolgere il panorama architettonico italiano con il proprio pioneristico bagaglio culturale, ritenuto matrice di un processo metodologico di propaganda, che avrebbe dovuto contaminare l'ideologia italiana ed europea in clima di guerra fredda.

Pertanto, tra il 1945 e il 1946, l'Usis (Ufficio Informazioni degli Stati Uniti) diffonde sul territorio nazionale pubblicazioni dedicate a diversi ambiti del sociale, come lavoro, educazione, medicina, ingegneria, di cui tre volumi trattano di ricostruzione urbanistica. Come riporta Scrivano, i bollettini vengono distribuiti gratuitamente dagli uffici dell'Usis stanziati in tutta Italia e sono costituiti da rassegne della stampa specializzata americana⁸.

Questi bollettini, palliativo di una propaganda edulcorata, coprono una panoramica di discipline di dubbia compatibilità di riferimenti tra la situazione italiana e americana, con l'intento di affiliaresi l'opinione pubblica: in una recente pubblicazione pare che lo stesso Zevi se ne attesti la paternità⁹, in qualità di direttore, confermando così l'inizio di un intenso rapporto di collaborazione ideologica con l'America, che chiarirà una serie di scelte programmatiche ed editoriali prese negli anni subito successivi.

«Ma se il vero ruolo di Bruno Zevi nella compilazione dei bollettini dell'Usis rimane ancora tutto da verificare (e forse lo rimarrà a lungo), le testimonianze dei contatti che lo storico e critico romano ha negli Stati Uniti durante il soggiorno del periodo di guerra contribuiscono a rafforzare l'impressione che testi e documenti raccolti dagli intellettuali italiani attraverso i contatti americani siano difficilmente adattabili alla realtà italiana. I taccuini di Zevi prendono avvio dall'inizio del 1943, dopo la conclusione degli studi ad Harvard e il



Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica*. Saggio scritto in antitesi al testo di Le Corbusier, *Verso un'architettura*, con l'intento di raccogliere le osservazioni sul panorama architettonico contemporaneo, viziato dall'influenza wrightiana.



Bruno Zevi, rivista "Metron". Uscì nell'immediato dopoguerra, per iniziativa di Eugenio Gentili, Luigi Piccinato, Enrico Tedeschi, Cino Calcaprina, Silvio Radiconcini, Bruno Zevi. In copertina, il Villaggio del Fanciullo di Marcello D'Olivo. Sito ufficiale della Fondazione Bruno Zevi.



Il primo congresso delle APAO ebbe luogo a Roma, nel salone dell'Accademia d'Arte Drammatica, presenti personalità di tutta Italia, nel 1947. Sito ufficiale della Fondazione Bruno Zevi



Frank Lloyd Wright e Bruno Zevi a Venezia nel 1951.

conseguimento del Bachelor of Architecture alla Graduate School of Design, diretta in quegli anni da Joseph Hudnut: nello stesso 1943, Zevi stabilisce i primi contatti con l'Office of War Information (Owi) e con l'Office of strategic services (Oss), organismo predecessore della Cia. Negli anni successivi, a cavallo tra Italia e Stati Uniti, Zevi continua a tessere le maglie di una rete di relazioni su cui nel dopoguerra si baseranno in parte non trascurabile i contatti tra le due sponde dell'oceano nel campo dell'architettura e dell'urbanistica»¹⁰: la diretta conseguenza di questo proficuo sodalizio si concretizzerà in una serie di iniziative che coinvolgono direttamente Zevi come silente promotore della propaganda americana, guidato dall'ombra dell'Usis, che svolge un'intensa campagna di divulgazione nel continente europeo, soprattutto in Germania, attraverso i propri fedeli delegati, importando una serie di manifestazioni originate per il pubblico americano e poi esportate, come, ad esempio, la mostra di architettura *Built in U.S.A.: postwar architecture*, trasferita poi a Venezia, Bologna, Genova, Milano e Bari, nonostante la titubanza di Zevi per incompatibilità di interesse tra il tema dell'evento e il processo di europeizzazione applicato ad esso.

Anche la stessa rivista "Metron", fondata da Zevi nel 1945 tratterà nell'arco dei primi tre anni ben 24 articoli relativi ai temi americani; temi, questi, che, successivamente, verranno pubblicati anche sulla rivista "Zodiac".

Pertanto, seppur con una serie di contraddizioni e titubanze, l'importazione di informazioni e conoscenze in ambito architettonico e urbanistico dagli Stati Uniti, sembra internamente legittimare alcuni gruppi politici e culturali italiani che sfruttavano tali ideologie per rafforzare tesi elaborate propriamente per il caso italiano ma che ben si associavano, per affinità, alle istanze politiche dell'immagine liberale e democratica degli Stati Uniti nell'immediato dopoguerra. Dipendenza e diffidenza segnano il controverso rapporto inter-atlantico, distanziandosi dall'emblema di modello lineare di trasferimento

di informazioni e nuovi ambiti del sapere architettonico. Lo scambio non è affatto unilaterale, ma caratterizzato da idealizzazioni e mitizzazioni da entrambe le parti: se in America attecchisce proficuamente il nome e l'opera di Pierluigi Nervi, in Italia, grazie a una mostra aperta nel 1951 a Palazzo Strozzi a Firenze, inizia a delinearsi il mito dell'architetto Frank Lloyd Wright, assunto come figura di riferimento per l'architettura organica e per una serie di successive iniziative di divulgazione.

Tuttavia, come riporta Scrivano, la relazione transatlantica che lega Italia e Stati Uniti, sembra suscitare ancora molte perplessità: «l'ideale americano trova infatti nella penisola ricezioni entusiastiche e acritiche, quanto, talvolta, sorprendenti resistenze»¹¹.

Come si evince da tale digressione storica, l'importazione forzata di modelli culturali da parte del governo americano ben si distanzia dai presupposti iniziali di contaminazione reciproca promossa da pochi italiani illuminati e si giustifica, invece, con le esigenze economiche della ricostruzione e soprattutto, con la formazione di assi politici in clima di guerra fredda.

In Italia, l'indottrinamento passivo non avrà probabilmente la portata sperata, anche grazie alle figure di "mediatori locali"¹² di Adriano Olivetti e Bruno Zevi, che contribuiranno tanto a divulgare, tanto a inasprire l'assunzione di modelli imposti, complicando così gli equilibri. In tale panorama internazionale, ci si chiede allora quale ruolo svolgessero gli architetti del contesto italiano, vessati dal dissidio culturale di dover ricercare un nuovo linguaggio, che fornisse nuove risposte rispetto al recente Movimento Razionalista, tenesse conto degli americanismi e costituisse un valido modello compositivo per la ricostruzione.

Rispetto ai legami internazionali che stava tessendo, Bruno Zevi si trovò nella condizione economico-politica, di dover individuare, selezionare e battezzare gli architetti italiani del suo tempo che meglio si adattassero alla nuova teoria organicista da egli entusiasticamente

professata in *Verso un'architettura organica*. Sorge spontaneo chiedersi, in questo grande processo di selezione, perché Zevi, abbia scelto anche Marcello D'Olivo.

NOTE

1 ZEVI Bruno, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi 50 anni*, Einaudi Editore, Torino, 1945, p. 11.

2 Ivi, p. 12.

3 Ibidem.

4 SCRIVANO Paolo, *Lo scambio inter-atlantico e i suoi attori. Il rapporto tra Stati Uniti e Italia in architettura e urbanistica e il ruolo di Adriano Olivetti in Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 115, n° 2. 2003. *Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Police et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle)* pp. 451-473, p. 451.

5 Ibidem.

6 Ivi, p. 452.

7 Ivi, p. 457.

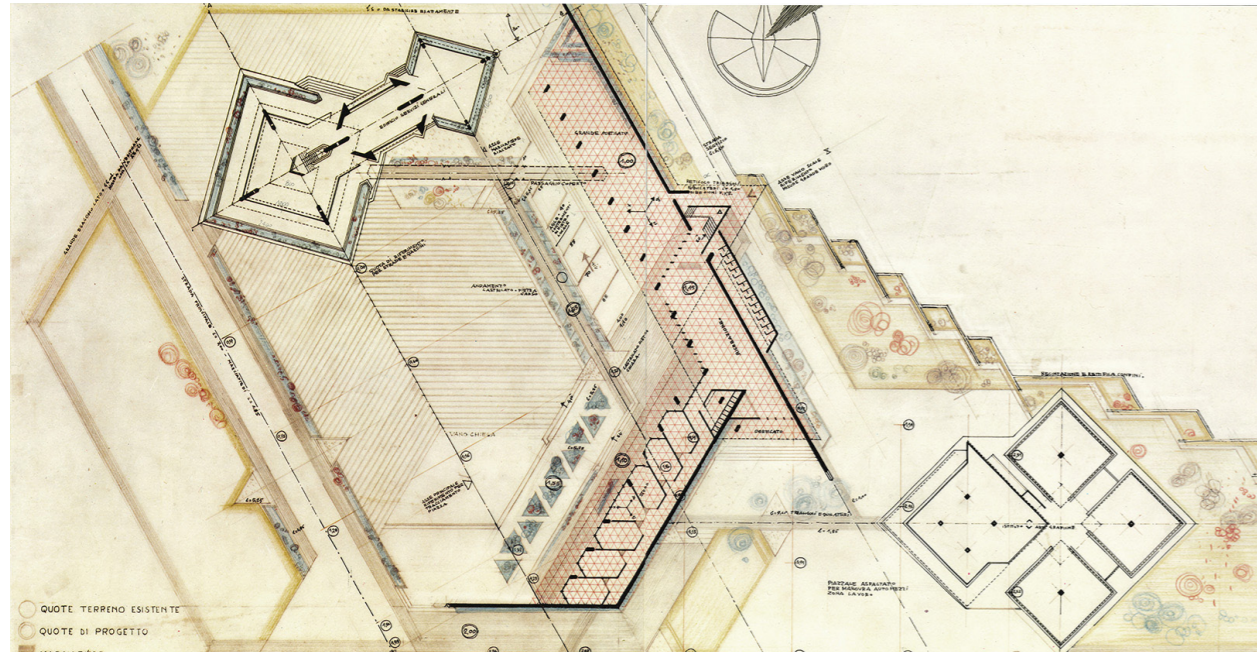
8 Ivi, p. 458.

9 "Zevi riferisce a sé stesso in terza persona come «direttore» dei bollettini" in ZEVI Bruno, *L'architettura negli scambi culturali tra Stati Uniti e Italia*, in CHIARENZA C., LANCE W. L. (a cura di), *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti: la percezione della realtà tra stereotipo e mito*, Marsilio, Venezia, 1992, p. 91-97, nota 22 in SCRIVANO Paolo, *Lo scambio inter-atlantico e i suoi attori. Il rapporto tra Stati Uniti e Italia in architettura e urbanistica e il ruolo di Adriano Olivetti in Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 115, n° 2. 2003. *Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Police et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle)* pp. 451-473, p. 458.

10 SCRIVANO Paolo, *Lo scambio inter-atlantico e i suoi attori. Il rapporto tra Stati Uniti e Italia in architettura e urbanistica e il ruolo di Adriano Olivetti in Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 115, n° 2. 2003. *Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Police et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle)* pp. 451-473, p. 460.

11 Ivi, p. 471.

12 Ivi, p. 472.



Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo a Trieste, 1950-1955.

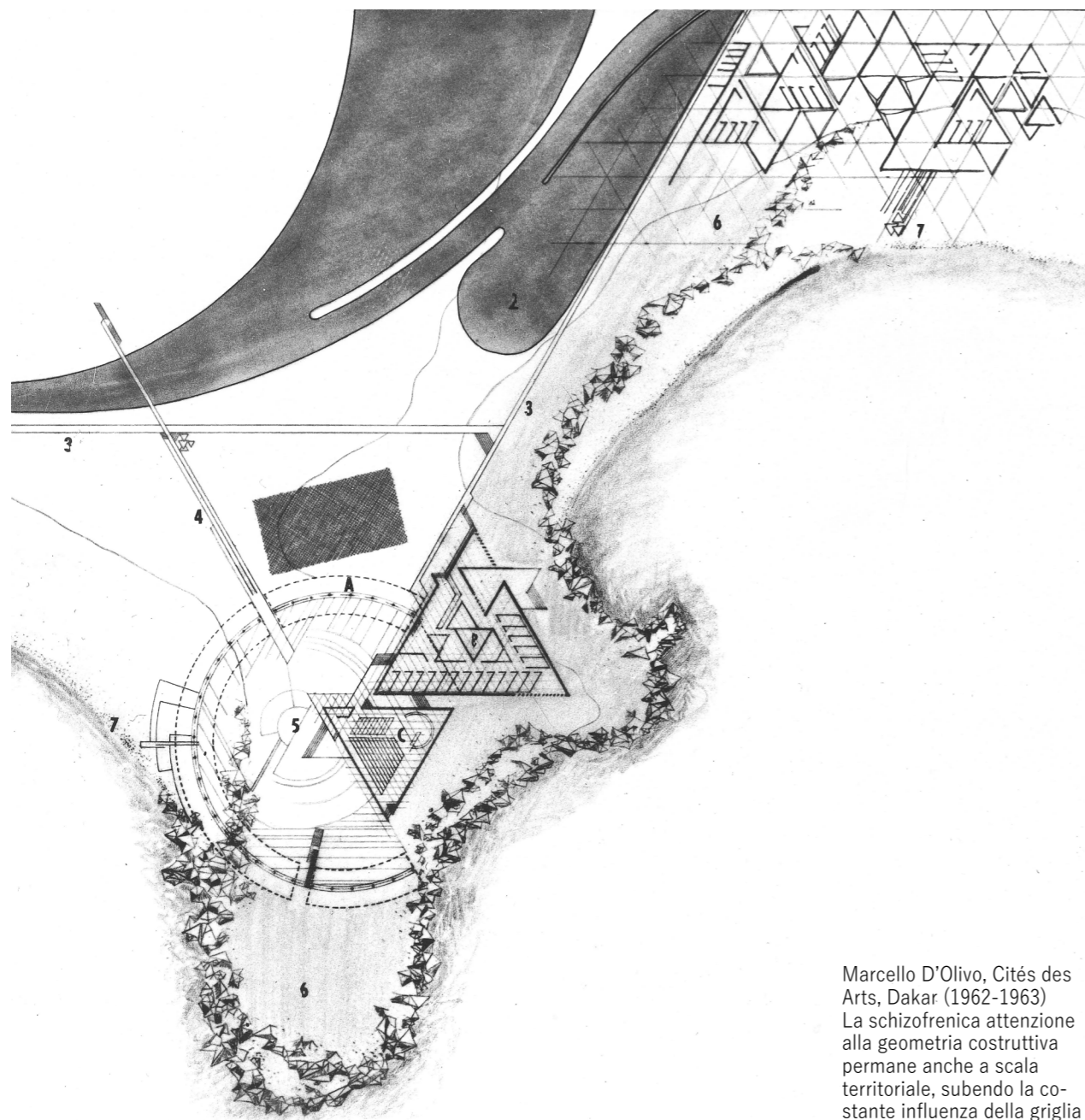
Primo progetto di D'Olivo, riporta evidenti i caratteri di affinità con la tessitura wrightiana applicata alle mega-strutture territoriali.

Pianta d'insieme in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

1.4 Zevi e D'olivo: il fertile sodalizio editoriale

Il saggio - manifesto *Verso un'architettura organica*, pubblicato da Bruno Zevi nel 1945, a suo dire, lungi dall'essere uno scritto programmatico o promotore di uno specifico movimento, si limitava a raccogliere le impressioni dell'autore rispetto alle nuove tendenze d'oltreoceano che progressivamente stavano attecchendo in Italia, previo allontanamento dal movimento razionalista che fino a quel momento aveva guidato gli architetti contemporanei nella fruizione di un linguaggio compositivo: «*Le Corbusier e la Bauhaus di Gropius furono dal 1923 al periodo intorno al 1933 i centri di espansione dell'architettura moderna in Europa. Decennio luminoso di idee, di personalità e di opere, dopo il quale il movimento si restringe, perde la Germania, poi la Russia, poi lentamente la Francia, verso il '38 l'Italia; lo scoppio della seconda guerra mondiale ferma l'attività costruttiva nel continente*»¹.

Nel tentativo di interpretare l'evoluzione del movimento architettonico italiano dagli anni '20 fino al dopoguerra, Zevi ricorda come Figini e Pollini, Ridolfi, Piccinato, Terragni e altri ancora si fossero tenacemente opposti all'ondata neoclassica e romaneggiante, dando perciò ulteriore rilievo a tale contrasto, che ha inasprito la posizione dei sostenitori della nuova architettura, e ha posto in secondo piano il vero problema, ovvero «*il passaggio dalla fase teorica a quella pratica e espansiva*»². In tal modo, «*la polemica ha di necessità accentuato il carattere programmatico dell'edilizia moderna, e i temi dell'architettura, monopolizzati dallo stato e divenuti strumento di propaganda, non hanno avuto la possibilità di accogliere in sé l'esperienza della vita che solo trasforma, acquisendola, una teoria in ciò che si può chiamare una cultura architettonica*»³: così Zevi prova a rispondere al quesito autoimposto rispetto a cosa la seconda generazione di architetti avesse dato, arrivando all'amara conclusione che, forse, nel migliore dei casi in una visione pessimistica, questa seconda generazione avesse meramente tentato di resistere,



Marcello D'Olivo, Cités des Arts, Dakar (1962-1963)
 La schizofrenica attenzione alla geometria costruttiva permane anche a scala territoriale, subendo la costante influenza della griglia wrightiana.
 Studio per la pianta del museo in
 D'OLIVO Marcello,
 Marcello D'Olivo 1948-1971, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

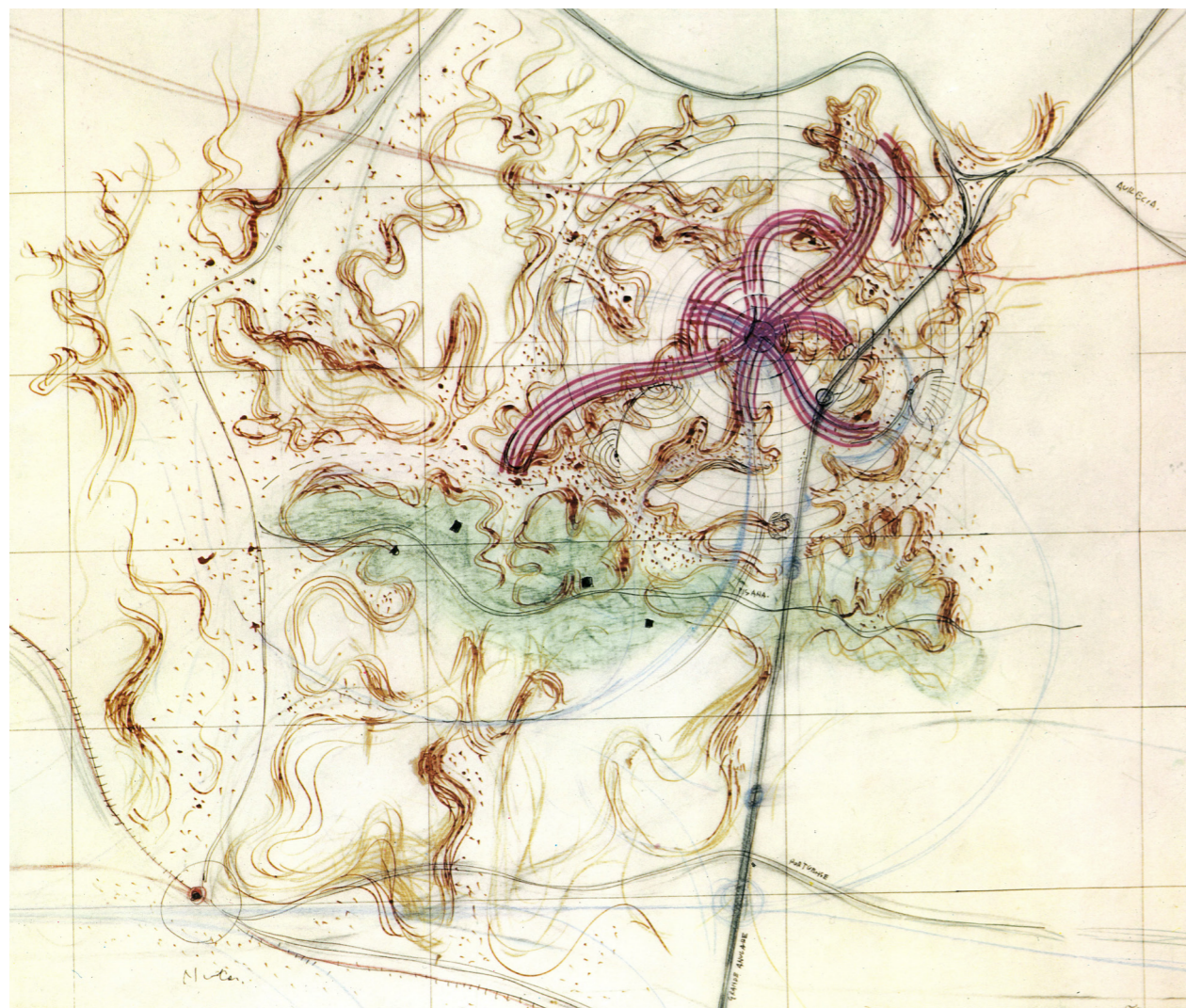
assorbendo e tutelando i risultati della prima.

Zevi, nel cercare un'identità assimilabile alla seconda generazione di cui fa menzione, riscontra innanzitutto una perdita di coerenza e principi, appartenenti alla prima, seppur avesse tentato, appunto, di resistere; inoltre, gli architetti della seconda generazione sembrava manifestassero un certo rifiuto per il funzionalismo lecorbuseriano, sebbene rappresentasse l'imprescindibile partenza del loro percorso di imposizione contro il tradizionalismo.

Zevi, appunto, afferma: «Lo sforzo di liberazione era naturale. Il suo problema intellettuale, formulato coscientemente o subcoscientemente, era di trovare un luogo di concorrenza in quel binomio, funzionalismo e formalismo, che la prima generazione aveva lasciato scisso; una sintesi di due parallele giustificazioni (la forma pura e la tecnica) che Le Corbusier aveva allo stesso tempo portato per la sua architettura. Ora, il problema è questo: è riuscita la seconda generazione in questo sforzo di liberazione dalle teorie, umanizzazione?»⁴.

Zevi individua l'esempio migliore di questa seconda generazione, in questo sforzo di liberazione e ricerca di umanizzazione, nella figura di Alvar Aalto, a suo dire l'unico che sia riuscito a fondere *razionalità di costruzione, perfetto e vivo funzionalismo ed alta ispirazione artistica in eccellente architettura*⁵.

E' in questo tentativo di umanizzazione che Zevi riconosce i connotati del nuovo embrionale movimento, definito organico, ma ancora privo di una specifica categorizzazione, ma orientato esclusivamente da quei caratteri architettonici più vicini alla vita concreta e alla vita dell'uomo, quale elemento cardine dell'indagine compositiva tesa al soddisfacimento delle esigenze nate dal connubio fra uomo e natura. Nel farraginoso tentativo di individuare un'appropriata tassonomia per la nuova tendenza emergente, dichiarata in conclusione quale «sforzo di liberazione dalla rigidità teorica dei clichés e di umanizzazione, sforzo che si rivela sia negli equivoci romantici, sia nell'interesse per l'opera di alcuni architetti che si sono tenuti al lato del



Marcello D'Olivo, Città Sattelite di Roma, (1956-1957)
 Uno dei progetti in cui si percepisce la compresenza di inaspettate antinomie: una celata geometria dietro a un ostentato espressionismo zoomorfico.
 Studio preliminare in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

tronco principale del razionalismo»⁶, Zevi indugia particolarmente sul termine “organico”, con l'intento di costruire un vocabolario compositivo che contraddistinguesse il comportamento architettonico affine a questo termine e quello, invece, antitetico: sviscerare l'etimologia compositiva, sembrava l'unico strumento divulgativo in grado di spiegare la differenza tra ciò che è organico e tutto ciò che non lo è.

Riportando la teoria dei sinonimi antitetici di Behrens, secondo cui, nella storia vi è stato un solo connubio di organico e formale, ovvero il tempio dorico, Zevi giunge a una stringente e pragmatica sintesi tassonomica attraverso la contrapposizione di termini, tendenze e sinonimi compositivi che chiariscono l'idea di organico attraverso la sua stessa negazione.

Immaginando di sottoporre la figura di Marcello D'Olivo alla semplice analisi dei sinonimi, risulta inevitabile individuare delle voci che ne contraddistinguono il carattere compositivo sia nel gruppo organico, che inorganico. Tale semplice verifica conferma la natura poliedrica dell'architetto, in perenne contrasto tra l'ostentato espressionismo zoomorfico delle megastrutture territoriali e la schizofrenica attenzione alla geometria costruttiva, strascico di una tendenza alla tessitura wrightiana, ma al contempo frutto di un'indole strettamente volta a una rigorosa verifica scientifica della forma.

Ciò che avvicina D'Olivo a Zevi e gli consente di trovare un altro promotore editoriale in un clima storico di incomprensione e avversità, è l'apparente e comoda affinità che D'Olivo sembra dimostrare tangibilmente, fin dalla prima opere, ovvero il Villaggio del Fanciullo, nei confronti della poetica di Wright, sebbene non ne fosse apertamente un orgoglioso seguace.

D'Olivo si distingue nel panorama contemporaneo per la straordinaria abilità di tenere insieme morfologia e infrastrutture, esercitando il suo gesto espressivo nella grande dimensione, ma soprattutto per la costante compresenza delle inaspettate antinomie, quali poesia

e raziocinio, istinto espressivo e logica matematica; per tale vivace impeto creativo da autodidatta, che lo distingueva dalla media degli architetti intellettuali, richiama l'attenzione di Sinisgalli e Zevi, entrambi referenti di una giovane promessa: «A Sinisgalli dev'essere piaciuta quella sua anarchica insofferenza a essere collocato entro indirizzi e tendenze prestabilite; lo stesso motivo che fa storcere il naso a Rogers e che produrrà un progressivo distacco da Zevi»⁷.

Come sostiene acutamente il prof. Zucconi, però, tale tracimante irruenza intellettuale, gli impedisce di essere facilmente coinvolto nel famoso contenitore di architetti organici in cui Zevi si era ostinatamente prefissato di inserirlo, probabilmente, visti i precedenti storici, per rimpolpare l'esigua selezione di architetti che potessero rispondere alle richieste propagandistiche d'oltreoceano.

D'altra parte, sebbene D'Olivo sentisse la necessità di farsi conoscere e avesse riconosciuto nelle figure di Sinisgalli e Zevi, dei mentori editoriali, di fatto, l'atteggiamento di anarchica insofferenza gli garantiva un'autonomia di opera ed espressione che lo porterà a scomparire nell'ombra e in povertà, perché «troppo ondivago e indisciplinato per essere considerato un wrightiano stricto sensu»⁸.

NOTE

1 Zevi Bruno, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi Editore, Torino, 1945, p. 29.

2 Ivi, p. 52.

3 Ibidem.

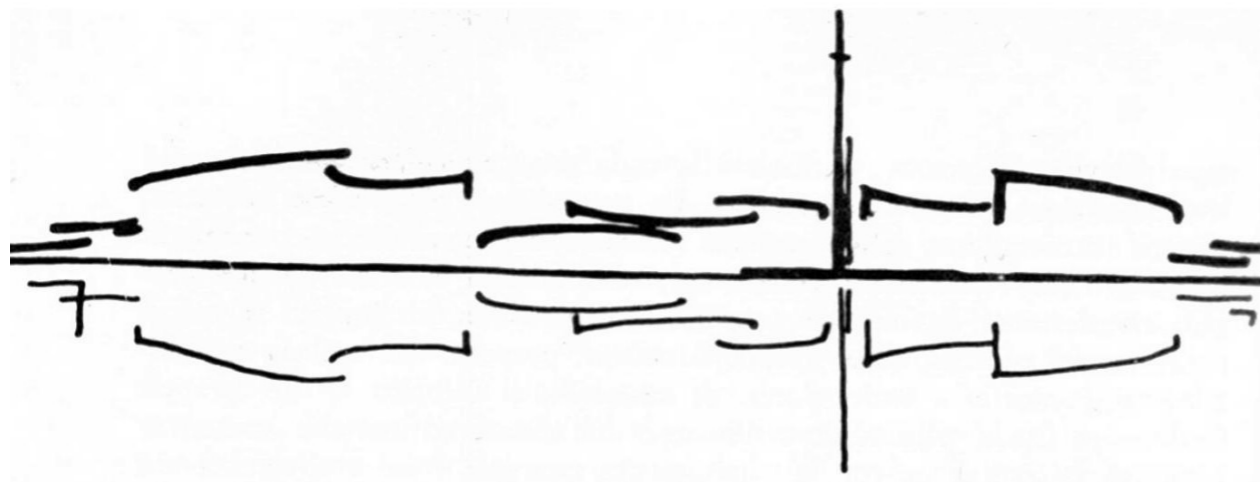
4 Ivi, p. 55.

5 Ivi, pp. 55-56.

6 Ivi, p. 61.

7 ZUCCONI Guido, *Un irregolare nel panorama architettonico del secondo dopoguerra*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 – 1991*, Electa, Milano, 1998, p. 14.

8 Ibidem.



Ludovico Quaroni (con M. Boschetti, A. De Carlo, G. Esposito, L. Giovannini, A. Livadiotti, L. Menozzi, A. Polizzi, T. Musho). Concorso per il CEP alle Barenne di San Giuliano, Mestre, 1958 - 1960.
Schizzo con i riflessi sull'acqua in TAFURI
Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964.

1.5 Affinità e assonanze tra Marcello D'Olivo e Ludovico Quaroni

La figura di Ludovico Quaroni, per essere compresa, interpretata e accostata a Marcello D'Olivo, deve essere necessariamente contestualizzata rispetto al momento storico cui egli era intimamente e attivamente legato; un clima di cambiamento architettonico-culturale acutamente fotografato dallo storico Giulio Carlo Argan: «*Non occorrono, credo, altre prove, per dimostrare che il movimento architettonico fra le due guerre non è affatto legato a una sistematica razionalista (della quale, del resto, non si trova traccia in altri campi della cultura), ma ad una flagrante problematica del comportamento umano, ad una situazione di asperissima lotta politica*»¹.

Ciò che distingue Quaroni dagli altri intellettuali del suo tempo consiste proprio *nella politicità impolitica*², come la definisce Tafuri, in un sistema di acerrima lotta politica e di affermazione ideologica. Ma questa mancanza di denunciata militanza politica, lungi dall'essere fraintesa per indegna codardia intellettuale, si identifica invece in «*un'azione al di fuori della lotta partitica, non per indecisione o per illusione tecnocratica, ma per coerenza morale e coscienza della funzione inalienabile di ogni valore non contaminato dalla tattica o dalla necessità, contingenti e non storiche*»³; una posizione astrattamente politica, la sua, che gli consente di operare nel contesto architettonico ricercando una relazione di autenticità nel perenne confronto dialettico tra l'agire individuale e la storia di una società.

La vicenda profondamente umana, quindi ricca di valori e tradizioni, ma anche di incomprensioni ed equivoci, che investe la farraginoso situazione architettonica italiana tra le due guerre, sembra corrispondere ai presupposti del Quaroni architetto, al contempo uomo del suo tempo, docente, guida morale, intellettuale e scrutatore di una società in crisi. «*Lo stato addirittura catastrofico di confusione, di incomprensione, di sminuzzamento delle esperienze che caratterizza il panorama italiano*»⁴ diventa propulsore della

politica quaroniana, intesa come campagna di umanizzazione di una società architettonica in difficoltà, frutto di un sistema sociale altrettanto pernicioso. A partire da queste necessità morali e didattiche, nascerà l'esigenza di scrivere le "otto lezioni" come dispense per il corso di "Progettazione architettonica" del III anno, tenuto alla Facoltà di Architettura di Roma nell'anno 1974 – 1975, che dovevano costituire una prima base teorica per la progettazione del terzo e dei seguenti due anni di corso, costituendo non solo un paradigma teorico di base per la realizzazione di un edificio, ma soprattutto un manuale di restaurazione dell'attività umana dell'architetto.

L'esigenza di Quaroni a vivere totalmente il proprio momento storico, abbassando barriere e distinzioni tra moralità, architettura, teoria, politica e didattica, lo porterà a un susseguirsi di delusioni, frustrazioni e stanchezze, efficacemente enucleate al termine dell'introduzione di Progettare un edificio: «A esser sinceri, tuttavia, debbo chiudere riconoscendo che la gratitudine mia maggiore va alle infinite opere di architettura, grandi e piccole, con un possibile autore o decisamente anonime, che riempiono ancora di vita lo squallido paesaggio umano: è da esse direttamente, sono convinto, che ho imparato di più: è con esse che ho potuto mettere insieme il mio "museo immaginario" dell'architettura»⁵.

Sorge spontaneo chiedersi, dunque, se il militare teoretico di Quaroni avesse un nucleo ideologico originario: domanda a cui Tafuri risponde confermandone l'entità ontologica, ma sottolineando il fatto che «il grave limite di quel suo nucleo ideologico consiste proprio nella sua mancata esplicitazione, nel suo mancato riconoscimento come matrice originaria di uno sviluppo conseguente, e ciò non tanto, o non solo, per una ragionata diffidenza nei confronti di una sistematizzazione temuta come cristallizzazione e fossilizzazione di un processo di aggiornamento ed elaborazione che si vuole continuo ed indefinito, ma anche per una caratteristica interna all'"uomo" Quaroni, alla sua educazione ed alla sua personalità»⁶.

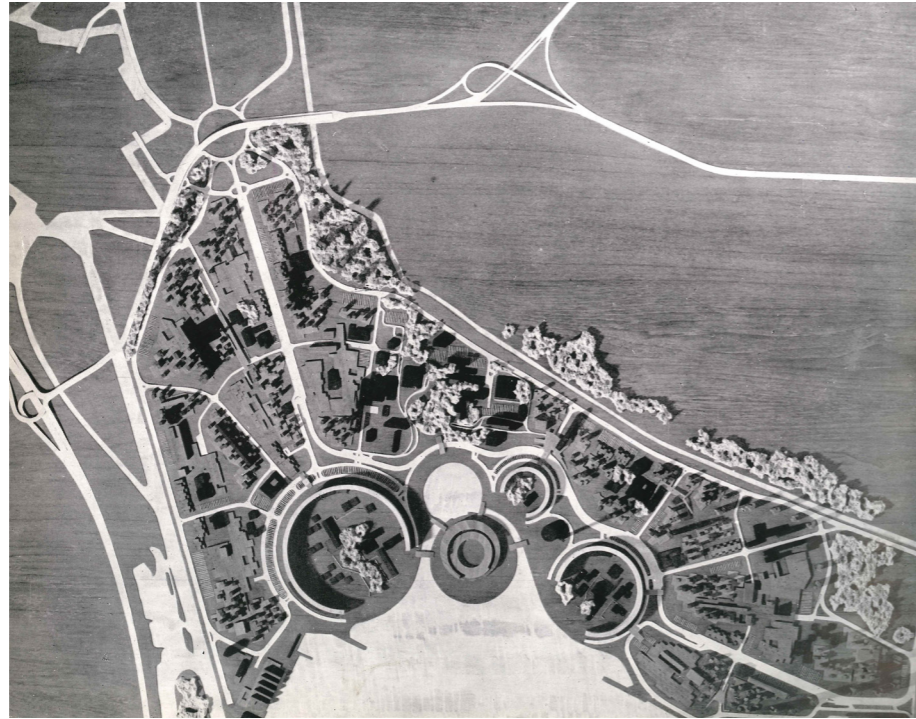
Lo stra-ordinario modo di vedere le cose, di ricercare un'autenticità valoriale attuale e di combattere le *perniciosissime parzializzazioni*⁷ sono caratteri identitari che si legano, per motivi apparentemente inaccostabili, all'anarchica insofferenza di D'Olivo, anch'egli fedele sostenitore di una propria morale, che lo condurrà a una sua poetica, rinunciando spesso a occasioni ritenute da egli stesso deviazioni fuorvianti rispetto al proprio nucleo ideologico.

Le affinità tra Quaroni e D'Olivo, sebbene con intenti diversi, li collocano in quel limbo culturale privo di tassonomie o categorizzazioni, ma carico di un fervido sentimento di innovazione e sperimentazione. Da un punto di vista compositivo appare evidente la reciproca influenza rispetto ai temi della megastruttura territoriale, emersa soprattutto in due opere contemporanee, ovvero il progetto per il Lido di Classe e il progetto di concorso per le Barene di San Giuliano, le uniche occasioni in cui pare, a livello storiografico, che i due architetti "si siano annusati", come mi riporta il Prof. Zucconi, con ironia, in uno scambio verbale.

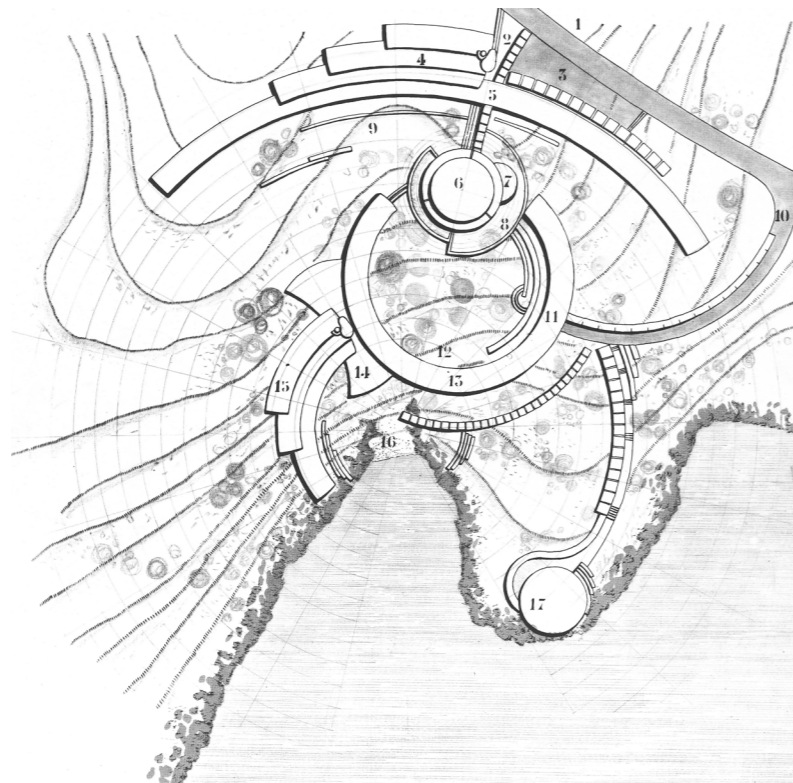
La situazione di documentato contatto e collaborazione progettuale fra Marcello D'Olivo e Ludovico Quaroni avviene in occasione del progetto per il Lido di Classe (1962), ma in realtà le affinità compositive e le reciproche contaminazioni formali si verificano già in precedenza.

Nel 1958 Quaroni partecipa al concorso per l'urbanizzazione delle Barene di San Giuliano, progetto con valore di *manifesto critico* in un momento di sperimentazione metodologica e superamento della tradizione, che, come inquadra acutamente Tafuri «si situa certamente all'interno di quella ricerca di continuità, ma ne indica, contemporaneamente, tutti i limiti, ne denuncia inequivocabilmente i lati caduchi o contraddittori, tentando un'apertura metodologica verso nuovi e non ancora esplorati orizzonti espressivi»⁸. La difficoltà dell'intervento consisteva nel condensare in poche forme assolute ma polivalenti, le diverse funzioni di una nuova territorialità

Ludovico Quaroni (con M. Boschetti, A. De Carlo, G. Esposito, L. Giovannini, A. Livadiotti, L. Menozzi, A. Polizzi, T. Musho).
 Concorso per il CEP alle Barenne di San Giuliano, Mestre, 1958 - 1960.
 Progetto con valore di manifesto critico, che sembra allontanarsi dalla schematica metodologia addittiva propria al razionalismo.
 Foto zenitale del plastico in TAFURI Manfredi, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964.



Marcello D'Olivo,
 Complesso turistico a Manacore sul Gargano (1957-1958).
 Progetto contemporaneo alle Barenne di San Giuliano, che riporta considerevoli affinità compositive.
 Planimetria in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.



immaginata, che avrebbe dovuto legare e completare il sistema lagunare con l'entroterra. Tuttavia, nell'approcciarsi alla dimensione del quartiere, il progetto si confronta con un nuovo processo di zonizzazione e accentramento dei servizi, che sembra allontanarsi dalla *schematica metodologia addittiva propria al razionalismo nella sua pura concezione storica*⁹ e sembra invece ricercare un'integrazione sinergica tra cellula, edificio, quartiere, dimensione urbana e lagunare.

Il carattere rivoluzionario dell'approccio compositivo multiscalare si legge nella rappresentazione stessa delle forme, ideogrammi o simboli di una serie di possibili scelte formali, solo accennate: il progetto si articola in tre edifici a semicerchio, grandi teatri urbani rivolti a Venezia, con l'intento di riconfigurare il bacino marciante attraverso un contemporaneo linguaggio interpretativo. Le sinuose linee del progetto quaroniano rappresentano un timido tentativo di rivoluzione formale all'interno del campo della megastruttura; tema, affrontato contemporaneamente da Marcello D'Olivo nel progetto di Manacore sul Gargano (1959-63), dove l'elemento semicircolare diventa figura cardine della composizione territoriale, inserendosi in un vorticoso sistema centrifugo che regola non solo l'edificio ospitante l'hotel e i servizi, ma contamina il resto del territorio circostante mediante frammenti di circonferenze concentriche pensate per conferire la massima adesione alle curve altimetriche.

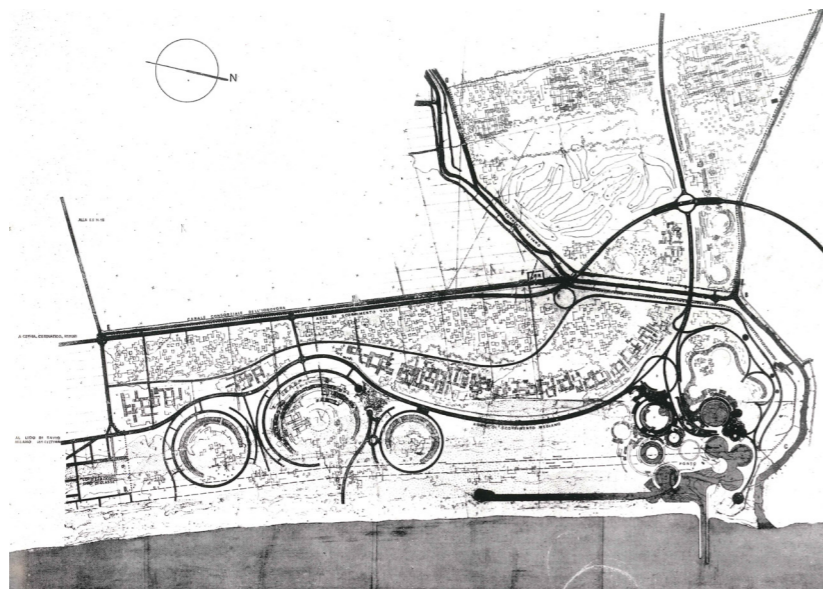
Lo sperimentalismo formale intrapreso da Quaroni nel 1958 in occasione dello sviluppo del progetto per le Barenne di San Giuliano, prosegue e si perfeziona nell'intervento di sistemazione turistica del Lido di Classe a Ravenna, unica occasione dove sembra essere certa la collaborazione, seppur difficile e controversa, con Marcello D'Olivo.

La ricerca formale si identifica in un tentativo di «*creazione di una natura costruita, non tanto come rapporto dialettico fra spazi progettati e componenti naturali, quanto come sintesi in atto di*

Ludovico Quaroni con Antonio Quistelli, Lido di Classe, Ravenna, 1962.

Prima soluzione dello schema urbanistico del complesso balneare, realizzato principalmente da Quaroni e Quistelli.

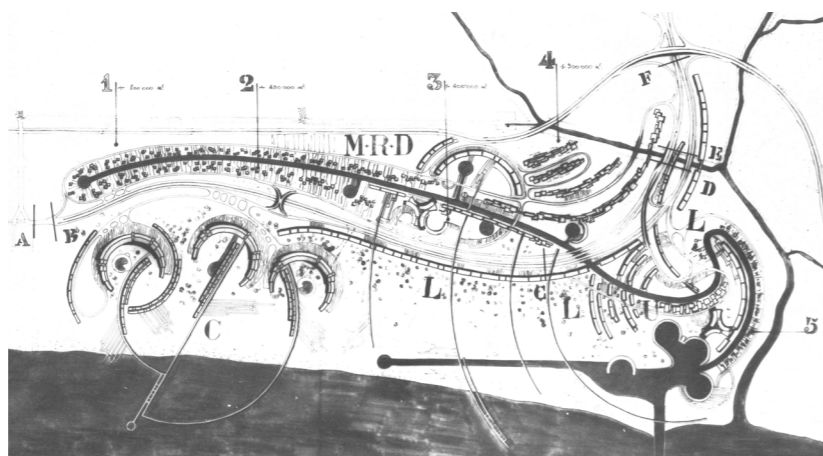
Planimetria generale in TAFURI Manfredi, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964.



Marcello D'Olivo, Lido di Classe, Ravenna, (1962-1964).

Soluzione studiata autonomamente, senza la collaborazione degli altri colleghi.

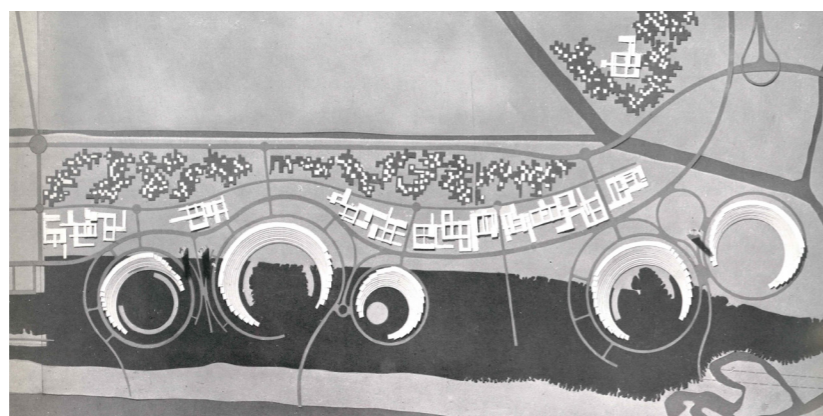
Piano urbanistico in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.



Ludovico Quaroni, Antonino Manzone e Marcello D'Olivo, Lido di Classe, Ravenna, 1962.

Soluzione finale, a cui partecipa attivamente anche D'Olivo con i colleghi.

Foto del modello in TAFURI Manfredi, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964.



interventi urbanistici e risorse del sito, dove la morfologia generale e l'aggregarsi delle cellule seguono, sorreggono o creano autonomamente, un valore spaziale adeguato ad una moderna strutturazione delle attrezzature per il tempo libero»¹⁰; una sorta di processo di germinazione, a partire dal sistema osteologico policentrico che si dirama in cellule, richiamando l'atteggiamento insediativo utilizzato da D'Olivo nel caso di Pineland o a Manacore del Gargano, dove la ricerca compositiva si mescola sinergicamente a un approccio biologico, molecolare, traducendo in architettura il tipico andamento di sciami di microrganismi.

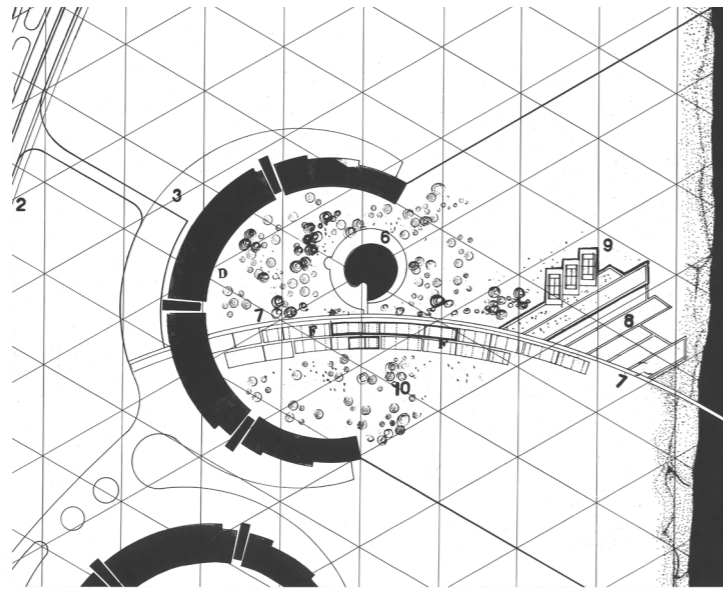
Quaroni, inizialmente, elaborò una prima soluzione per il Lido di Classe insieme ad Antonio Quistelli, mentre Marcello D'Olivo ne prese parte con più attenzione solo in un secondo momento, durante la realizzazione del modello, che riportava delle evidenti modifiche rispetto alla prima ipotesi: «*sparisce la zona del porto, le ciambelle, ora divenute cinque, acquistano maggiore altezza e si aprono a gradoni verso l'alto*»¹¹.

La presunta sinergia professionale, però, non si rivelò proficua, probabilmente per il carattere anarchico e isolazionista di D'Olivo: infatti, come testimonia Paolo Nicoloso, Quaroni manifestò la propria insofferenza nel constatare che D'Olivo, all'insaputa degli altri colleghi avesse approfondito autonomamente lo sviluppo delle "ciambelle incomplete" inserendole in un altro piano urbanistico pensato parallelamente a quello elaborato dagli altri.

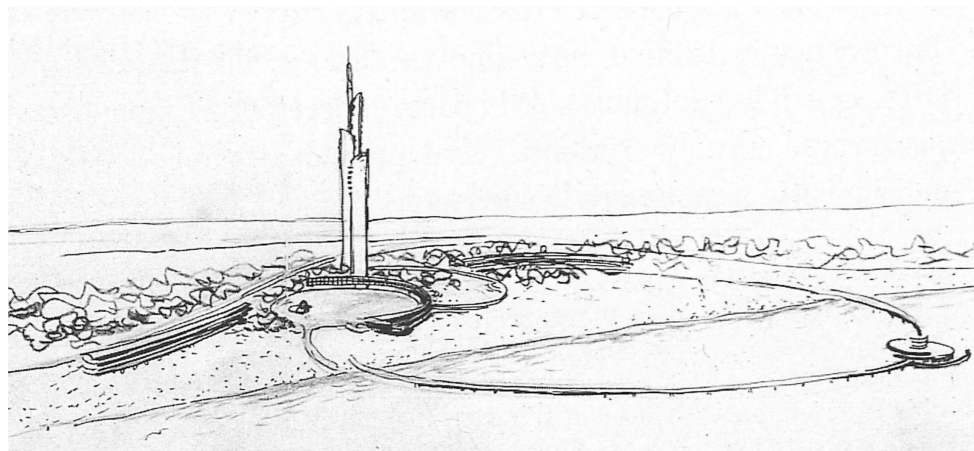
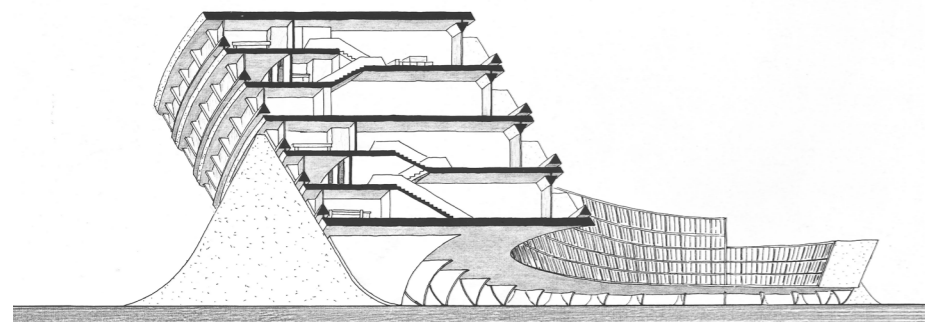
Tuttavia, questi apparenti gesti individualisti e prepotenti si riconducono a un disegno di D'Olivo, realizzato per la stessa area del lido ravennate nel 1957, rivelatosi pertanto anticipatore di una serie di temi compositivi affrontati successivamente insieme ai colleghi nel 1962, tra cui l'edificio curvilineo, detto *gradiente* o *circus*, gradonato e rivolto al mare¹².

La suggestione zoomorfica assunta dal progetto territoriale si enfatizza per la presenza, in entrambe le ipotesi di progetto, di una lunga

Marcello D'Olivo,
Lido di Classe, Ravenna,
(1962-1964).
D'Olivo, "senza farlo sapere
agli altri", testimonia Qua-
roni, studia in autonomia
lo sviluppo delle ciambelle
incompiute
Pianta "circus" in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.



Marcello D'Olivo,
Lido di Classe, Ravenna,
(1962-1964).
D'Olivo, "senza farlo sapere
agli altri", testimonia Qua-
roni, studia in autonomia
lo sviluppo delle ciambelle
incompiute
Pianta "circus" in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

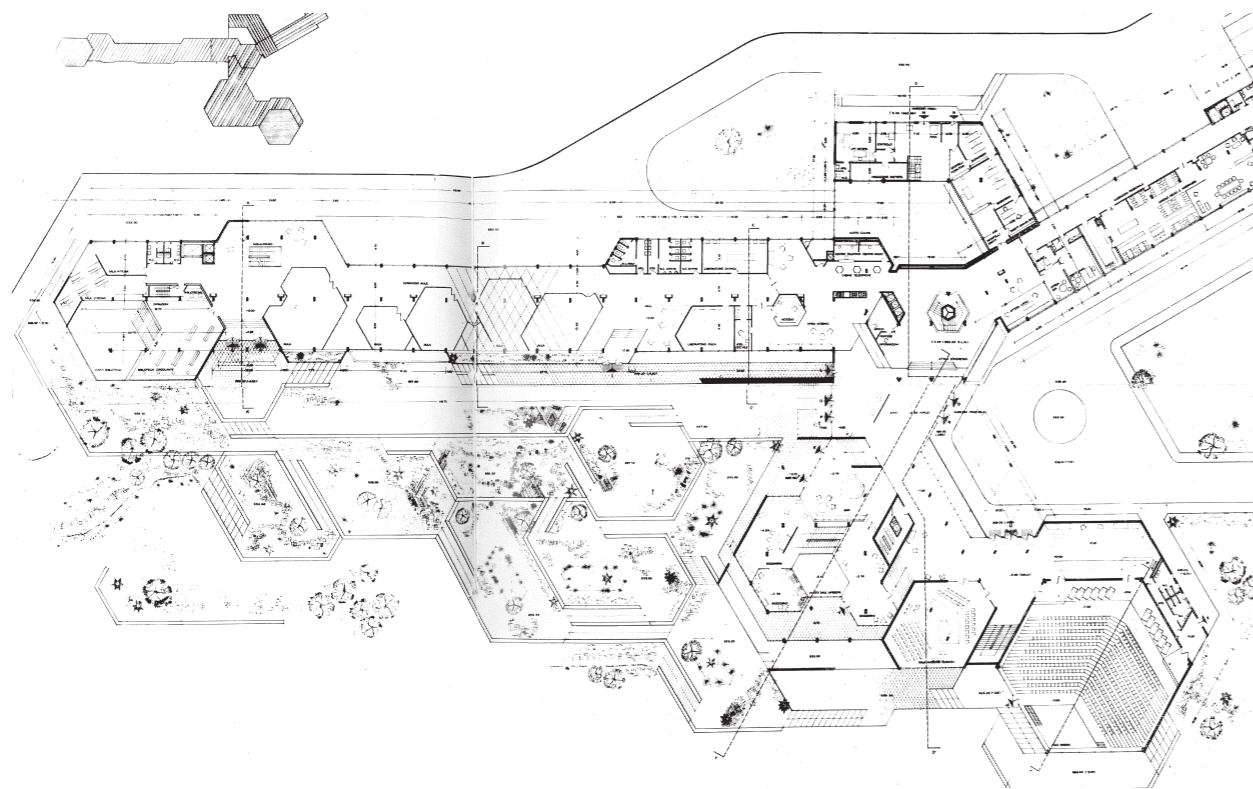


Marcello D'Olivo,
Lido di Classe, Ravenna,
1957.
Schizzo schema urbanistico
per il centro turistico Nuova
Pineta. Disegno risalente al
1957, anticipatore dei prin-
cipi compositivi che verranno
ripresi in considerazione
nel 1962 con Quaroni e
Quistelli.
Archivio D'Olivo, Galleria
d'Arte Moderna, Udine.

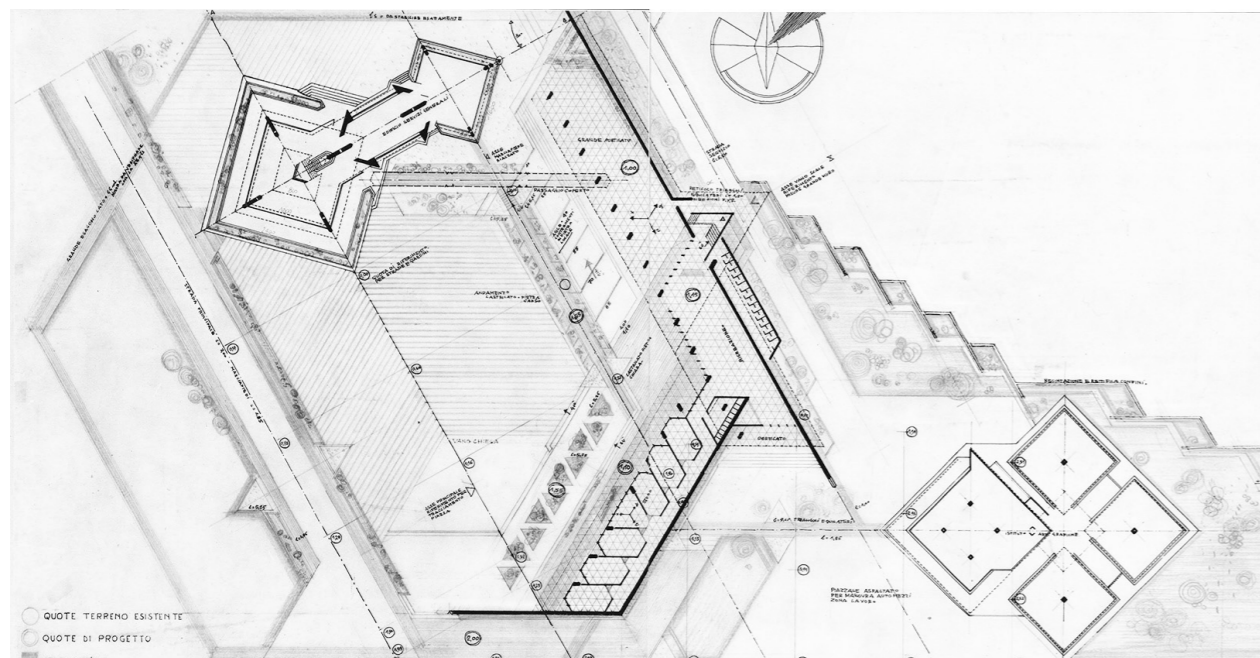
spina dorsale, che assumendo un ruolo osteologico e distributivo di rilievo per la conformazione della composizione, tiene insieme i distinti nuclei policentrici dei grandi elementi semicircolari: «*siamo favoriti, oltre che dal vincolo di mantenere una altissima percentuale di pineta allo stato naturale, dal fatto che, essendo parte del terreno acquitrinoso, non è possibile intervenire senza tenere conto dei problemi imposti dalla sua bonifica. Un canale principale di drenaggio diventa pertanto la spina dorsale del piano urbanistico. Gli alberghi e le abitazioni saranno raggruppati nel "circus", vasto edificio semi-circolare di 200 metri di diametro, contenente 1300 alloggi e molte centinaia di camere d'albergo*»¹³.

Sebbene, come già detto, la confermata collaborazione tra i due architetti pare sia avvenuta limitatamente in occasione del progetto per il Lido di Classe a inizio degli anni '60, vi sono delle evidenti tracce di influenza compositiva reciproca già in alcuni dei progetti precedenti, come il già citato concorso per le Barenne di San Giuliano a Mestre del 1958, ma anche il meno noto progetto di Ludovico Quaroni e Richard Neutra per il Sanatorio universitario ad Agra, commissionato nel 1949 e protrattosi fino al 1955, che riporta delle evidenti e sorprendenti affinità con il progetto di Marcello D'Olivo per il Villaggio del Fanciullo, realizzato proprio negli stessi anni (1949-55). Come sostiene Tafuri, anche in questo caso Quaroni dimostra «*l'insofferenza per ogni "stilistica" in senso stretto, per ogni "grammatica" architettonica, per esaltare, al contrario, il valore di una personale poetica – magari anche di una personale sintassi – che volta per volta si preoccupa di trovare gli strumenti più adatti di espressione*»¹⁴, dedicandosi a un processo continuo di indagine di sperimentazione formale, che in questo caso assume i tratti di un «*organicism ironico*»¹⁵ termine quasi canzonatorio che forse si adatterebbe bene anche all'opera d'oliviana.

Il progetto per il Sanatorio viene commissionato nel 1949 a Quaroni e a Neutra, in occasione del suo viaggio in Italia, durante il quale



Ludovico Quaroni con Richard Neutra, Sanatorio Universitario ad Agra, 1949-1950. Planimetria generale dell'attacco al suolo della soluzione finale, in TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964.

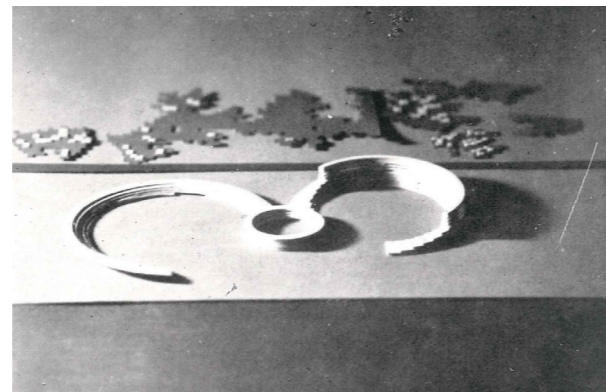
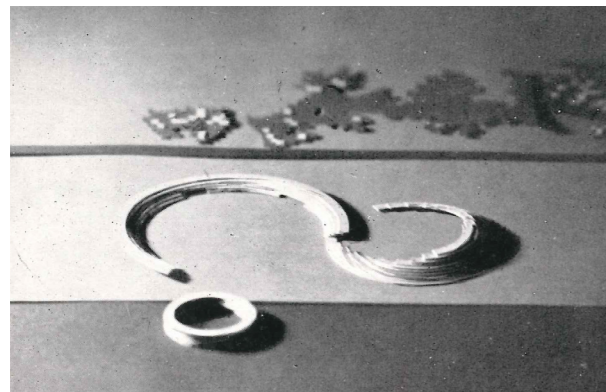
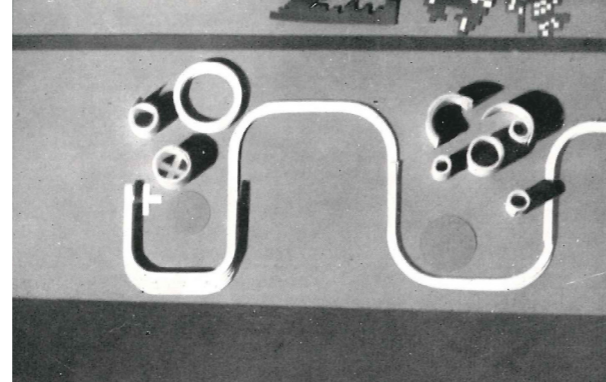
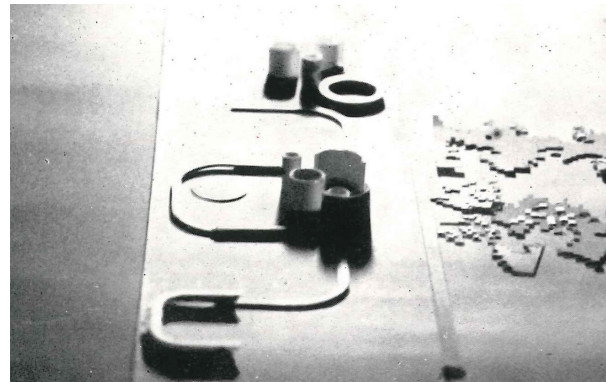


Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo a Trieste, 1950-1955. Pianta d'insieme in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

si pongono le basi per una proficua collaborazione professionale, che si rivelerà a tratti difficoltosa per la distanza. Infatti, nonostante Neutra avesse spedito al collega una prima bozza del progetto, non ne era possibile l'attuazione per «l'assoluta non rispondenza all'ordinamento ospedaliero italiano»¹⁶; pertanto, l'intera elaborazione progettuale viene condotta dal solo Quaroni, e, revisionata, solo in un secondo momento, dal collega americano.

Per quanto concerne le affinità compositive con il contemporaneo progetto per il Villaggio del Fanciullo di Marcello D'Olivo, ciò che stupisce è il medesimo uso programmatico della geometria con approccio insediativo assimilabile alla centuriazione e la capacità di tradurre in decifrabile espressionismo forme ricongiungibili apparentemente al razionalismo: «l'esperienza, anche dal punto di vista espressivo, è del massimo interesse: l'uso del controllo geometrico come strumento di analisi e legge compositiva indiretta non è infrequente nell'opera di Quaroni. L'abbiamo analizzata nelle prime opere riconoscendone il profondo valore etico e polemico in quella fase di cultura: lo ritroviamo enfatizzato ed esaltato nelle sue possibilità espressive (e legato strettamente all'ordinamento strutturale) in molte opere del dopoguerra; quello stesso strumento di controllo è determinante nel Sanatorio universitario, dove Quaroni si affida alla geometria del triangolo invece che a quella dell'angle droit apparendo in linea con alcune esperienze condotte dagli architetti "organici" ortodossi (o che si supponevano tali)»¹⁷.

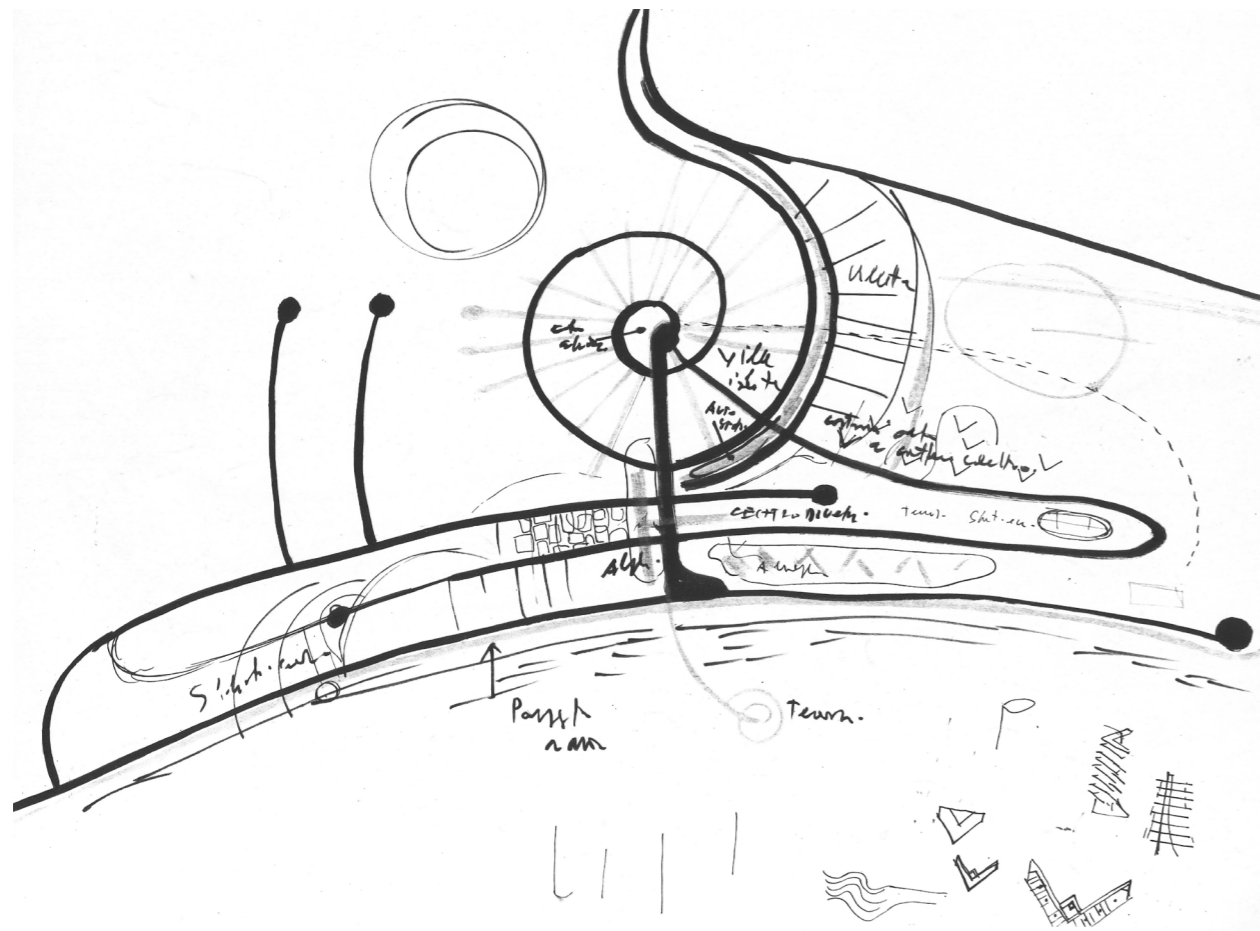
Come osserva acutamente Tafuri, l'ossessiva reiterazione del modulo geometrico, sia nel caso di Quaroni che in quello di D'Olivo, diventa legittimo pretesto per assecondare quelle licenze compositive che parrebbero organiche, ma che invece risultano affermarsi quale audace tentativo di «sottolineare la necessità di un'integrazione fra il rigore della metodologia costruttivistica e le esigenze di liberazione dal geometrismo elementarista poste dalle istanze "organiche"»¹⁸.



Ludovico Quaroni (con M. D'Olivo, A. Manzone, A. Quistelli).
Lottizzazione Lido di Classe a Ravenna, 1962
Studi preparatori
in TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964.

NOTE

- 1 ARGAN Giulio, *Architettura e ideologia*, in "Zodiac", n.1, 1957, pp. 49-51.
- 2 TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964, p. 15.
- 3 Ibidem.
- 4 Ivi, p. 11.
- 5 QUARONI Ludovico, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Gangemi Editore, Roma, 1993, pag. 19.
- 6 TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964, p. 17.
- 7 QUARONI Ludovico, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Gangemi Editore, Roma, 1993, p.16
- 8 TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964, p. 163.
- 9 Ivi, p. 165.
- 10 Ivi, p. 183.
- 11 NICOLOSO Paolo, *Lignano (1952-63)*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 - 1991*, Electa, Milano, 1998, p. 47.
- 12 Ivi, pp. 47-48.
- 13 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972
- 14 TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni Comunità, Milano, 1964, p.133
- 15 Ivi, p. 134.
- 16 Ivi, p. 135.
- 17 Ibidem.
- 18 Ibidem.

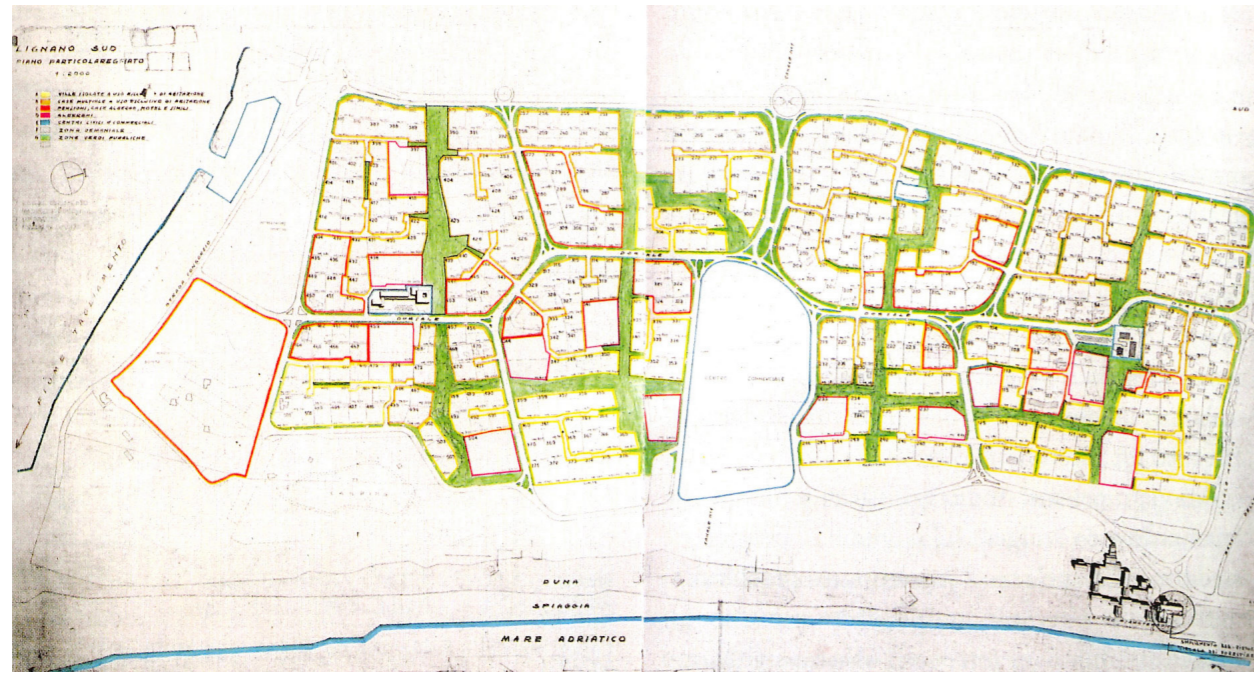


Marcello D'Olivo,
Lignano Pineta (1953-1956).
Schizzo preliminare della
spirale, tracciata in senso
opposto a quello poi realiz-
zato; in D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

1.6 Lignano Pineta e la conflittuale coesistenza dei due piani urbanistici: il rapporto con l'architetto Luigi Piccinato

«L'organicismo di D'Olivo dunque non è l'organicismo che impronta lungo gli anni cinquanta il pensiero e i progetti di numerosi urbanisti italiani a lui contemporanei. Il suo non è un organicismo "alla Piccinato", per il quale il piano prende avvio da un'attenta lettura del contesto, per giungere a disegnare una città per parti formalmente e funzionalmente definite e integrate le une alle altre attraverso relazioni gerarchiche. Se per l'urbanista romano il piano va elaborato attraverso precise e codificate tecniche urbanistiche (studio dello stato di fatto, dimensionamento, zonizzazione), per l'architetto friulano il progetto urbanistico non è un processo, non è esito di previsioni, né di regolamentazione normativa, ma piuttosto gesto creativo, pura pre-figurazione. D'Olivo mostra così di utilizzare, anche per dare forma a nuovi insediamenti urbani, più agli strumenti e le scale dell'architettura che quelli dell'urbanistica»¹: il progetto per Lignano del 1952 si conferma emblematica occasione di distacco per D'Olivo dal pensiero architettonico e urbanistico a lui contemporaneo, in quanto l'apparente progetto "organico" è scevro da qualsiasi legame analitico legato al contesto preesistente. La grande sinusoide, minuziosamente concepita secondo le leggi matematiche, non può essere definita esclusivamente quale gesto spontaneo, o frutto di suggestione esterna: il principio organico risiede nel concepimento di una forma riconoscibile in molti elementi naturali, di cui poi ne sia possibile però la traduzione in principio logico matematico e reiterabile, secondo la teoria di Wiener per cui l'efficacia di una legge fisica si concretizza nella possibilità di essere preformulata e in seguito applicata a più casi².

Nel 1958, pochi anni dopo l'intervento di D'Olivo a Lignano Pineta, subentra Luigi Piccinato, noto docente di Urbanistica presso l'Istituto Universitario di Venezia, considerato uno dei padri fondatori della materia, cui viene commissionato il Piano di Lottizzazione di Lignano



Luigi Piccinato, progetto di lottizzazione per Lignano Riviera, 1957.
In evidenza, i cosiddetti “filamenti verdi”, che, a partire dalla dorsale infrastrutturale principale, si snodano verso l'interno della pineta.



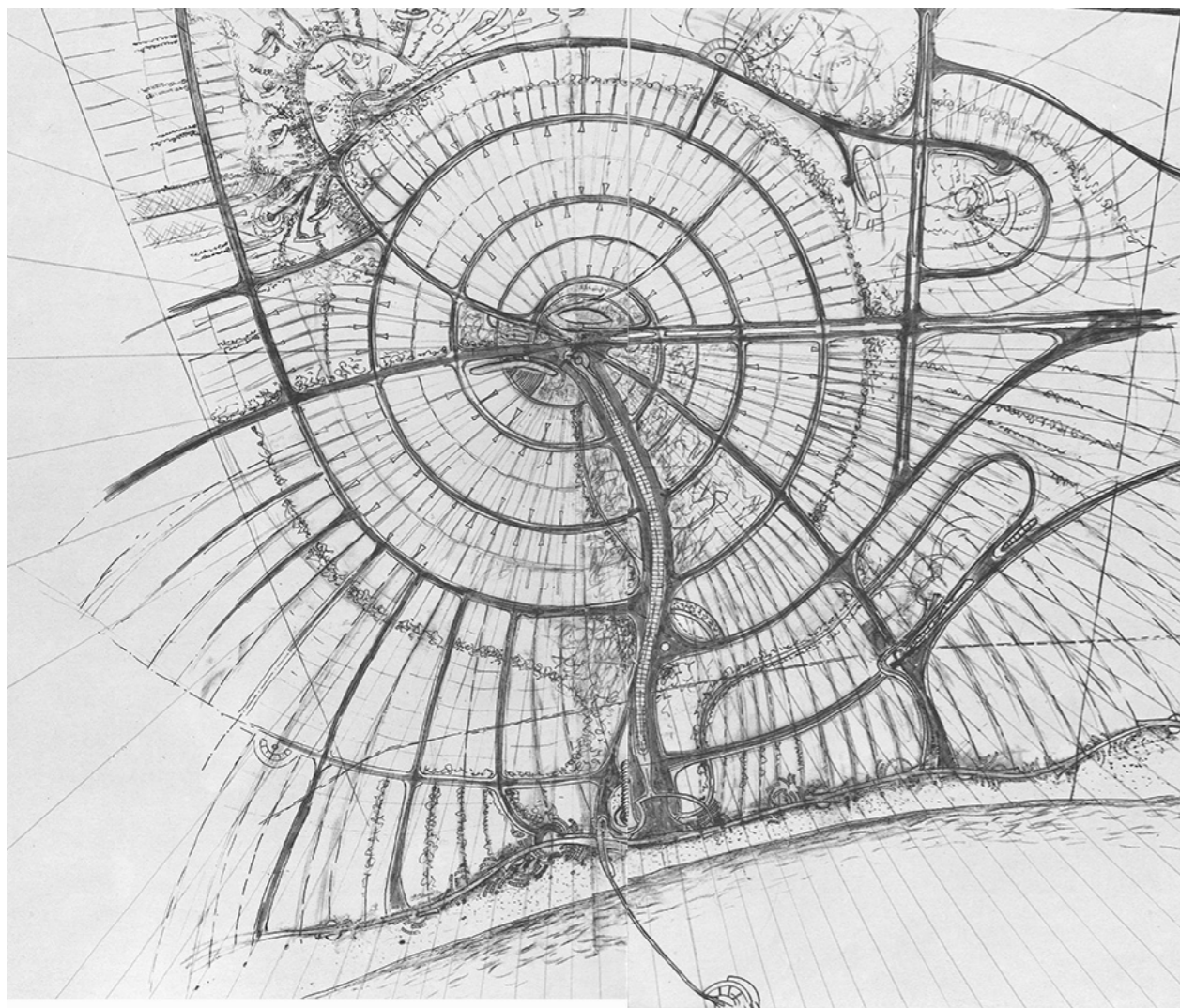
Lignano Pineta e Lignano Riviera.
Ridiseño della planimetria generale, comprendente i due piani regolatori a confronto.

Riviera, zona della città adiacente a Lignano Pineta.

Il progetto di Piccinato consiste in uno schema a maglie ortogonali irregolari, in netto contrasto con la forma centripeta della spirale, più affine a una città delle macchine che per l'uomo. Lo scheletro del sistema si articola in una dorsale principale, identificabile nell'unica strada ad alto scorrimento, e in molti percorsi capillari, chiamati “filamenti”, che si addentrano nella pineta, rendendo permeabile il percorso pedonale dall'entroterra al mare³.

La planimetria del piano di lottizzazione di Piccinato, con il suo doppio reticolo funzionale, si presenta palesemente antitetico nella forma e nel pensiero a quella di D'olivo soprattutto in un disegno per Lignano del 1963, che accosta i due schemi urbanistici: se da una parte lo schema compositivo d'oliviano non tiene minimamente conto del contesto, e si sviluppa “linearmente”, ma concentricamente lungo l'andamento della strada, scevra da qualsiasi legame con il sedime preesistente, dall'altra, il piano di lottizzazione di Piccinato sembra seguire una specifica gerarchia funzionale, rispettando le diverse esigenze dei fruitori e, soprattutto, avvalorando principalmente il contatto uomo-natura attraverso una percorribilità intima del luogo naturale. La diversa natura ontologica del processo di elaborazione del piano della città emerge chiaramente nelle aspre critiche rivolte da Piccinato al progetto della spirale d'oliviana, supportate da una conclamata esperienza del docente ordinario di urbanistica presso lo IAU di Venezia e membro dell'APAO nell'ambito disciplinare allora nascente volto alla pianificazione sistematica urbana postbellica e alla fruizione di metodi d'indagine morfologica approfondita:

«La zonizzazione prevista sommariamente è del tutto incoerente rispetto alla struttura viaria, e quest'ultima è poi del tutto lontana da un indispensabile quadro di unità. Questo insieme non raffigura un piano. All'opposto siamo ben lontani qui da un qualsiasi “organismo” senza il quale manca precisamente il piano, il programma che lo sostiene e lo giustifica»⁴.



Marcello D'Olivo,
Lignano Pineta (1953-1956).
Nel disegno è ben identi-
ficabile la fascia della sinu-
soide ampia 100 metri, al
cui interno si collocano due
lotti profondi 50 metri.
Viabilità della spirale, in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

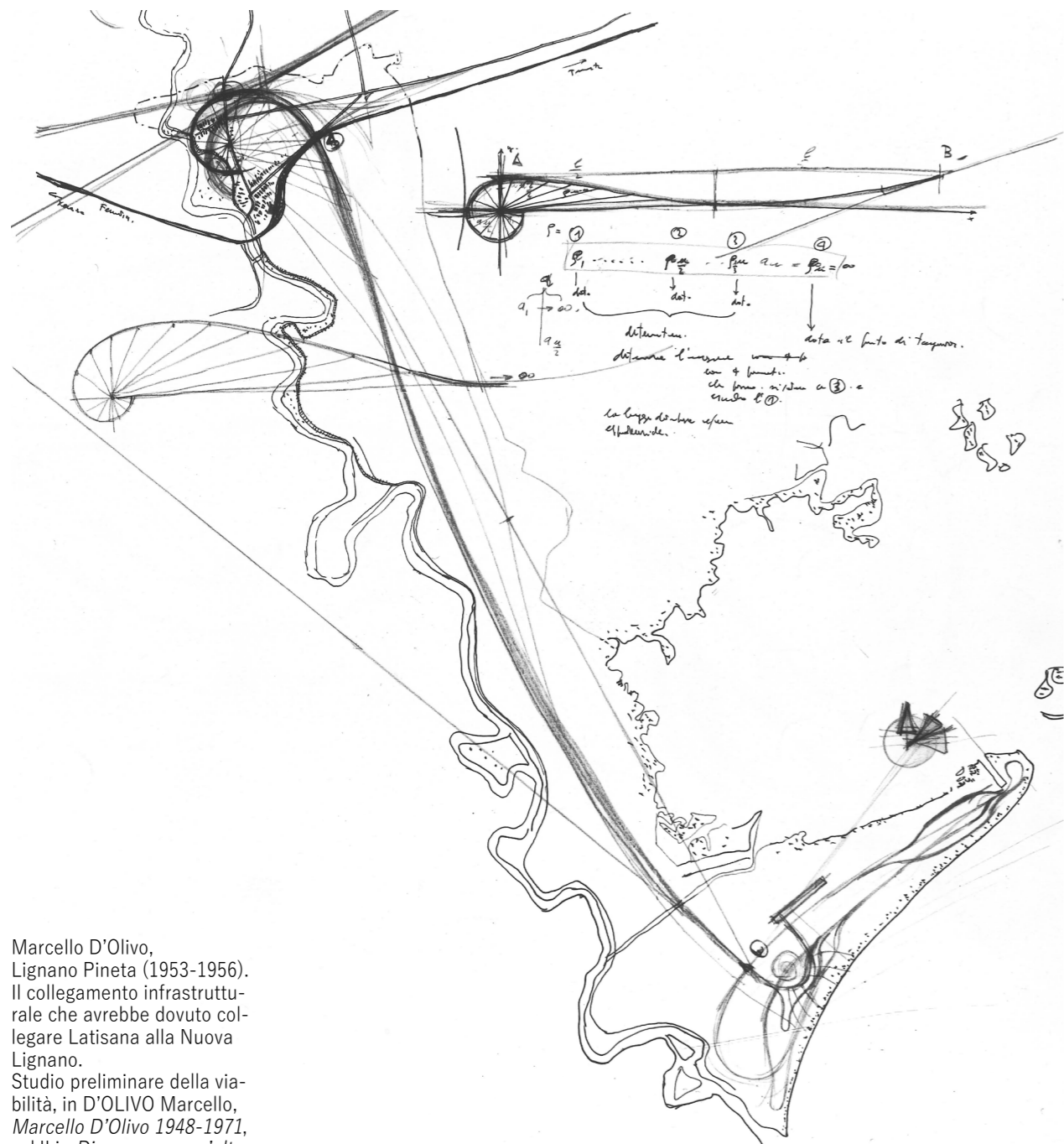
Città cinematica, città delle macchine

«Il flusso automobilistico abilmente sottratto ad altre mete, nel seguire un moto rotatorio a spirale proprio della dinamica dei fluidi, determina la struttura insediativa. Ma allo stesso tempo, l'astrazione geometrica impone un limite: non permette di tenere conto della particolare conformazione del terreno, costituito da sistemi di dune alte fino a sei metri»⁵: l'insperata prefigurazione trova quindi una possibile realizzazione a Lignano Pineta, rispondendo a rigorose equazioni matematiche e a precisi studi geometrici che si fondono a specifiche suggestioni derivanti dalle discipline della cibernetica e della dinamica dei fluidi.

La città della velocità, del dinamismo, si contrappone alla città "lenta" di Piccinato, pensata per la mobilità pedonale. La spirale riporta un'attenta conformazione, pensata a partire dalle esigenze del singolo modulo abitativo, fino all'integrazione del medesimo all'interno del sistema urbano, costituito da altrettanti moduli e dal sistema infrastrutturale, che doveva fungere da connettore della mobilità interna ed esterna, costituendo un sistema viabilistico capillare che mettesse in collegamento i diversi punti della città policentrica: «la spirale ha una progressione costante di tre metri ogni 10 gradi di spostamento e la fascia compresa dalle spire ha una ampiezza di 100 metri, in modo da contenere due lotti profondi 50 metri. Gli edifici non devono superare i due piani e la superficie coperta non deve essere superiore al 20% del lotto»⁶.

L'intervento rientrava in un progetto di più ampio respiro, che avrebbe dovuto coinvolgere anche il vicino capoluogo di Latisana, regolandone il sistema infrastrutturale attraverso un piano regolatore che le garantisse una posizione nevralgica, permettendo così un rapido collegamento della Nuova Lignano con la Vecchia.

Il piano regolatore generale pensato per Lignano si espande anche su Latisana, come testimonia un chiaro disegno dell'architetto



Marcello D'Olivo,
Lignano Pineta (1953-1956).
Il collegamento infrastrutturale che avrebbe dovuto collegare Latisana alla Nuova Lignano.
Studio preliminare della viabilità, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

friulano, dove un sistema di sinusoidi tiene insieme l'impianto urbano attraverso fredde equazioni matematiche⁷.

NOTE

1 DI BIAGI Paola, *Da Lignano a Ecotown: il disegno di un'utopia*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p.13.

2 "L'efficacia di una regola di gioco o di una legge fisica sta nel fatto che essa sia formulata in anticipo e che s'adatti a più di un caso" citazione di Wiener contenuta in VRAGNAZ Giovanni, *Struttura e figurazione*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 56.

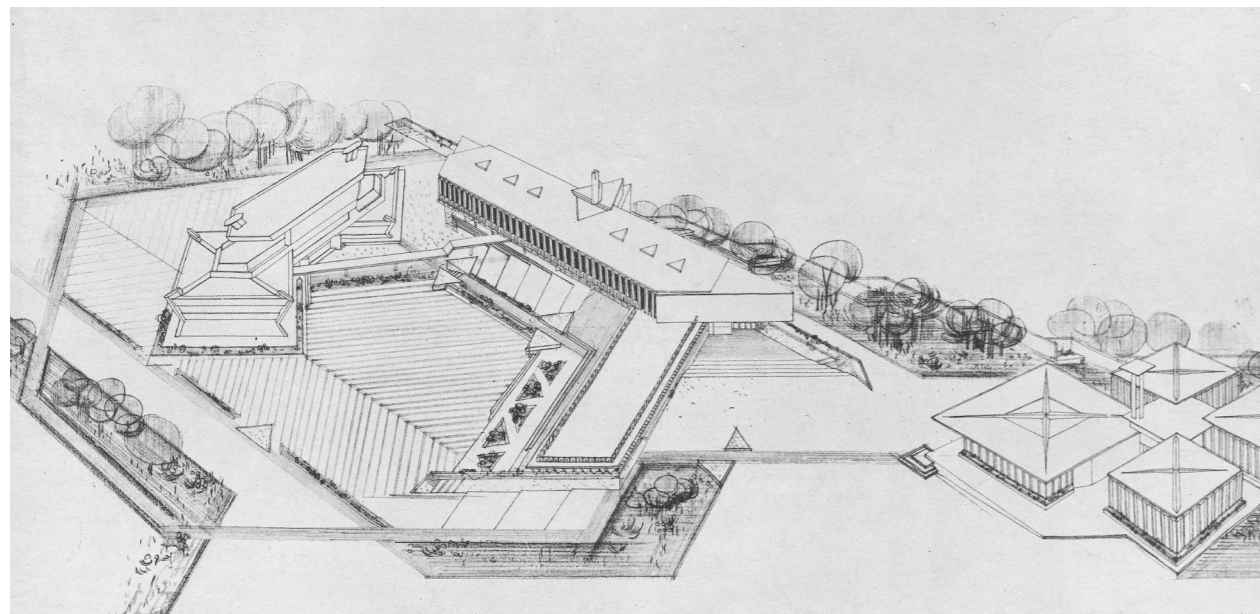
3 CIGALOTTO Paola, MENEGHINI Oscar con la collaborazione di DI GIUSTO Luca e MENEGHINI Gabriele, *Lignano, "croce e delizia degli urbanisti"*, contenuto in BORTOLOTTI Massimo, *Lignan*, vol.I, Società Filologica Friulana, Udine, 2014, pp. 526-527.

4 NICOLOSO Paolo, *Lignano (1952-63)*, contenuto in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 - 1991*, Electa, Milano, 1998, p. 44.

5 Ivi, p. 36.

6 Ibidem.

7 Ivi, p. 34.



Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo a Trieste, 1950-1955. Annotato tra i progetti battezzati da Manfredo Tafuri come architetture manifesto della tendenza organica. Prospettiva della piazza in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol. II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

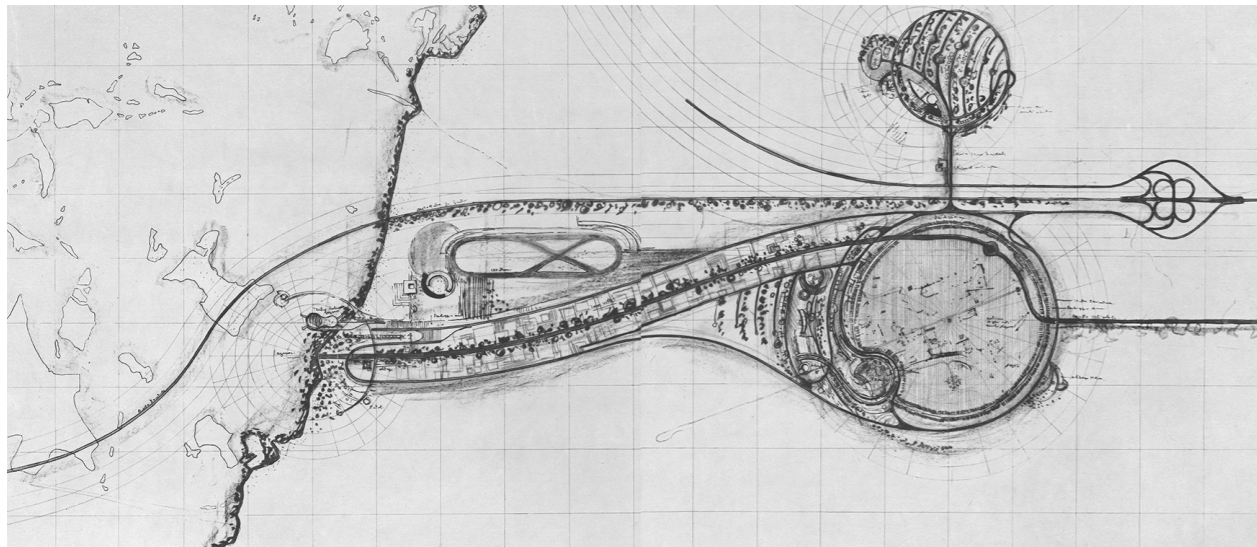
1.7 Organico, espressionista o scevro da ogni tentativo tassonomico?

«Né le qualifiche di passionale o primitivo o istintivo possono essere utilizzate quali categorie per la valutazione critica, ma aiutano a connotare un architetto che realizza opere di “rottura”, anche fastidiose, forse incomplete, che sembrano collimare con il carattere del loro progettista, anche se la lettura in chiave psicologica corre il rischio di ricondurre la creazione a uno stato di malattia/alterazione. E l'insistenza sull'istinto non potrebbe che rimandare al rapporto con il mondo della natura, cosicché l'architetto “selvatico” può rivelarsi, logicamente e “naturalmente”, un seguace dell'architettura organica di Frank Lloyd Wright, proprio come indicato nella quasi totalità degli articoli della critica fin dagli esordi, da Zevi a Sinisgalli, a Teseo Furlani, a Michele Parrella e a Francesco Tentori»¹ così Diana Barillari affronta la pernicioso e irrisolta questione di un giustificato inquadramento storico-culturale della figura di Marcello D'olivo all'interno di una categoria tassonomica che ne definisca i connotati, ovvero associandosi all'ormai diffusa opinione secondo cui l'architetto friulano rappresenterebbe, all'interno del panorama di quella “terza generazione” enucleata da Giedion e approfondita da Bruno Zevi², un valido sostenitore dell'ondata neorganicista europea.

Lo stesso Manfredo Tafuri cercò di stemperare l'abuso di entusiasmo nei confronti della tendenza organica, affermando si trattasse quasi esclusivamente di un'abile trattazione letteraria rimasta su carta, «nonostante l'appassionante predicazione zeviana»³; tuttavia annovererà tra le opere meritevoli Villa Scimeni di Samonà, le “geniali riletture wrightiane” di Scarpa e il Villaggio del Fanciullo⁴. «Il recupero dell'espressionismo e la stessa via organica sono da interpretare come uno sforzo per superare la stagione del razionalismo»⁵, nel vano tentativo di ricerca di un nuovo linguaggio compositivo, che si allontanasse dall'esperienza architettonica recente e si avvicinasse a un concepimento della forma diverso e contrastante.



Marcello D'Olivo, Lignano Pineta (1953-1956). Progetto comprendente l'intera penisola di Lignano, soprannominata "il delfino" per le caratteristiche zoomorfiche del disegno. La scala territoriale manifesta caratteri di organicità e istintiva prefigurazione. Studio urbanistico della penisola di Lignano, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

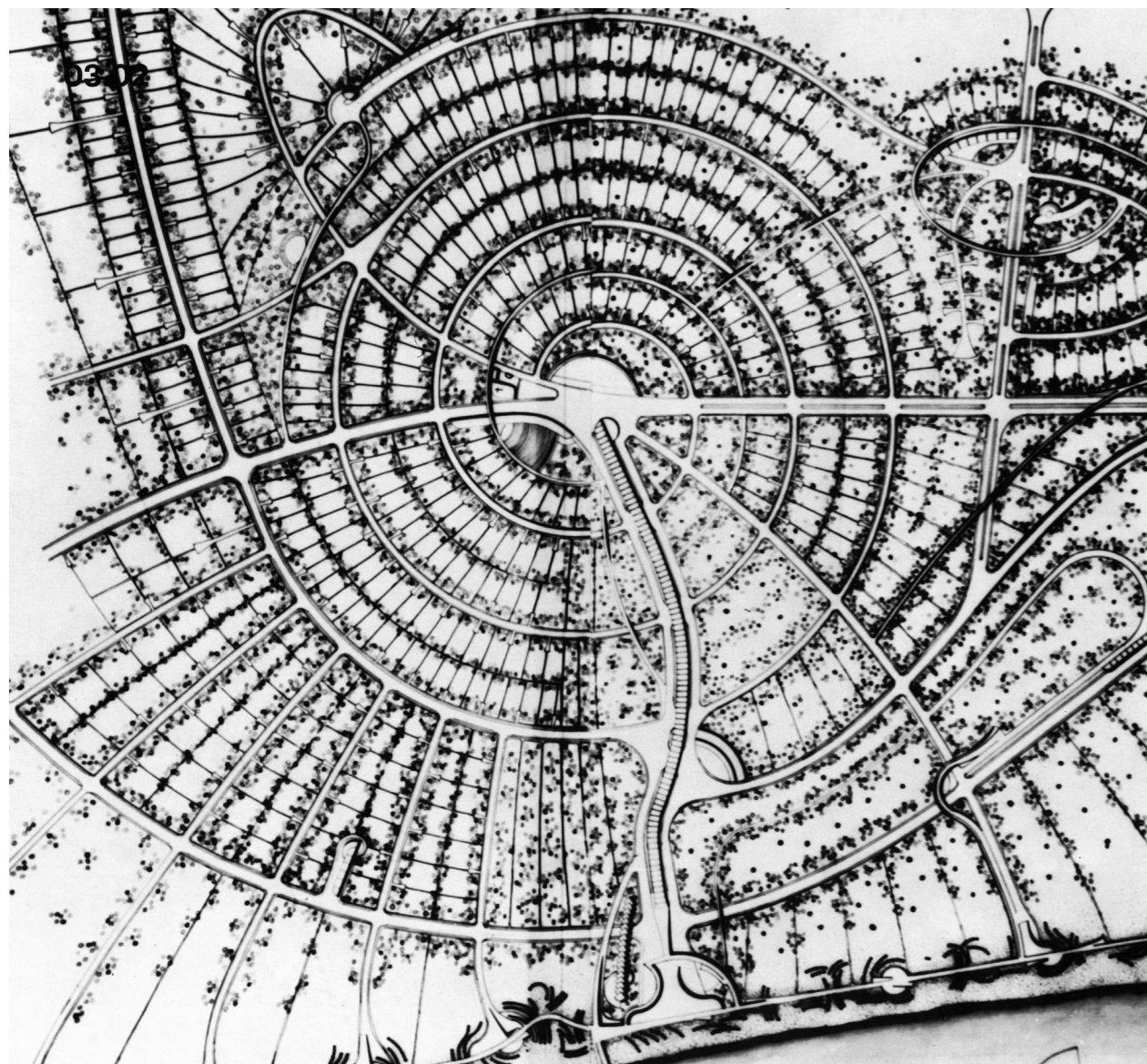


Marcello D'Olivo, Aquileia (1957-1958). Un altro esempio di progetto ibrido, dove già alla scala territoriale si mescolano morfologia e infrastrutture, organicità e geometria. Piano generale in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

«Lo stato attuale della ricerca non consente un'organica, esaustiva, delineazione della fisionomia culturale di Marcello D'Olivo; il sotteso pensiero sull'architettura risulta, all'oggi, non precisamente definibile, incompiutamente declinabile»⁶ pertanto, all'urgenza di identificare Marcello D'olivo all'interno di una specifica tassonomia, si contrappone l'arrendevole consapevolezza del carattere prettamente pionieristico delle sue opere, sia in termini compositivi, perchè ibridi, sia in termini propriamente territoriali.

Il carattere "ibrido" emerge analizzando al contempo la doppia scala di intervento a cui opera l'architetto friulano: tanto espressivo e spontaneo è il gesto che determina l'architettura topologica che lo caratterizza, tanto è logico-matematico il metodo progettuale che coinvolge l'oggetto architettonico, esplicito quando si scende di scala: «la sua ricerca si autorappresenta come "meta-architettura", come elaborazione di progetti condotta in sintonia con altri campi del sapere, piuttosto che con tendenze e tradizioni strettamente disciplinari (anzi, possiamo aggiungere, il rifiuto di qualsiasi rapporto con la tradizione è il presupposto stesso su cui si fonda "il discorso": D'Olivo afferma a più riprese di non voler parlare "né di estetica, né di tendenze, né di scuole"). Ciò che consideriamo il carattere "organico" della sua architettura si propone a posteriori quale innovazione radicale, produzione di forme inedite che pretendono di avere maggiori affinità con i modelli di simulazione logico - matematici piuttosto che con tipi e forme della logica del costruire e dell'abitare»⁷. Razionale e intuitivo, armonia e conflitti dominano l'opera e l'indole d'oliviana, inducendo a una costante doppia riflessione sulle straordinarie capacità dell'architetto di tenere insieme morfologia e infrastrutture in un grande poetico affresco, che, scrutato da vicino, si costituisce di fredde e inderogabili leggi matematiche.

La natura enigmatica e contrastante delle future opere nasce da una viscerale necessità del giovane D'Olivo studente di approfondire discipline prettamente scientifiche, quali matematica e fisica,

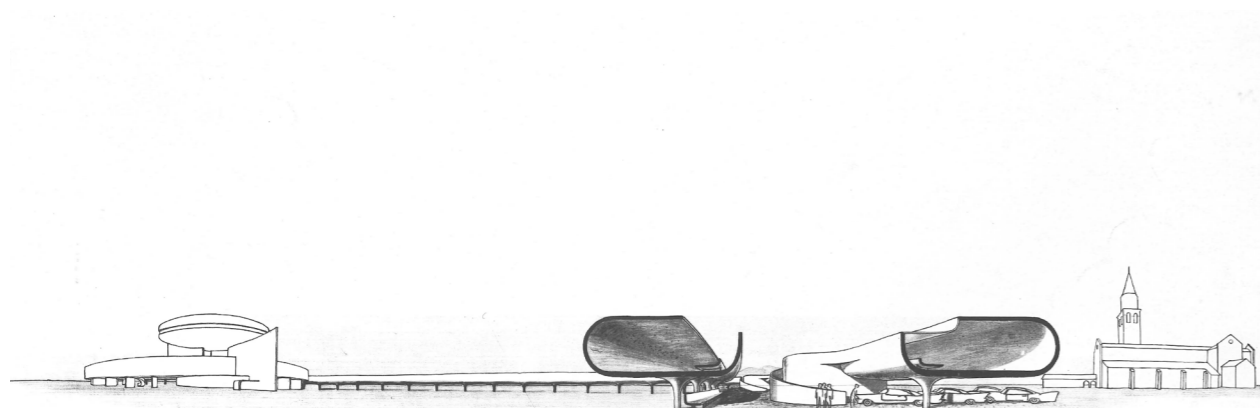
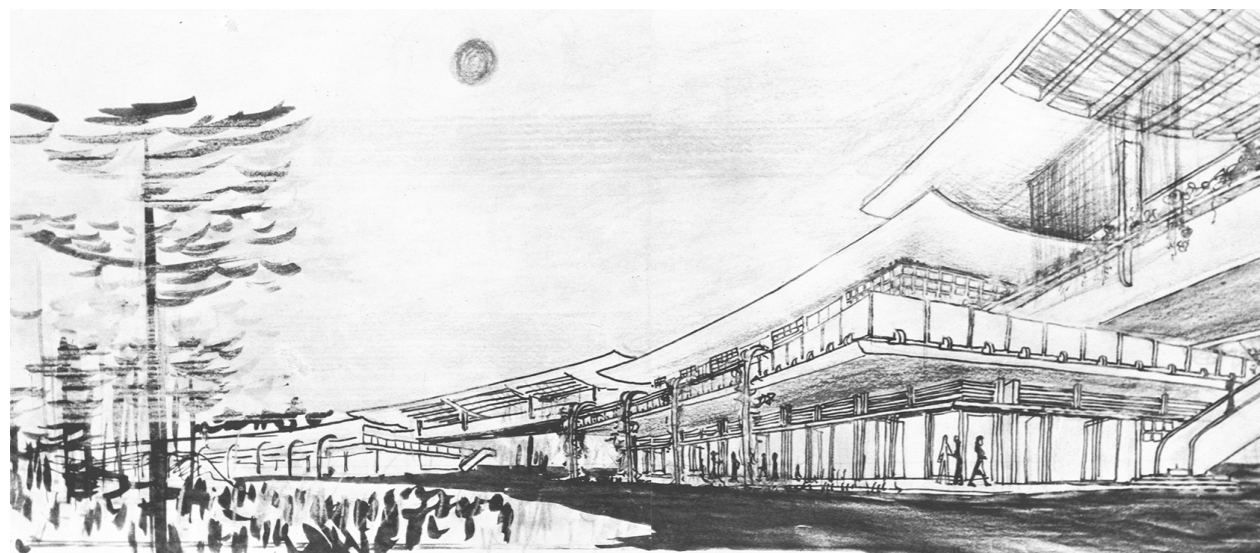
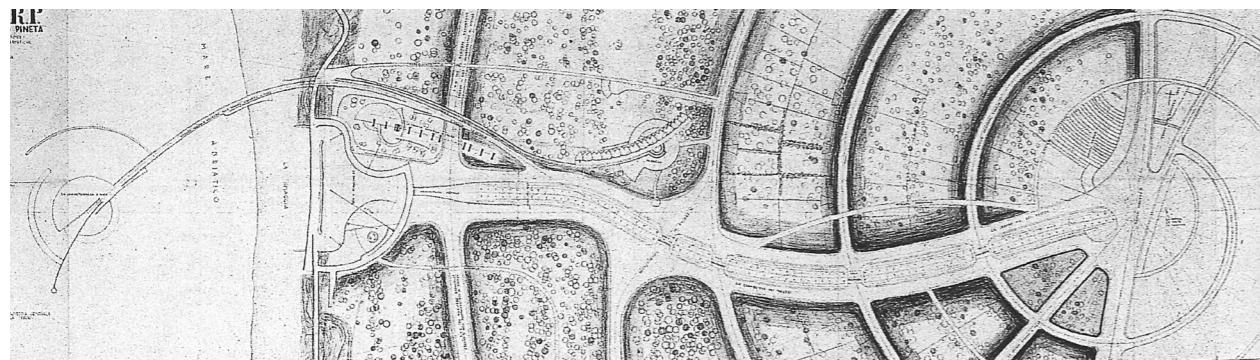


Marcello D'Olivo, Lignano Pineta (1953-1956). Scendendo alla scala urbana, è possibile individuare la procedura di calcolo guidata dalla cibernetica, nel tracciamento delle geometrie insediative, in questo caso corrispondenti alla spirale. Piano urbanistico di Lignano Pineta, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

poi condensatesi nella cibernetica, presso la vicina Università di Padova, per colmare quel vuoto che la mera composizione architettonica sembrava avergli lasciato, ma soprattutto per cercare una giustificazione concreta e ripetibile nelle suggestioni naturali che egli ricercava: l'uomo poeta e l'uomo costruttore convivono e collidono, cercando una difficile sintesi compositiva che lo distanzia dalla tradizione e lo avvicina, invece, ai principi della nuova scienza di Wiener⁸ fondatore della cibernetica, nuova branca di ricerca, quest'ultima, caratterizzata dalla capacità interdisciplinare di mettere insieme i molteplici e diversi risultati delle diverse scienze.

Pertanto, «nelle architetture d'oliviane, è ipotizzabile che, alla grande scala ambientale del territorio e del paesaggio, la cibernetica funga da procedura di calcolo dell'ossatura funzionale e di verifica del modello insediativo, i cui connotati plastico-spaziali sono demandati, con intento "leonardesco", alla sapienza demiurgica del gesto manuale»⁹.

Come abilmente ci educa Massimo Asquini sembra che D'olivo abbia sempre affannosamente ricercato una risposta scientifica e matematica alle sue idee progettuali, che non sono mai rimaste mero esercizio architettonico, ma tentavano l'elaborazione di una legge matematico-fisica, che ne riproducesse i connotati vincenti per un'ottima sinergia uomo e luogo: «ciò che, tra l'altro, seduce D'Olivo della nuova scienza, sino a intenderla elemento riconfigurante il sapere professionale dell'architetto, sono le inedite virtualità di "pilotaggio" e controllo dei fenomeni complessi. Evidenziando il secolare distacco dell'architettura dalle ricerche tecnologiche di punta, perseguendo il personale, e sinisgalliano, percorso di riunificazione tra saperi scientifici e umanistici, D'Olivo introduce nel *Discorso per un'altra architettura* elementi di cibernetica: a suggerire una procedura progettuale ove l'enormità dei messaggi iniziali (di eterogenea derivazione botanica, tecnologica, sociologica, etc..), sinteticamente rielaborati dal calcolatore elettronico, defluiscono ordinati a



Marcello D'Olivo, Lignano Pineta (1953-1956). Passando dalla scala urbana a quella dell'edificio, si distingue la grande "macchina-insediamento -infrastruttura" che funge da spina dorsale della grande geometria insediativa in cui è integrata. Planimetria del "treno" in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.

Marcello D'Olivo, Lignano Pineta (1953-1956). Schizzo prospettico del "treno" in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

Marcello D'Olivo, Aquileia (1957-1958). Anche nel progetto per il parco archeologico di Aquileia, il manufatto architettonico acquista funzione al contempo di infrastruttura urbana e di segno territoriale. Sezione prospettica dei musei in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

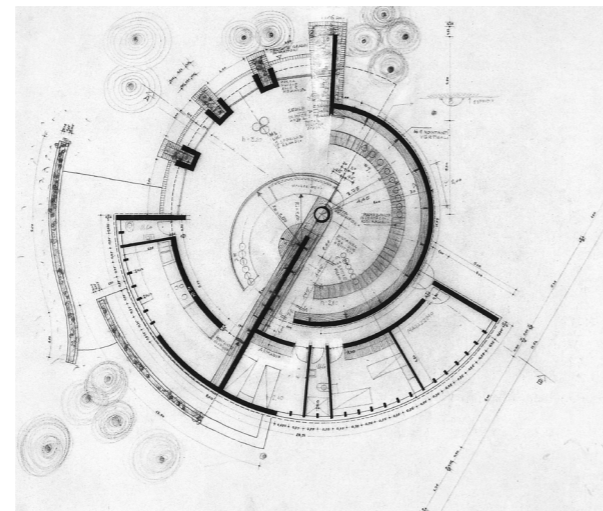
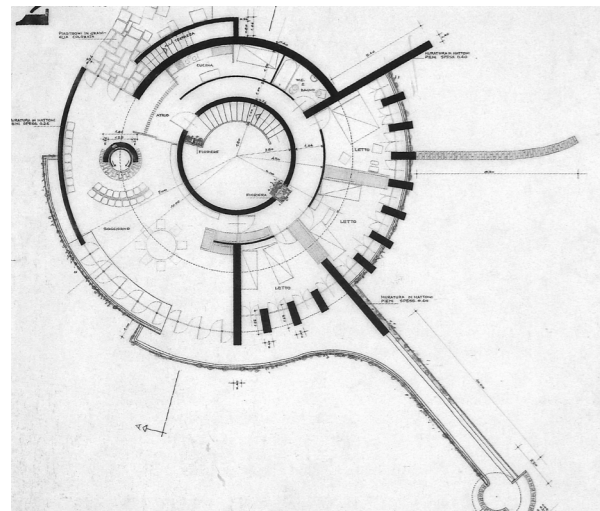
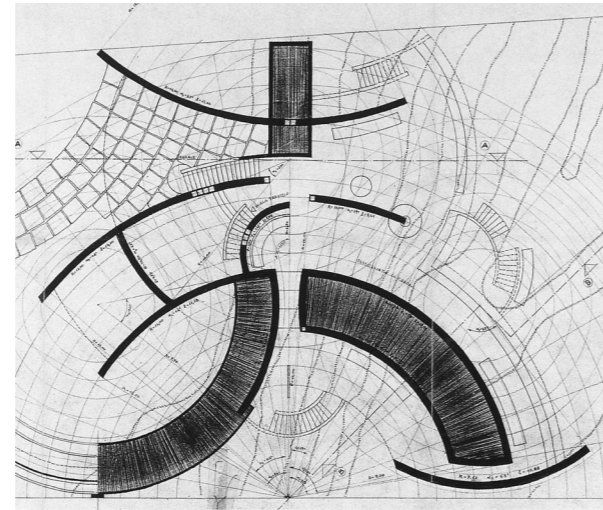
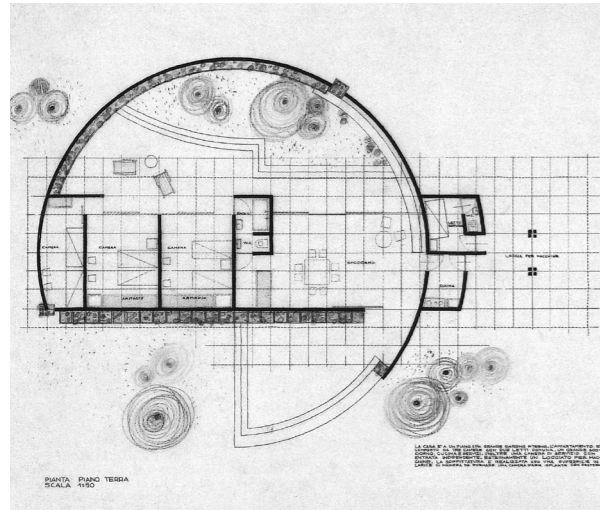
consegnare l'impalcato "funzionale" dei nuovi modelli abitativo-insediativi, illustrati, in prima istanza, e con apparente aporia, dagli schizzi colorati dell'architetto»¹⁰.

Così, la spirale di Lignano Pineta, o la "germinazione" insediativa di Pineland o la struttura "lenticolare"¹¹ di Manacore sul Gargano rispondono alla medesima necessità di identificare il progetto di architettura all'interno di un iter biologico riconducibile sempre alla stessa legge.

«L'efficacia di una regola di gioco o di una legge fisica sta nel fatto che essa sia formulata in anticipo e che s'adatti a più di un caso»¹² sostiene Wiener, sottolineando la reiterabilità e l'estensibilità dei principi su larga casistica di applicabilità: tale principio si concretizza nella ricerca di un modello insediativo soddisfacente e funzionale, quale il gradiente, studiato e poi assunto come elemento costitutivo in gran parte dei progetti di carattere pionieristico, prima nella primitiva forma a spirale reiterata nelle case private di Lignano Pineta, frammenti di piano che dalla città si fa architettura e modello, e, successivamente, in tutti i casi studio delle cellule abitative.

La teorizzazione di un proprio metodo scientifico, quale strumento regolatore dell'iter compositivo, porta all'elaborazione di veri e propri principi strutturali e figurativi, come gli alberi matematici del Villaggio del Fanciullo, emblematico esempio di crasi matematico-organica.

Marcello D'Olivo affronta la materia naturale quale macchina infrastrutturale, cui vi arriva sempre attraverso il paradigma di calcolo. L'ambivalente natura del progetto territoriale, in cui coesistono sia la componente organica su larga scala, sia quella matematico-geometrica alla scala del manufatto architettonico, si manifesta in modo altrettanto evidente nel rapporto estremamente autonomo tra struttura e forma: «in D'Olivo, invece, raramente la struttura si manifesta all'esterno quale elemento dotato di una sua autonomia e con funzione "ordinatrice" del prospetto. Infatti, al rifiuto della scatola

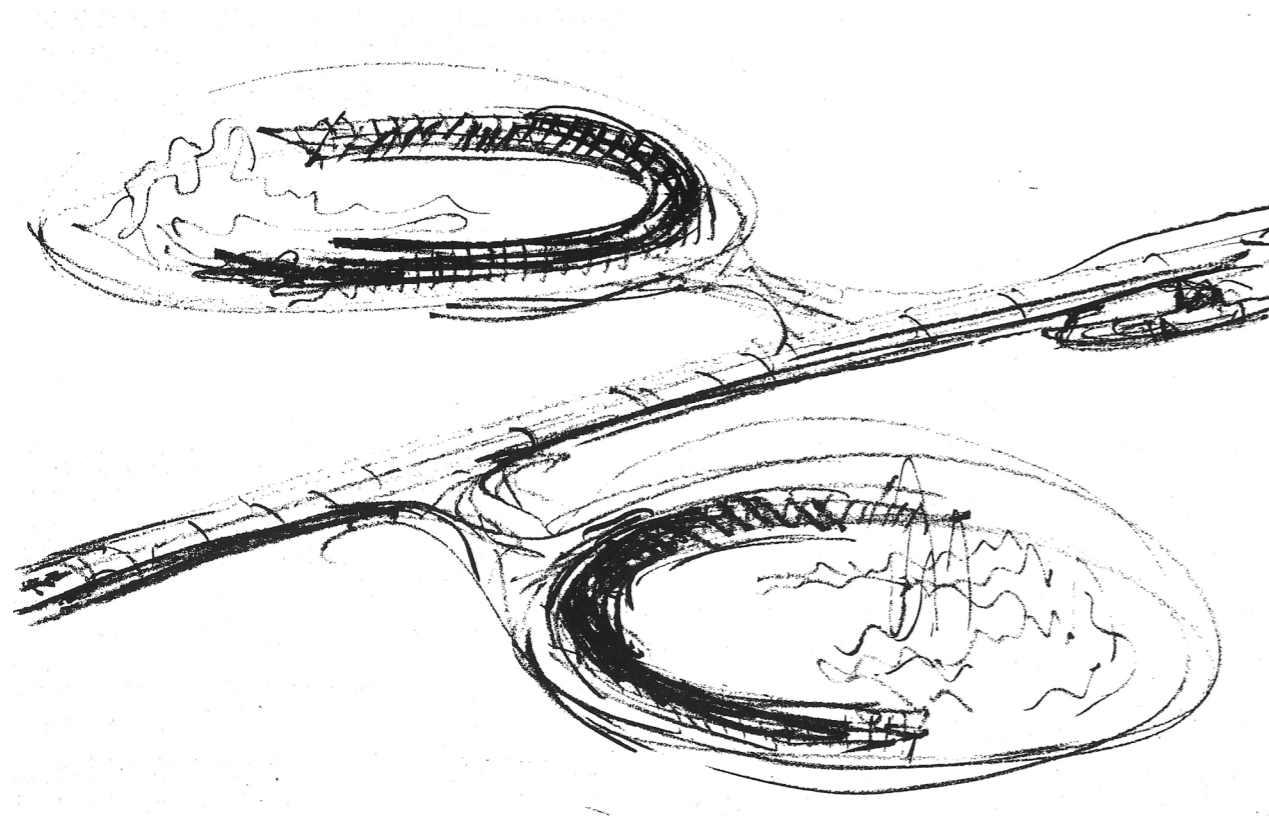


Marcello D'Olivo,
Lignano Pineta (1954-1957).
Da sinistra: Pianta di casa
tipo (1954); Villa Spezzotti
(1955-1957); Villa Minardis
(1954-55); Dancing "Il fun-
go"(1954).

Tutti tentativi di applica-
zione della legge di Wiener,
per cui la "l'efficacia di una
regola di gioco o di una
legge fisica sta nel fatto che
essa sia formulata in anti-
cipo e che s'adatti a più di
un caso", che per D'Olivo si
identifica nella ricerca di un
valido modello insediativo.
La geometria territoriale
della spirale si riflette nella
reiterata logica dei fram-
menti del piano.
Planimetrie in LUPPI Fer-
ruccio e NICOLOSO Paolo
(a cura di), *Marcello D'Olivo
Architetto*, Edizioni Gabriele
Mazzotta, Milano, 2002.

muraria quale principio strutturale (e globalmente anche del sistema trilitico), si accompagna la scelta di porre prevalentemente la struttura come elemento interno, e arretrato conseguentemente dal filo esterno del manufatto»¹³ sostiene Giovanni Vagnaz, ponendo l'accento sulla logica dei "sistemi integrati", come ricorda nel Discorso per un'altra architettura l'autore stesso, ma non considerando, invece, tale arretramento della struttura quale gesto di affermazione di autonomia del tronco stesso, a sottolineare un distacco tematico e compositivo tra lo scheletro matematico e l'involucro organico. Per analogia, la stessa contrastante duplice natura tematica, coesiste nel rapporto tra pianta e alzato, dove spesso la matrice territoriale si sintetizza in un'unica emergenza verticale, quale dettagliato faro architettonico di un diffuso sistema orizzontale.

CAPITOLO 2
ARCHITETTURA TOPOLOGICA:
TIPO, MORFOLOGIA, TOPOLOGIA



Marcello D'Olivo,
Schizzi di studio del sistema
della dorsale e dei gradienti
per la città ecologica, mo-
dello ideale applicato al pro-
getto di Libreville; in D'O-
LIVO Marcello, MAINARDIS
DE CAMPO Piero, *Ecotown,
ecoway: utopia ragionata*,
Rusconi, Milano, 1986.

2.1 Lo straordinario tentativo di tenere insieme morfologia e infrastrutture urbane

L'opera di Marcello D'Olivo, rimasta per tante ragioni in sordina, attrae la critica a egli contemporanea per gli spregiudicati caratteri topologici, considerati un audace e innovativo tentativo di progettazione territoriale in un panorama post bellico che volgeva la propria attenzione alla ricerca di un nuovo linguaggio di ricostruzione del piano della città.

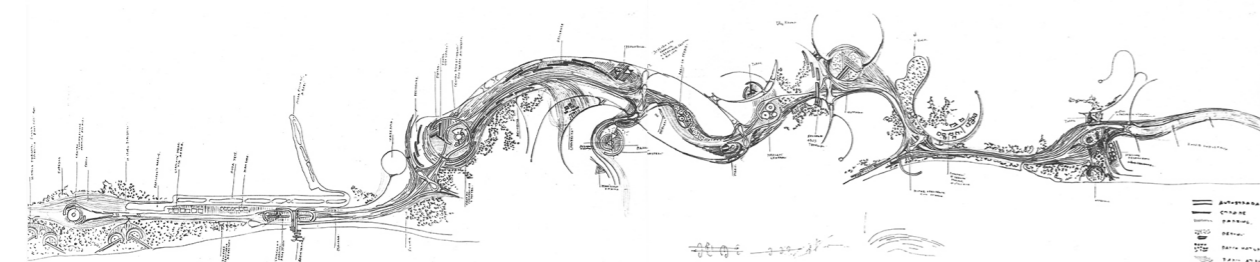
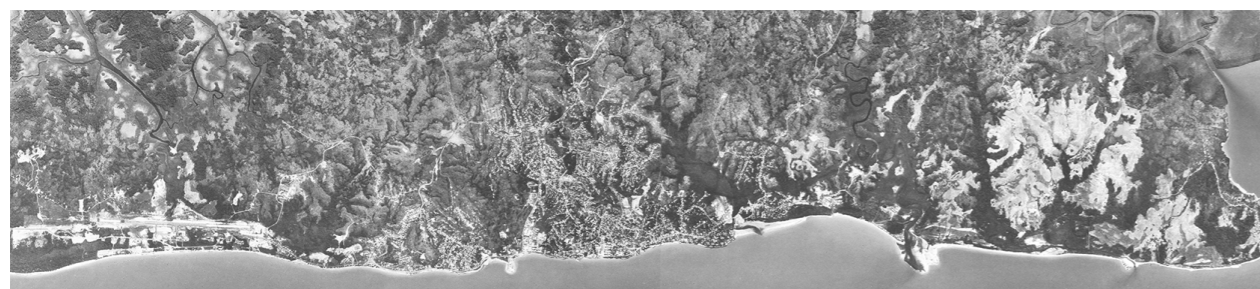
L'intera produzione dell'architetto friulano sembra costituire un reiterato pretesto di un'unica e costante idea di fondo, ovvero il determinato tentativo di realizzare il progetto per una città ideale, che fosse in grado di intuire e tradurre le esigenze dell'uomo moderno e delle scoperte tecnologiche, tenendo insieme, in un rapporto di armonico equilibrio, morfologia del *topos* e infrastrutture urbane.

Esattamente come afferma Aldo Rossi «quando Bernini parla con disprezzo di Parigi perché trova barbaro il paesaggio gotico di questa città a noi non interessa nulla della psicologia del Bernini; interessa invece il giudizio di un architetto che in base a una cultura vasta e precisa della città giudica la costituzione di un'altra città»¹: allo stesso modo, nel progressivo avanzare della ricerca morfologica e urbana che ha scandito gran parte dei progetti di D'Olivo, non si può certo escludere un preciso interesse dell'architetto nell'approfondire i temi inerenti la città che si andavano fervidamente enucleando in quegli anni, grazie alle teorizzazioni dei protagonisti del panorama architettonico del dopo guerra.

Il progetto per Lignano Pineta e successivamente, quello per Libreville, rappresentano il momento iniziale e finale di un prolungato tentativo di studio del progetto della città, che, lambendo l'imperverante funzionalismo del modello europeo della città contemporanea, ne schiva i principi fondativi e si concentra sui caratteri formali legati alla morfologia, filtrata attraverso precisi canoni geometrici. La matrice territoriale che ne deriva, lontano dai parametri compositivi di



Marcello D'Olivo, Libreville(1965-...). La città si sviluppa linearmente lungo la costa, assumendo i caratteri della città policentrica. Studi per l'arteria primaria in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

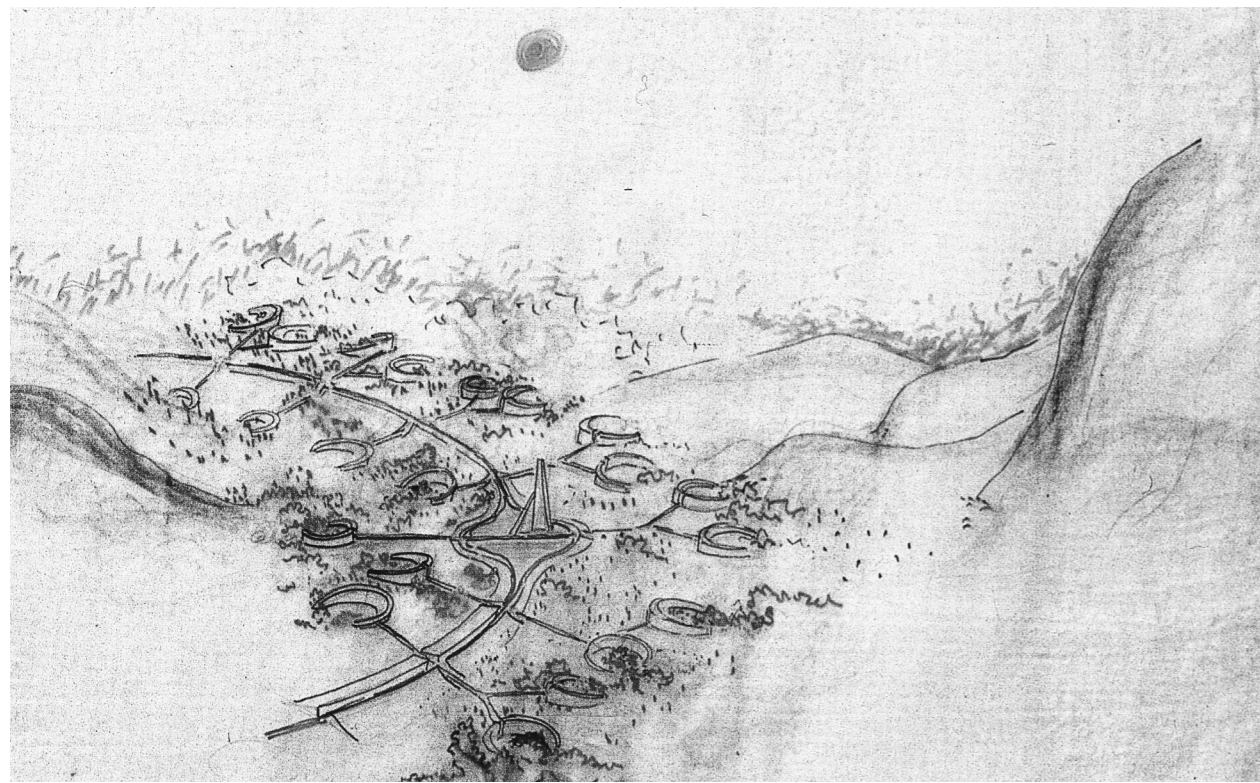


Marcello D'Olivo, Libreville(1965-...). Trasposizione concreta della teorizzazione della città ecologica, costituita da una spina dorsale a cui si agganciano le diramazioni periferiche. Foto aeree e schizzo delle infrastrutture direttamente collegate all'arteria primaria, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

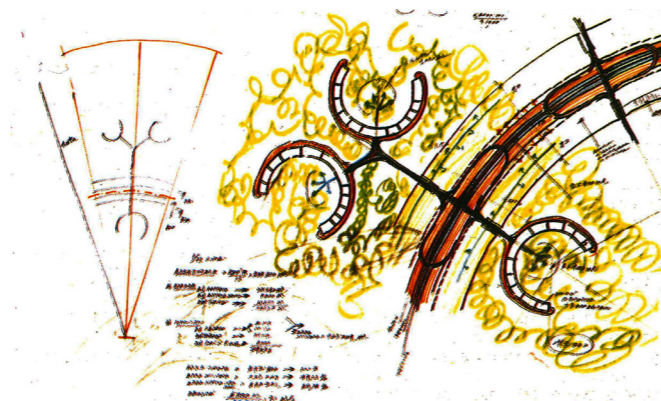
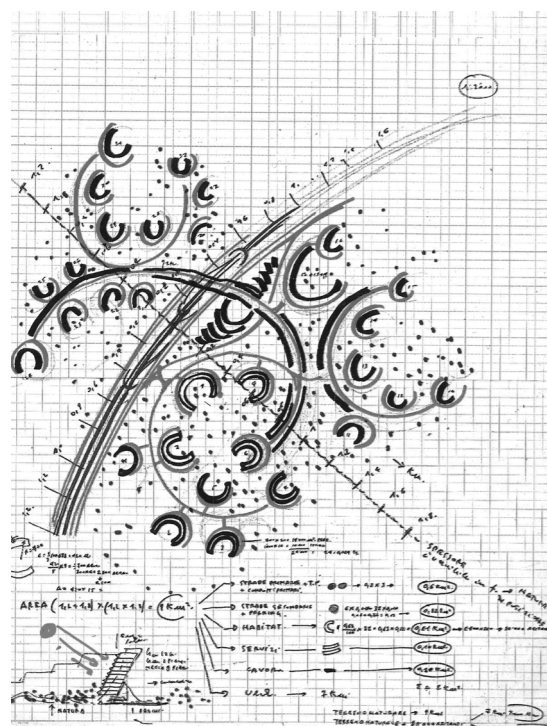
tendenza, si plasma e reitera in diversi sforzi compositivi, che manifestano, indipendentemente dalla scala, la volontà di tenere insieme la tipologia edilizia, con le infrastrutture urbane e la morfologia del luogo, garantendo così un diverso approccio topologico dell'architettura. Ancora una volta D'Olivo sembra aver respirato e assorbito i principi dell'architettura della città contemporanea, traducendoli però in un personalissimo linguaggio che spazia dalla città ideale alla città ecologica.

«Allorquando, dopo aver costruito per anni in Italia, sono stato chiamato in Africa per progettare una città e una ferrovia, ho notevolmente arricchito le mie conoscenze sia sulla natura, sia sul modo di costruire. Mi sono trovato di fronte ad una natura praticamente vergine: l'opera dell'uomo l'aveva appena scalfita. In essa dovevo inserire le mie costruzioni. Ovviamente la mia cultura era quella dell'uomo europeo»²: con tali parole D'Olivo apre la lunga teorizzazione sulla propria idea di città nel testo *Ecotown Ecoway*, una pubblicazione volta a indagare i fatti urbani che descrivono la città ecologica che egli idealizza, un'utopia ragionata, come egli stesso la definisce, e che trova ampio riscontro nel progetto per la nuova capitale del Gabon, Libreville, dove l'architetto friulano si trova a dover fronteggiare un territorio vergine e incontaminato in cui inserire le infrastrutture rispondenti a una personale concezione di equilibrio naturale, proprio come aveva già tentato di fare con il progetto di Lignano Pineta.

Nell'approcciarsi a tale realtà, si discosta dalla mera classificazione funzionalista, avvalendosi della visione russiana nella critica al funzionalismo ingenuo, per cui «è inconcepibile di ridurre la struttura dei fatti urbani a un problema di organizzazione di qualche funzione più o meno importante; è infatti questa grave distorsione che ha bloccato e blocca in gran parte un reale progresso negli studi della città»³, provando, invece, a considerare il fatto urbano nella sua totalità, eludendo una frammentazione categorica a favore di una



Marcello D'Olivo, Schizzi d'insieme del sistema osteologico gerarchico del tronco e delle foglie, cellule residenziali modulari agganciate ai rami infrastrutturali, che si disperdono in modo apparentemente casuale in sciami biologici; in D'OLIVO Marcello, MAI-NARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986.



concezione unitaria. Pertanto, sebbene la città di Libreville si sviluppi linearmente lungo la costa assumendo i caratteri specifici della città policentrica, risponde a un disegno unitario che tende a simulare la gerarchia strutturale che D'Olivo riscontra nella meccanica degli alberi, costituiti da un tronco, quindi una dorsale principale, da cui si dipartono i rami infrastrutturali.

La concezione unitaria, legata alla traduzione compositiva della tecnologia dei vegetali, si fonda sulla necessità prioritaria di individuare un approccio sinergico e complementare delle funzioni e delle antitetiche anime della città, quella naturale e quella tecnologica: «*ma la mia costante preoccupazione era quella di armonizzare le esigenze della tecnologia con le immutabili esigenze dell'equilibrio naturale, così preponderatamente presente in quei Paesi. A questo punto devo concedermi una riflessione: il metodo di armonizzare tecnologia e natura è estremamente valido non solo in Africa, ma anche nei nostri Paesi industrializzati, dove inquinamenti e degradazioni rischiano di cancellare la nostra vita e il nostro pianeta e dove il modo di operare ha contribuito a cancellare tanta poesia*»⁴.

La ricerca dell'armonia tra arte e scienza, razionale e intuitivo, logica e poesia, ricorre ossessivamente, denunciando chiaramente i conflitti interiori che attanagliano D'Olivo sia come uomo che come architetto. Egli stesso sostiene di aver appreso in Africa che «*il grande messaggio trasmessoci dal Rinascimento è che in una vera cultura, arte e scienza sono due facce della stessa realtà, e chi ne coltiva una non può tralasciare l'altra*»⁵.

La traduzione pragmatica di tale dissidio, si concretizza nel rapporto multiscalare della città ecologica, in cui si instaura un legame complementare tra tipologia residenziale modulare, assumendo i caratteri del gradiente inteso come foglia del corpo vegetale, e il sistema morfologico, concepito come la struttura gerarchica che tiene insieme tronco e foglie, garantendo l'equilibrio naturale che D'Olivo invidia alla meccanica degli organismi viventi.

Ma tale approccio, apparentemente organico, usa il pretesto vegetale per sostenere uno studio piramidale, ma ramificato, della città lineare, che si articola come una grande macchina-insediamento-infrastruttura, assumendo e reinterpretando archetipi compositivi lecorbuseriani.

«*Sembra essere cosa di grande importanza e difficile da afferrare il topos*»⁶ dichiara Aristotele nel Libro Quarto della Fisica, ponendo l'interrogativo sulla questione del luogo inteso come spazio tempo, tema affrontato dallo stesso D'Olivio sia in termini puramente compositivi alla scala dell'edificio, attraverso una lettura dinamico-tensionale in chiave kleeiana, sia in termini morfologici, nella ricerca di una logica di inserimento delle infrastrutture nel contesto, senza rinunciare alla sfacciata prefigurazione formale, che inizialmente ha assunto un ruolo predominante rispetto all'indagine del luogo, come nel primo caso di Lignano Pineta.

La costante preoccupazione di trovare equilibrati programmi e valide direzioni di ricerca per un metodo di armonizzazione tra i sussidi imprescindibili della tecnologia e le ambiziose aspirazioni della dimensione utopica, si traduce in un atteggiamento volto all'approfondimento contemporaneo della multiscalarità: «*la finalità di questo procedimento sarà senz'altro quella di ottenere strumenti od oggetti artificiali che nel loro inserirsi nel mondo naturale, giungano a simbiosi e a complementarità armoniche*»⁷.

Partendo dal presupposto teorico del geomorfologo francese Tricart, che individua tre ordini di scale diverse, ovvero quella della strada, quella del quartiere e quella della città intera, rapportabili e omogenee tra loro esclusivamente per il contenuto sociale che rappresentano, Aldo Rossi giunge alla conclusione per cui non solo «*non esistono diverse scale di studio, ma che è inconcepibile pensare che i fatti urbani mutino in qualche modo a causa della loro dimensione*»⁸.

D'Olivio condensa i principi di multiscalarità nell'infrastruttura

urbana cardine del sistema osteologico, ovvero la spina dorsale, quella macchina tecnologica che attraversa il tessuto urbano assumendo i connotati del tronco dell'albero, che delinea l'andamento della città attraverso un sofisticato sistema capillare di strade che, come rami, si agganciano all'arteria principale che ospita servizi e trasporti, generando quartieri di sistemi circolari.

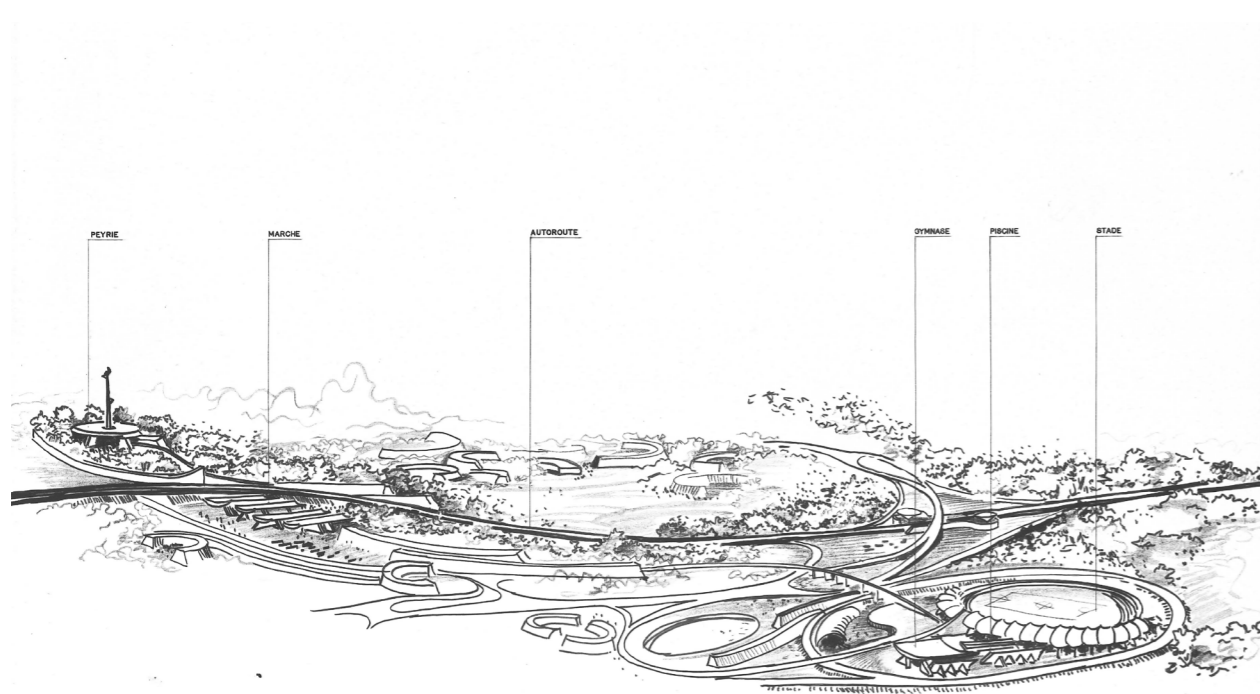
«*La nostra macchina dovrà adattarsi ai più svariati ambienti e alle più differenti funzioni, ora sarà una megastruttura, ora potrà ridursi a una modesta infrastruttura periferica*»⁹: pertanto, se nel primo caso di sperimentazione urbana, ovvero nel progetto per Lignano Pineta, la spina dorsale assume i connotati di un'infrastruttura modulare, atta a ospitare i principali servizi e a individuare figurativamente il nucleo originario del sistema elicoidale, nel successivo caso di Libreville, lo scheletro compositivo si concretizza nel complesso e lineare sistema viabilistico, costituito da una linea principale, a cui si agganciano grappoli residenziali costituiti da capillari innesti stradali e da edifici ad anfiteatro, che coronano per analogia, come foglie, l'intero organismo vegetale complessivo.

Reiterato e declinato in vari modi, il sistema osteologico che governa la distribuzione tipologica della residenza, assume sempre gli stessi connotati geometrici del cerchio o dell'arco, inteso quale frammento di cerchio, disposto ad accogliere concentricamente il medesimo modulo infrastrutturale o residenziale, garantendo la proprietà della città concentrica intesa in senso Wagneriano¹⁰, di assumere una dimensione teoricamente infinita, seppur accorpata a grappoli a un asse lineare.

Come egli stesso afferma: «*questa spina dorsale è di forma circolare con un diametro variabile in funzione delle esigenze e dell'adattamento di un determinato luogo o situazione. Il diametro può variare da 1,5 km a 3 km*»¹¹ ponendo l'accento sulle peculiari capacità di adattabilità e trasformabilità morfologiche del "serpentone", che al contempo è macchina, forma architettonica e struttura del piano



Marcello D'Olivo,
Libreville(1965-...).
La spina dorsale che "è al
contempo macchina, forma
architettonica e struttura
del piano della città.
Prospettiva generale in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.



Marcello D'Olivo,
Libreville(1965-...).
Schizzo d'insieme della
"Peyrie" con il complesso
omnisport, in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

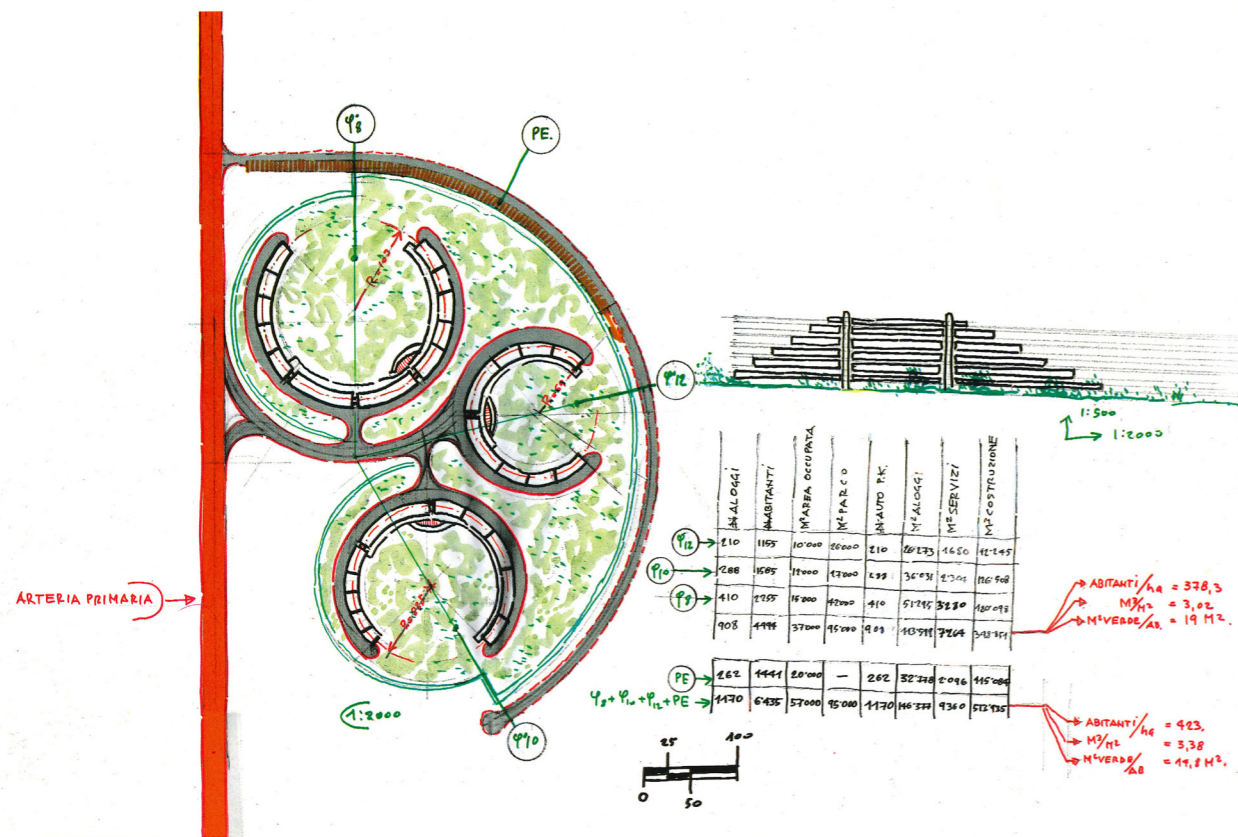
della città.

Passando dalla scala della macchina-infrastruttura a quella della cellula abitativa si evince come l'architettura topologica dei progetti d'oliviani sia la risultante del rapporto sinergico, spesso ambito e non sempre raggiunto, tra i caratteri morfologici del contesto urbano e la tipologia residenziale enucleata a partire da un modello, corrispondente a un modulo geometrico reiterato sia a livello figurativo che a livello costruttivo.

La definizione avanzata da Guido Canella e riportata da Aldo Rossi rispetto alla *tipologia*, sembra descrivere perfettamente l'approccio compositivo che ha consentito all'architetto friulano uno sviluppo parallelo della scala urbana e quella del manufatto; egli infatti la esplicita come «*la sistematica che ricerca l'invariante della morfologia, intendendo per morfologia una successione di avvenimenti espressi in un concreto storico e per tipologia l'aspetto categorico desunto da una certa particolare successione*». Prosegue scrivendo che «*l'invariante, investita del valore di assunto metodologico, diventa di fatto la filosofia dell'architetto*»¹².

Calando tale sofisticata riflessione nella realtà utopica di Ecotown e nei progetti di matrice territoriale di D'Olivo, si riconosce tangibilmente "l'invariante" nel modello residenziale del *gradiente* teorizzato in *Ecotown Ecoway*, già assunto precedentemente quale miglior risultato di indagine compositiva e strutturale residenziale, e trasformatosi in tipologia adattata alla morfologia, intesa come una successione di fatti urbani modulari reiterati secondo certi caratteri geometrico-compositivi.

Sembra necessario, in tal senso, scomodare ancora una volta Aldo Rossi, per quanto concerne la teorizzazione che espone in merito alle Siedlungen razionaliste, occupanti al tempo la posizione più polemica e scientifica: «*la costruzione di questi corpi è completamente svincolata dalla strada e, soprattutto per questo fatto, altera completamente il tipo di sviluppo urbano ottocentesco*»(...)



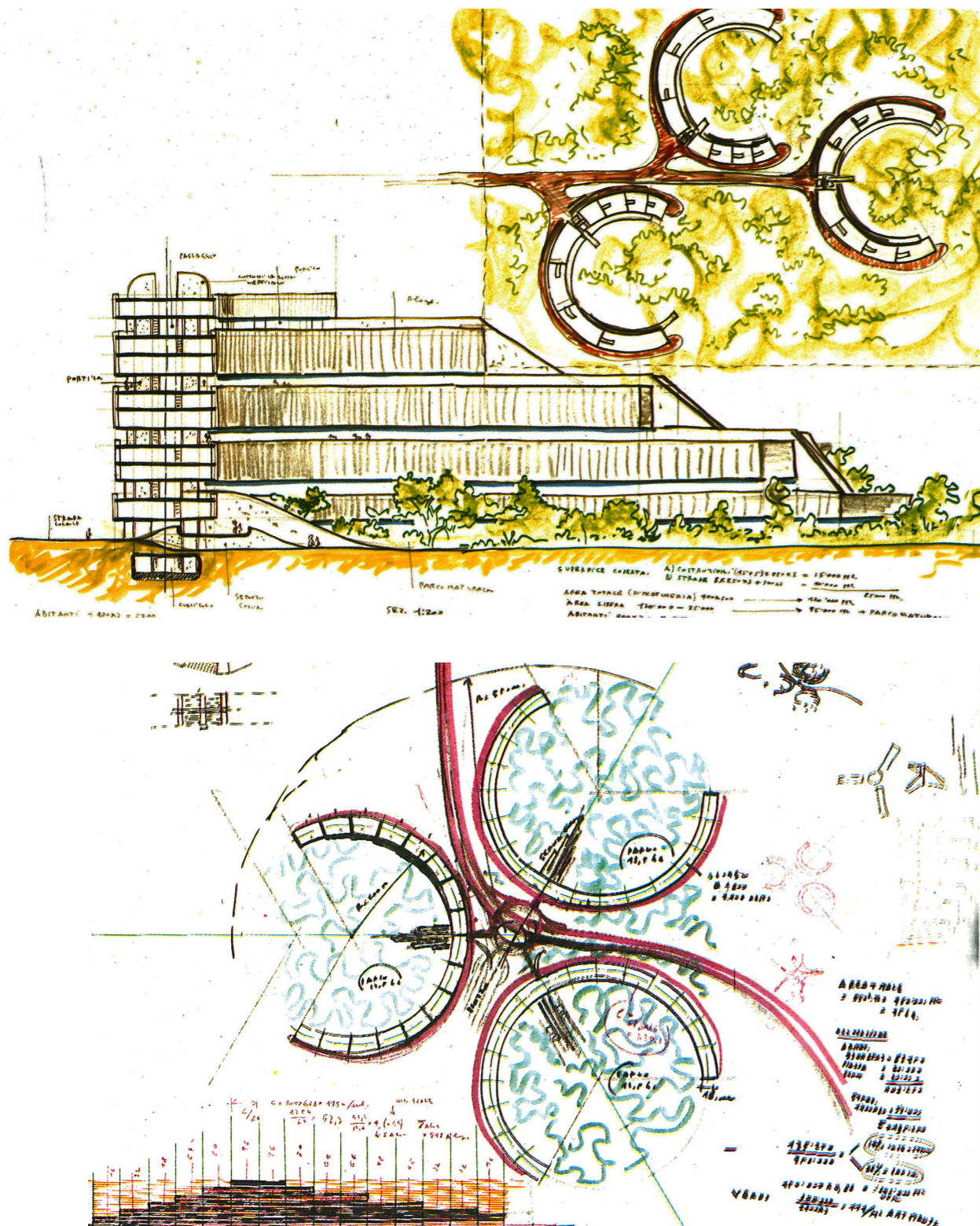
Marcello D'Olivo, Diagramma dell'arteria primaria e del sistema del "gradiente", costituito da un'aggregazione a grappolo di tre edifici ad anfiteatro; in D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986.

In tutti questi esempi è fondamentale lo studio dell'unità d'abitazione; la cellula»¹³. Prosegue sostenendo come in quegli anni tutti gli architetti lavorassero alla conformazione di questi quartieri, cimentandosi sulla formulazione del modello residenziale più efficace, per farne poi un tipo e una tipologia. E' facilmente intuibile che lo stesso D'Olivo, nella ricerca della cellula tipo abbia subito l'influenza di tali riflessioni compositive, che trovano la propria origine qualche decennio prima, per poi lasciare negli anni a venire una stimolante scia di indagine tipologica.

Se già nel 1953 e negli anni immediatamente successivi, D'Olivo tenta un primo approccio all'elaborazione del gradiente, attraverso la realizzazione di Villa Spezzotti, Villa Mainardis, il Fungo, ovvero tutti pretesti compositivi per una riformulazione del progetto di piano in manufatto architettonico residenziale, nel corso dello sviluppo progettuale, l'opera d'oliviana assume sempre più spesso tale struttura semicircolare, utilizzata anche nel grande progetto per Manacore o in quello di Pineland, dove si riscontra per la prima volta il potenziale biologico-cellulare del modulo residenziale, fino a denunciarne i contenuti teorici nella pubblicazione di Ecotown.

Pensato come una struttura atta ad adattarsi a ogni situazione naturale ove sorge, in Ecotown la cellula assume carattere topologico, aggregandosi a grappolo, definendo così un sistema di tre anfiteatri aperti sulla natura, che possono ospitare da 10.000 a 30.000 persone e nel cui baricentro sorge il luogo d'aggregazione.

Enucleato a partire dalla concezione classica di anfiteatro, può raggiungere i 25m di diametro, inoltre: «la forma del semicerchio permette di reggere la costruzione per punti posti sulla circonferenza. Questo ci porta ad una suggestiva ipotesi: la sezione è un triangolo con vertice poggiato sul terreno. Su questo triangolo così formato possono trovare posto gli alloggi da dove tutti possono godere la vista del bosco o dell'ansa del fiume; questi sono più grandi man mano che si procede verso l'alto»¹⁴.



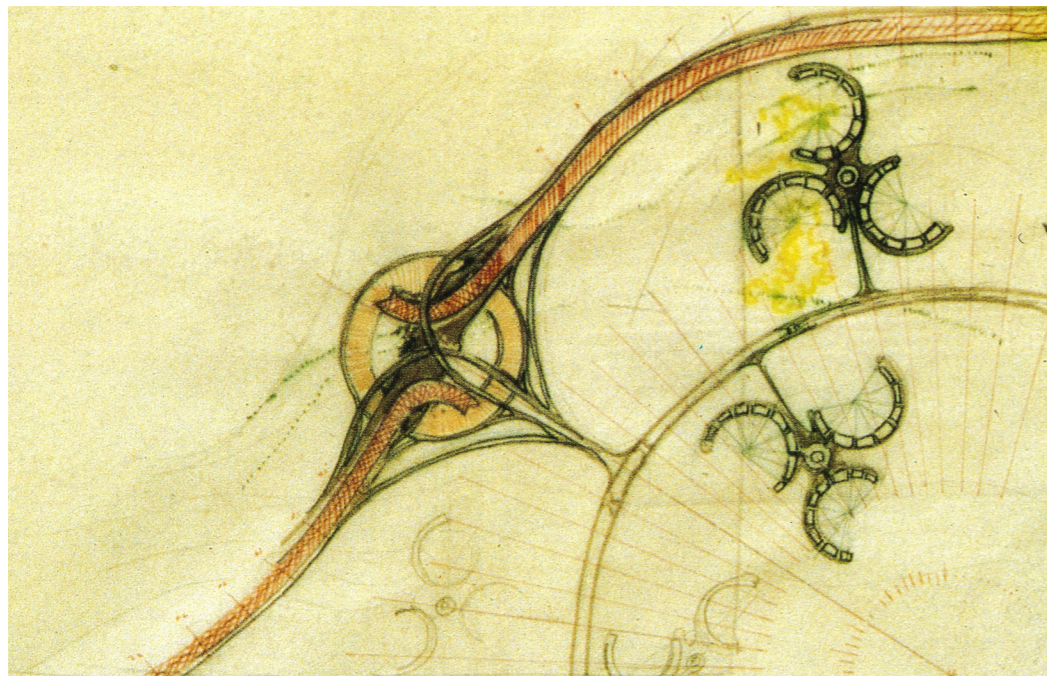
Il grande equivoco compositivo che attrae l'attenzione della ricerca è l'assenza di un preciso confine tra la definizione di gradiente, inteso come cellula abitativa e invece il sistema a grappolo costituito da una triade di anfiteatri che generano una tipologia morfologica concentrica, abbracciando ognuno spazi vuoti di aggregazione e integrandosi con il sistema viabilistico che funge da anello esterno congiungendosi alla dorsale.

Tale sviluppo urbano conferma ancora una volta la tendenza di D'Olivo ad assorbire i caratteri architettonici e urbanistici ad egli contemporanei e a farne un personale uso sulla base delle proprie deduzioni sperimentali.

In tale senso, infatti, lo sviluppo del sistema concentrico, oltre a validare la tendenza viscerale dell'architetto a una netta preferenza per la geometria polare, tradisce il principio insediativo che ne sta alla base, ovvero l'accrescimento organico: «nella costruzione di un singolo organismo, il vegetale infatti adopera, come mattone elementare, la cellula, il cui accrescimento va a costruire le singole parti, mentre nei prodotti realizzati dall'uomo si procede con materiali finiti, privi di ogni possibilità di accrescimento spontaneo. Qualcosa di simile a un accrescimento organico va invece affrontato, non tanto nella costruzione, dei singoli organismi, quanto nella pianificazione di un insieme di essi, una città...»¹⁵

Eppure, nonostante tale teorizzazione abbia cercato a posteriori una risposta scientifica a un perenne tentativo di individuazione di un linguaggio compositivo e abbia riscontrato delle affinità con la tecnologia del vegetale e dei sistemi biologici e organici, alla base del pensiero d'oliviano, vige sempre la forte necessità di tenere insieme poesia e logica, scienza e utopia (seppur ragionata), dissidio che sembra aver assillato dalle origini l'architettura della città e che egli prova a risolvere attraverso l'uso della geometria: «Atene è la prima idea chiara della scienza dei fatti urbani; essa è il passaggio della natura alla cultura, e questo passaggio, all'interno stesso dei fatti

Marcello D'Olivo, Schizzi schematici del gradiente, termine ibrido che corrisponde sia alla triade di anfiteatri disposti a grappolo, sia al medesimo edificio; in D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986.



Marcello D'Olivo,
Disegni di grappoli di gra-
dienti aggrappati come
foglie alle diramazioni del
tronco principale, vera con-
cretizzazione dell'utopia
ragionata; in D'OLIVO Mar-
cello, MAINARDIS DE CAM-
PO Piero, *Ecotown, ecoway:
utopia ragionata*, Rusconi,
Milano, 1986.

urbani, ci è offerto dal mito. Quando il mito diventa un fatto concreto nel tempio, emerge già dal rapporto con la natura il principio logico della città; e questa diviene l'esperienza che si trasmette»¹⁶.

NOTE

- 1 ROSSI Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966, p. 129.
- 2 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986, p. 9.
- 3 ROSSI Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966, pag. 37.
- 4 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986, p. 10.
- 5 Ibidem.
- 6 ARISTOTELE, *Fisica*, Libro IV
- 7 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986, p. 16.
- 8 ROSSI Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966, p. 39.
- 9 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986, p. 28.
- 10 "Se è vero quindi che le grandi città si somigliano tanto per ceti tratti comuni da far sì che si possa parlare di una loro fisionomia internazionale come afferma Hilbersheimer è anche vero che questi tratti comuni generano a loro volta tentativi di un loro sistematizzazione secondo quattro schemi: la città lineare, quella concentrica, quella radiale, e infine le città satelliti." In AYMONINO Carlo, *Problemi di morfologia urbana*, in AA.VV., *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Cluva, Venezia, 1966, p. 57.
- 11 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986, p. 48.
- 12 Cfr. CANELLA Guido, *Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico*, in AA.VV., *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci, Bari, 1965.
- 13 ROSSI Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966, p. 78.
- 14 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986, p. 44.
- 15 Ivi, p. 16.
- 16 ROSSI Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966, p. 153.



Gianugo Polesello,
Autoritratto con solidi, 17
Settembre 1991, in Quaderno
49, Iuav Archivio Progetti,
Fondo Gianugo Polesello
in GRANDINETTI Pierluigi,
DAL FABBRO Armando,
CANTARELLI Riccarda (a
cura di), *Gianugo Polesello
un maestro del Novecento.*
*La composizione in archi-
tettura*, LetteraVentidue
Edizioni, Siracusa, 2019.

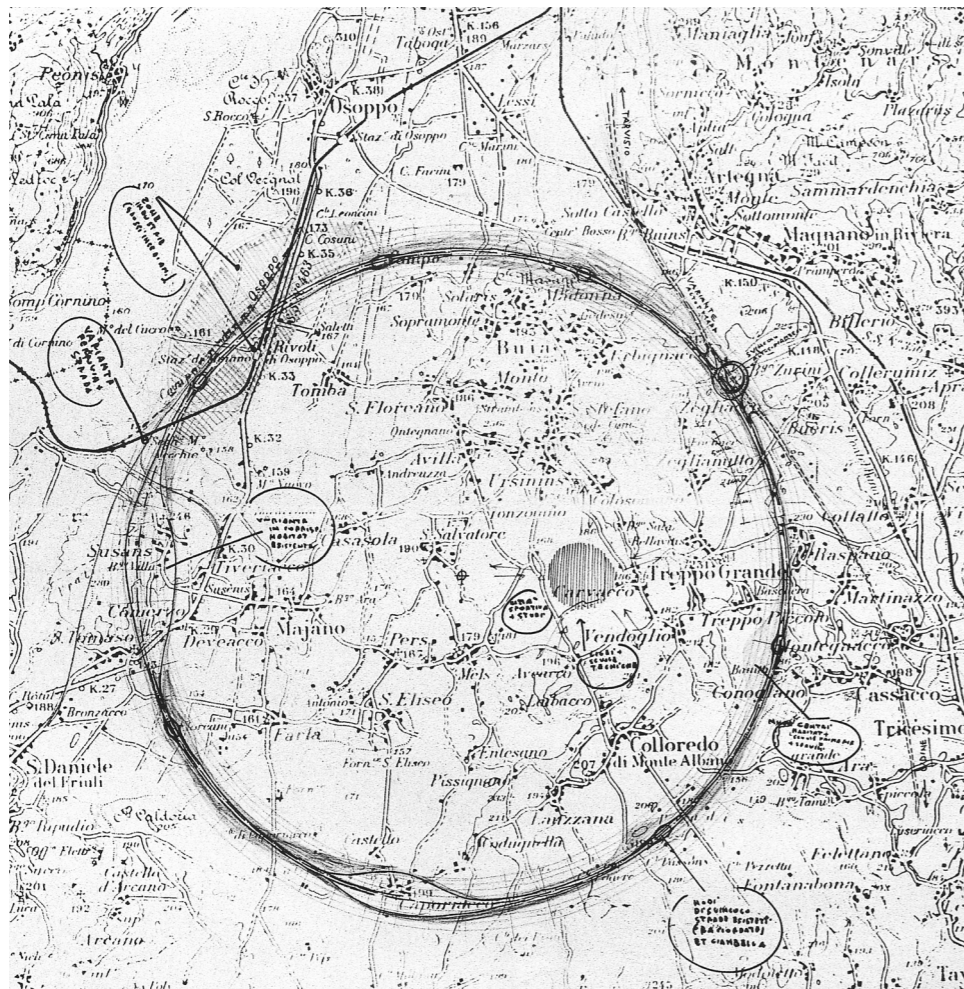
2.2 Il progetto di matrice territoriale: la Scuola Veneziana

Il reiterato tentativo d'oliviano di costruire un rapporto sinergico tra morfologia e infrastruttura si inserisce all'interno della macro categoria tematica del progetto territoriale, oggetto di approfondite indagini compositive in ambito veneziano attraverso progetti di concorso e ricerche sperimentali condotte sotto la guida del maestro Samonà. Nonostante possa sembrare un'ardua sfida la ricerca di una matrice geometrica nell'opera di carattere territoriale di D'Olivo, l'attenta rilettura di alcuni progetti del fertile periodo veneziano contemporaneo o di poco successivo, conferma il confortante uso della geometria quale strumento regolatore del piano, spesso riconducibile alle forme elementari e ai solidi platonici.

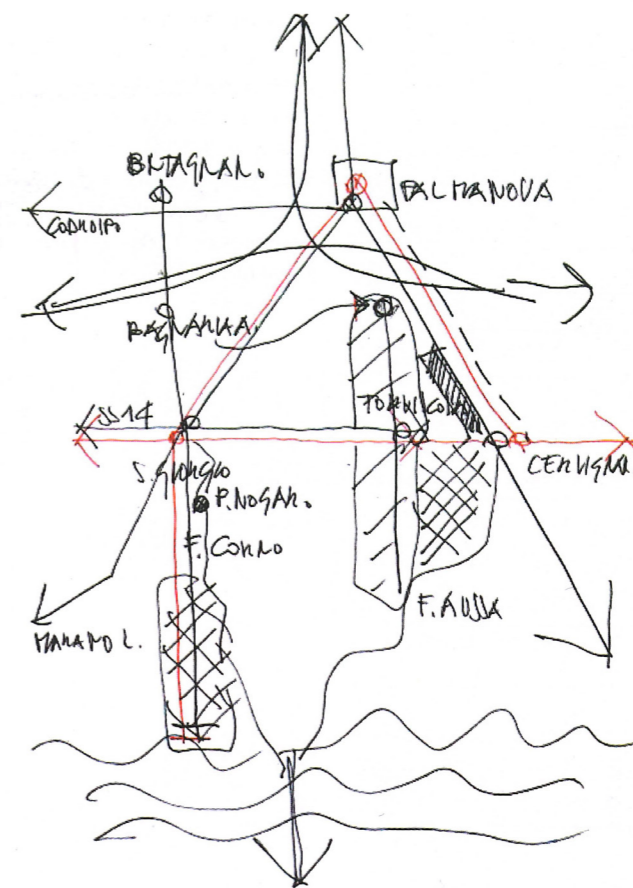
L'assunzione della geometria come dominante, quindi, se meno palese nell'opera di D'Olivo, ma rintracciabile nella farraginoso mattassa onirica dei disegni urbani, si evince in modo estremamente più prepotente nell'opera di Costantino Dardi e Gianugo Polesello, entrambi imprescindibili e prestigiosi esempi dell'uso spasmodico di una geometria elementare che dalla plasticità solida degli edifici, si distende in *geometria in funzione* quando applicata quale strumento di astratta centuriazione nei progetti di carattere urbano o territoriale.

L'analisi interpretativa che conduce all'individuazione di una forte componente geometrica nei tre maestri, non intende ricercare forzatamente un'origine che li accumulano, ma sviscerare le necessità più profonde e le declinazioni più diverse che tale strumento ideologico ha assunto filtrato attraverso le diverse personalità compositive, soprattutto calato nella dimensione territoriale.

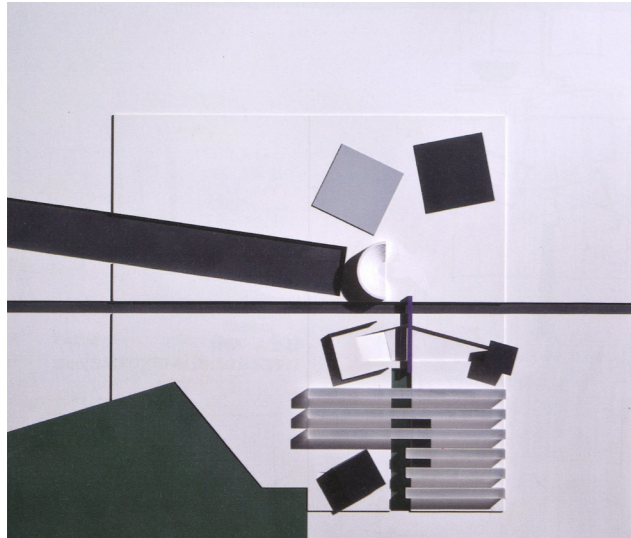
Nei progetti di Gianugo Polesello «*emerge una sorta di dualità: da una parte il comparire di forme, di figure che diventeranno costanti nel suo repertorio progettuale; dall'altra una ricerca sulla forma architettonica non assunta a priori, bensì – lungo il solco tracciato dal Razionalismo italiano – come risultato del percorso logico di*



Marcello D'Olivo, Ricostruzione del Friuli (197-1978). Schizzo planimetrico in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.



Gianugo Polesello, Piano regolatore generale di Cervignano del Friuli, 1978, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019. Esempi di geometrie territoriali applicate ad architetture topologiche a confronto.

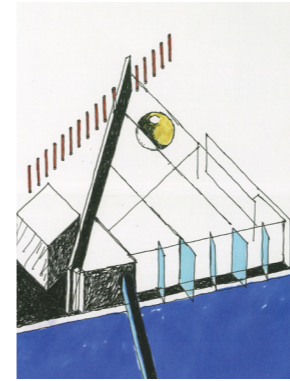


Gianugo Polesello, Progetto per Camposanpiero e Fiume Vecchio Muson, trasposizione della città ideale nella centuriazione di Camposanpiero. In tale progetto emerge chiaramente la continua tensione tra architettura e urbanistica, nella "tendenziale ricerca di una sua unità". Modello, 1996, luav Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello.

costruzione del progetto, necessario, partendo da un'idea, a inverarla»¹ riporta l'allievo Pierluigi Grandinetti evidenziando con forza la presenza di un vocabolario semantico legato alle geometrie elementari, divenuto primo strumento astratto di espressione compositiva del maestro friulano; prosegue sottolineando quanto in quegli anni stesse assumendo valore la continua tensione tra architettura e urbanistica, nella «tendenziale ricerca di una sua unità»².

Polesello individua nella geometria elementare il linguaggio figurativo più efficace nella ricerca di una relazione biunivoca tra la scala del manufatto e quella territoriale, una geometria costituita di «singoli oggetti autonomi che in relazione tra di loro costituiscono il discorso comune», «come dei versi. Come una poesia»³ sapientemente interconnessi tra loro secondo un gioco di vera e propria *ars combinatoria*⁴, dove la pianta assume il ruolo identificativo di un atteggiamento compositivo metaforicamente affine alla retorica, volto a costruire lo spazio attraverso il rapporto sinergico risultante dall'elegante accostamento di singole unità spaziali, coincidenti con forme elementari pure.

Il "trionfo della pianta"⁵ come sublimazione figurativa di una dimensione astratta che dall'invenzione si cala nella dimensione della composizione, si evince in molti dei progetti poleselliani, ma in particolar modo nello schizzo territoriale del Piano regolatore generale del Comune di Cervignano del Friuli (1975), dove si concretizza un nuovo modus operandi del maestro nell'indagine sperimentale dell'architettura del piano, «intesa come configurazione-insieme strutturato di delle strategie spaziali e figurative-del piano»⁶, curiosamente affiancabile al progetto di D'Olivo per la ricostruzione del



Gianugo Polesello, Progetto del Padiglione Italia ai Giardini della Biennale a Venezia, studio assonometrico in Quaderno 46, luglio 1999, luav Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello.

Friuli a seguito del terremoto del 1966: in entrambi i casi emergeva la volontà di identificare una strategia compositiva che battezzasse una nuova categoria tematica operativa, attraverso l'uso di grandi geometrie elementari assunte quali guide figurative di uno schema planimetrico territoriale, ossia il triangolo e il cerchio.

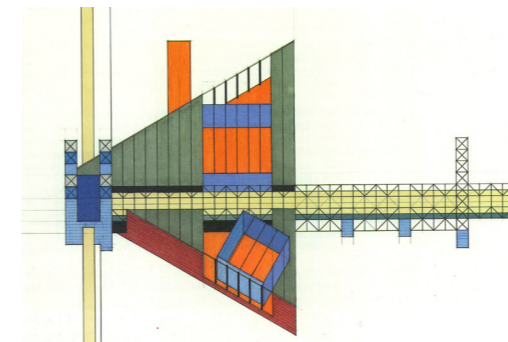
La poetica poleselliana, pertanto, assume «la diffusione della geometria di Monge come generatrice di un montaggio quale fondamentale operazione del progetto moderno»⁷, servendosi di «pochi elementi finiti per infinite combinazioni»⁸, identificabili nelle forme elementari della geometria piana, tra cui ricorre ossessivo, come tratto distintivo, il triangolo.

Così, la figuratività compositiva nei progetti di Polesello si manifesta nella pianta triangolare, adottata sia alla scala dell'edificio, come nel progetto del Padiglione Italia ai Giardini della Biennale, sia come

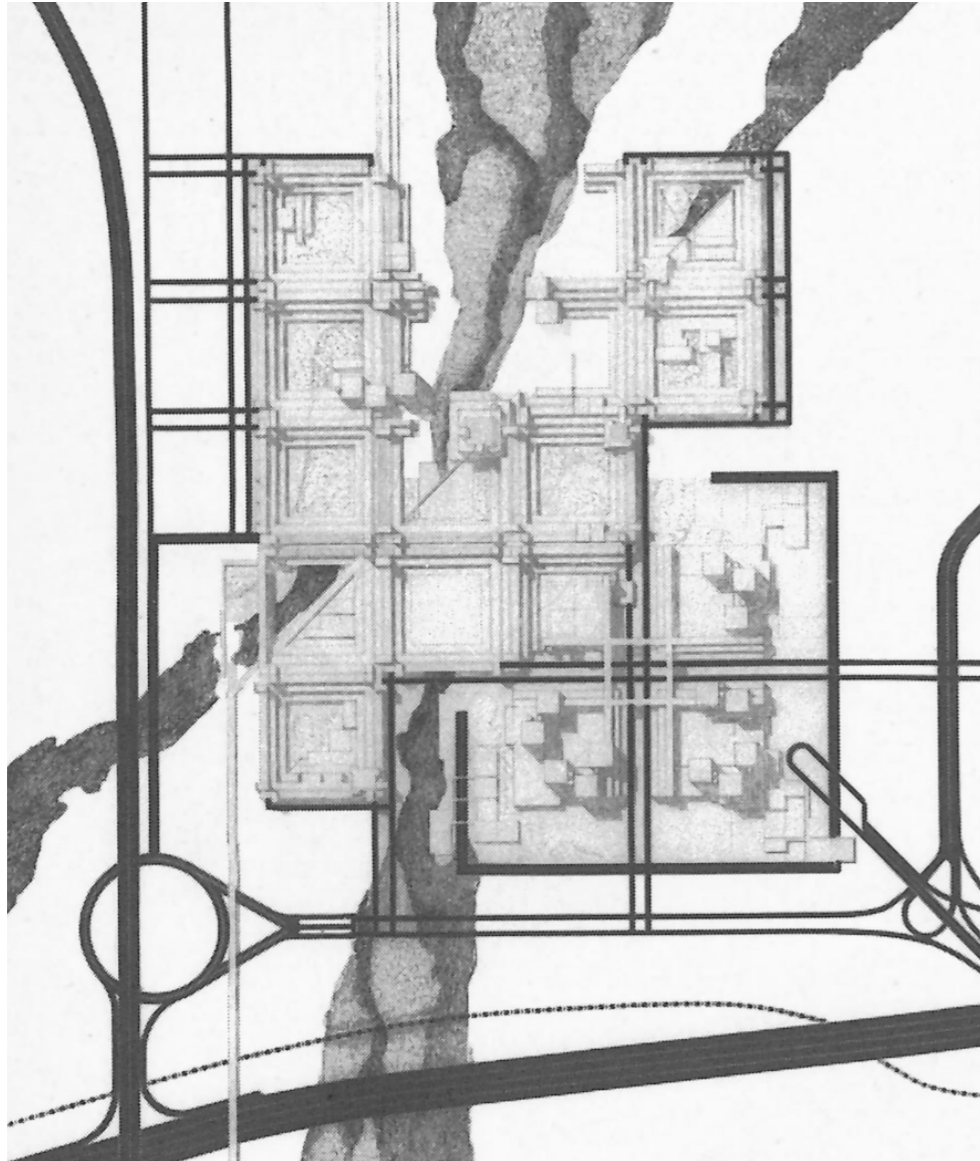
sistema insediativo, nella costruzione di vuoti geometrici o montaggi compositivi territoriali come nel Progetto di Venezia Ovest o nel progetto di Concorso per il Centro direzionale di Firenze.

«Il triangolo in quanto figura geometrica ideale, poligono con il minor numero di lati, figura che nega l'angolo retto, rappresenta forse la forma più intrigante e più complessa nella sua semplicità e essenzialità. Esso si sottrae a facili caratterizzazioni di "modernità", si mostra sfuggente e certamente

l'uso perentorio che Polesello fa del poligono triangolare ricorda la leva di Wittgenstein»⁹: una figura che evoca esattezza simbolica e formale, che rimanda alle origini, appellandosi alla capanna semperiana e al carico ideologico che ne deriva, una "forma concisa"¹⁰ come chiama lo stesso Polesello l'obiettivo delle proprie ricerche formali, una forma definita, perentoria, chiusa, in netto contrasto con le tensioni direzionali centrifughe spesso ricercate da D'Olivo attraverso l'incardinamento a un fulcro centrale di vorticose



Gianugo Polesello, Progetto Venezia Ovest, disegno di studio del foro triangolare, 1986; in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019.



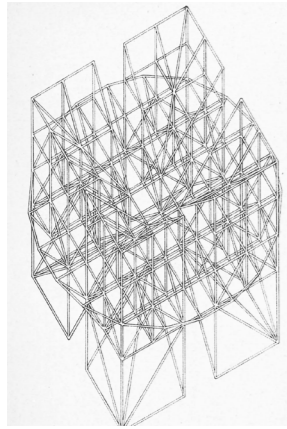
Costantino Dardi,
Concorso internazionale
per il piano urbanistico di
sistemazione dell'Università
degli Studi di Cagliari, 1972.
Progetto vincitore del terzo
premio.
Il carattere insediativo della
geometria dardiana opera
per infittimento, attraverso
l'uso di griglie e sottogriglie
di moduli quadrati.
Planimetria in Costantino
Dardi 1936-1991. Inventario
analitico dell'archivio.
Venezia 10 dicembre 1997.
luav Archivio Progetti, Cetid,
Mestre, 1997.

circonferenze spezzate in segmenti di arco.

Se, come ricorda Dal Fabbro, per Polesello «*la pianta è geometria e il progetto provato è solo un'esperienza nella geometria elementare*»¹¹ che si possa avanzare l'ardua ipotesi lo sia anche per D'Olivo, seppur mitigata dall'intricato garbuglio figurativo organico in cui annega i suoi cerchi?!

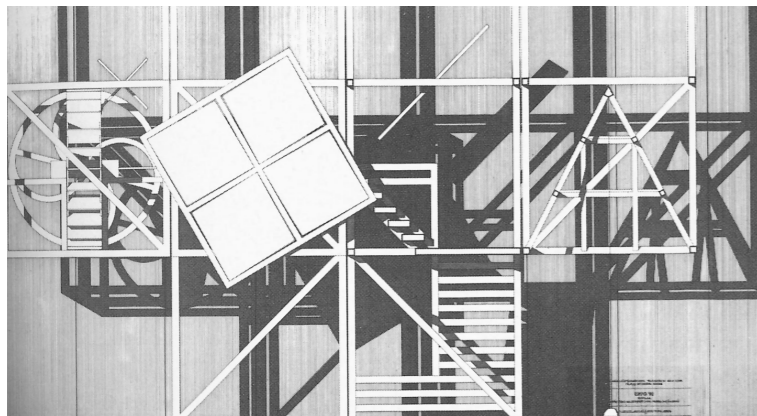
Tuttavia, la pianta è geometria anche secondo la poetica dardiana, in cui «*sempre più si è venuta precisando la sua "vocazione" alle poche figure geometriche fondamentali, poi trasferite in volumi. La partenza – i primi tratti sul foglio bianco, i primi assemblaggi di oggetti – è quindi sempre bidimensionale ed è proprio questa partenza "disegnata", che gli consente la massima libertà compositiva, fermando la soluzione alla fine scelta tra tutte le occasioni possibili. Non solo nelle figure architettoniche ma – con le stesse figure geometriche – può anche affrontare tranquillamente i vari problemi della scala territoriale o di quella del design. Soprattutto di risolverli*»¹². Il tema compositivo della geometria usata quale strumento di organizzazione planimetrica architettonica e territoriale, conduce istintivamente al riferimento dardiano, soprattutto se, per analogie metodologiche e tematiche, lo si accosta a Polesello: entrambi, infatti, parteciparono al *Concorso internazionale per il piano urbanistico di sistemazione dell'Università degli Studi di Cagliari del 1972*, occasione progettuale emblematica nella manifestazione dell'uso comune a entrambi della geometria elementare, quanto di una profonda differenza nell'atteggiamento insediativo che ne deriva; se la composizione planimetrica di Dardi sembra trovare una soluzione all'*horror vacui* del grande spazio urbano, saturandolo attraverso un ossessivo infittimento di griglie e sotto griglie di moduli quadrati, Polesello concentra invece l'addensamento di poche unità spaziali, assemblandole in un settore a margine del grande spazio, lavorando così per sottrazione di pieni e creazione di vuoti urbani.

Il tratto distintivo della produzione di Dardi è la trasposizione



Costantino Dardi, Palazzo delle Esposizioni: progetto di ristrutturazione, Assonometria della struttura del lucernario.

In basso: Expo '92, Siviglia: progetto di allestimento del padiglione italiano, particolare della struttura aerea. Esempio uso della geometria primaria, denunciata attraverso l'estremistica riduzione alle forme pure e tradotta volumetricamente nel traliccio modulare in termini costruttivi. in Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico dell'archivio. Luav Archivio Progetti, Cetid, Mestre, 1997.

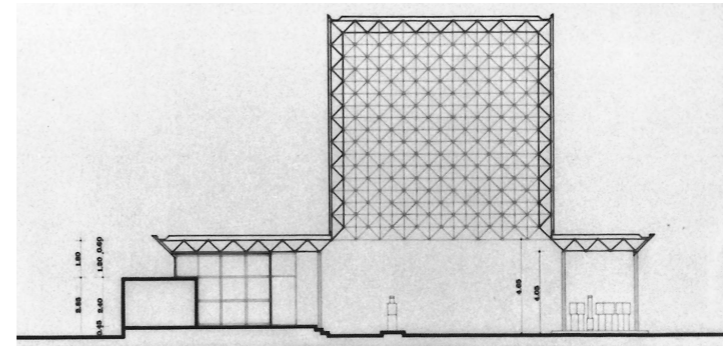


dello spazio bidimensionale in esecuzione tridimensionale della forma attraverso l'uso ossessivo del modulo come elemento strutturale tradotto in volumetrie scarnificate e ridotte a essenziali tralicci in alzato, come in lineari fasce di centuriazione a scala urbana.

«Convenzionalmente la geometria sembra essere il campo della pura evidenza e dell'inerte dimostrazione, il luogo di una razionalità meccanica e puramente funzionale.(...)Dardi ha invece fondato un diverso uso della geometria, come campo prolifico di una ragione irregolare che ama sviluppare asimmetricamente i propri principi, adottando la sorpresa e l'emozione»¹³, forse a dimostrazione del fatto, come accade per la dimensione onirica in cui nascono i progetti d'oliviani, che l'idea genera un processo creativo che non rimane meramente sospeso nel territorio dell'inventio, ma che attraverso la traduzione in linguaggio geometrico, si concretizza in una forma tridimensionale, in «una realtà visiva non astratta ma concreta, pulsante sotto lo sguardo analitico dello spettatore»¹⁴.

L'approccio dardiano, pertanto, si avvale di un costante impiego di una geometria primaria, nel segno dell'estremistica riduzione ai minimi termini, fino alle forme pure, tra le quali sceglie spesso il quadrato: tale riduzionismo che mira all'astrazione in termini concettuali, si traduce volumetricamente nel traliccio modulare in termini costruttivi, mantenendo un carattere di eroica ed imperitura astrattezza.

L'approccio metodologico rivoluzionario condotto da Dardi consiste nel trasporre la serialità costruttiva del modulo quadrato in un sistema lineare di organizzazione spaziale e viceversa, come egli stesso esplicita: «le mie scelte progettuali si focalizzano con maniacale sistematicità intorno a due temi, da un



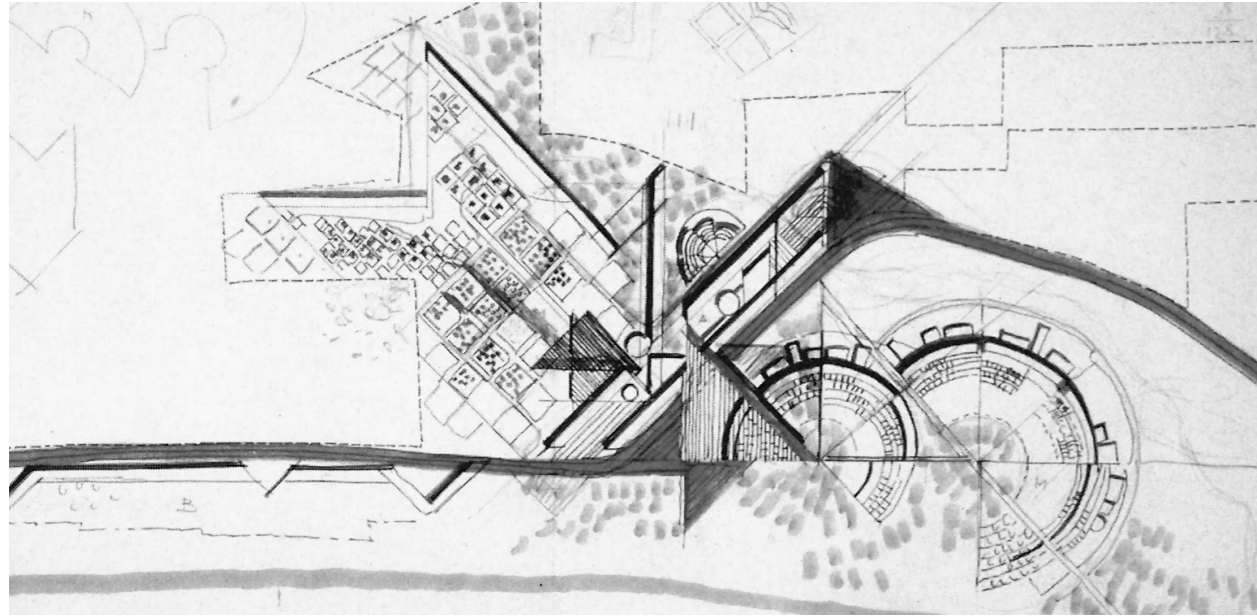
Costantino Dardi, Progetto di stazione di servizio Agip a Mestre-Bazzera, 1969-1971. Emblematico esempio della trasposizione volumetrica del modulo geometrico in traliccio. Sezione in Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico dell'archivio. Venezia 10 dicembre 1997. Luav Archivio Progetti, Cetid, Mestre, 1997.

mediante il ricorso ad un pattern binario di fasce parallele a-b-a-b volutamente conservato nella scarna struttura figurale»¹⁵.

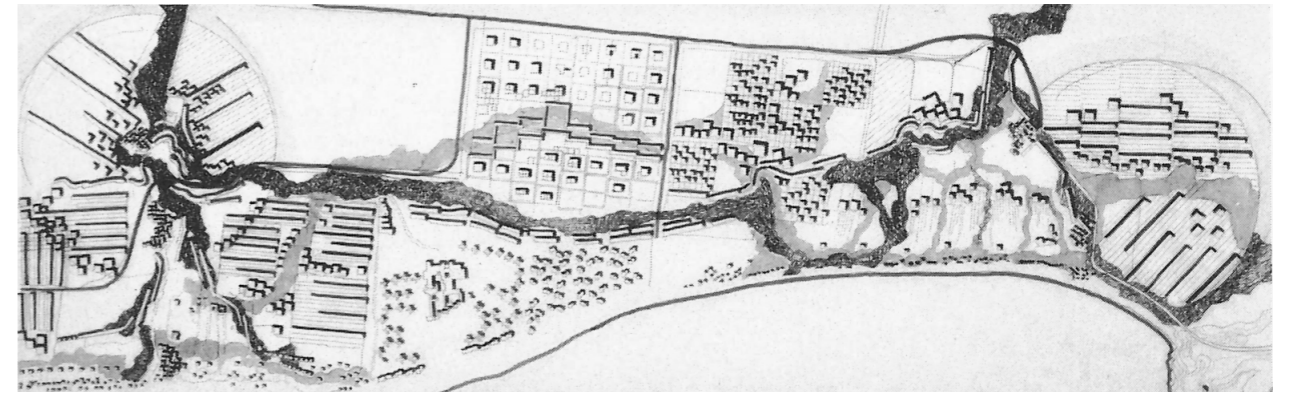
Il motivo ricorrente sembra essere il medesimo, ridondante ed evidente, derivazione di uno stesso principio regolatore e della stessa matrice modulare configurazionale: da una parte, l'impiego reiterato del reticolo, e della volumetria del cubo, spesso scarnificato nelle sue componenti costruttive, come l'involucro scatolare della Stazione di Servizio AGIP (1969-71), dall'altra l'uso dello stesso reticolo negli impianti lineari, come i progetti per il Piano di zona Halk el Menjel in Tunisia (1973) e per l'Ospedale psichiatrico di Reggio Calabria¹⁶ (1971).

Pertanto, il tema delle fasce parallele, evoluzione metodologica di organizzazione spaziale del modulo quadrato originario, figura generatrice a cavallo tra l'influenza minimalista e lo studio della morfologia territoriale, suggerisce un modello astrabile e spendibile in contesti diversi¹⁷.

«Questa struttura figurale a fasce, essendo in fondo null'altro che un'elementare partizione del suolo, una regola insediativa, un sistema metrico e talora ritmico, strettamente apparentato con le maglie poderali o con le centurazioni, dimostra grande versatilità e operatività nei progetti urbani o territoriali. Caratteristica saliente della ripetizione delle fasce è proporsi come costruzione planimetrica antigerarchica ed aperta, teoricamente estendibile»¹⁸:



Costantino Dardi,
Piano di zona Halk el Menjel
a Sousse in Tunisia, 1973.
Trasposizione territoriale del
modulo quadrato, utilizzato
quale figura elementare per
la geometrizzazione del suo-
lo in un sistema lineare.
Studio planimetrico in Co-
stantino Dardi 1936-1991.
Inventario analitico dell'ar-
chivio. Venezia 10 dicembre
1997. Iuav Archivio Progetti,
Cetid, Mestre, 1997.



Costantino Dardi,
Piano di zona per l'insedia-
mento turistico di Oglia-Lalla
Mariem a Zarzis, 1974.
Progetto in cui si evince la
struttura figurale a fasce,
regola insediativa e sistema
ritmico affine alle centuria-
zioni.
Planimetria in Costantino
Dardi 1936-1991. Inventa-
rio analitico dell'archivio.
Venezia 10 dicembre 1997.
Iuav Archivio Progetti, Cetid,
Mestre, 1997.

un atteggiamento insediativo, quello di Dardi affine per analogia alle centuriazioni romane per i caratteri di esattezza, assialità e ripetizione, ma ugualmente associabile a una sorta di tessitura, riscontrabile istintivamente in progetti a trama quadrata territoriale come quello per il Piano di Zona per l'insediamento turistico di Oglia-Lalla Mariem a Zarzis, 1974.

In tale sofisticato panorama dell'applicazione della matrice geometrica nel progetto del piano, in cui si riscontrano diversi atteggiamenti insediativi come l'assemblaggio per Polesello, la centuriazione-tessitura per Dardi, l'uno legato all'uso reiterato e ossessivo del triangolo e l'altro a quello del quadrato, emerge ancora una volta l'inadeguatezza di D'Olivo ad accostarsi alle metodologie altrui e ne consegue l'istintiva urgenza di tradurre i complessi disegni urbani in faticosi garbugli organici, o in disseminati sciami biologici di cellule abitative in germinazione, o in raffinate trame di tessiture d'influenza wrightiana.

NOTE

1 GRANDINETTI Pierluigi, *L'architettura dell'arcaico come futuro. I progetti friulani*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, p. 129.

2 Ibidem.

3 Ivi, p. 142.

4 DAL FABBRO Armando, *L'architettura come ars combinatoria. I progetti universitari*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, p. 201.

5 GRANDINETTI Pierluigi, *L'architettura dell'arcaico come futuro. I progetti friulani*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, p. 131.

6 Ibidem.

7 CANTARELLI Riccarda, *Tra didattica e ricerca. Il dottorato in composizione architettonica*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, pp. 151-153.

8 DAL FABBRO Armando, *L'architettura come ars combinatoria. I progetti universitari*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, p. 204.

9 RAKOWITZ Gundula, *Quando è tempo che la pietra si degni di fiorire? Il progetto per il Padiglione Italia*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, p. 176.

10 Ivi, p. 175.

11 DAL FABBRO Armando, *L'architettura come ars combinatoria. I progetti universitari*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, p. 213.

12 AYMONINO Carlo, *Costantino Dardi e la modernità*, in *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997. IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997, pp. 14-15.

13 BONITO OLIVA Achille, *L'arte delle mostre*, in *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997. IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997, p. 19.

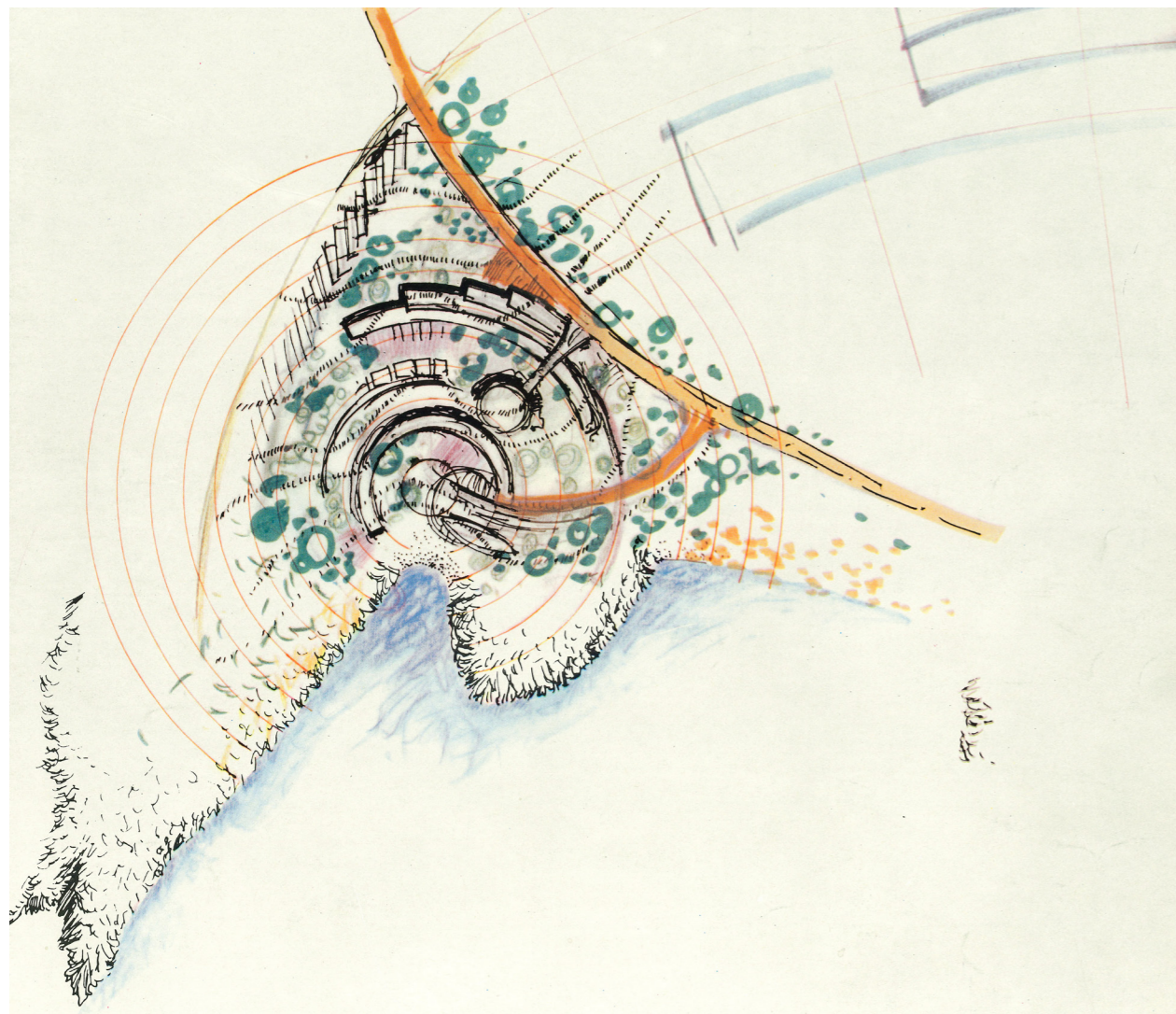
14 Ivi, p. 20.

15 DARDI Costantino, *Per affinità e differenze*, in ANGELETTI Paolo, CIANCIARELLI Luca, PETRINI Sergio (a cura di), *Esiste una scuola romana?*, Edizioni Kappa, Roma, 1985, p. 62.

16 Si veda MORABITO Giovanni, *La costruibilità dell'architettura*, in *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997. IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997, pp. 82-83.

17 BILO' Federico, *Dalla figura allo sfondo. Considerazioni sulla costruzione planimetrica di alcuni progetti di Costantino Dardi*, in *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997. IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997, p. 166.

18 Ivi, p. 167.



Marcello D'Olivo,
Manacore sul Gargano
(1959-1963).
Un progetto che riporta i
caratteri ibridi di
accrescimento organico e
tarsia geometrica.
Sistemazione di una piccola
spiaggia in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

2.3 Geometria territoriale e principi insediativi: prefigurazione, germinazione, tessitura

L'architettura topologica di D'Olivo non si legge e decifra attraverso un'unica regola insediativa, ma risulta spesso una confusa commistione di diversi atteggiamenti compositivi che non sembrano essere interconnessi tra loro.

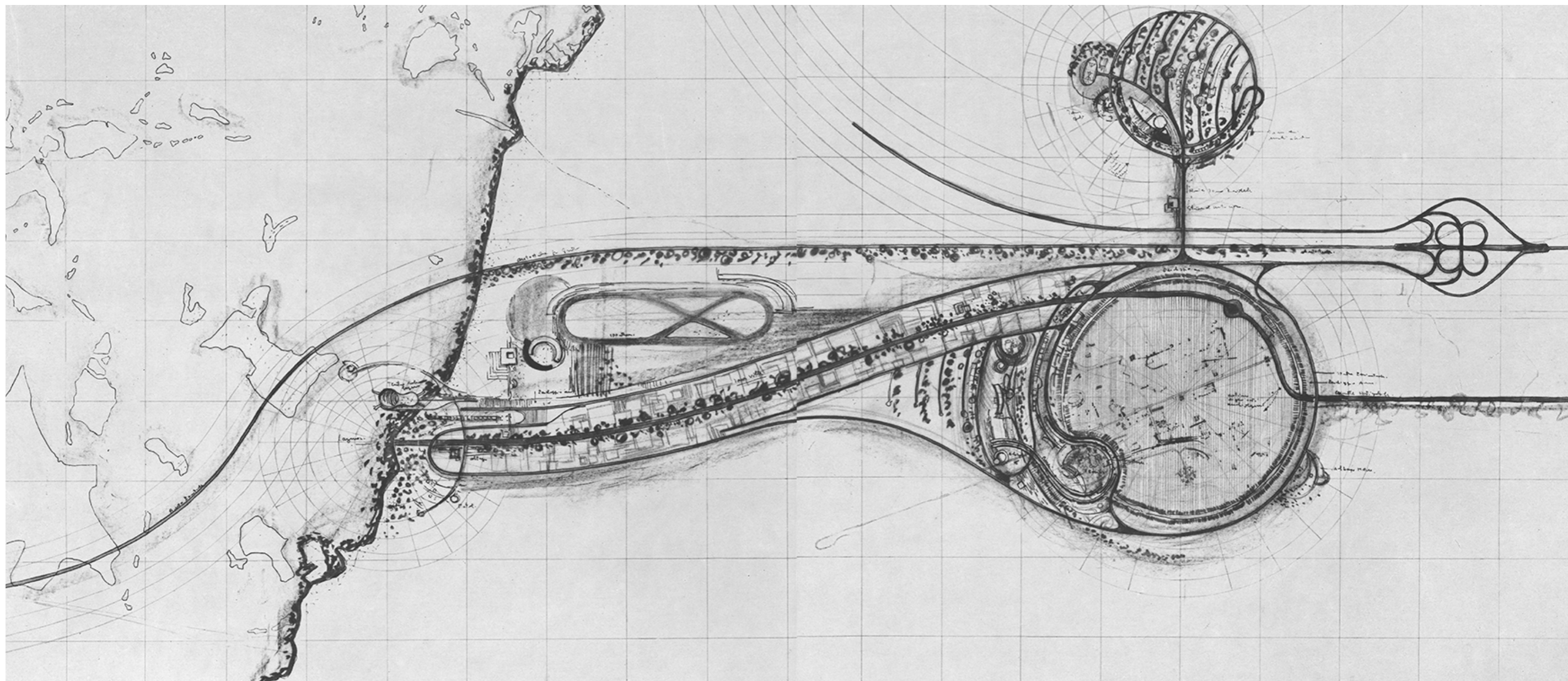
Primo fra tutti, il processo di "accrescimento organico", termine coniato dallo stesso D'Olivo e minuziosamente esplicito in *Ecotown Ecoway*, con cui intende identificare quel particolare sviluppo insediativo che si genera a partire dal modello tecnologico assunto dagli organismi vegetali, i quali adoperano, «*come mattone elementare, la cellula, il cui accrescimento va a costruire le singole parti, mentre nei prodotti realizzati dall'uomo si procede con materiali finiti, privi di ogni possibilità di accrescimento spontaneo*»¹.

Pertanto, nonostante vi sia costantemente tale logica sottesa, i progetti consacrati dalla critica quali esempi identificativi della poetica topologica d'oliviana, sembrano sfuggire a una regola insediativa di base, e avvalersi invece degli strumenti della pura immaginazione e dell'istintività della dimensione pittorica.

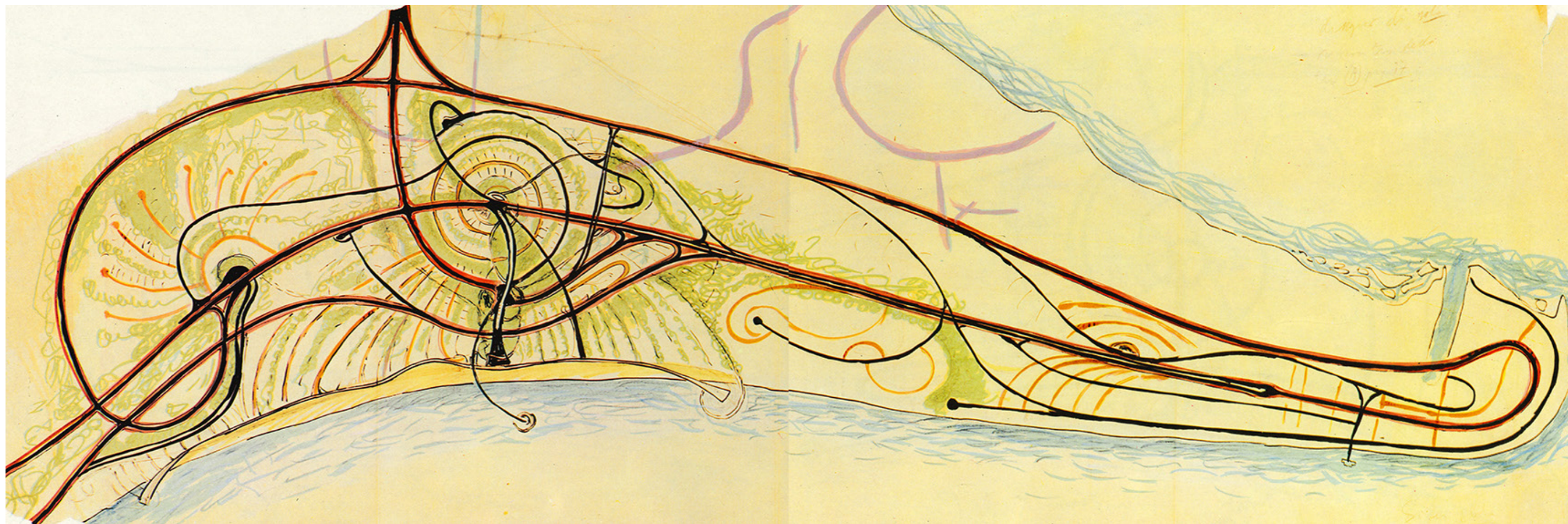
Nei grandi disegni planimetrici dei progetti posti a confine tra la matrice utopica e territoriale, come possono essere considerati lo studio urbanistico della penisola di Lignano (1953-56), detto anche "il delfino", o il piano urbanistico generale per la Città Satellite di Roma (1956-57), o ancora il piano generale per il parco archeologico di Aquileia (1957-58) e, per ultimo, il progetto di urbanizzazione per Libreville (1965-...), capitale del Gabon, si evince un denso e articolato sistema d'insieme che sembra svilupparsi per sovrapposizioni e infittimento di elementi, portando a confondere la dinamica insediativa che ne regola lo svolgimento e a dedurne invece solo i tratti di una geniale prefigurazione, che spesso assume i tratti di grandi creature zoomorfiche.



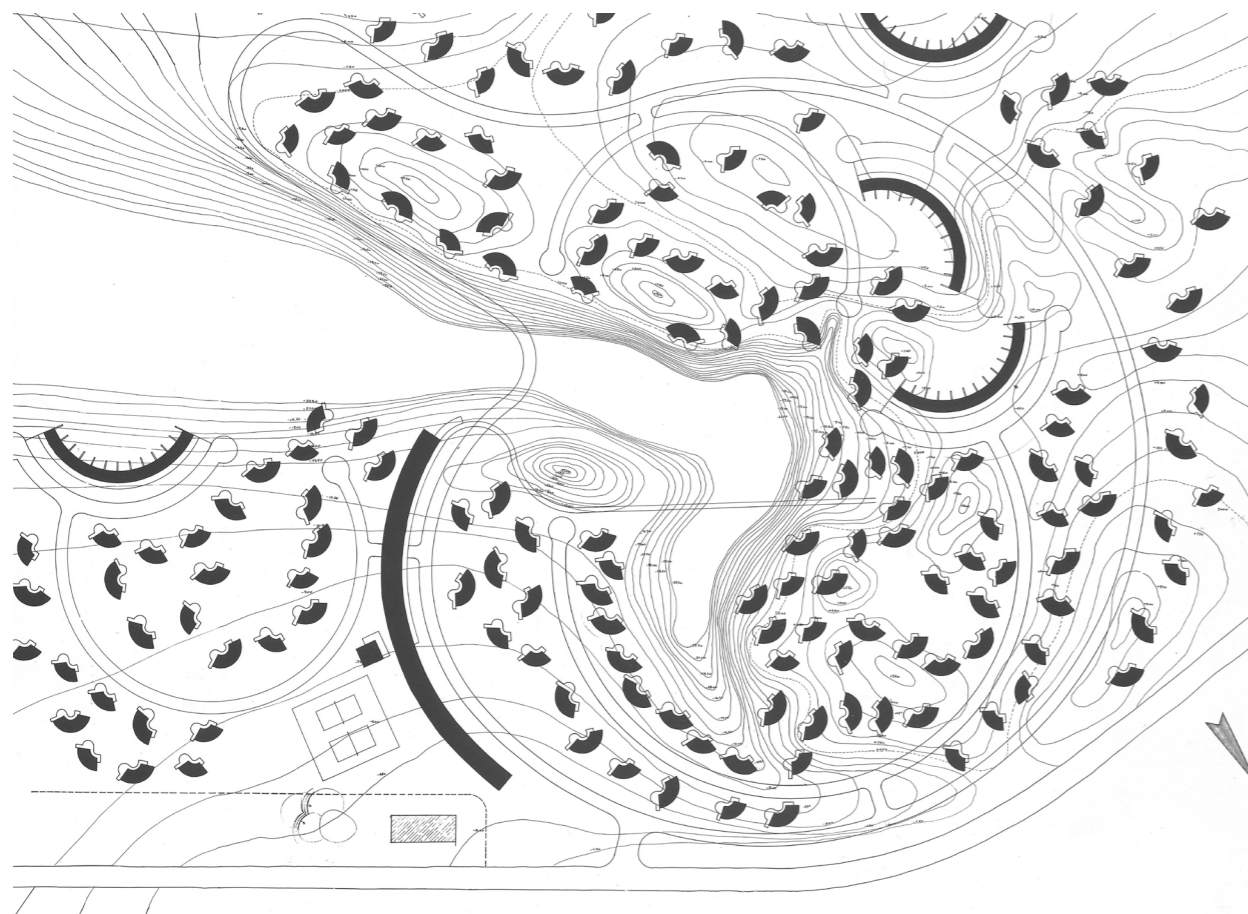
Marcello D'Olivo,
Città satellite di Roma
(1956-1957).
Piano urbanistico, in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.



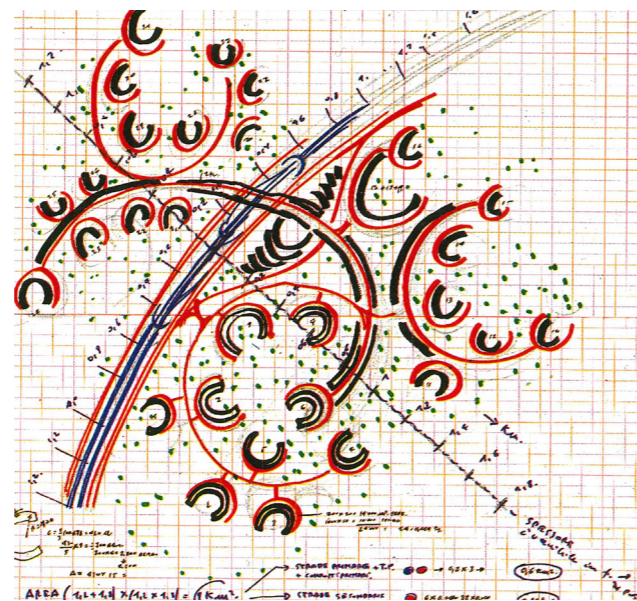
Marcello D'Olivo,
Aquileia (1957-1958)
Piano generale, in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.



Marcello D'Olivo,
Lignano Pineta, il delfino
(1953-1956).
Tutti esempi di piani urbani
in cui emerge prepotente il
carattere di prefigurazione,
spesso allusione di grandi
creature zoomorfiche; in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.



Marcello D'Olivo,
Pineland, Forni di Sopra
(1962-63).
Il piano urbanistico per il
complesso residenziale-tu-
ristico di Pineland, se posto
accostato allo schema di
teorizzazione del processo
di accrescimento organico,
sembra riportare fedelmen-
te i caratteri di tale sistema
insediativo.
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.



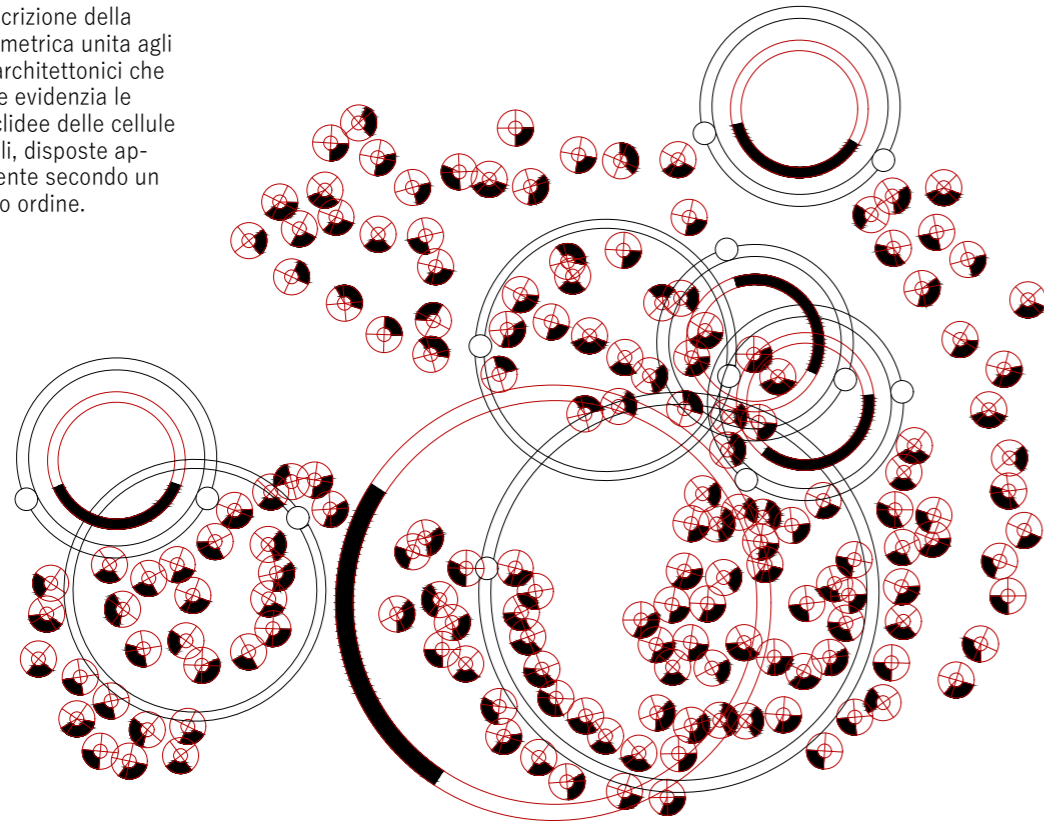
L'indagine compositiva che coinvolge i diversi principi insediativi dell'architettura topologica di D'Olivo, si sbroglia mediante una progressiva contaminazione della geometria, che si insinua prepotente anche in quei progetti considerati pura prefigurazione.

Il secondo scenario che si pone a metà tra la sfera utopica e la logica razionale geometrica, è il processo di germinazione, termine classificatorio che si identifica principalmente nel progetto del complesso turistico-residenziale di Pineland (1959-1963), costituito da un flusso dinamico di cellule abitative disseminate sul piano secondo regole distributive più affini a quelle dei microrganismi biologici che a quelle dei sistemi tipologici residenziali.

L'apparente disordine che ne regola la disposizione, cela in realtà una sottesa logica distributiva che, appunto, si esplicita in caratteristiche ibride tra l'accrescimento organico e la tarsia geometrica. Il processo di accrescimento organico di cui fa menzione D'Olivo, si basa sullo sviluppo gerarchico delle strutture insediative che, a partire da un tronco che funge da spina dorsale, si diramano in rami a cui si agganciano le foglie: «*Ecotown ha, come l'albero, un tronco dove scorrono i trasporti e, similmente ad esso, sui rami si attaccano le foglie; qui le foglie sono le case*»². Tuttavia, nonostante la legge regolatrice dello sviluppo di Pineland possa sembrare affine a quanto enucleato in *Ecotown*, la disseminazione cellulare non pare seguire la logica di raggruppamento dei gradienti, cioè quel «*complesso architettonico che può ospitare da 10.000 a 30.000 abitanti e composto da tre corpi a semicerchio che abbracciano ciascuno un parco*»³, poiché, mentre gli edifici a semicerchio ospitanti i servizi principali costituiscono insieme al sistema infrastrutturale e agli spazi di aggregazione un esempio aderente all'accrescimento organico, la disposizione delle singole unità abitative appare molto più spontanea e casuale, e forse, piuttosto, rispondente alle esigenze morfologiche del sito sul quale sorge l'intero complesso residenziale.

TAVOLE DI RIDISEGNO INTERPRETATIVO

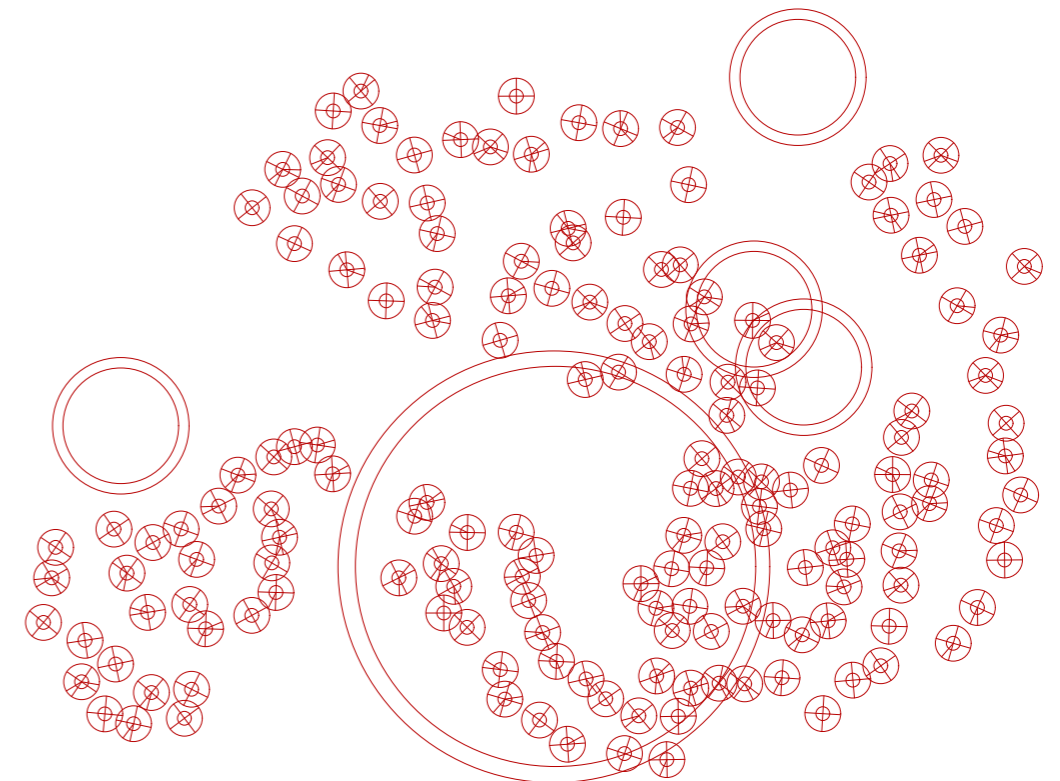
Pineland, ridisegno.
La rielaborazione grafica della planimetria del complesso turistico-residenziale si compone di tre fasi: una prima trascrizione della trama geometrica unita agli elementi architettonici che regola, che evidenzia le origini euclidee delle cellule residenziali, disposte apparentemente secondo un disordinato ordine.

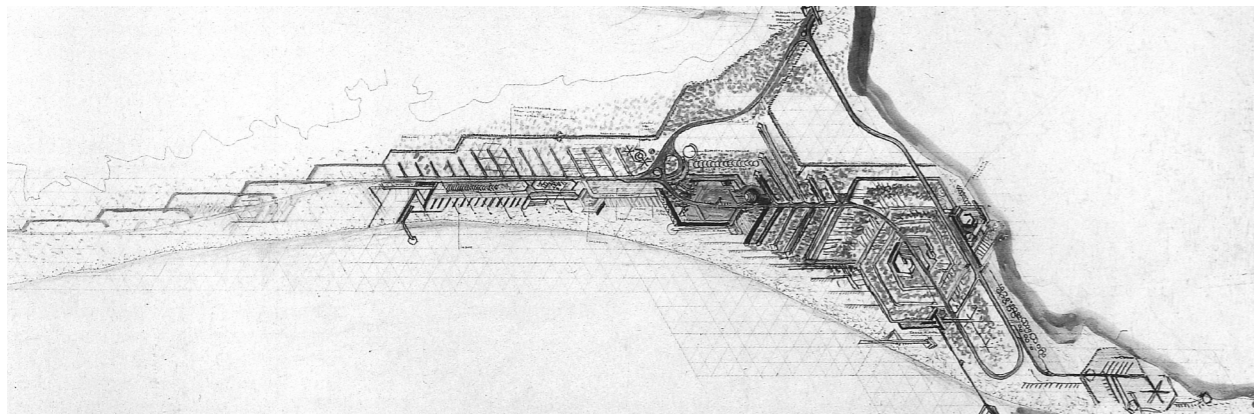
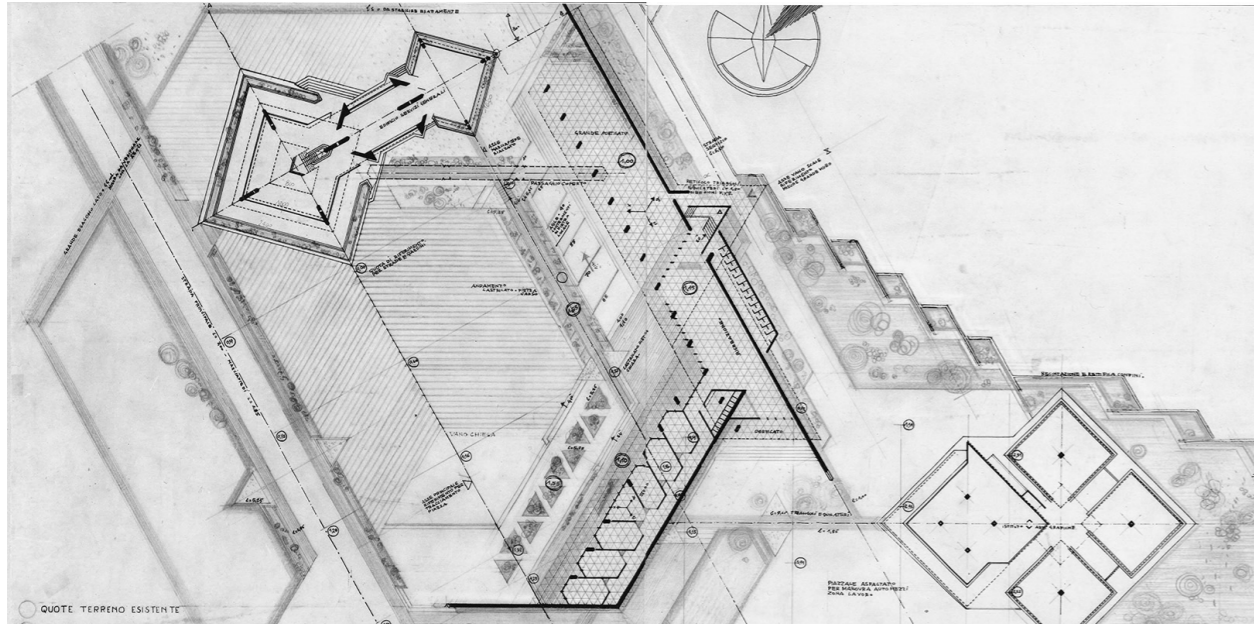


0 20 40 60 80 mt

Infine la terza fase, la scarificazione della tessitura geometrica, guida regolatrice dell'intero sistema. La riscrittura della sottesa griglia rivela un progetto emblematico nella ricerca dell'identificazione dei diversi atteggiamenti insediativi, dimostrandoci che anche nella prefigurazione organica, vi è la geometria come dominante.

Una seconda fase che evidenzia i pieni, isolando lo sciame di cellule residenziali che identificano il processo di accrescimento organico, detto anche "germinazione", per la disposizione apparentemente casuale assunta dalle particelle architettoniche disseminate intorno alla conformazione morfologica del lago.





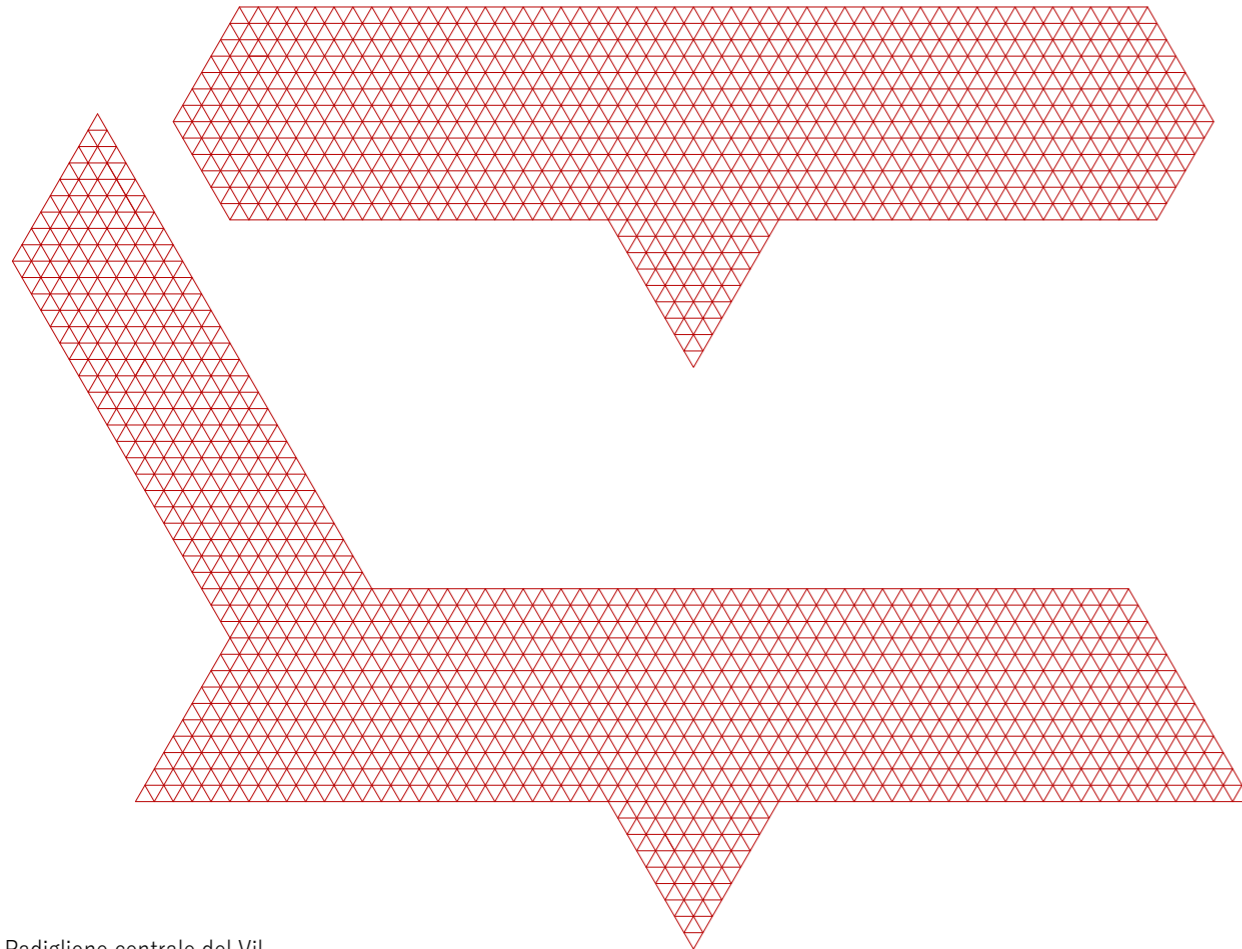
Marcello D'Olivo,
 Planimetria del Villaggio
 del Fanciullo, (1950-1955);
 Planimetria di Rosa Pineta,
 Lido di Rosolina, Rovigo
 (1959-1962).
 I progetti, se posti a con-
 fronto, riportano gli stessi
 caratteri di una moderna
 centuriazione, attraverso
 l'uso della griglia modulare
 triangolare, che funge da
 trama geometrica regolatri-
 ce sia a scala urbana, che a
 scala territoriale.

Una più attenta analisi conduce alla consapevolezza di come quel disordinato sciame di cellule, risponderebbe a una precisa collocazione sul piano se si ricostruisse l'intarsio geometrico che regola ogni singola circonferenza da cui si generano i gradienti, riconducendo pertanto tale progetto a delle intrinseche regole che generano difficoltà interpretative nell'identificazione di una linea precisa di principio insediativo e che gradualmente scardinano le mere visioni organiche e utopiche, riconsegnando l'insieme alle leggi della tessitura insediativa.

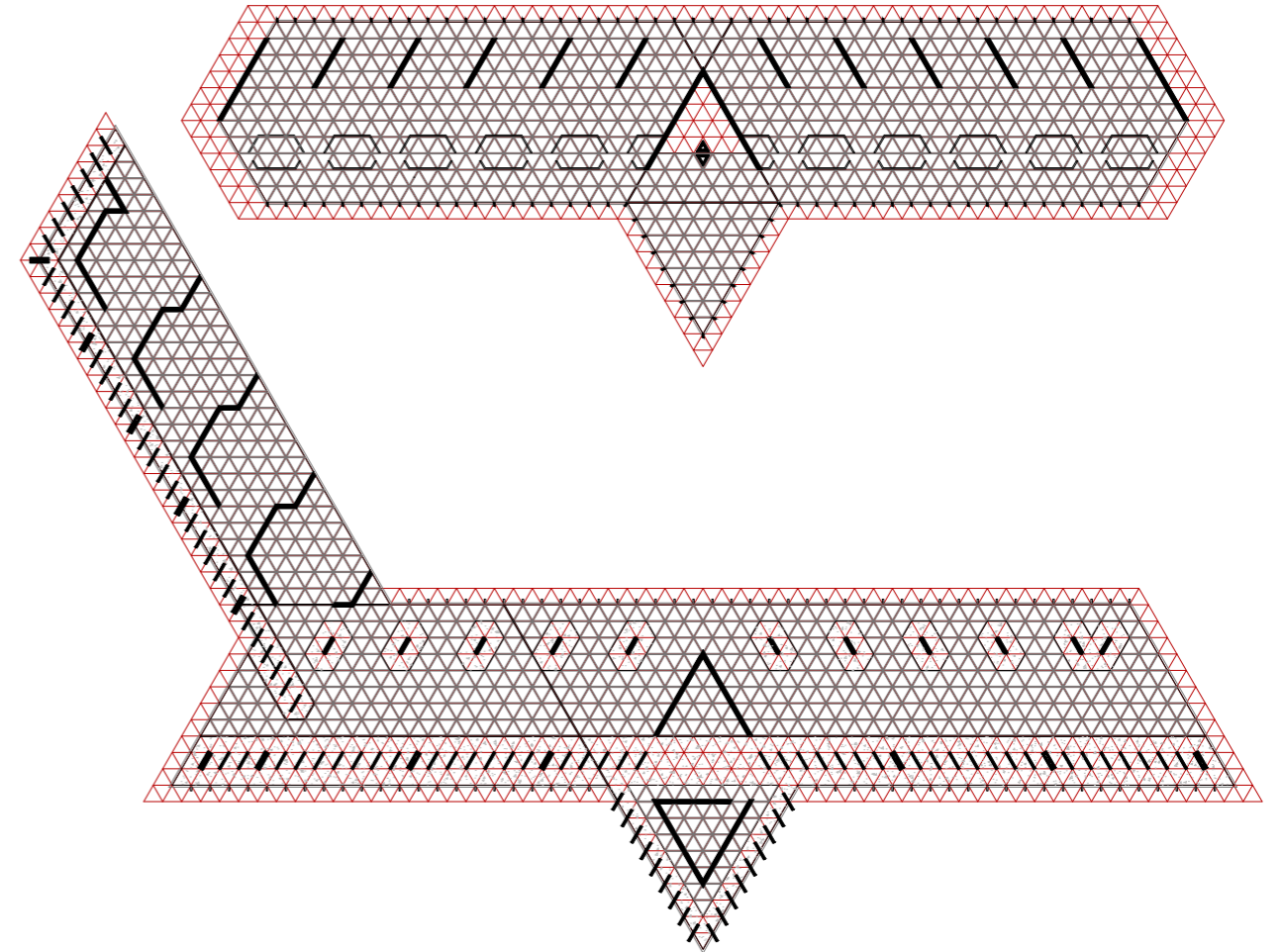
Pertanto, il terzo scenario topologico individuato è appunto quello della tessitura, una regola compositiva che D'Olivo applica in diversi contesti, sperimentandola sia in termini tettonici, sia urbani, che territoriali. Se nel progetto del Villaggio del Fanciullo, corrispondente al primo caso studio, emerge prepotente tale tecnica insediativa esplicitata sia nel disegno di scala urbana che regola la composizione del complesso educativo, sia declinata in ambito costruttivo; nel progetto per il Lido di Rosolina (1959-62), pensato ma non realizzato a dieci anni di distanza, vi è la netta presenza di una tarsia geometrica di fondo, modulata sulla base della griglia triangolare già utilizzata nel Villaggio del Fanciullo, che guida la reiterata presenza di esagoni sovrapposti e infilzati a spina di pesce sulla dorsale che lambisce la costa, richiamando non solo un esplicito riferimento al disegno compositivo della piazza del Villaggio del Fanciullo, ma denunciando la consumata supremazia di tale processo di geometrizzazione anche a scala territoriale, a fronte di progetti appartenenti agli altri scenari già menzionati.

L'analisi compositiva condotta sul progetto del Villaggio del Fanciullo (1950-55), scelto come emblematico per lo studio dei temi d'oliviani, conduce all'identificazione del principio insediativo della tettonica tessile wrightiana, sia per quanto concerne la dimensione territoriale, che quella costruttiva, nonché la già consolidata influenza dell'architetto americano su D'Olivo.

**TAVOLE DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO**



Padiglione centrale del Villaggio del Fanciullo, ridisegno.
L'indagine grafica attraverso l'operazione del ridisegno consente di individuare il modulo geometrico che regola l'intero progetto del Villaggio del Fanciullo, ovvero il triangolo equilatero di 150cm di lato.
La griglia diventa così strumento regolatore, assumendo i caratteri di una vera e propria trama tessile, di ispirazione wrightiana.



Padiglione centrale del Villaggio del Fanciullo, ridisegno della struttura dei cementi armati.
La trascrittura grafica consente di scorgere l'esemplare trasposizione della griglia modulare triangolare, da guida grafica e strumento regolatore a vero e proprio modulo costruttivo, che si identifica nell'innovativo sistema del solaio a cassette prefabbricati a maglia triangolare.

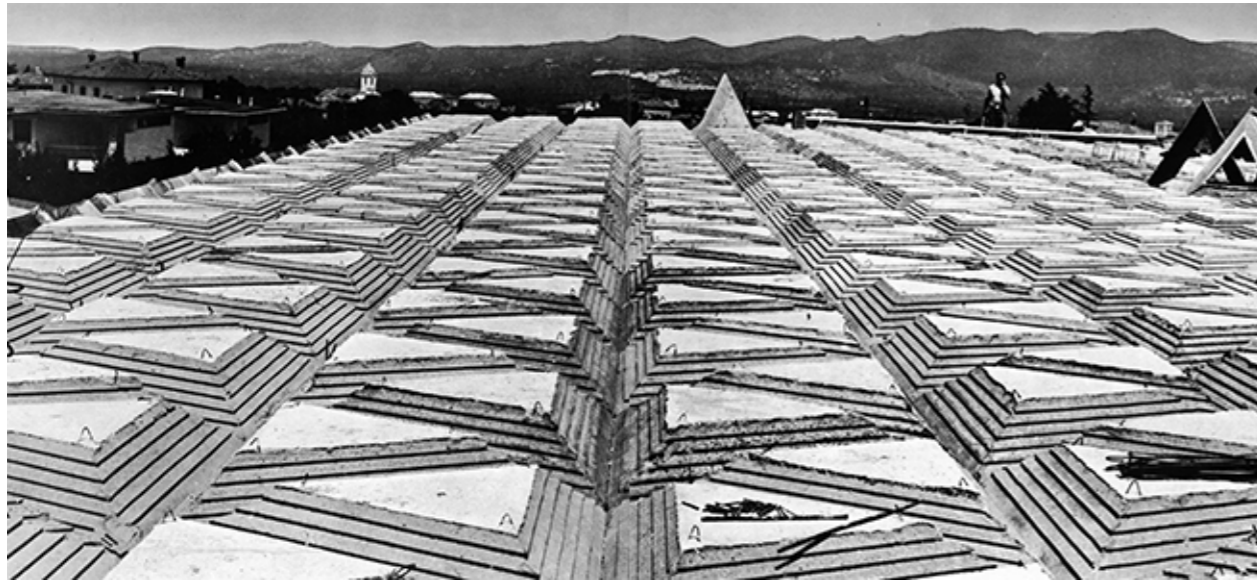


Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo (1950-1955). Veduta del cantiere del padiglione centrale, 1956. La tessitura del solaio, costituito da una piastra a nervature ordite su maglia triangolare, in cui ogni modulo corrisponde a una scodella prefabbricata che serve da cassaforma di contenimento per i getti in opera delle nervature. Fotografia di Giorgio Titz, Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.

Come riporta Kenneth Frampton: «in un modo o nell'altro, un approccio di tipo a trama intrecciata allo spazio architettonico, forse tratto in qualche misura dal sistema di Froebel, di cui Wright era a conoscenza fin dall'infanzia, predominò lungo tutta la sua lunga carriera. I termini generali, la trama assumeva sia una forma a tartan sia una quadrata di dimensioni modulari variabili, che vanno dalla griglia di base di 2,8m quadrati circa del Forest Period nel Middle West alla griglia di circa un metro quadrato del periodo californiano della casa a blocchi, fino agli assi orizzontali incassati, di circa 33 centimetri, che segnano a strisce i muri delle case usoniane degli anni trenta e quaranta»⁴.

Pochi, assoluti gesti geometrici segnano l'attacco a terra del Villaggio del Fanciullo, suscitando curiosità e interesse verso un approccio che sembra distanziarsi dal dilagante pregiudizio organico sull'architetto friulano e riportarlo invece a una dimensione prettamente geometrica, se non razionale e che sembra avvicinarlo alla poetica wrightiana per le caratteristiche geometrico-compositive che ne regolano lo sviluppo.

Tale suggestione è confermata dall'uso metodico della griglia triangolare, che da supporto grafico diventa pretesto progettuale e modulo geometrico, insinuandosi anche nella progettazione degli elementi interni e assumendo pertanto il carattere totalitario di elemento regolatore: «nel Villaggio del Fanciullo tutto è basato sul triangolo equilatero, che diventa l'elemento compositivo degli arredi e degli infissi in metallo. Lo stesso motivo triangolare si ripete impiallacciato sotto le finestre a nastro o viene tracciato con listelli d'ottone sugli zoccoli o sul pavimento in graniglia»⁵. Riferendosi a quanto sostiene Gabriella Bucco, la griglia sottostante non si limita a strumento per definire gli spazi, confondendola a primo impatto con una strategia di centuriazione pionieristica, ma diventa modulo strutturale e compositivo, condizionando sia il sistema strutturale in cui «diviene preminente la tessitura del solaio, una piastra a nervature



Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo a Opicina (1950-1955). Solaio a maglie triangolari del padiglione centrale, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.



Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo (1950-1955). Vedute interne del padiglione centrale e della trama tessile a maglia triangolare rovesciata. Fotografia di Giorgio Titz, Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.

ordite su maglia triangolare, in cui ogni elemento è costituito da una scodella prefabbricata che serve da cassaforma di contenimento per i getti delle nervature»⁶; sia l'aspetto puramente formale e compositivo, giocato sulle geometrie complementari di triangolo equilatero e quadrato.

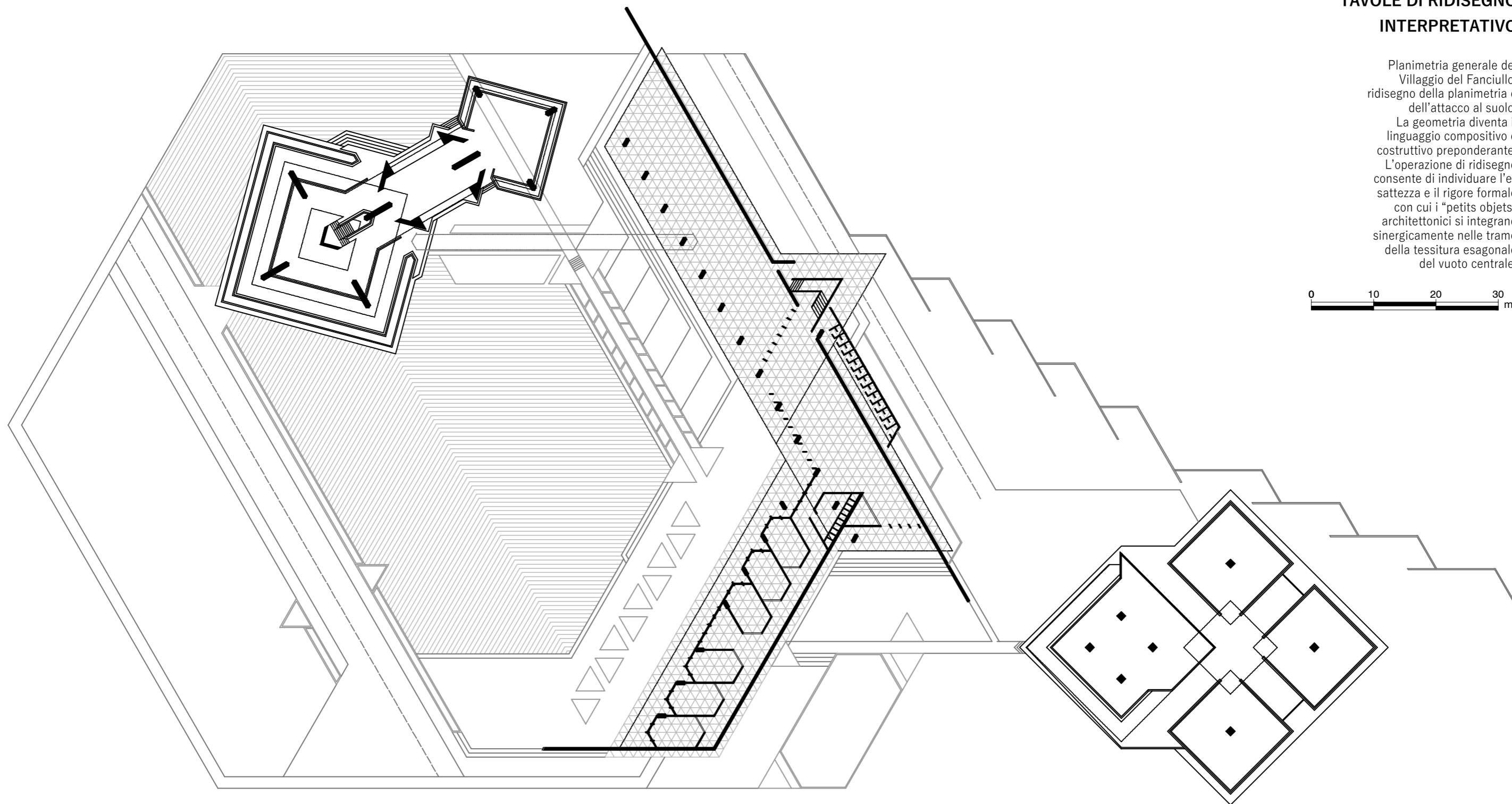
D'altra parte, l'esperienza di Wright aveva portato alla consapevolezza di come il modulo geometrico rappresentasse uno strumento contemporaneamente di rigore ed esattezza costruttiva ma soprattutto di libertà compositiva, battendosi nel tentativo di articolare il calcestruzzo armato monolitico regalandogli quella poesia che egli stesso sosteneva non avesse⁷: *«Noi vorremmo tirare fuori questo disprezzato reietto dell'industria edilizia -il blocco di calcestruzzo- renderlo vivo come un oggetto di bellezza – strutturato a trama come gli alberi. Si l'edificio sarebbe fatto di blocchi come una sorta di albero che si trova a suo agio tra gli alberi nella sua terra natia. Tutto quello che dovremmo fare sarebbe educare il blocco di calcestruzzo, raffinarlo e tenerlo unito con l'acciaio nei giunti e fare i giunti in modo che essi possano essere gettati pieni di cemento, dopo essere stati predisposti con un filo di acciaio inserito. I muri diventerebbero allora lastre sottili, ma solidamente rinforzate e acconsentirebbero a qualsiasi desiderio immaginabile di forma»⁸.*

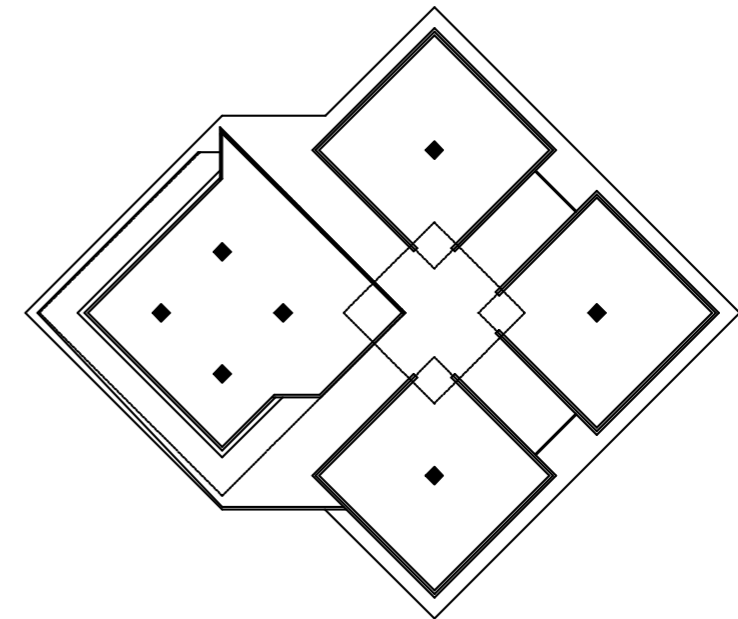
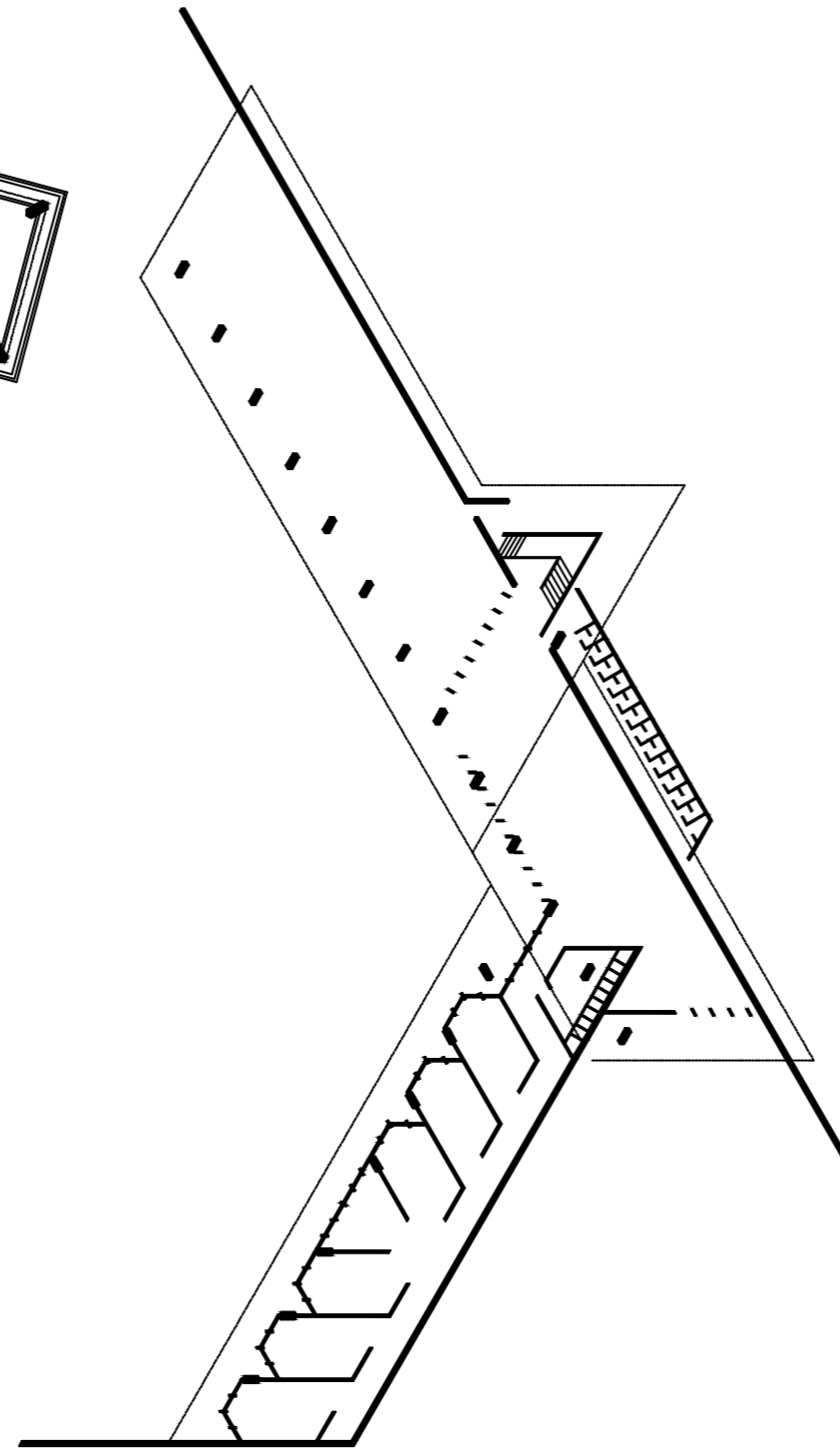
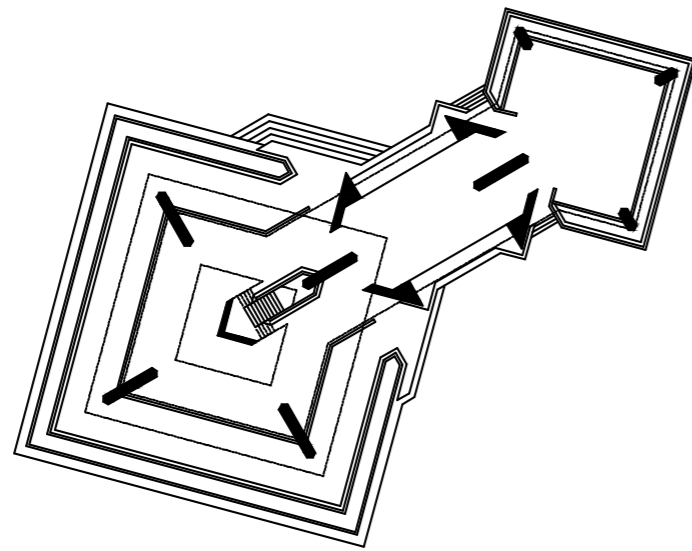
Sicuramente impressionato dai sistemi costruttivi che si andavano sviluppando in America, perseguendo tali obiettivi di forza strutturale unita a libertà compositiva, D'Olivo nel suo primo progetto replica tale metodo, cioè concependo il blocco a trama come una membrana che potesse rivestire l'edificio sfruttando la possibilità di gettare direttamente in opera il calcestruzzo. Il vero aspetto di rilievo in tale progetto, consiste nella trasposizione della griglia modulare triangolare di 150 cm di lato, da guida grafica e strumento regolatore a vero e proprio modulo costruttivo, che si identifica soprattutto nell'innovativo sistema di cassettoni triangolari gettati in opera, fondendo le nuove tecniche costruttive con gli aspetti compositivi.

TAVOLE DI RIDISEGNO INTERPRETATIVO

Planimetria generale del Villaggio del Fanciullo, ridisegno della planimetria e dell'attacco al suolo. La geometria diventa il linguaggio compositivo e costruttivo preponderante. L'operazione di ridisegno consente di individuare l'esattezza e il rigore formale con cui i "petits objets" architettonici si integrano sinergicamente nelle trame della tessitura esagonale del vuoto centrale.

0 10 20 30 mt





Planimetria generale del Villaggio del Fanciullo, ridisegno dell'attacco al suolo.

La scarnificazione del progetto e la riduzione ai minimi termini, consente di individuare le forme elementari che governano il pensiero compositivo. Come oggetti poggiati su un vassoio, i tre edifici manifestano la piena consapevolezza dell'architetto friulano dell'uso della geometria come linguaggio dominante.

Una prima analisi consente di osservare infatti come la geometria territoriale generata dalla maglia strutturale triangolare e dai suoi derivati, intesi come appendice compositiva di una prima matrice, non assuma il carattere della semplice centuriazione, concepita nella sua regola insediativa dardiana, ma venga percepita come un'architettura antica riconcettualizzata in una moderna centuriazione, quale forma di una riscrittura o sovrascrittura di un contesto⁹.

Se ci si dovesse appellare allo schema tipico della centuriazione romana e non alla suggestione che evoca semplicemente una planimetria organizzata secondo matrice geometrica, si chiarirebbe come lo schema romano di natura sia politico-militare, sia strategico e agricolo, nascesse per *infittimento*, procedendo per linee parallele equidistanti rispetto all'asse centrale, tracciato per primo in senso verticale e orizzontale (cardo e decumano), ottenendo così appezzamenti quadrati, ovvero le centurie¹⁰.

Quindi, uno spontaneo ma erroneo accostamento del termine centuriazione alla geometrizzazione della pianta del caso del Villaggio del Fanciullo, ne esclude automaticamente il collegamento con il vero e proprio atteggiamento insediativo, oggetto per cui il termine nasce e fatto urbano che descrive; principio che in D'Olivo si pone nettamente in contrasto, seguendo un processo pionieristico di espansione che sfrutta il processo di germinazione, o di accrescimento organico, sebbene poi in conclusione rientrano tutti all'interno del processo di tessitura, che vede la geometria come dominante.

Come fossero oggetti poggiati su un vassoio, scarnificati e ridotti al mero carattere ontologico, gli elementi del progetto sono oggetti autoreferenziali abbracciati dal recinto della piazza, un esagono di 66m per lato: da tale insieme disordinatamente ordinato, si discosta il complesso della tipografia, costituito da 4 pilastri modulari a fungo, 3 di 14 m per lato e uno di 21m.

L'enucleazione dei tre scenari insediativi ha condotto alla consape-

volezza di come l'istintiva interpretazione volta ad associare i progetti d'oliviani alla matrice puramente organica e utopica, si distanzi dalla reale necessità dell'architetto a sottoporre ogni prodotto creativo, figlio del puro gesto espressivo, a una fredda verifica matematica, che ne garantisca esattezza e rigore formale.

Il vassoio geometrico su cui poggiano i diversi elementi del Villaggio del Fanciullo rappresenta il primo tentativo di tessitura formale e innovazione tecnologico-costruttiva, che in seguito ha assunto forme più confuse ibridandosi con scenari insediativi più complessi in cui, però, a un'attenta analisi si scorgono sempre i principi regolatori della geometria assunta come dominante.

NOTE

1 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown Ecoway*, Rusconi, Milano, 1986, p. 16.

2 Ivi, p. 20.

3 Ibidem.

4 FRAMPTON Kenneth, *Frank Lloyd Wright e la tettonica tessile*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999, p. 127.

5 BUCCO Gabriella, *Gli arredi di Marcello D'Olivo. I triangoli del Villaggio del Fanciullo*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 49.

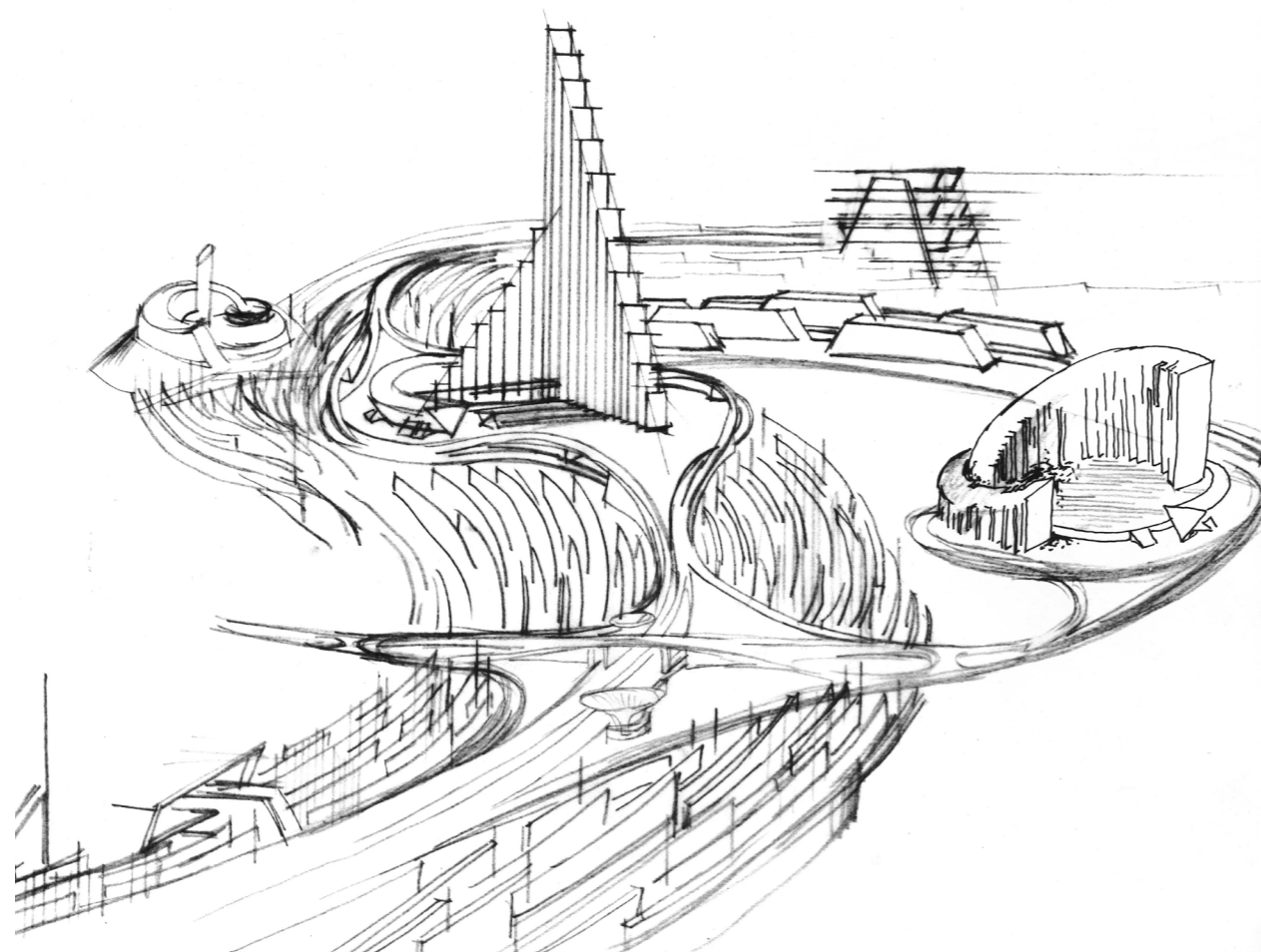
6 TENTORI Francesco, *Nuove opere al Villaggio del Fanciullo di Trieste – Opicina*, in "L'architettura Cronache e storia", n.20 giugno 1957, p. 97.

7 "Da un punto di vista estetico il calcestruzzo non ha alcuna canzone o poesia o storia. E neppure è facile vedere in questo conglomerato, in questo pasticcio di terra e fango, un'alta qualità estetica, perché di per se stesso è un amalgama, un aggregato, un composto. E il cemento, l'elemento che fa da legante, è privo di carattere." in FRAMPTON Kenneth, *Frank Lloyd Wright e la tettonica tessile*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999, p. 129.

8 Ivi, p. 130.

9 FERRERI Giovanni Luca, *Costruzione di una città immaginata*, Tesi di Dottorato in Composizione Architettonica XV ciclo, Relatore: Prof. Guido Canella; Controrelatore: Prof. Luciano Semerani, p. 5.

10 ZANCANELLA Marino, VEDOVATO Loris, *La centuriazione compiuta*, Biblioteca Comunale Santa Maria di Sala, 1981.



Marcello D'Olivo,
Libreville(1965-...).
La torre ziqqurat assume
l'importante ruolo di emer-
genza verticale nel sistema
dell'arteria principale su
cui si costruisce la città di
Libreville.
Svincolo sull'arteria,
in D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

2.4 Il rapporto tra il progetto urbano e le emergenze verticali

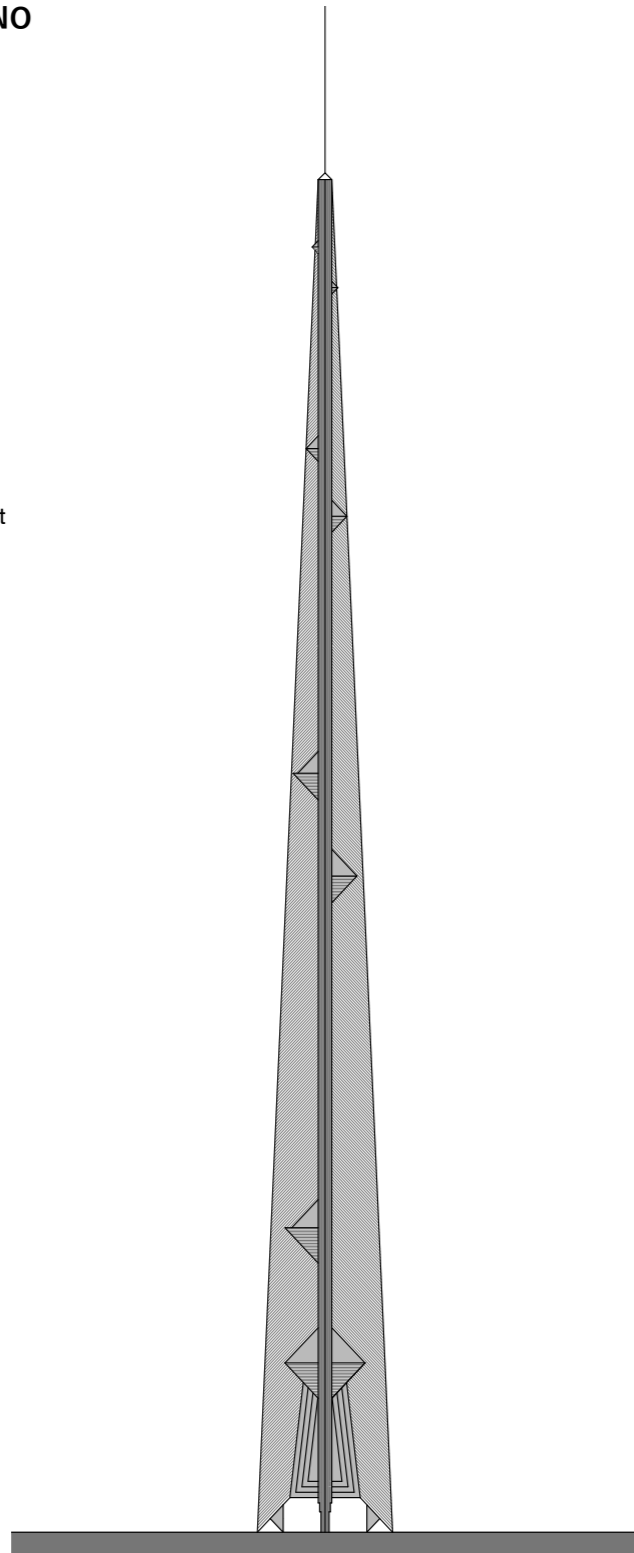
L'architettura topologica di D'Olivo, finora intesa quale profondo rapporto sinergico tra tipologia e morfologia, si è sempre manifestata attraverso lo sviluppo figurativo della pianta, identificato quale metodo di rappresentazione più spontaneo nella restituzione di idee progettuali che si sviluppano prevalentemente in senso orizzontale, denunciando spesso quella griglia geometrica regolatrice sottesa al disegno complessivo già menzionata.

«Nei tracciati regolatori che ordinano figure geometriche scorgiamo una caratteristica costante del lavoro di D'Olivo: una spiccata propensione per il disegno della pianta stessa dell'edificio quale una composizione planimetricamente (e quasi pittoricamente) equilibrata, al limite dell'estetismo (pensiamo, ad esempio, alle diverse soluzioni, per Villa Farsura, ma anche ai disegni a grande scala, dove tale qualità rasenta l'arbitrarietà perché diviene difficilmente percepibile). D'Olivo ritiene la "cura" della pianta - che necessita di regole e di equilibrio - quale garanzia di organico rapporto fra questa e la struttura, garanzia a sua volta di legittimità della figura complessiva. Si può affermare che in D'Olivo l'edificio è guidato dal rapporto fra la logica costruttiva della forma tettonica e quella sintattica della geometria»¹: ciò è quanto sostiene Giovanni Vagnaz al termine di una raffinata riflessione in merito all'importanza della figuratività in pianta quanto della costruzione in sezione per i progetti di D'Olivo. L'elemento che desta ulteriore curiosità di approfondimento, tuttavia, consiste nel riferimento che lo stesso Vagnaz affianca alla suddetta riflessione², sottolineando come i grandi sistemi planimetrici d'oliviani, primo fra tutti la nota spirale di Lignano Pineta, creino una difficile percezione della propria localizzazione, portando a un forte senso di spaesamento a cui si aggiunge, sottolinea, la mancanza di "emergenze verticali" che ne orientino l'andamento. Tale osservazione apre un campo d'indagine finora mai considerato in relazione all'architetto friulano, guidando la ricerca a una più attenta analisi

TAVOLA DI RIDISEGNO INTERPRETATIVO

Fermi Memorial, Chicago,
(1960).
Ridisegno del prospetto.
L'operazione grafica di
reinterpretazione ha
consentito l'analisi delle
componenti costruttive,
disposte a spina di pesce
sull'asse principale che
regge la struttura portante
alta 1km.

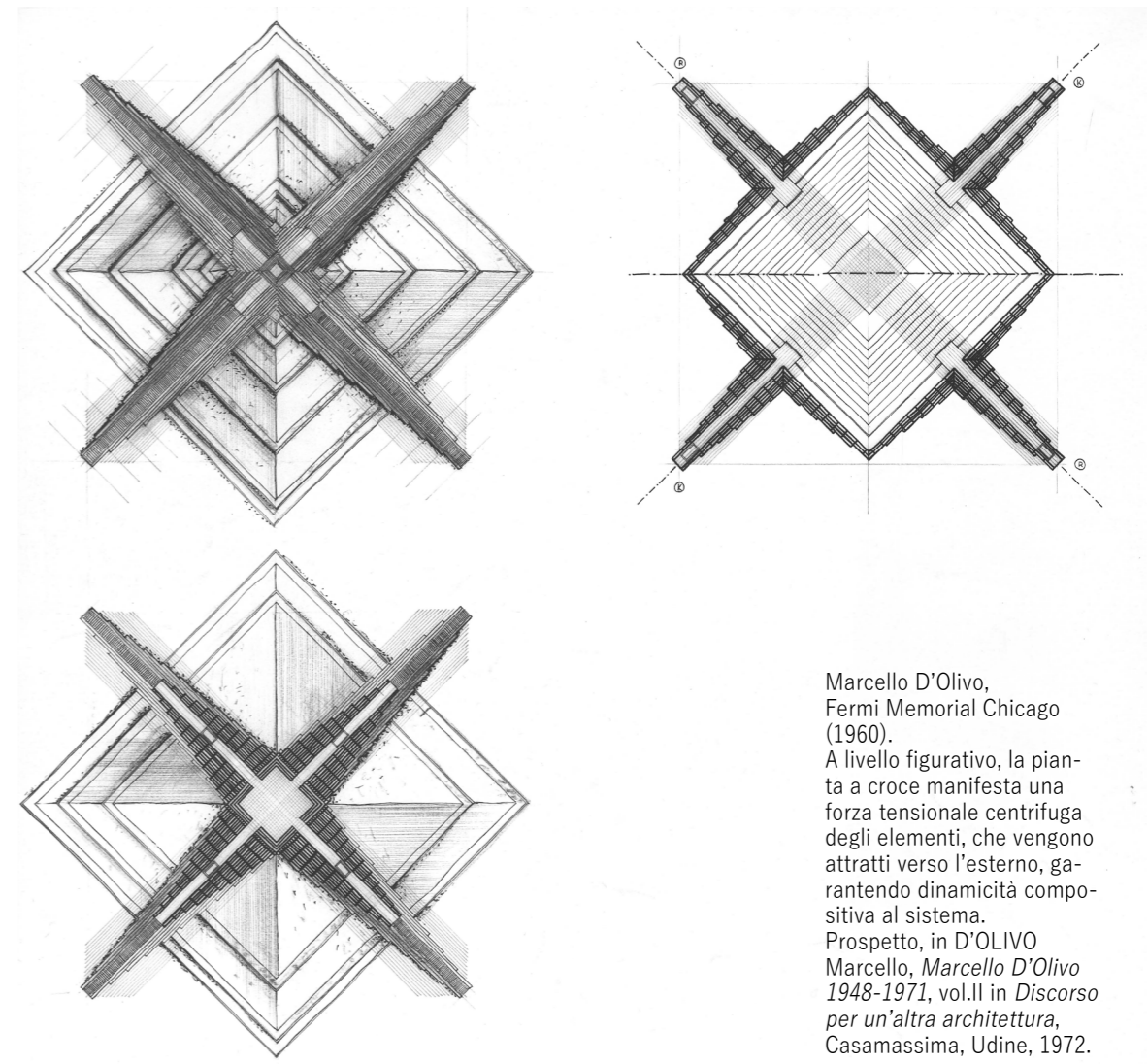
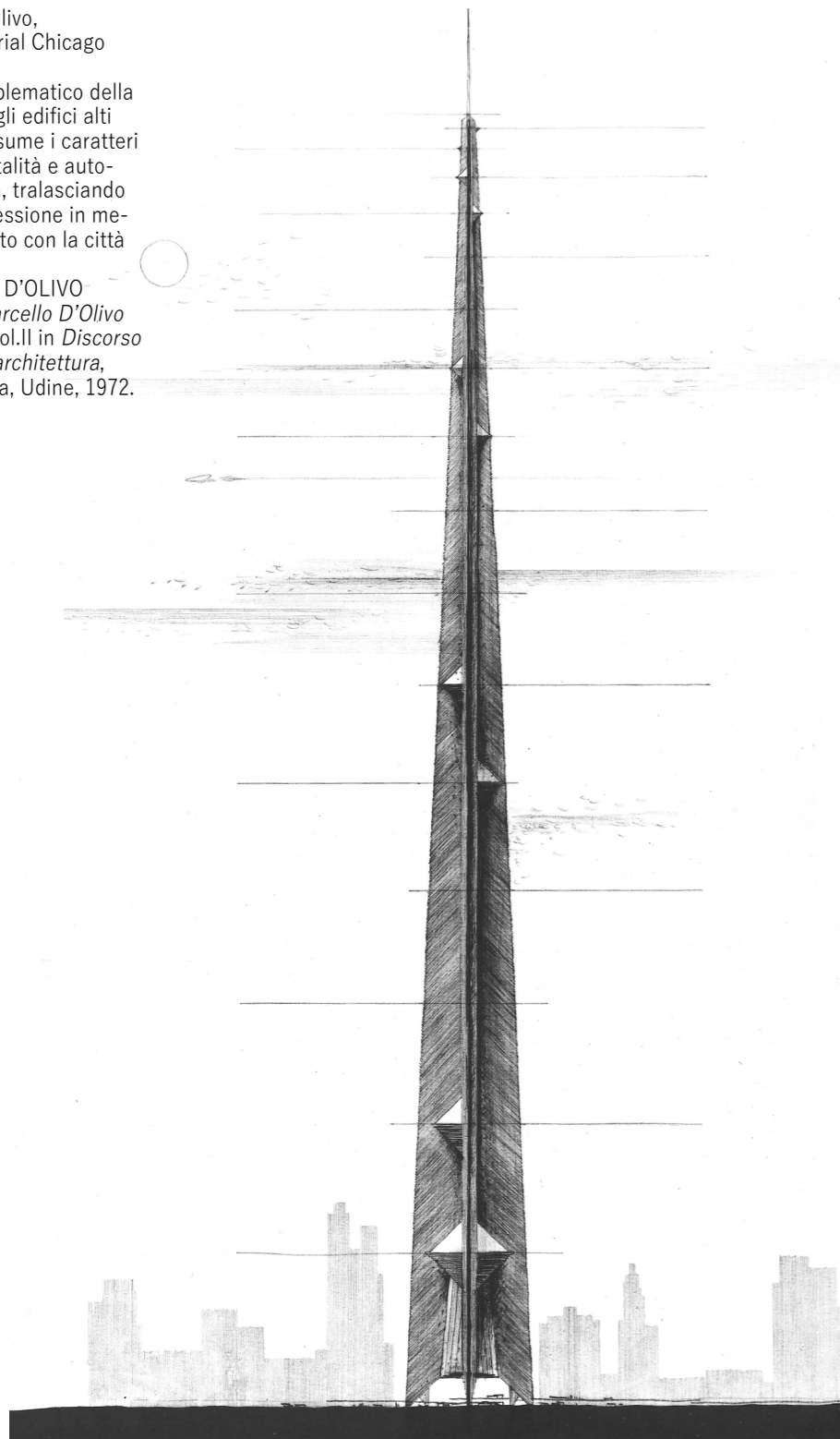
0 100 200
mt



del rapporto che intercorre tra il progetto di piano e l'elemento verticale, per nulla assente nei progetti di D'Olivio, sebbene la manifestata tendenza sia volta allo sviluppo compositivo territoriale. La consapevolezza che l'architetto friulano fosse attratto anche dagli edifici alti, emerge attraverso il noto progetto, mai realizzato, per il Fermi Memorial (1960), un concorso bandito dalla Municipalità di Chicago alla memoria di Enrico Fermi che D'Olivio stesso descrive come «*al medesimo tempo architettura e scultura. Si tratta di una torre di acciaio alta un chilometro con la pianta a croce che contiene nel suo sviluppo in altezza, a quote differenti, sale per congressi e riunioni, zone di studio, ristoranti ed un osservatorio*»³ dichiarato esempio di elemento verticale di carattere monumentale e autoreferenziale, che denuncia la capacità dell'architetto di gestire la complessità costruttiva degli edifici alti in acciaio. Se il Fermi Memorial, per la sua notorietà, insinua la curiosità di indagare se si fosse trattato esclusivamente di un tentativo sporadico ben riuscito, l'interesse di D'Olivio per gli edifici a torre si ritrova nel progetto non realizzato della Torre di Taranto (1961), caratterizzata anch'essa da una perentorietà autoreferenziale, nettamente scevra da possibili legami con il contesto orizzontale, ma di particolare interesse per gli aspetti figurativi e compositivi che la distinguono, palesati attraverso l'uso della griglia modulare triangolare come tarsia geometrica regolatrice e sistema tettonico tessile, già incontrato nel Villaggio del Fanciullo.

In entrambi i casi, infatti, la trama geometrica regolatrice, costituita da triangoli equilateri di 150cm di lato, da strumento di distribuzione planimetrica, diventa pretesto per un condizionamento tettonico e costruttivo: se nel Villaggio del Fanciullo la griglia di "centuriazione" territoriale si traduce in sistema tecnologico impiegato nella prefabbricazione di cassettoni triangoli gettati in opera, nel progetto della torre, tale tessitura sembra salire capillarmente e, per sovrapposizione di trame planimetriche, arrivare a ergersi fino a 240 metri di altezza.

Marcello D'Olivo,
Fermi Memorial Chicago
(1960).
Progetto emblematico della
categoria degli edifici alti
d'oliviani, assume i caratteri
di monumentalità e auto-
referenzialità, tralasciando
qualsiasi riflessione in me-
rito al rapporto con la città
orizzontale.
Prospetto, in D'OLIVO
Marcello, *Marcello D'Olivo
1948-1971*, vol.II in *Discorso
per un'altra architettura*,
Casamassima, Udine, 1972.

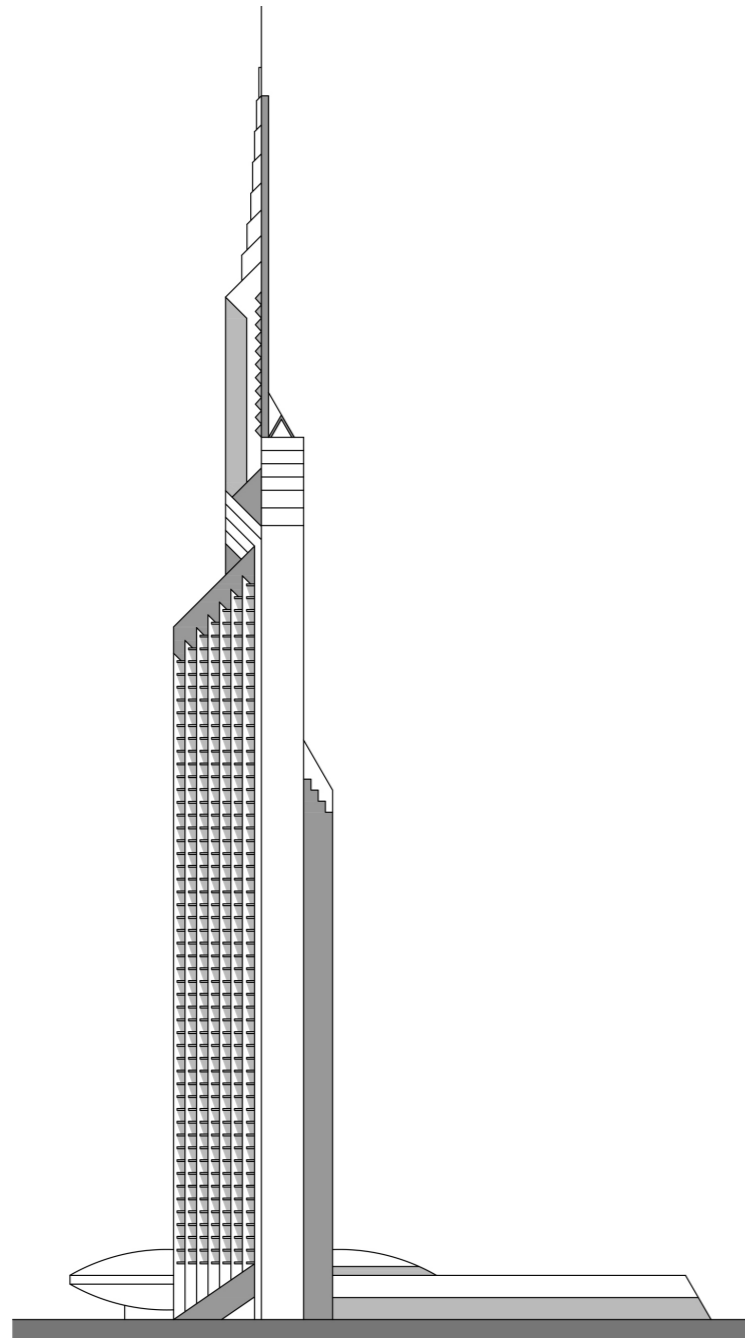


Marcello D'Olivo,
Fermi Memorial Chicago
(1960).
A livello figurativo, la pian-
ta a croce manifesta una
forza tensionale centrifuga
degli elementi, che vengono
attratti verso l'esterno, ga-
rantendo dinamicità compo-
sitiva al sistema.
Prospetto, in D'OLIVO
Marcello, *Marcello D'Olivo
1948-1971*, vol.II in *Discorso
per un'altra architettura*,
Casamassima, Udine, 1972.

TAVOLA DI RIDISEGNO INTERPRETATIVO

Torre di Taranto, (1961).
Ridisegno del prospetto.
L'indagine compositiva prosegue prendendo in esame l'altro esempio di torre monumentale, isolando pertanto quei casi che si discostano dalla matrice compositiva d'oliviana in relazione agli edifici alti, che invece prevede l'inserimento della torre in un sistema planimetrico di scala generalmente territoriale.

0 10 20 30 40 50 mt



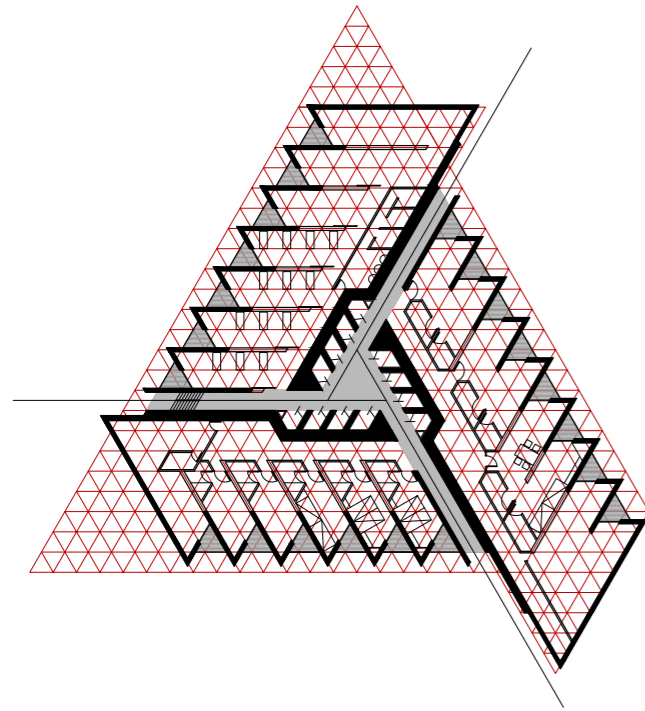
La figura elementare del triangolo però, in tal caso condiziona fortemente la figuratività in pianta, traducendo la griglia modulare in strumento compositivo per definire la tripartizione dei tre corpi dell'edificio, che a partire dal nucleo centrale, seguendo una propulsiva forza tensionale centrifuga calamitata verso l'esterno, costruiscono un triangolo composito all'interno dell'assetto planimetrico triangolare complessivo.

La geometria del triangolo è, pertanto, griglia modulare, ma al contempo, elemento compositivo di distribuzione spaziale in pianta, nonché elemento strutturale in alzato percepibile attraverso le sporgenze acuminatae dei tre corpi.

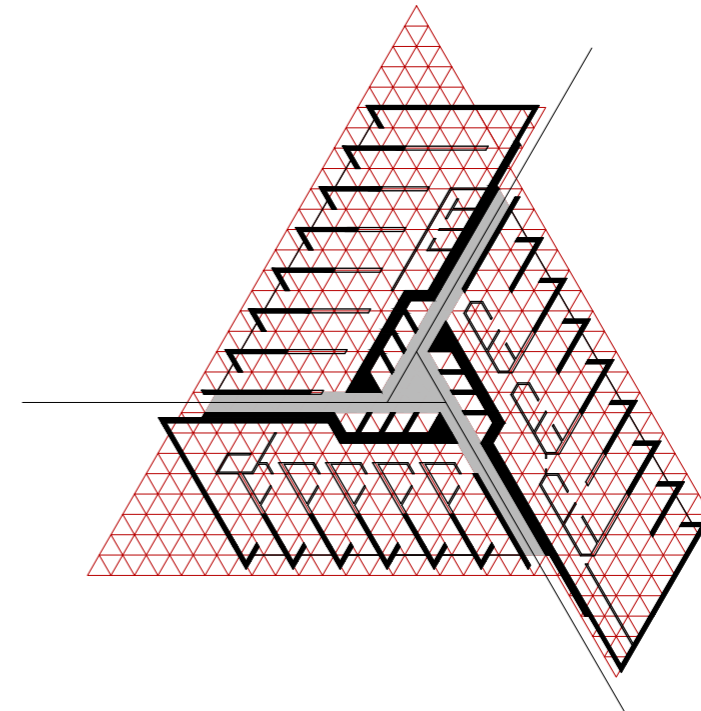
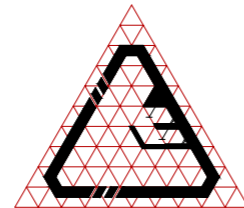
Le tre ali, mosse dalle dinamiche tensionali in pianta, si avviluppano in un unico corpo slanciato in altezza, confermando la reiterata peculiarità dei progetti d'oliviani nel riportare una consistente incongruenza tra la pianta e l'alzato, tra la figuratività bidimensionale e la tettonica spaziale.

La pianta tipo della torre presenta tre diverse destinazioni d'uso per ogni ala, ovvero il corpo uffici, il corpo appartamenti e il corpo albergo. Raggiungono rispettivamente altezze diverse intorno al nucleo centrale che, secondo le indicazioni progettuali, avrebbe dovuto ergersi dai 180m ai 240m, fungendo appunto da elemento di sostegno per il corpo B, destinato ad albergo e alto 120m, per 40 piani; per il corpo C, destinato ad uffici e alto 150m, per 50 piani; e per il corpo D 180m, per 60 piani. Il disegno planimetrico mette in evidenza una chiara gerarchia della distribuzione planimetrica interna, che denuncia una pedissequa aderenza alla griglia modulare anche nella definizione delle murature di partizione o dell'arredo, sottolineando la complessiva attinenza a un omogeneo archetipo formale corrispondente al triangolo. L'esempio della Torre di Taranto, sembra essere un chiaro riferimento al progetto per la St. Mark's Tower di Wright del 1929, per l'evidente affinità compositiva che accomuna le piante di natura composita cruciforme.

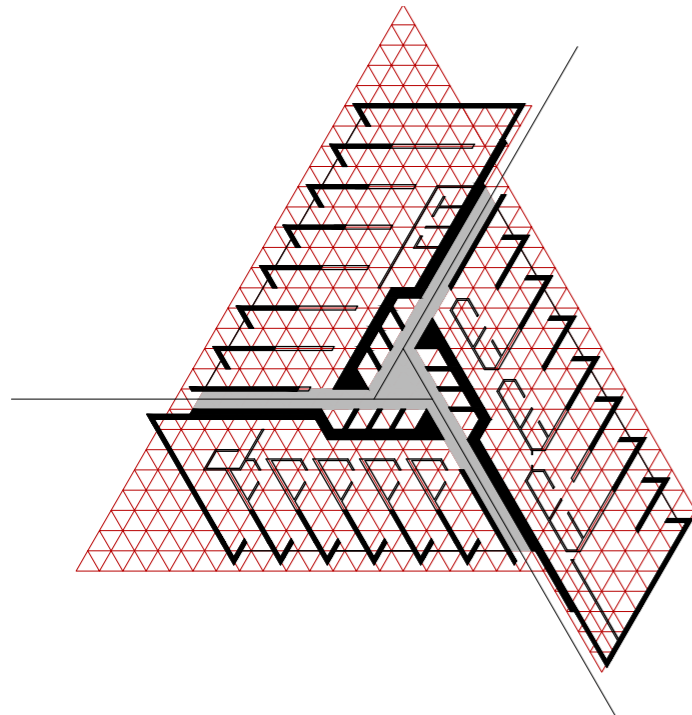
**TAVOLE DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO**



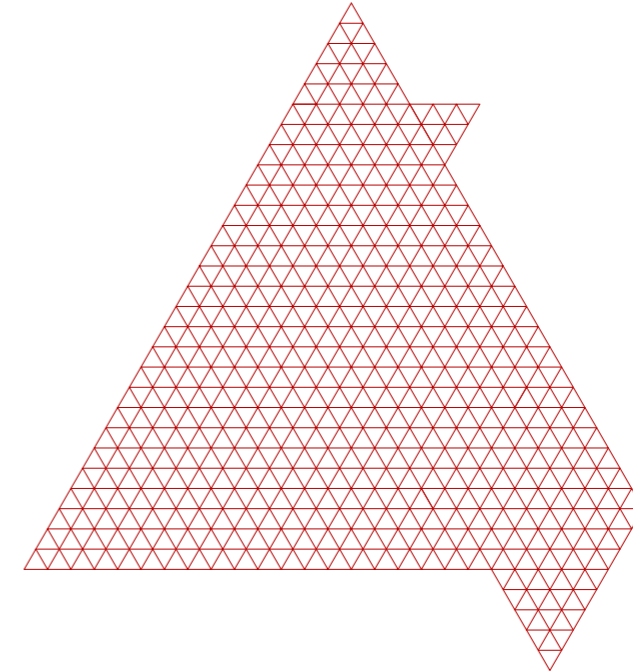
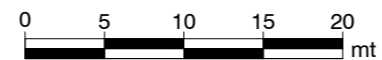
La reinterpretazione grafica delle planimetrie della Torre di Taranto consente, attraverso un processo di scomposizione di quattro fasi, l'individuazione di peculiari caratteri tematici. La prima fase prevede la rilettura della pianta nella sua complessità, dalla tarsia geometrica regolatrice, all'arredo, che consente la distinzione delle tre diverse destinazioni d'uso delle tre ali.



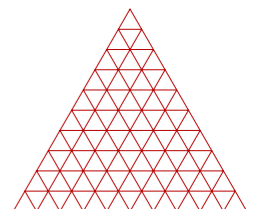
La terza fase denuncia fortemente la presenza di un rapporto compositivo sinergico tra la geometria determinata dalla griglia modulare triangolare e il sistema tripartito definito dalla struttura portante, soggetta a forze tensionali attratte verso l'esterno. Il vorticoso sistema tripartito, presenta una concreta trasposizione figurativa tra il modulo triangolare usato come guida grafica e l'assetto planimetrico complessivo, anch'esso di forma triangolare.



L'indagine compositiva prosegue attraverso una scarnificazione della pianta, per progressiva sottrazione di elementi. In questa seconda fase emerge prepotente la partizione planimetrica in tre ali, corrispondenti all'andamento tensionale centrifugo del sistema osteologico. Privata dell'arredo, la pianta evidenzia la coerente geometria delle partizioni interne, anch'esse direzionate rispetto alle forze tensionali che vigono su quella specifica ala del sistema tripartito.



Il processo di scarnificazione si conclude con l'individuazione della tessitura geometrica, sottesa guida regolatrice dell'intera composizione. La riduzione alle forme elementari del progetto ha condotto all'identificazione dello strumento geometrico come linguaggio prescelto, come già accaduto nel progetto del Villaggio del Fanciullo: il modulo del triangolo equilatero di 150cm di lato



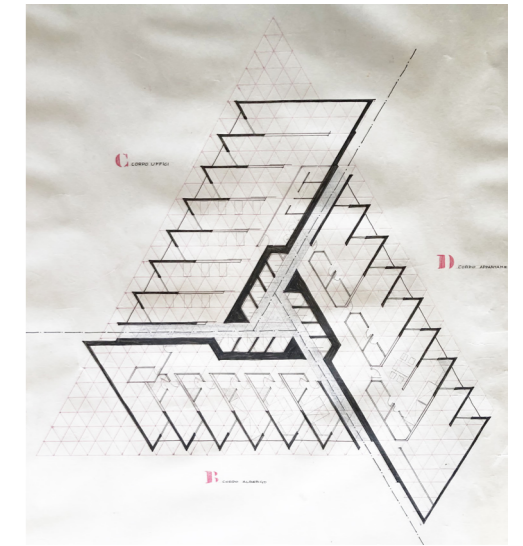
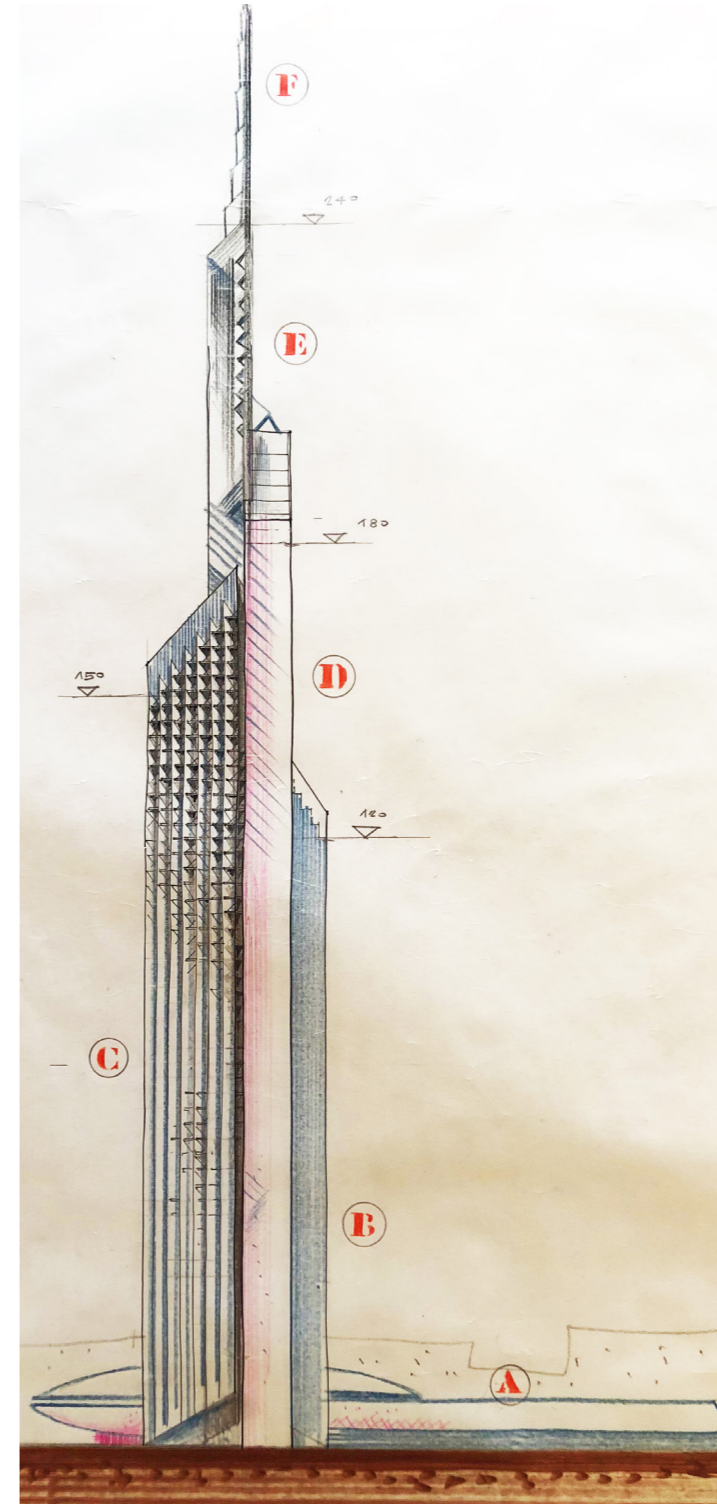
Eppure sembra essere più pertinente in questo caso il progetto di Mies, per un edificio a torre in vetro in Friedrichstrasse a Berlino, ideato nel 1921 ma mai realizzato, in cui il disegno planimetrico è costituito da un sistema composito di tre foglie agganciate a un core centrale, elemento strutturale del sistema, il tutto inscritto in un triangolo isoscele.

Tuttavia, il possibile riferimento compositivo può riferirsi esclusivamente alla dimensione planimetrica, in quanto la torre di Mies, in alzato presenta un'immediata corrispondenza alla pianta, discostandosi dal rapporto incongruente tra le trasposizioni grafiche di pianta e alzato di D'Olivio.

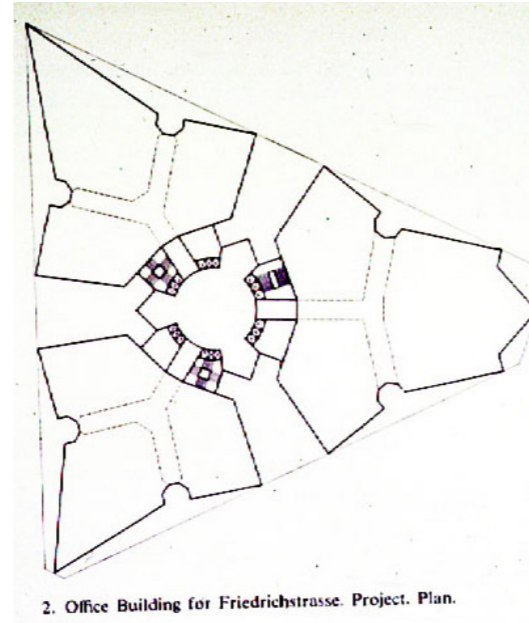
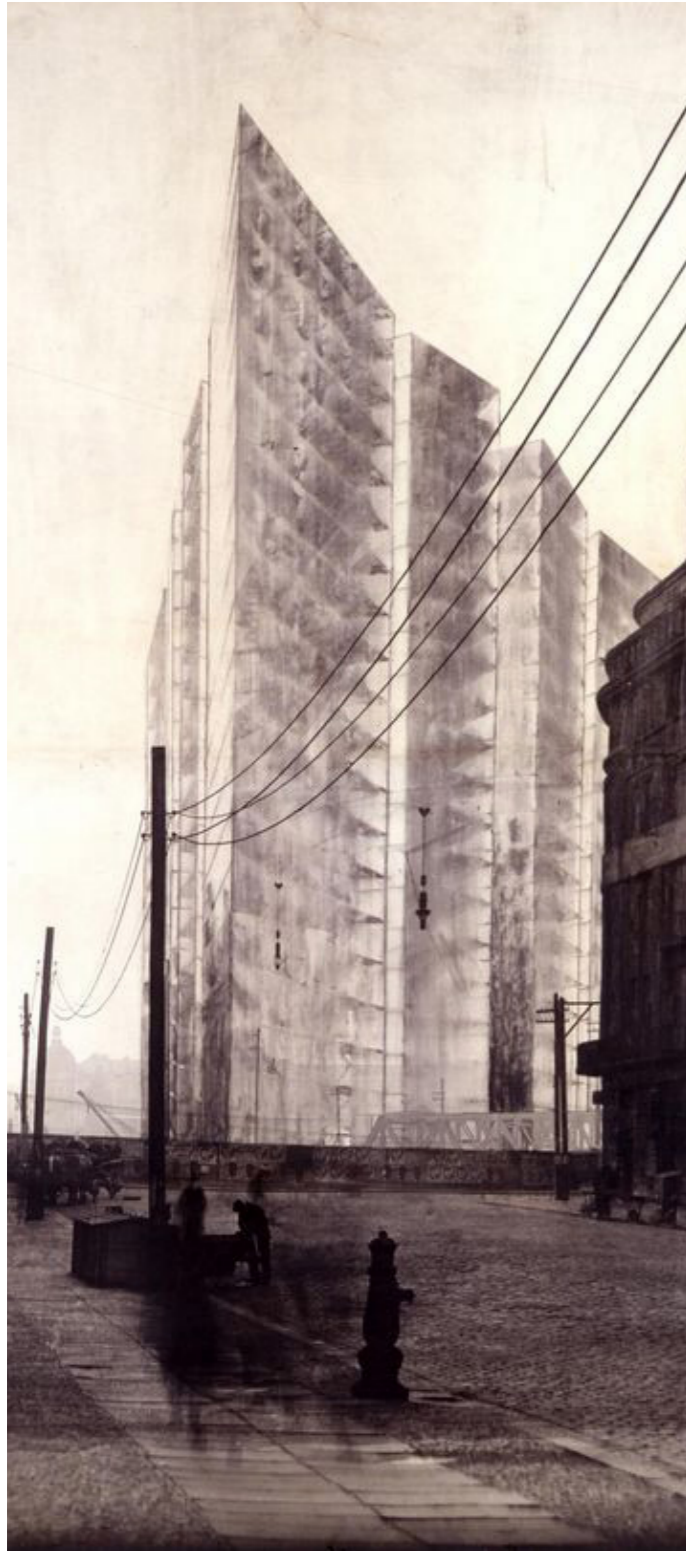
L'indagine formale sul tema delle torri, partita da esempi prettamente monumentali e slegati dai contesti morfologici dei progetti territoriali, porta la ricerca a rivalutare le relazioni tra la dimensione verticale e quella orizzontale, scatenate dal reiterato uso della tessitura tettonica sia nel Villaggio del Fanciullo che, pochi anni dopo, nella Torre di Taranto.

Questa prima associazione ideologica, ha condotto a una più approfondita analisi di verifica nel tentativo di individuare se nei grandi progetti di matrice territoriale fosse stata contemplata la presenza di un elemento verticale, per eludere quel senso di spaesamento già menzionato. La rilettura dei progetti d'oliviani sotto questa specifica luce, ha permesso di individuare un campo d'indagine compositiva estremamente nuovo associato a D'Olivio.

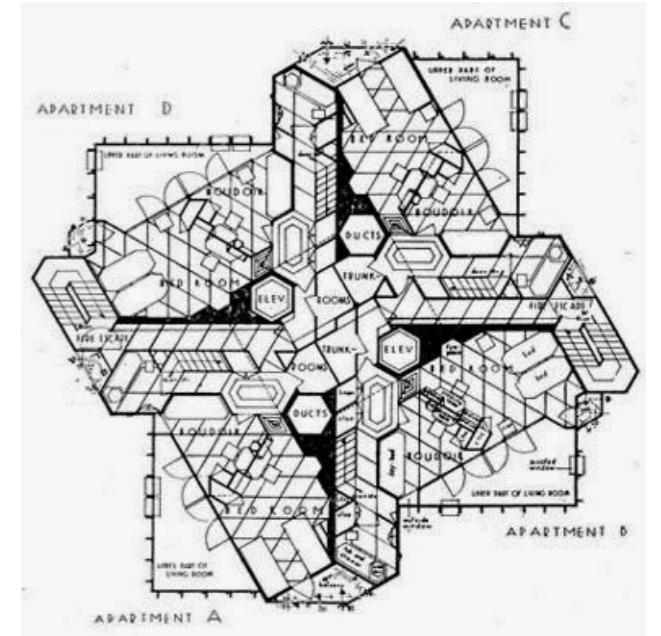
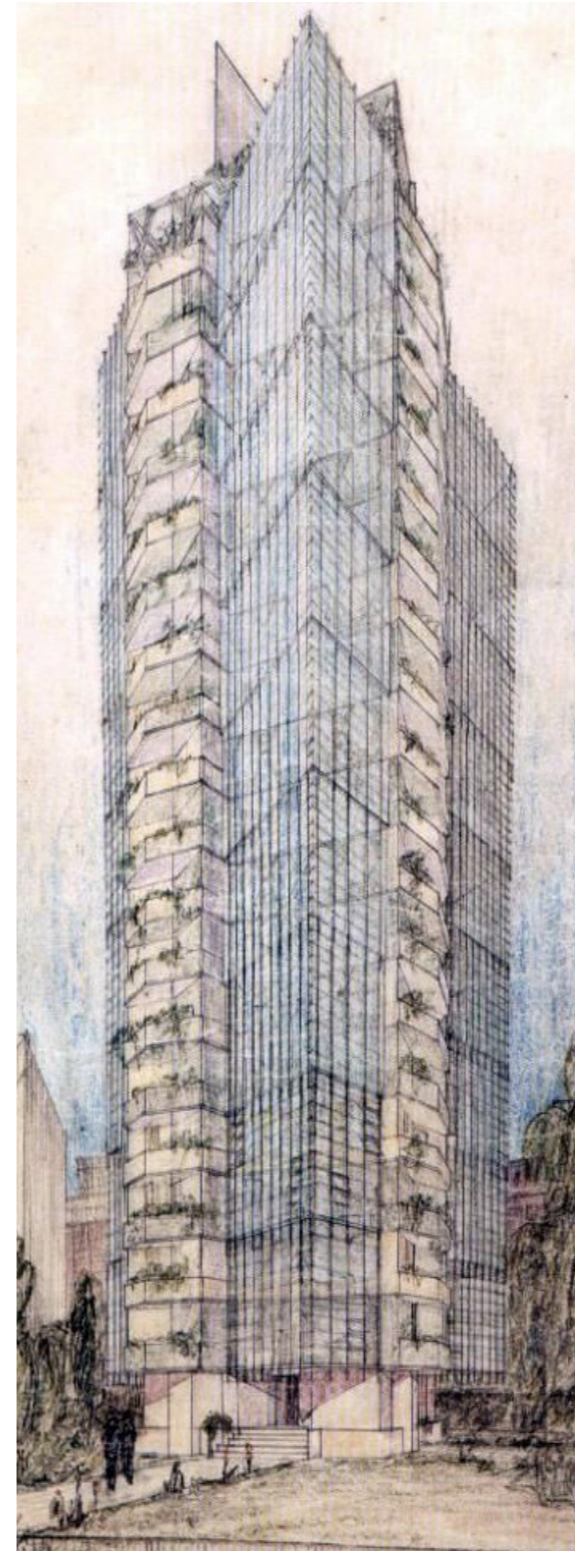
A partire dal primo progetto di carattere topologico, il Villaggio del Fanciullo, emerge la volontà dell'architetto friulano di inserire un elemento verticale, che rappresentasse un faro architettonico all'interno del sistema orizzontale: infatti, già in questo primo caso, i disegni della prima versione pubblicata, riportano un disegno planimetrico organizzato sulla medesima griglia modulare, a cui però corrisponde in alzato un sistema gradonato di involucri spaziali, su cui si staglia un elemento verticale, il campanile.



Marcello D'olivo,
Torre di Taranto, 1961.
Disegno originale del
prospetto e della pianta di
un piano tipo.
Archivio D'Olivio, Galleria
d'Arte Moderna Udine.

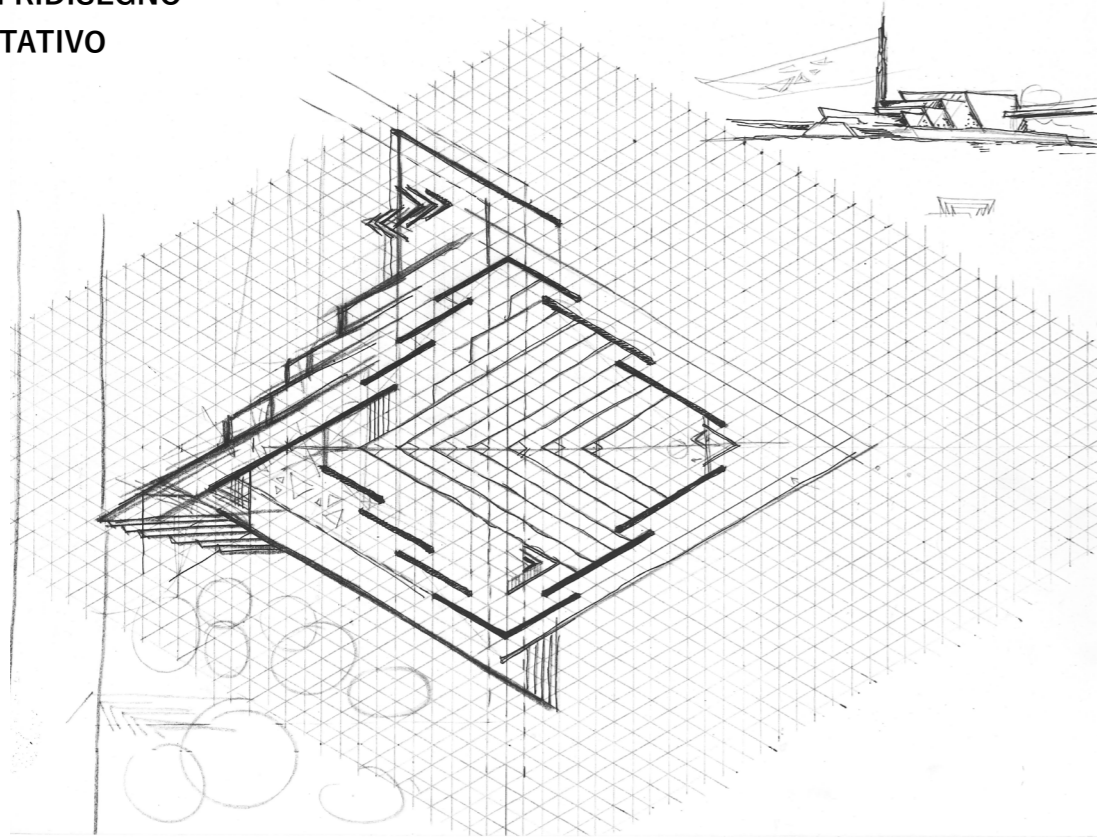


Mies Van der Rohe,
 Progetto per Friedrichstrasse,
 Berlino, 1921.
 Grattacielo in vetro, pianta e
 prospetto.
 La conformazione trilobata
 del progetto di Mies
 costituisce l'archetipo compo-
 sitivo per le torri compo-
 site, tra cui gran parte degli
 esempi d'oliviani.

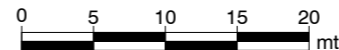
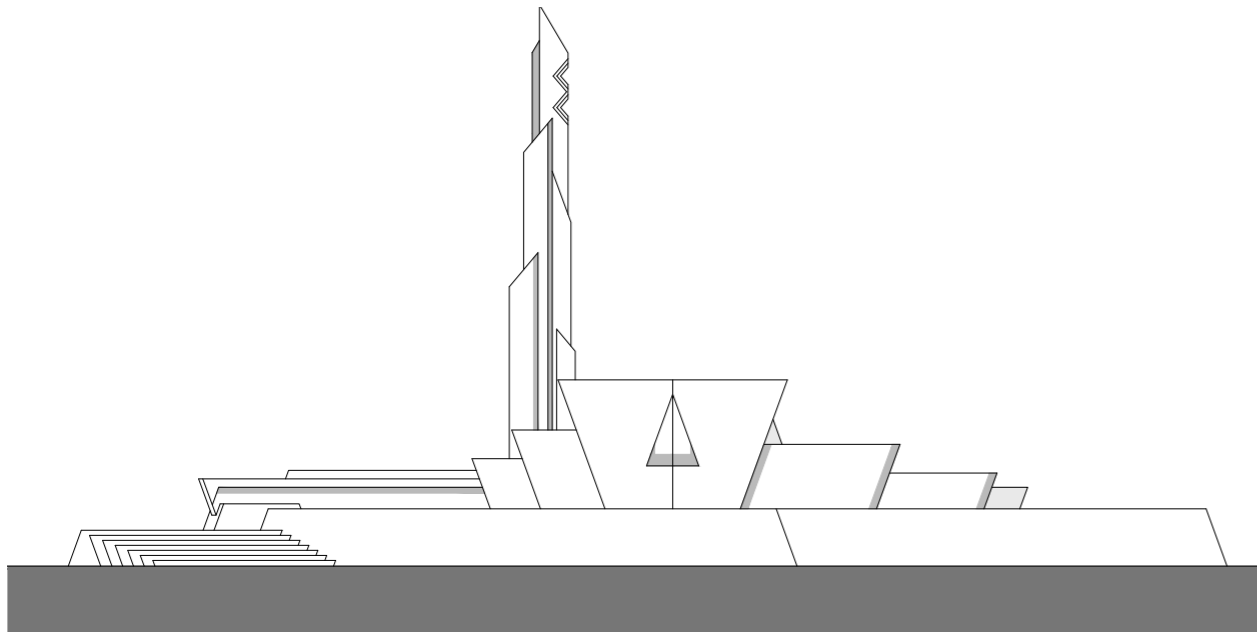


Frank Lloyd Wright,
 Progetto per St. Mark's
 Tower, New York City, 1929.
 Pianta cruciforme e pro-
 spetto.

TAVOLA DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO



Marcello D'Olivo,
Villaggio del Fanciullo a
Trieste (1950-1955).
Pianta della chiesa,
in D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.



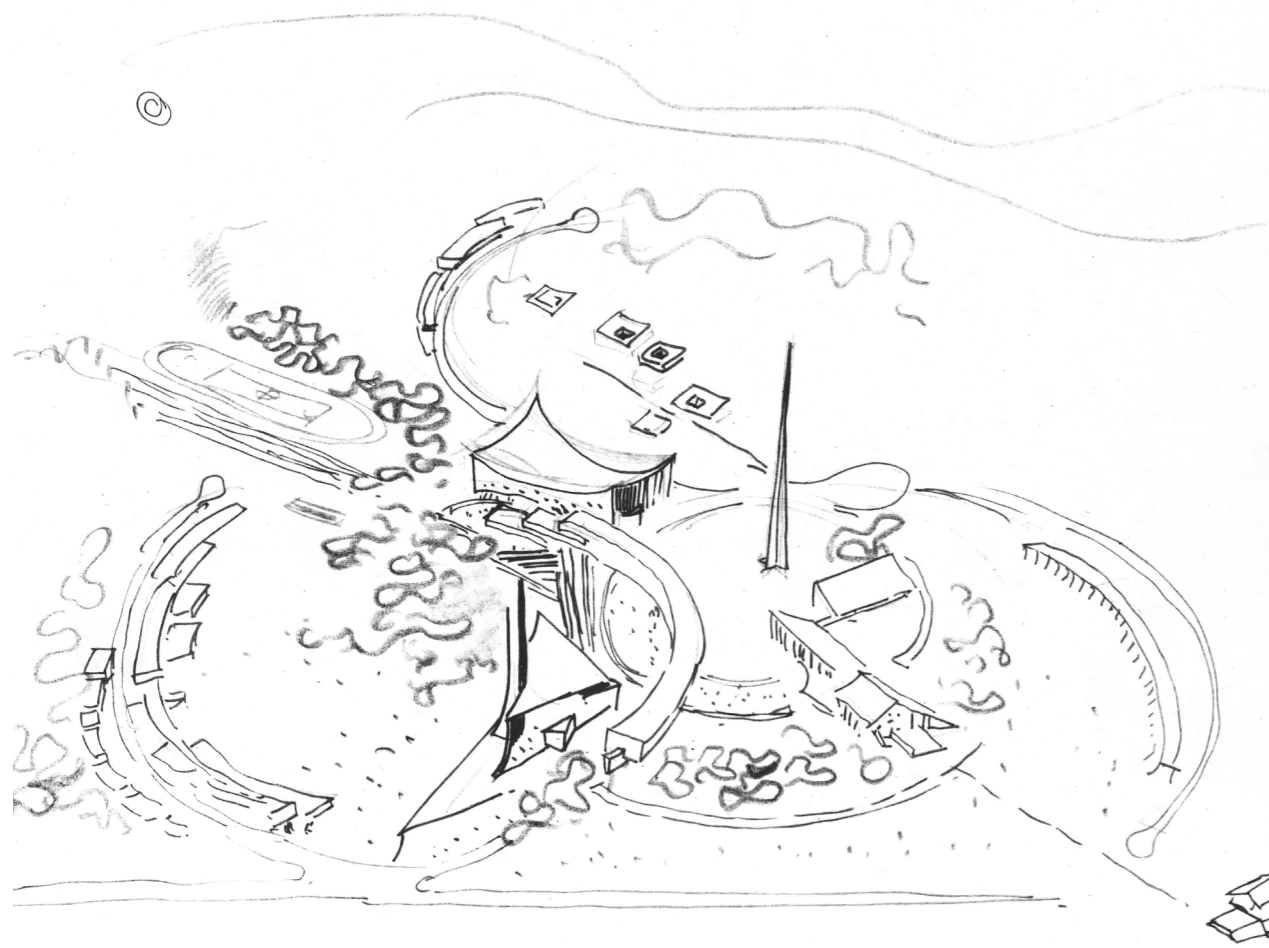
Villaggio del Fanciullo,
(1950-1955)
Campanile della chiesa.
Ridisegno del prospetto.
L'interpretazione grafica ha
condotto al riconoscimento
della consueta conforma-
zione tripartita in altezza
degli edifici alti progettati
da D'Olivo, che, si intuisce,
doveva prevedere la stessa
conformazione anche in
pianta.

Disponendo esclusivamente del prospetto, si identifica lo stesso sistema composto di corpi di altezze diverse avviluppati a un nucleo centrale della Torre di Taranto, ed è facilmente intuibile pensare che la relativa pianta fosse costituita da un sistema tripartito.

Proseguendo in tale indagine, che include i più significativi progetti territoriali di D'Olivo, si prende in considerazione il progetto della spirale di Lignano Pineta, in cui, come già menzionato precedentemente, sembra palese il senso di spaesamento per l'assenza di riferimenti urbani verticali. Invece, in uno dei primi disegni descritti minuziosamente da Nicoloso «*La prima costruzione a Lignano Pineta, denominata "il treno", è un segmento della spina dei servizi, lunga 110 metri, sulla sinusoide che dal centro della spirale conduce al mare. Ben diversa è la prima versione, inedita, di questo progetto, precedente al dicembre 1952. Una teoria di elementi a guscio, alti sei piani e rivolti verso il mare, è conclusa da un corpo a torre e da un'ampia pensilina, sorretta da un wrightiano pilastro a fungo*»⁴.

Pertanto, anche nel progetto che per definizione è sempre stato considerato emblema di disorientamento urbano per l'articolata conformazione sinusoidale, emerge il tentativo di definire una sorta di riferimento spaziale che assumesse, come il campanile del Villaggio del Fanciullo, un valore simbolico di orientamento, un elemento verticale e statico, contrapposto a un sistema orizzontale e dinamico.

Tale rilettura permette spesso di individuare anche nei progetti successivi degli elementi verticali, che rivestono al contempo la funzione di elemento monumentale ma anche di riferimento topologico; è il caso del progetto per la Torre Vecchia (1957-1958), «*un complesso che dovrà avere la funzione di college e centro studi. Il paesaggio è quello tipico della campagna romana con colline molto dolci e vallate. E' un tentativo di come potrebbe svilupparsi certa edilizia in una configurazione di terreno come quella che circonda Roma*»⁵ riporta lo stesso D'Olivo in *Discorso per un'altra architettura*, portando l'attenzione sugli aspetti morfologici di un progetto evidentemente



Marcello D'Olivo,
Torre Vecchia (1957-58).
La torre in questione, sebbene non riporti l'adeguata scala di dettaglio per interpretarne i caratteri compositivi, assume il ruolo di faro architettonico in un progetto di matrice territoriale.
Schizzo della piazza,
in D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

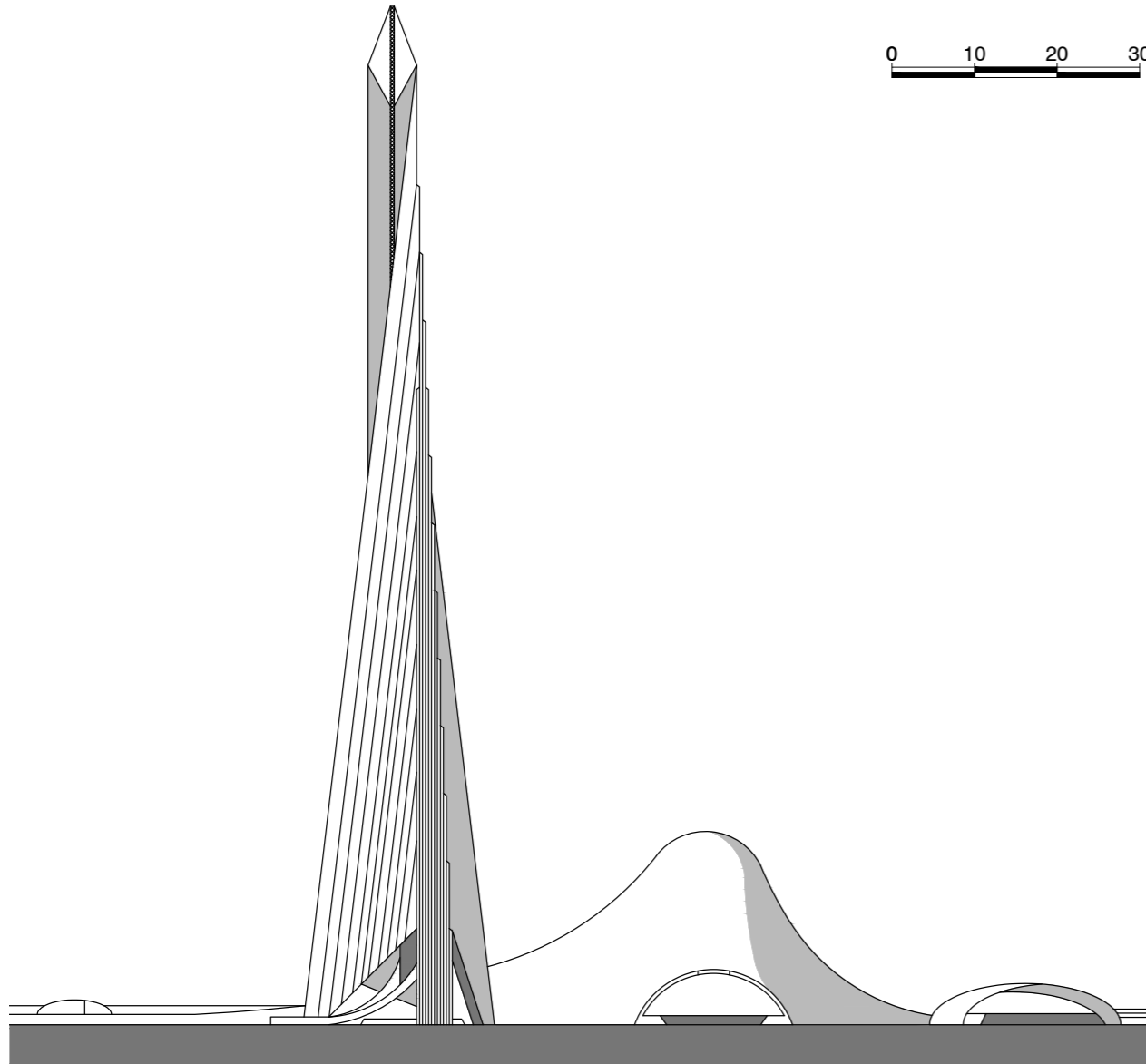


Marcello D'Olivo,
Torre Vecchia (1957-58).
La composizione planimetrica riporta i caratteri ibridi dei progetti territoriali, definiti da dinamici sistemi geometrici disposti in modo apparentemente casuale rispetto alla morfologia del luogo.
Planimetria generale,
in D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

TAVOLA DI RIDISEGNO INTERPRETATIVO

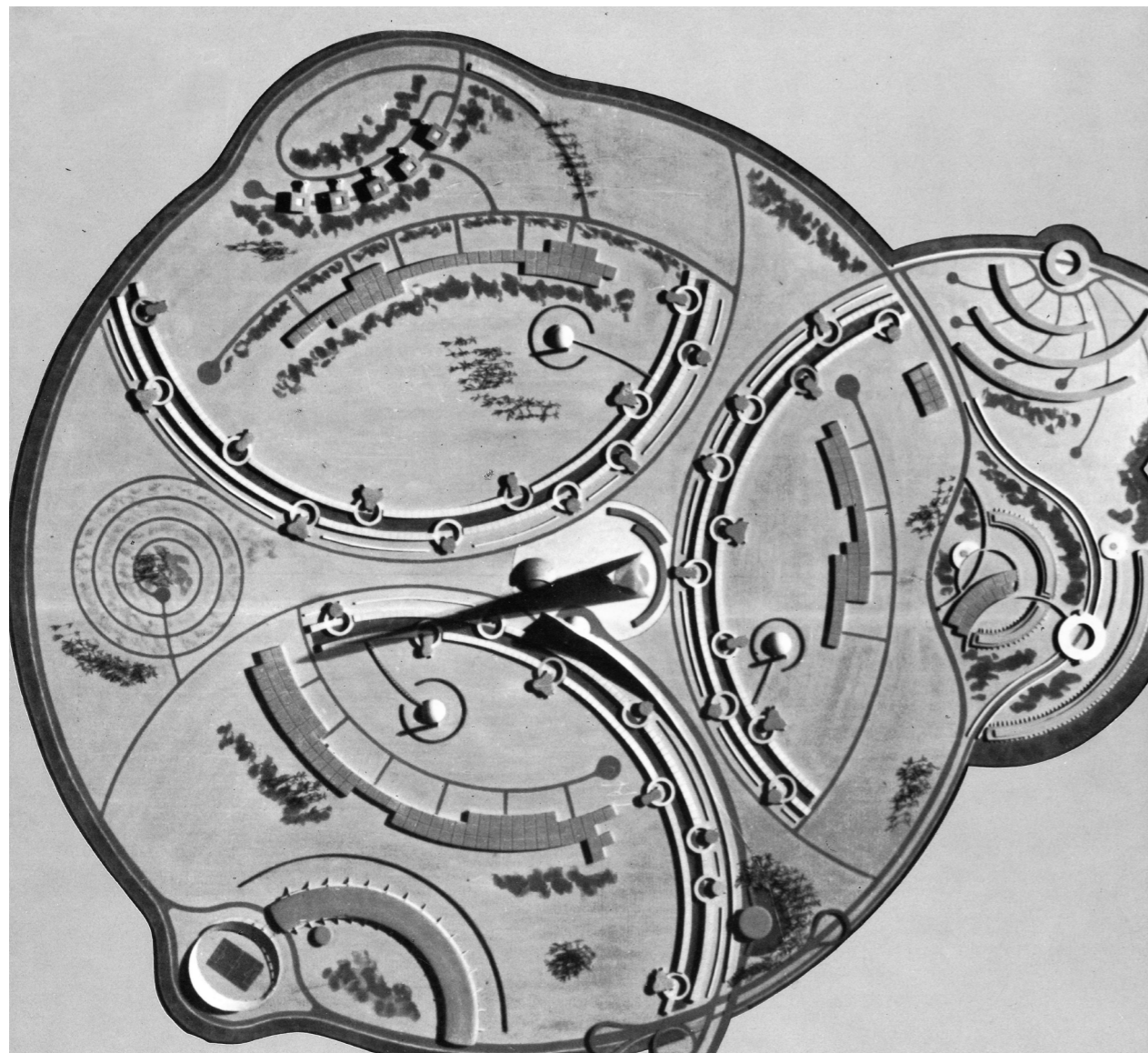
Città Universitaria di Ryadh (1960).
Ridisegno del prospetto.
Anche in questo caso le fasi di analisi, interpretazione e ridisegno hanno messo in luce le dimensioni consistenti della torre e il ruolo che essa assume in relazione alla planimetria del complesso in cui è inserita, garantendo orientamento in un sistema prettamente orizzontale.

0 10 20 30 mt

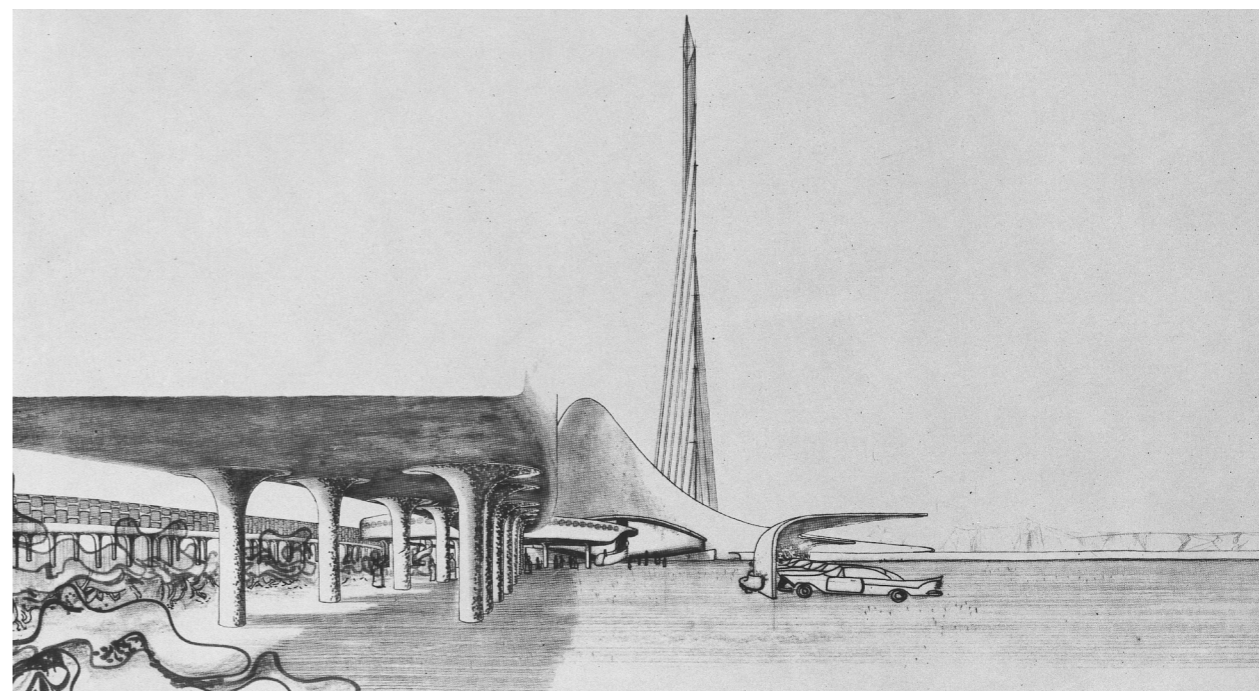
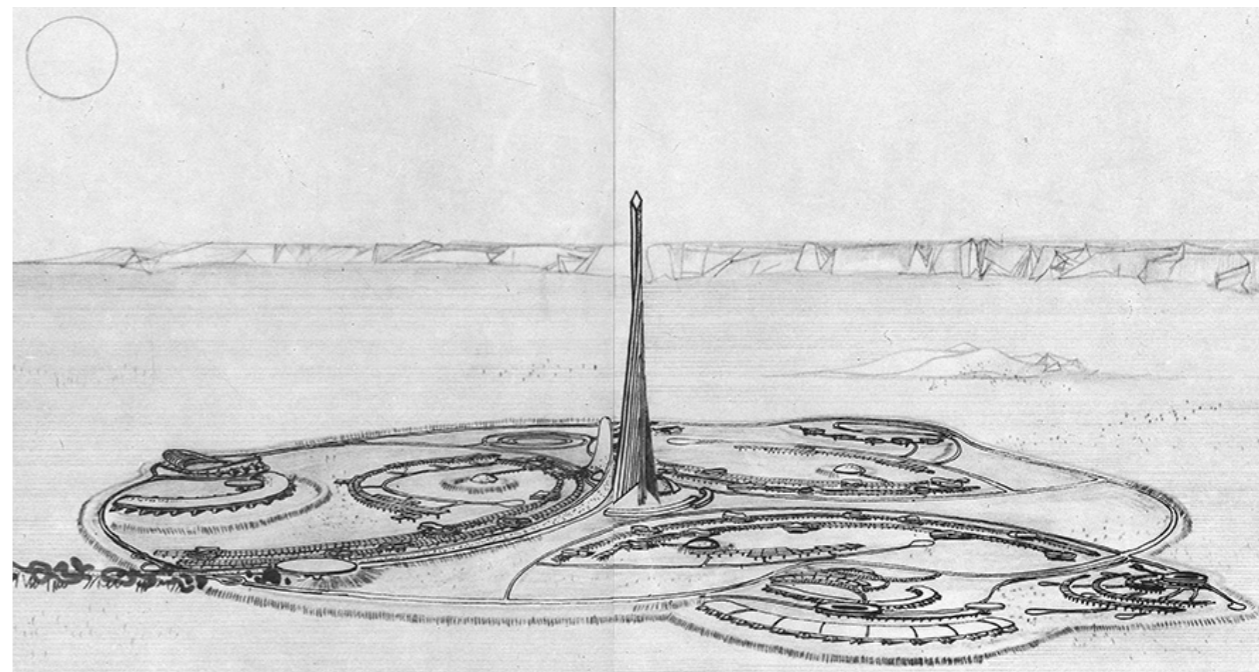


di natura territoriale, costituito da un sistema trilobato di *gradienti*, frammentati in segmenti di arco di lunghezza diversa e disposti intorno alla torre centrale, di cui non fa riferimento né riporta disegni specifici. Pertanto è impossibile in tal caso definirne la composizione planimetrica, perché identificata sul piano esclusivamente come un elemento puntiforme che si erge al centro del sistema, ma è tuttavia interessante, a favore dell'indagine condotta, percepirne il valore simbolico di *emergenza verticale* di orientamento spaziale. Lo sperimentalismo volto alla verticalità fiorisce in quegli anni, manifestandosi in un altro progetto di matrice territoriale, la Città Universitaria di Ryadh (1960): «Durante una di queste visite mi chiedono di presentare una proposta per la città universitaria di Ryadh. Come nel mare si fa un'isola per pompare il petrolio o lanciare missili, anche nel deserto la proposta è un'isola recintata che contiene il complesso universitario. Nel suo interno, secondo forme di assoluta chiarezza geometrica, si sviluppa il centro universitario. L'acqua deve essere pompata o portata per far crescere la vegetazione; si crea un'oasi artificiale in pieno deserto. Il recinto proposto è un cerchio di km 1,5 di diametro su tre direttrici a 120 gradi: le tre arterie che conducono alla piazza principale. Qui si trovano gli edifici più alti importanti, quali il grande auditorio, la moschea, il rettore. Una torre in acciaio di 300 metri di altezza trasformerà le radiazioni solari in energia elettrica»⁶.

Il progetto della Torre per la città universitaria di Ryadh ribadisce l'atteggiamento compositivo in materia di edifici alti assunto progressivamente in questi anni da D'Olivo, ovvero il tentativo di incardinare dinamici sistemi di frammenti geometrici, spesso inscritti in una più ampia tarsia polare che ne definisce le forze tensionali, a un nucleo centrale, origine della circonferenza generatrice e corrispondente a un elemento puntiforme e svettante quale faro architettonico. Anche in tal caso si dispone dell'assetto planimetrico generale, in cui non è possibile identificare la conformazione strutturale della torre, ma dal



Marcello D'Olivo,
Città Universitaria di Ryadh
(1960).
Un altro esempio emblematico nell'individuazione del rapporto tra emergenza verticale e progetto territoriale. Plastico del complesso, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.



Marcello D'Olivo,
Città Universitaria di Ryadh
(1960).
La torre in acciaio, di 300m, si staglia imponente sul complesso urbano. Veduta prospettica generale e prospettiva dei viali della facoltà, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

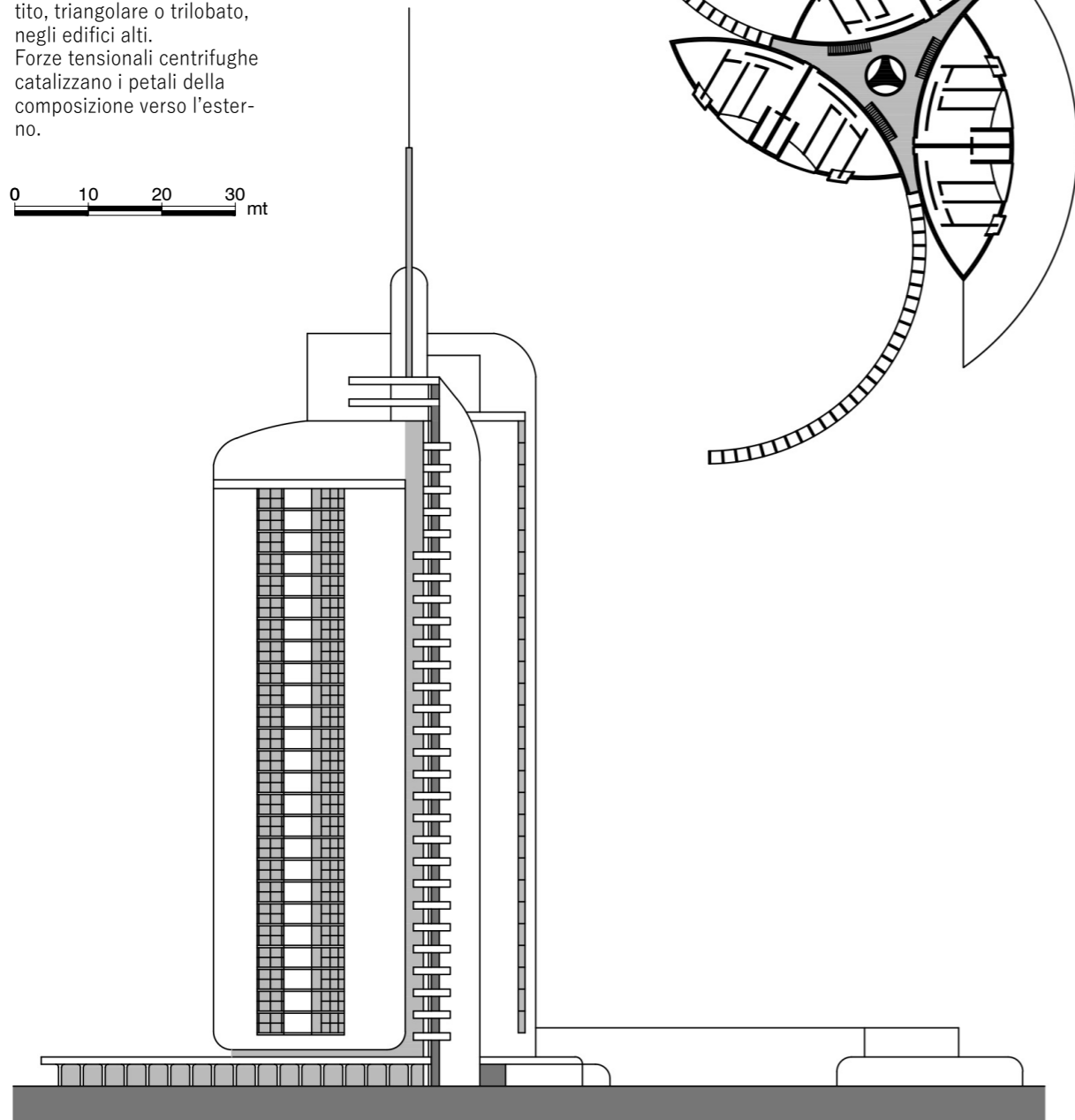
TAVOLE DI RIDISEGNO INTERPRETATIVO

Torre di Bellazoia, (1961-1962).

Il carattere compositivo di estremo interesse risulta essere la reiterabilità dell'uso del sistema tripartito, triangolare o trilobato, negli edifici alti.

Forze tensionali centrifughe catalizzano i petali della composizione verso l'esterno.

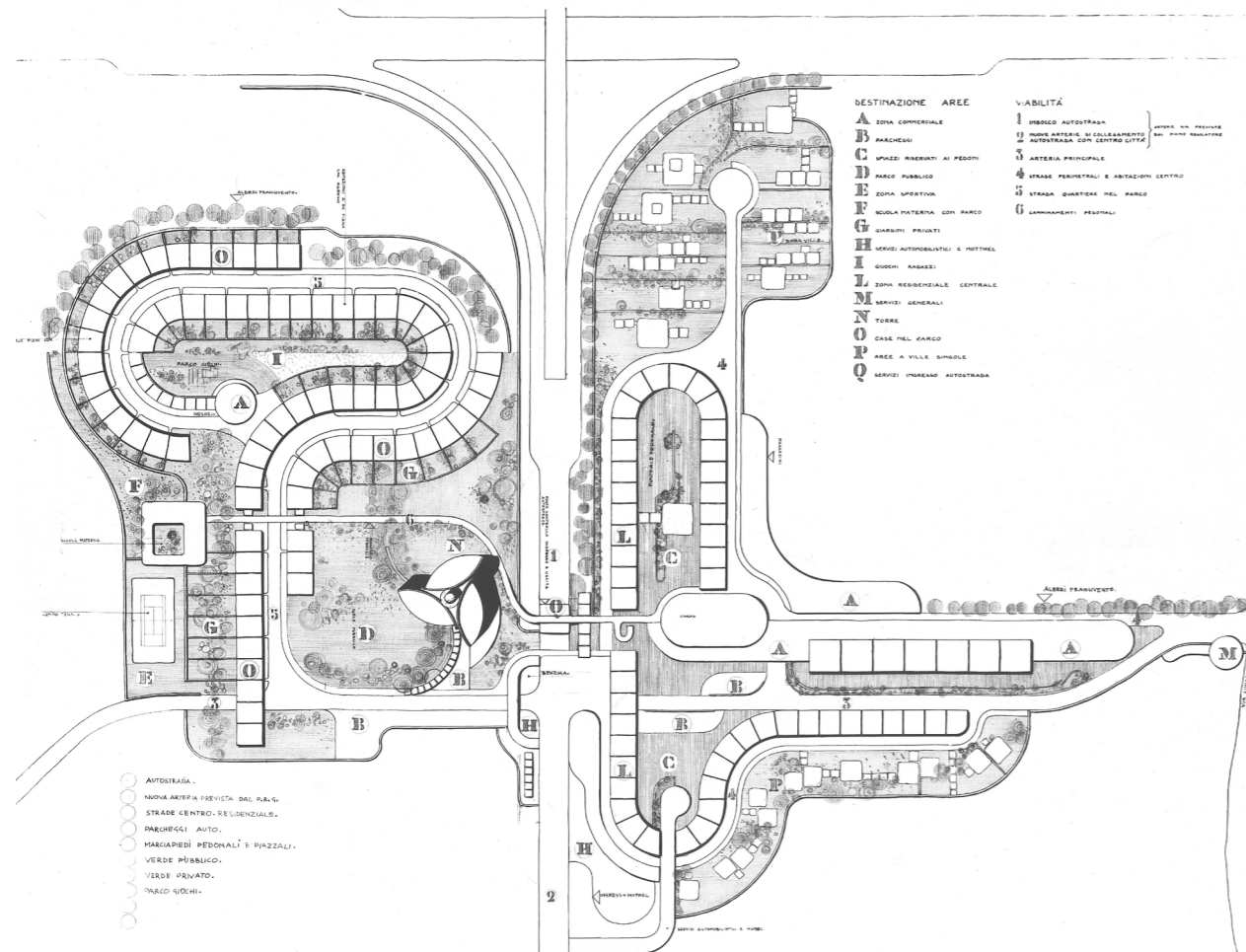
0 10 20 30 mt



prospetto è possibile identificare un fascio di lame, presumibilmente tre, che si avvolgono intorno al nucleo centrale, ergendosi con esso per la stessa altezza per raggiungere i 300m.

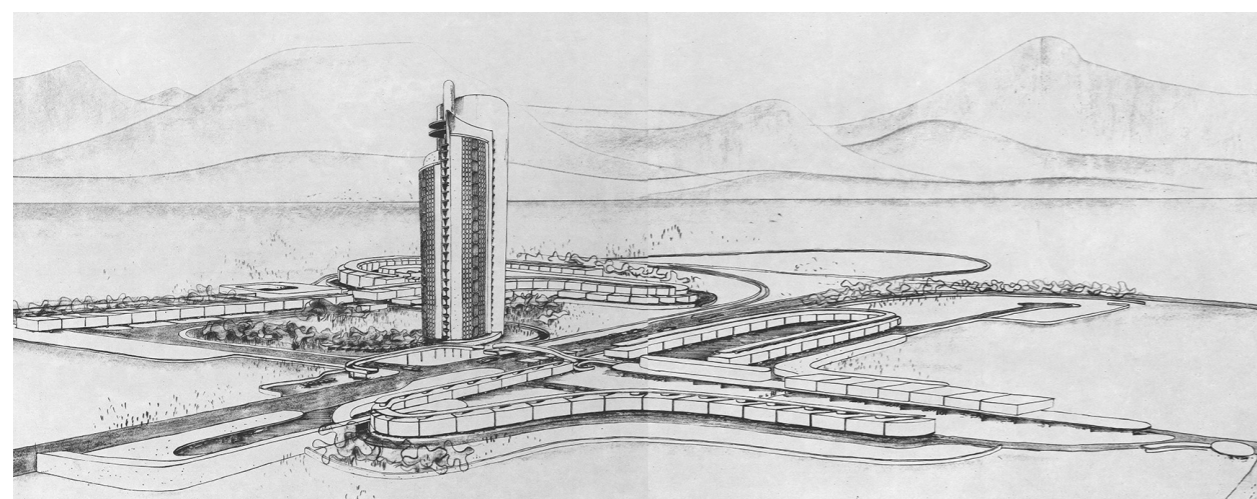
Di dimensioni più modeste ma con le medesime caratteristiche simboliche e compositive, in questo processo di individuazione degli edifici alti, è la Torre di Bellazoia (1961-1961), realizzata all'interno di una proposta per la realizzazione di un quartiere autonomo nella periferia di Udine. Sebbene a scala diversa, tale esempio, forse per certi versi sproporzionato e meno vincente della conformazione del campus universitario di Ryadh, presenta l'ennesimo tentativo di città ideale calata nella dimensione del quartiere, in cui l'elemento verticale assume il ruolo accentratore di riferimento visivo e catalizzatore di servizi.

In questo sistema di arterie che dirigono la viabilità e diversificano le aree rispetto alle diverse destinazioni contenute nel quartiere autonomo, ancora una volta l'elemento verticale assume valore nei confronti del sistema orizzontale in cui è inserita, distanziandosi dalla mera monumentalità. Sebbene inserita in un contesto prefigurato in tutte le sue componenti funzionali, la torre riporta un'attenta conformazione compositiva, rispondente ai riferimenti di torri composithe tripartite. Tre foglie, ottenute da un arco specchiato e corrispondenti ai tre corpi del sistema composito, si identificano come frammenti di tre circonferenze tangenti che, lambendosi, creano un vuoto centrale di risulta, corrispondente a una figura ibrida centrale a cui si agganciano, generando un dinamico sistema geometrico d'insieme. L'esempio conclusivo, che porta a compimento tale deviazione d'indagine rispetto ai consueti temi di approfondimento dell'architettura topologica di D'Olivo, è l'edificio a torre per la città di Libreville (1965-...), posta su una delle grandi arterie della città ecologica del Gabon. Espressione emblematica della ben nota *utopia ragionata*, Libreville denuncia tutti i caratteri dell'architettura topologica, connettendo sinergicamente tipologia e morfologia.



Marcello D'Olivo,
 Torre di Bellazoià
 (1961-1962).
 Planimetria generale e
 prospettiva, in D'OLIVO
 Marcello, *Marcello D'Olivo
 1948-1971*, vol.II in *Discorso
 per un'altra architettura*,
 Casamassima, Udine, 1972.

Pertanto, la torre di cui si fa riferimento, come altri edifici disseminati lungo la città lineare distesa sulla costa, costituisce un elemento puntuale privo di carattere monumentale, ma, annegata nella dimensione territoriale, svolge il ruolo di *pétite object* all'interno della grande selva urbana che tale progetto voleva ricreare.



NOTE

1 VRAGNAZ Giovanni, *Struttura e figurazione*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 56-57.

2 "A Lignano, ad esempio, il geniale sistema viario a spirale (in sostanza un'unica strada che giunge al mare e all'entroterra) è di difficile percezione e produce in chi lo percorre un certo spaesamento sulla propria localizzazione. Questa semplice osservazione in realtà pone interrogativi molto concreti sul risultato figurativo dei grandi disegni urbani di D'Olivo, in special modo dove, come nel caso di Lignano, essi non abbiano emergenze verticali che lo orientino." Nota 7 in VRAGNAZ Giovanni, *Struttura e figurazione*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 57.

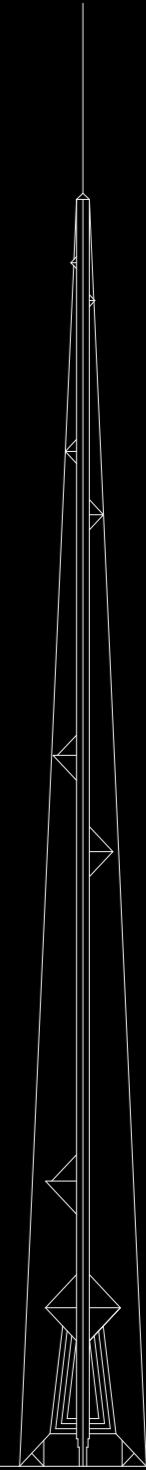
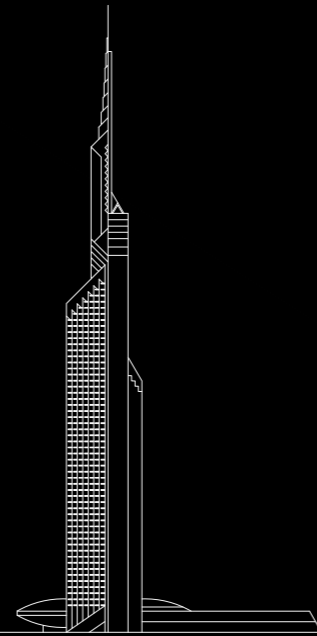
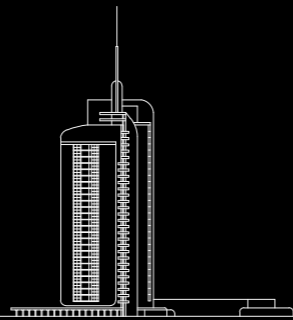
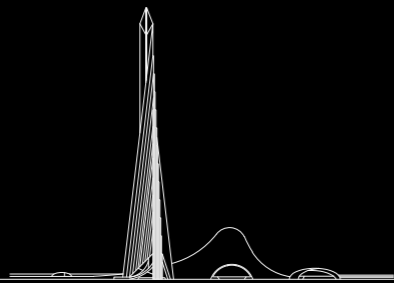
3 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

4 NICOLOSO Paolo, *Lignano (1952-63)*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 - 1991*, Electa, Milano, 1998, pp. 37-40.

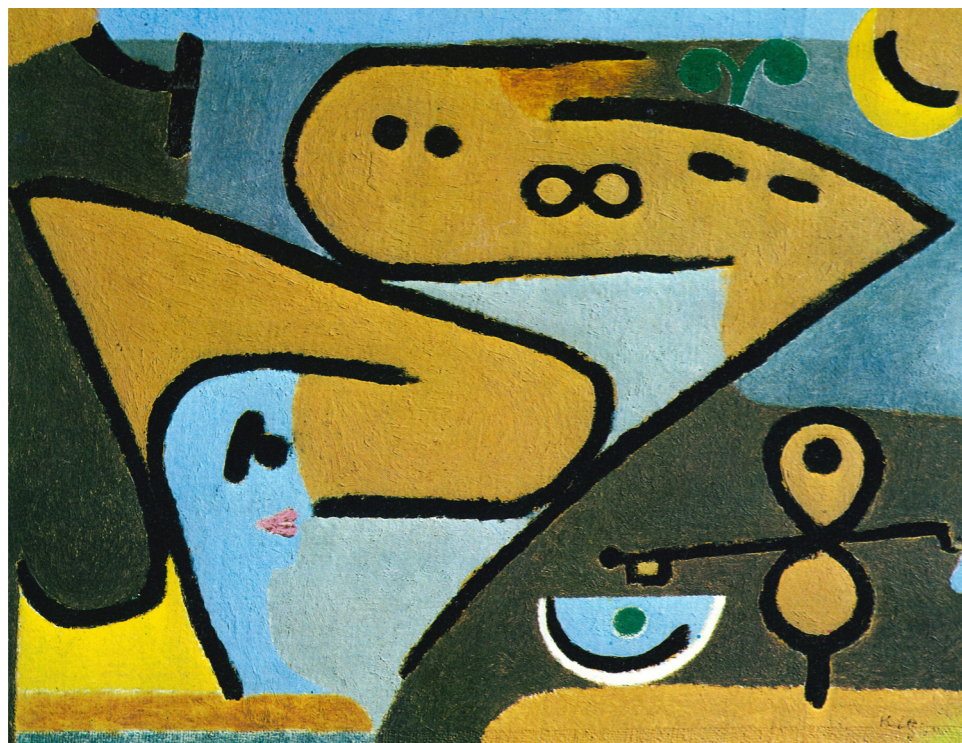
5 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

6 Ibidem.

Dal campanile al grattacielo...



CAPITOLO 3
GEOMETRIA CARTESIANA
vs GEOMETRIA POLARE



Paul Klee, Eolico, 1938
(olio su tela, cm. 52 X 68).
Berna, Kunst-Museum.
In tale dipinto emerge il
linguaggio dell'autore, co-
stituito dall'unione di tratti
e linee, attivate nello spazio
attraverso il movimento
nella dimensione spazio
temporale.

3.1 La figurazione in senso kleeiano: figurativo, formale, linguistico.

La fase interpretativa che si antepone al processo di smontaggio linguistico-espressivo e costruttivo delle opere di D'Olivio dalla scala territoriale a quella del manufatto architettonico, al fine di individuare delle specifiche peculiarità geometriche, instaura una profonda relazione tra la dimensione di una realtà compositiva che oscilla tra il figurativo, il formale e il linguistico e quella archetipica del mondo pittorico kleeiano, cui deve le proprie origini ideologiche.

Per descrivere e interpretare la poetica d'oliviana, articolata su reiterate basi geometriche che sfruttano dinamiche forze tensionali affini alla cinematica, preme la necessità di individuare un bagaglio linguistico, che possa tradurre la dimensione compositiva delle architetture, attraverso concetti figurativi legati alla sfera dell'immagine pittorica.

L'ambizioso tentativo di un'individuazione tassonomica all'interno della complessità geometrica delle opere di D'Olivio si fonda sull'originaria consapevolezza di come le componenti di spazio, tempo e movimento generino le forze propulsive della composizione.

Allo stesso modo, come sostiene lo storico e critico dell'arte Han Jaffé, già nei primi disegni di Paul Klee emerge un'evidente caratteristica, ovvero che «*i mezzi grafici sono impiegati come "segni" in modo chiaro e preciso, e cioè il rilievo che Klee dà al movimento. Non soltanto al movimento in relazione al contenuto, ma alla differenza tra fatto ed azione*», probabile influenza degli espressionisti, con cui Klee entrerà in contatto in quegli anni, i quali partivano dall'azione, dal dramma e non dai fatti¹.

Le affinità compositive riconoscibili nella dimensione figurativa di Klee, si identificano nella scelta rigorosa e conseguente razionalizzazione dei fatti, tradotti in immagine pittorica attraverso un linguaggio costituito dall'unione di tratti e linee, attivate nello spazio attraverso il movimento nella dimensione spazio temporale, che trae

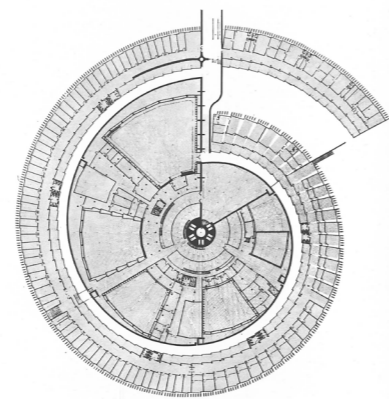
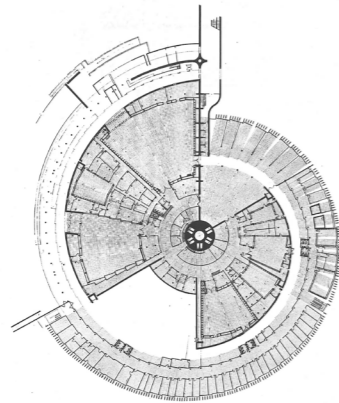
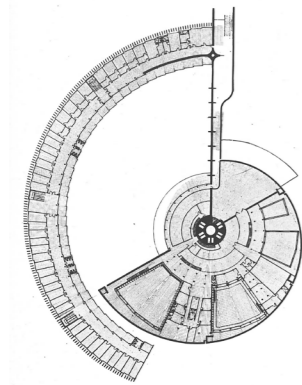
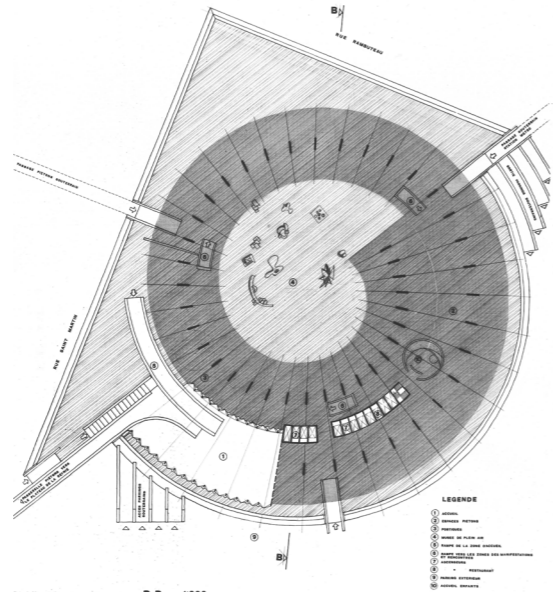
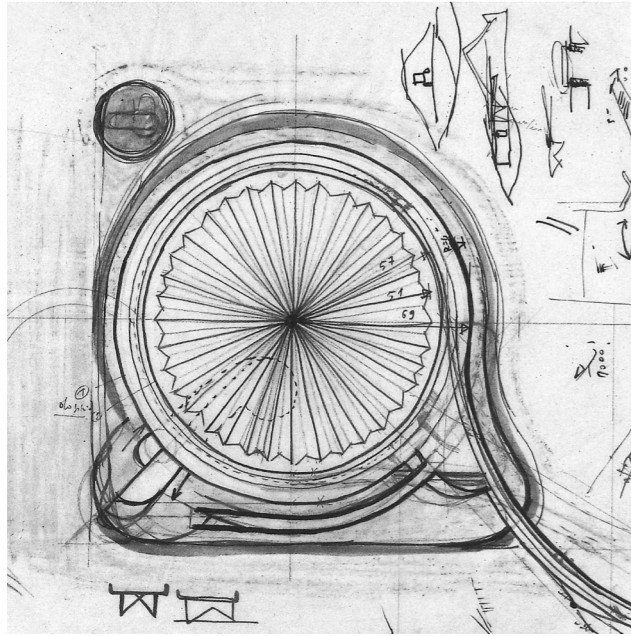
tutta la possibile ricchezza associativa degli elementi delle forme. Infatti, come sottolinea Jaffé, «*non si dovrebbe dimenticare mai che Klee parte dagli elementi, dunque dai mezzi compositivi, e poi si avvicina tutt'al più metaforicamente alla natura*»², percorso cognitivo che intraprende anche D'Olivo, rinnegando da sempre la dimensione naturalistica nella sua produzione pittorica, per poi tradire altrettanto metaforicamente questa categorica posizione, sia nell'enucleazione dei principi della città ecologica Ecotown, allusione al sistema gerarchico strutturale dell'albero, sia attraverso la dimensione onirico-mitologica presente nei suoi quadri, allusione, seppur immaginifica e astratta, del reale.

Nel 1918, dopo una serie di importanti esperienze, Paul Klee scrive il saggio *Confessioni creative*, in cui sviscera una serie di convinzioni compositive alla base della propria produzione, che indirettamente chiariscono le associazioni formali che, per suggestione, conducono a una più chiara traduzione dell'opera d'oliviana. Lo stesso Klee all'interno del saggio afferma: «il movimento è alla base del divenire. Nel Laocoonte di Lessing, nella cui lettura abbiamo smarrito il nostro pensiero giovanile, viene data grande importanza alla differenza tra arte nei confronti del tempo e arte nei confronti dello spazio. E dopo un'osservazione più precisa questa arte si manifesta soltanto come un'illusione da erudito. Perché anche lo spazio è un concetto relativo al tempo. Se un punto diviene movimento e linea, ciò richiede del tempo: lo stesso per una linea che determina un piano. Lo stesso per il movimento dei piani che determinano spazi. Un'opera plastica nasce forse in un momento solo? No, essa è costruita pezzo per pezzo come una casa»³.

Il principio dell'assemblaggio, della costruzione di una realtà compositiva complessa attraverso la sinergia di elementi che reagiscono come particelle fra loro, assume particolare valore se interpretato come tecnica costruttiva dell'opera concepita come forma in movimento nella dimensione del tempo: rispetto a tale riflessione,

che subisce l'influenza delle conoscenze scientifiche della fisica quantistica e della teoria della relatività, pare spontaneo ricondurre le forme a spirali, così familiari a D'Olivo e impiegate in diversi progetti sia nella bidimensionalità, che nello sviluppo spaziale, ai principi della cinematica e alle considerazioni spazio temporali enucleate da Klee, sottolineando come per definizione la sinusoidale incarni perfettamente, attraverso il dispiegarsi nello spazio di una linea articolata nel tempo, la sinergia di tali dimensioni del reale. Nello specifico, nel caso di Lignano Pineta, «*il dispiego geometrico della spirale è il crocevia per uno sviluppo fantastico e germinativo che, quale embrione o cellula amebica, si espande in forme fluide per tutto il territorio: evidente la suggestione e il tributo verso un'iconografia organica e unicellulare, lineare e biomorfa nel contempo*»⁴.

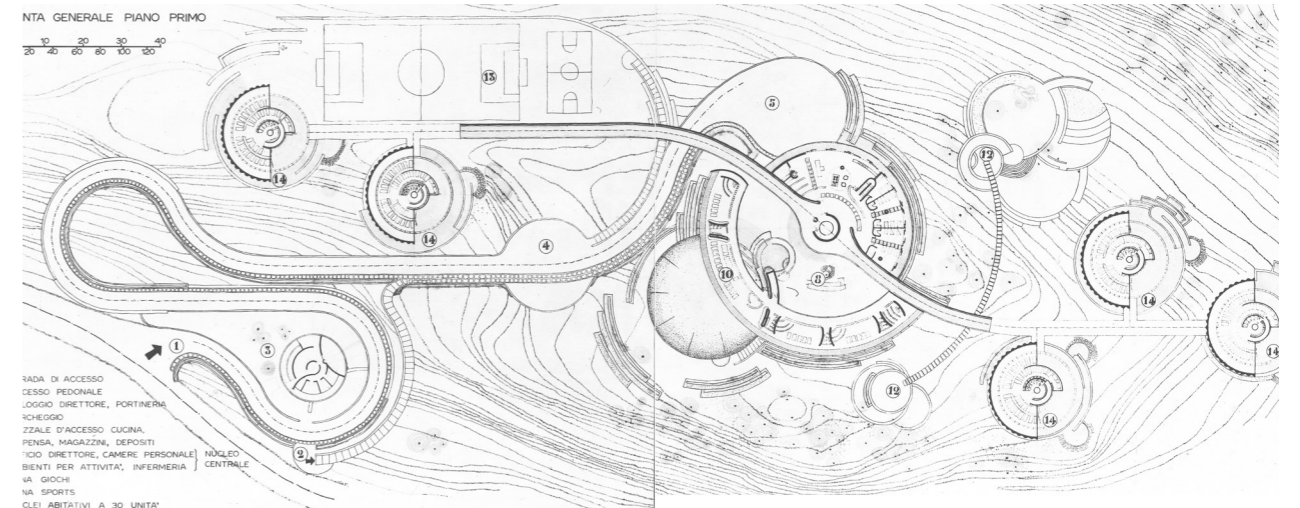
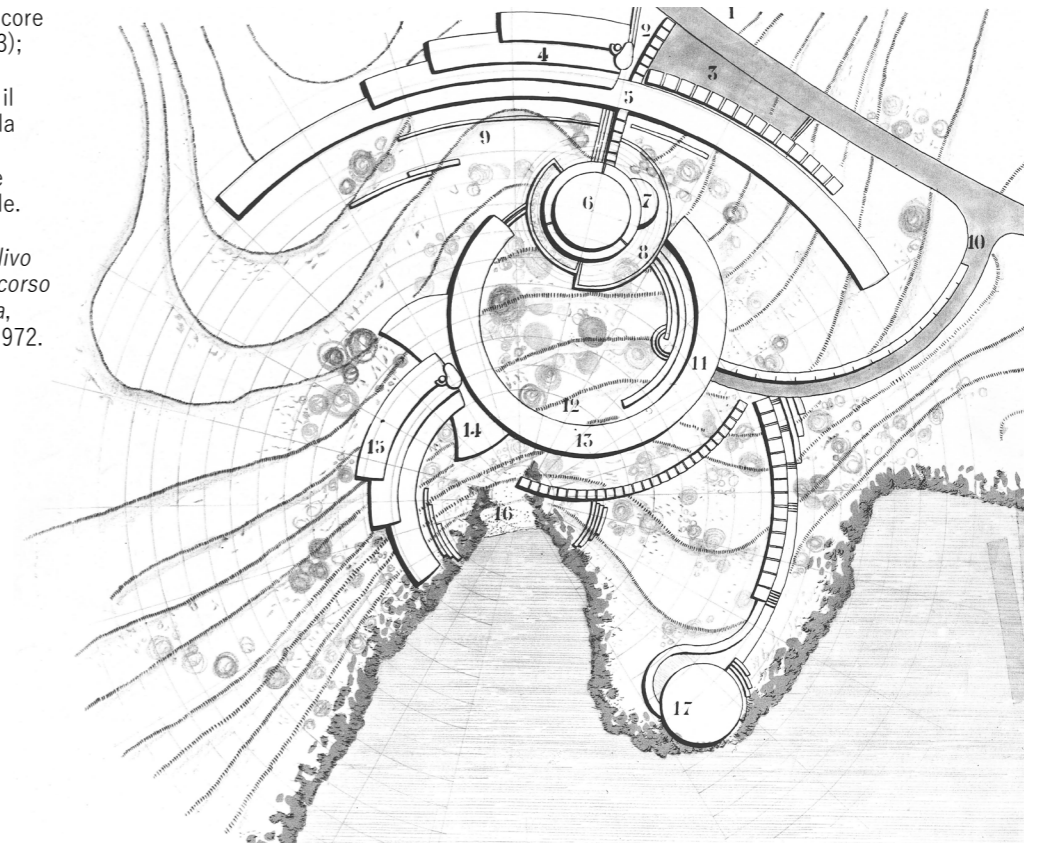
Le figure dei quadri di Klee sono composte da linee, dal loro movimento e dal loro fermarsi, come egli stesso sostiene, «*gli elementi della forma grafica sono: punti, energie lineari, planari e spaziali. Un elemento planare, che non è composto da sottunità, è, per esempio, una energia senza variazione prodotta da una punta grossa. Un elemento spaziale è, ad esempio, una chiarezza sfumata simile a una nube, prodotta da un pennello di varia grossezza. Ho chiamato elementi della rappresentazione grafica quelli che debbono far visibilmente parte dell'opera. Questa esigenza non significa che un'opera debba essere composta soltanto di elementi. Gli elementi debbono produrre forme senza sacrificare se stessi, ma anzi conservandosi. Parecchi elementi spesso debbono riunirsi insieme per dare origine a forme, a soggetti o altre cose secondarie: cioè piani composti da linee in reciproca relazione (per esempio, correnti di acque agitate), o strutture di energie di terza dimensione (il brulicare confuso dei pesci). Grazie a tali arricchimenti della sinfonia formale, le possibilità di variazione aumentano all'infinito e così le possibilità di espressione ideale*»⁵.

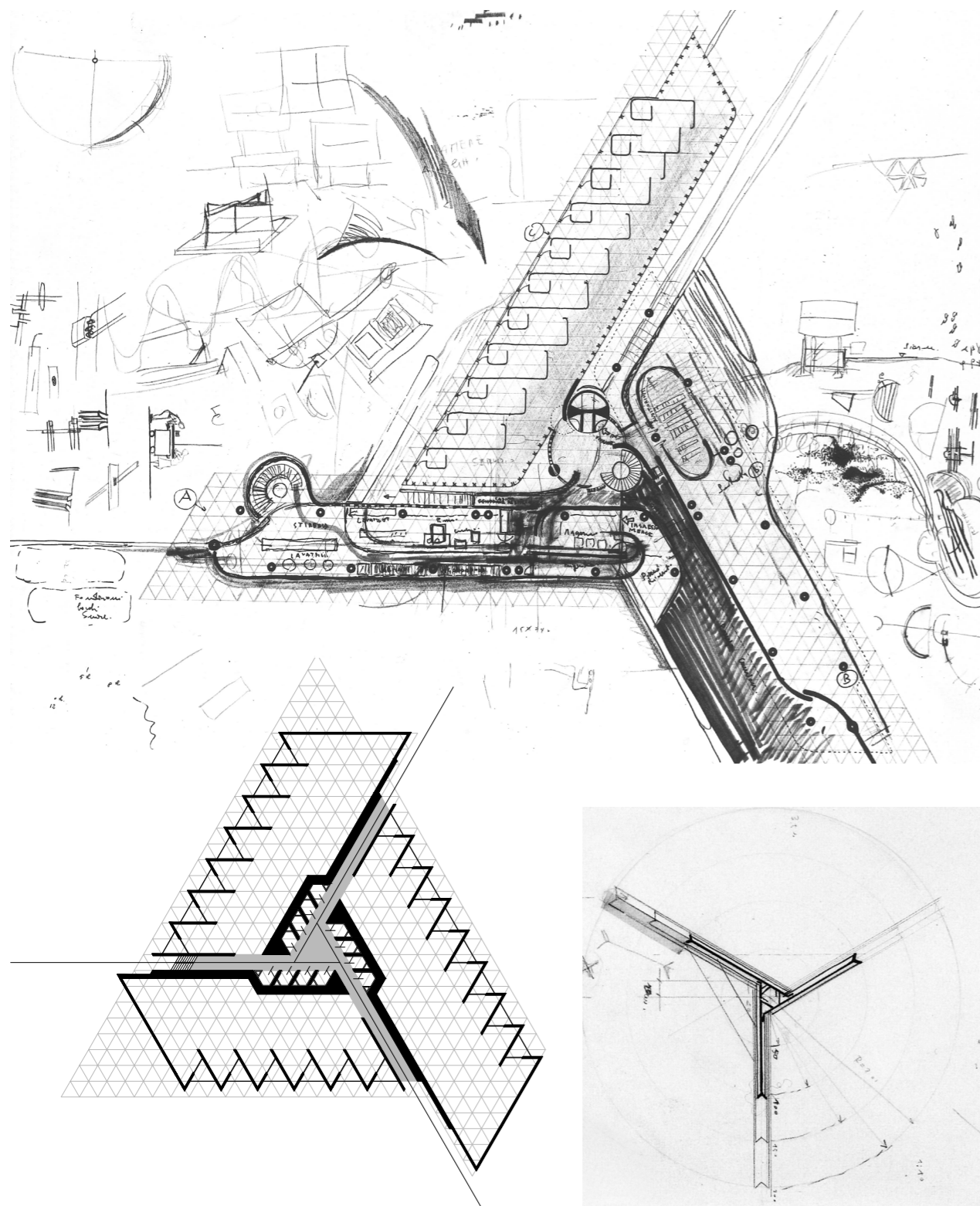


In alto: Marcello D'Olivo, Pianta Mercato Ortofrutticolo, Trieste (1951); Pianta Centro per le arti moderne, Parigi (1971); In basso: Pianta Tv Libia, (1966-1967) in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

I disegni planimetrici riportati sopra consentono un immediato riconoscimento della categoria tipologica identificata con il termine "centripeto", corrispondente a quella composizione formale che prevede un andamento delle forze tensionali attratte verso l'interno. Molto spesso tale caratteristica corrisponde alla sinuosa, che chiude lo spazio verso il nucleo.

Marcello D'Olivo, Manacore sul Gargano (1959-1963); Colonia Olivetti (1958). Entrambi esempi in cui il carattere tipologico della dinamica tensionale centripeta è percepibile anche a scala territoriale. Planimetrie in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.



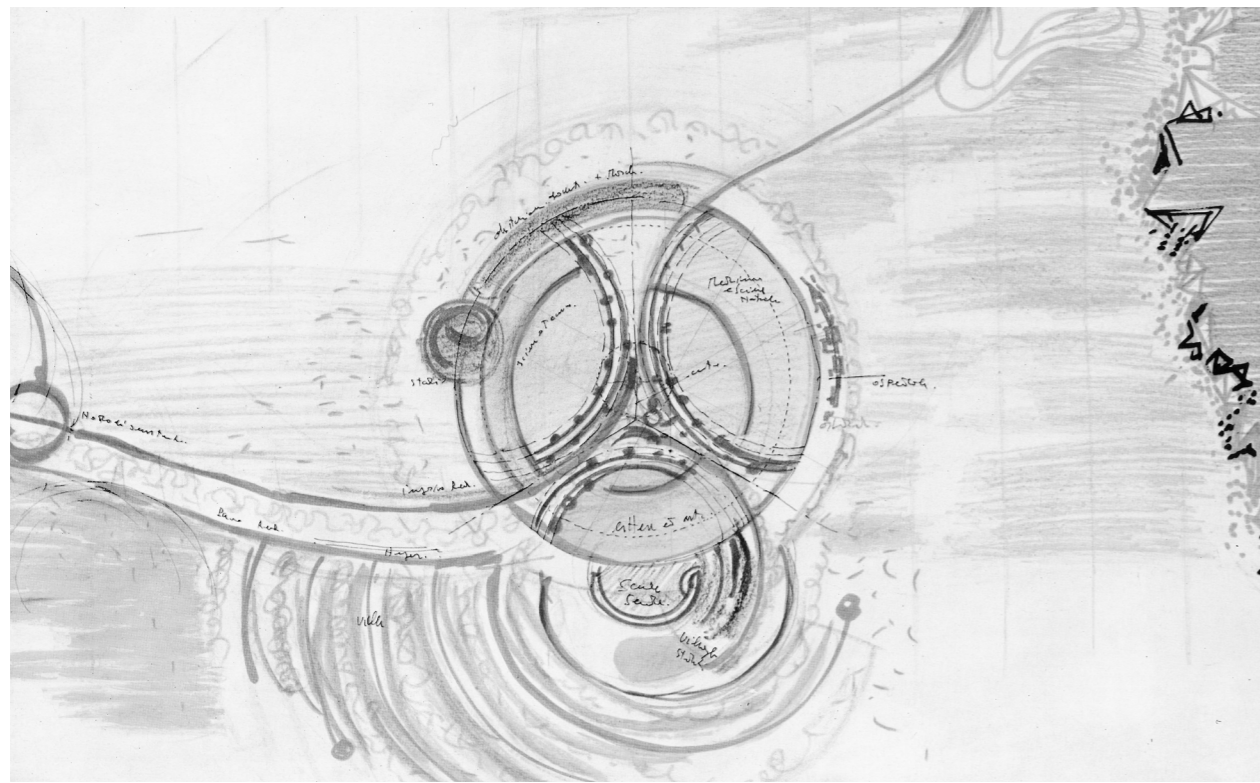


Marcello D'Olivo, Ospedale di Amman (1958-59); ridisegno pianta Torre di Taranto (1961).
Le piante prese in esame manifestano l'appartenenza alla categoria tipologica regolata dalla forza tensionale compositiva "centrifuga", perchè le componenti di cui sono costituite sfuggono verso l'esterno.
Schizzo di pianta in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

Nelle opere di D'Olivo, idealmente sottoposte a un processo di smontaggio e categorizzazione, si riconoscono esattamente delle geometrie che possono considerarsi portatrici di energie lineari, planari e spaziali, grazie alla complessa dinamicità formale generata dagli elementi compositivi di base che si accorpano generando forme più complesse ma senza appunto sacrificare se stessi, ma conservandosi: in termini concreti, la figuratività in pianta di certi progetti d'Oliviani, identificati come centripeti o centrifughi o tripartiti, si riconduce alle forme elementari del triangolo, del quadrato e del cerchio, che scomponendosi e riaggregandosi come elettroni in un campo magnetico, generano forme più complesse in movimento. Con il termine *centripeto*, pertanto, verranno identificate quelle figure planimetriche soggette a forze tensionali che trattengono gli elementi verso il nucleo propulsore della composizione, spesso corrispondente alla zona del fireplace wrightiano o al core strutturale nei casi delle torri; con *centrifugo*, all'opposto, si farà riferimento a quelle composizioni planimetriche che subiranno tensioni dinamiche verso l'esterno, provocando una percezione di apertura dell'edificio verso l'esterno, nonostante possa permanere il nucleo centrale quale nodo cardine della composizione; con *tripartito*, si intenderà riferirsi a quel sistema compositivo composto, spesso utilizzato per i progetti di edifici alti, costituito da tre elementi indipendenti, accorpati da un core contrale di risalita o cavo, che spesso tiene insieme i tre petali o le tra ali.

Marcello D'Olivo, Quartiere La Peyrie, Libreville, (1969-71).
Molto spesso le planimetrie soggette alle tensioni direzionali centrifughe, sono anche tripartite, creando una corrispondenza tra i punti di fuga e i vertici di un triangolo equilatero inscritto nel cerchio.
Pianta dell'obelisco in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.

Lo stesso Paul Klee, in un estratto delle lezioni tenute al Bauhaus, così afferma in merito ai principi dinamici di aggregazione: «*la particella è dunque dinamicamente capace di formazione e conduttrice. Infatti la particella non è una cosa in sé, bensì supporto di una funzione più alta. Essa è mediatrice, vale a dire elemento intermedio, che accoglie e trasmette. E' al servizio di un evento più complesso, suscettibile di sviluppo, è la pietra di fondazione di un'articolazione superiore, che ne viene mediata secondo molteplici aspetti,*



Marcello D'Olivo,
Città Universitaria di
Ryadh (1960); Torre Vecchia
(1957-1958).

I progetti citati denunciano
a una scala inferiore i prin-
cipi compositivi enucleati
negli edifici a pianta com-
posita tripartita. La compo-
sizione a tre elementi, quasi
sempre direzionati secondo
una forza centrifuga, può
corrispondere a una tor-
re, come a un complesso
residenziale costituito da
gradienti.

Planimetrie in D'OLIVO
Marcello, *Marcello D'Olivo
1948-1971*, vol.II in *Discorso
per un'altra architettura*,
Casamassima, Udine, 1972.

attraverso lo spazio»⁶; in conclusione, è alla luce di queste rifles-
sioni che vanno letti e interpretati i termini tipologici assunti per de-
scrivere la dinamicità compositiva delle planimetrie di Marcello D'O-
livo, sostituendo metaforicamente alle particelle conduttrici di Klee,
linee, punti e superfici, ossia elementi archetipici di una geometria
che assume movimento nello spazio attraverso articolati processi ag-
gregativi e disgregativi disposti sul piano.

NOTE

1 JAFFE' Hans L., *Paul Klee*, Sansoni editore, Firenze, 1971, in "I Maestri del Nove-
cento", vol.17, p. 13.

2 Ivi, p. 25.

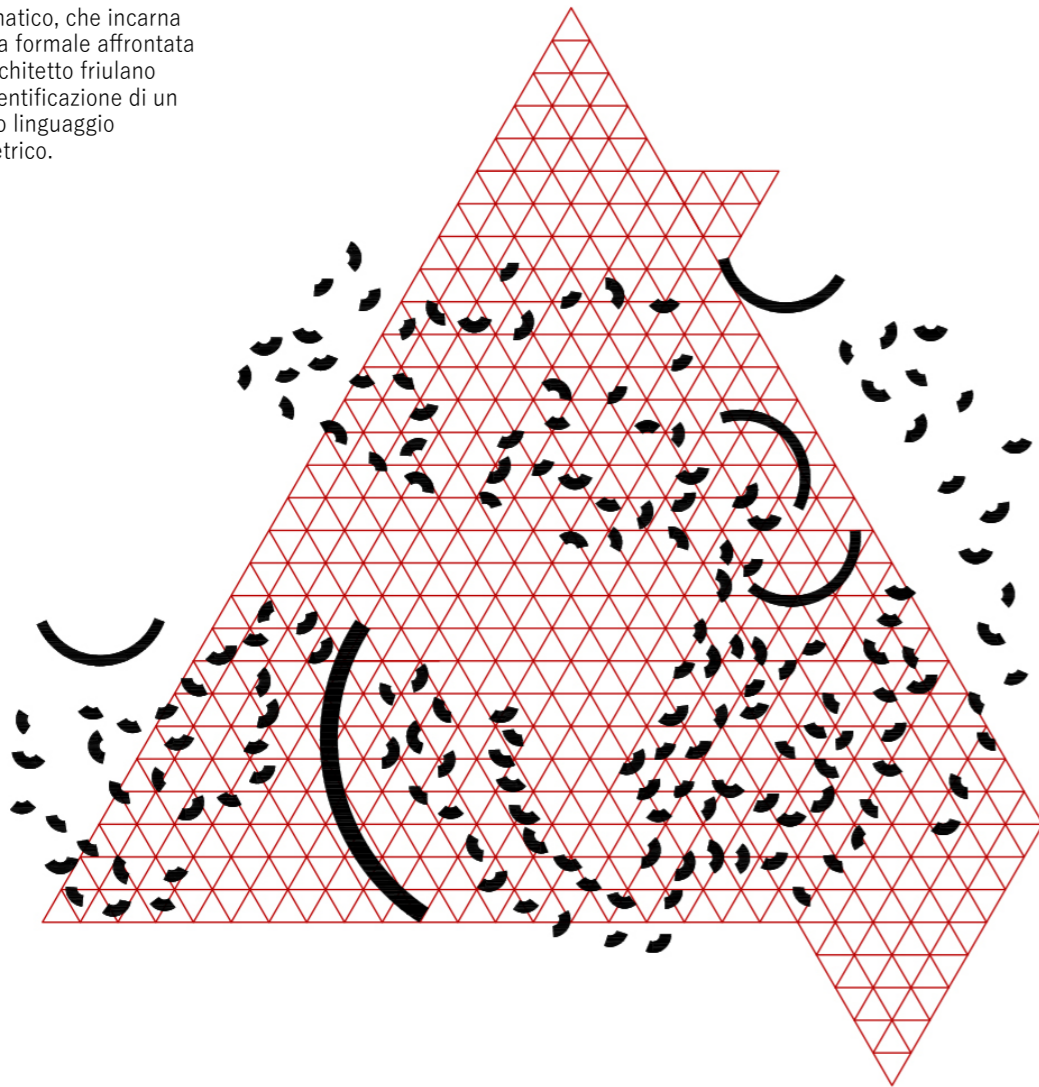
3 Ivi, p. 14.

4 BRUCIATI Andrea, *Natura ed artificio: dalla forma primigenia all'utopia futuribile*,
in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, Edizioni Gabriele
Mazzotta, Milano, 2002, p. 34.

5 JAFFE' Hans L., *Paul Klee*, Sansoni editore, Firenze, 1971, in "I Maestri del Nove-
cento", vol.17, p. 15.

6 KLEE Paul, BARISON Marcello (a cura di), *Teoria della forma e della figurazione*,
vol. II, *Storia Naturale Infinita*, Mimesis, Milano, 2011, p. 53.

Collage d'invenzione.
La sovrapposizione della
maglia triangolare che funge
da tarsia geometrica nella
costruzione della pianta
della Torre di Taranto, con
quella organica del flusso
germinativo delle cellule di
Pineland, produce un
emblematico sciame
matematico, che incarna
la sfida formale affrontata
dall'architetto friulano
nell'identificazione di un
proprio linguaggio
geometrico.



3.2 Lo smontaggio linguistico-espressivo: sulle geometrie resistenti

«Questa particolare attenzione all'aspetto strutturale (che resta incentrata senza eccezioni sul cemento armato), colloca l'opera dell'architetto all'interno della vasta corrente strutturalista che negli anni cinquanta e sessanta attraversa il panorama internazionale. A determinare la diffusione di una spiccata intonazione strutturale nell'architettura di questo periodo è la convergenza di interesse di ingegneria e architettura sullo stesso tema che sta al centro dell'opera di D'Olivo: lo sfruttamento di nuove, ancora inesplorate potenzialità del cemento armato. Mentre l'ingegneria è impegnata ad approfondire le conoscenze strutturali del settore delle volte sottili e del pre-compresso, saggiandone anche sul campo gli esiti progettuali, gli architetti sono particolarmente stimolati ad esplorare nuovi orizzonti formali ed espressivi, con riferimento alle "geometrie resistenti"»¹. Sergio Poretti inquadra la figura di Marcello D'Olivo all'interno del panorama architettonico e ingegneristico europeo del Secondo Dopoguerra, identificando una matrice prettamente espressionista e autonoma nella sperimentazione delle nuove forme strutturalmente compatibili con il nuovo materiale. Nell'accezione di "geometrie resistenti" si identificano i molteplici tentativi d'oliviani di ricondursi sempre a un medesimo vocabolario compositivo, reiterabile, riproducibile ma apparentemente gesto espressivo e autoreferenziale. Il concetto di "geometrie resistenti", coniato da Poretti, sembra raggiungere un'affinità elettiva relazionato alle forme della composizione utilizzate da D'Olivo, le quali, sebbene si articolino nel tempo fino a ibridarsi, sono sempre riconducibili a due grandi famiglie, ovvero quella della geometria cartesiana e quella della geometria polare, quadrati e cerchi, triangoli ed elissi, razionale e intuitivo, assi e curve.

La personalità conflittuale dell'architetto friulano, vittima egli stesso della propria intima dialettica tra componente razionale e irrazionale, trasuda dalle sue architetture, dall'uso metodico e conflittuale dei due diversi approcci compositivi.

«Non è per adesioni artistiche che molti di noi continuano a lavorare all'interno della tradizione euclidea e cartesiana, ma innanzitutto per ragioni pratiche. L'affermazione dell'angolo retto deriva da un antico percorso della ragione, legato alle condizioni di necessità – l'incrocio tra la linea della forza di gravità e quella dello sguardo dell'uomo verso l'orizzonte – che si è consolidato in mondi figurativi compiuti ed esteticamente differenziati nelle diverse epoche»² sostiene Carlo Manzo, denunciando una chiara tendenza compositiva da parte di molti architetti contemporanei ad affidarsi ancora all'esattezza formale legata alla razionalità della geometria cartesiana, consolidata guida e rassicurante strumento di perfezione.

Eppure, nonostante anche lo stesso D'Olivio abbia affrontato i primi progetti affidandosi alla regolarità del modulo cartesiano, soprattutto attraverso l'uso della tessitura tettonica quale metodo insediativo e costruttivo, successivamente si cimenta nello sperimentare tutte le figure elementari della geometria euclidea, includendo anche il quadrato e il cerchio, manifestando una superiore destrezza e un evidente entusiasmo nell'utilizzo di quest'ultimo e delle sue declinazioni, plasmando forme ibride derivate da una prima disgregazione e successiva ricomposizione di frammenti di circonferenze, diversamente assemblate tra loro.

Il bivio sperimentale posto tra geometria cartesiana e geometria polare costituirà una sfida formale che lo accompagnerà durante tutta la produzione architettonica, raggiungendo l'apice nelle due versioni contrapposte per il Progetto di Villa Farsura.

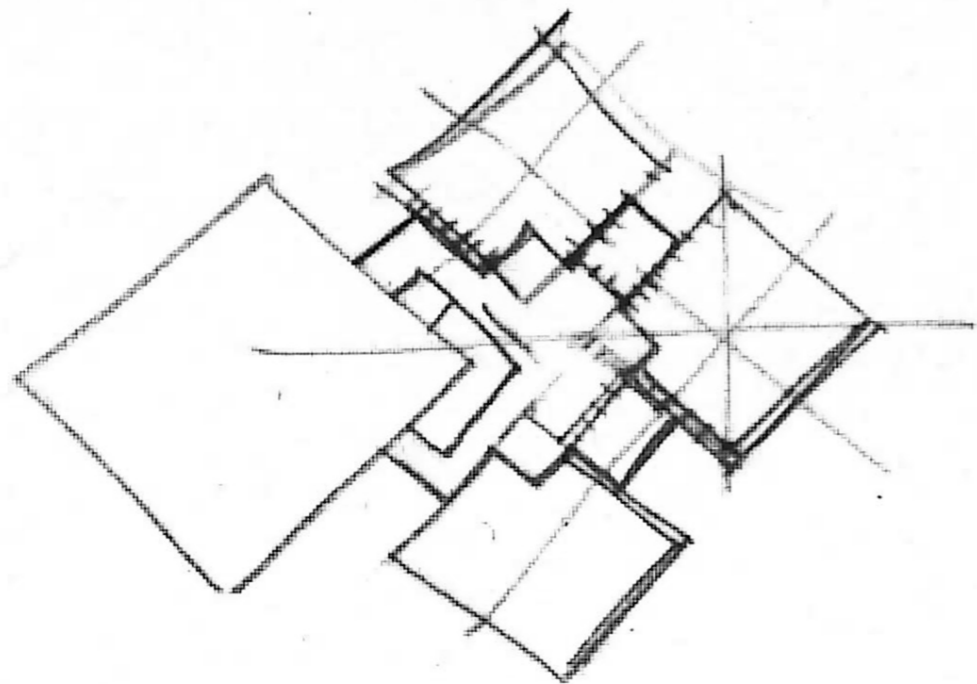
Alla luce di tali considerazioni, la ricerca si è posta l'obiettivo di analizzare l'evoluzione compositiva delle forme elementari, svolgendo un'operazione di smontaggio linguistico-espressivo e costruttivo,

con l'intento non solo di sottolineare la forte discriminante tra geometria euclidea e geometria polare, ma provando a identificare gli archetipi compositivi e le relative evoluzioni formali, che molto spesso risultano essere delle personali riletture proprie dell'architetto friulano.

NOTE

1 PORETTI Sergio, *Il vizio del cemento armato*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivio Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 52.

2 MANZO Carlo, *La ragione delle forme essenziali. Composizione e figure del progetto*, vol.13, in TECA: Teorie della Composizione Architettonica, CLEAN, Napoli, 2019, p. 57.



3.2.1 GEOMETRIA CARTESIANA: dal triangolo equilatero al quadrato

L'operazione di smontaggio linguistico-espressivo si articola a partire dalla figura elementare del triangolo equilatero, che costituisce l'elemento modulare di base della griglia compositiva utilizzata sia per l'organizzazione planimetrica del Villaggio del Fanciullo, diventandone poi elemento strutturale, sia per la Torre di Taranto, entrambi progetti che sono stati già menzionati in precedenza come emblematici nell'identificazione di quel processo di tessitura tettonica che caratterizza i primi approcci progettuali di D'Olivio.

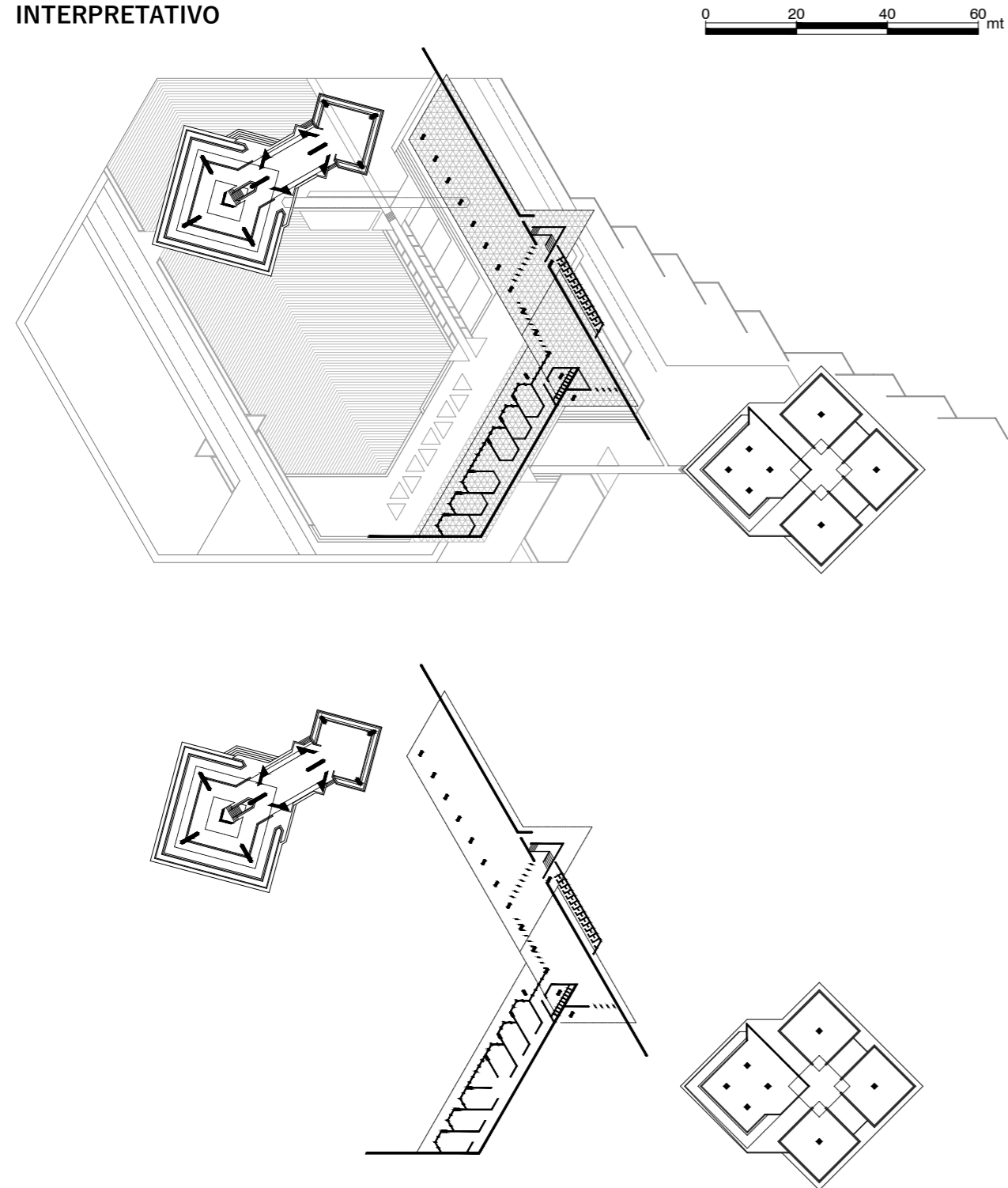
Il percorso di indagine formale relativo alla geometria cartesiana, tuttavia, non si sofferma sul triangolo equilatero, considerato elemento archetipico della composizione, ma analizza invece la geometria, che deriva dalla complementarietà di due triangoli equilateri, ovvero il quadrato.

A partire da diversi singoli elementi modulari del Villaggio del Fanciullo, che a partire dalla griglia triangolare denunciano diverse declinazioni del quadrato, si arriva alla prefabbricazione in serie delle case tipo di Lignano, fino al progetto per Villa Farsura.

In questa analisi interpretativa, strutturata in schede progettuali e volta al riconoscimento degli archetipi e alla comprensione della relativa rilettura, stupisce come la geometria del triangolo spesso sfoci in quella del quadrato, proprio per assemblaggio di elementi modulari, ma come invece il processo inverso non venga mai preso in considerazione.

Marcello D'Olivio,
Villaggio del Fanciullo a
Trieste (1950-55).
Schizzo del "quadrifoglio
della tipografia".
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivio 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

TAVOLE DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO



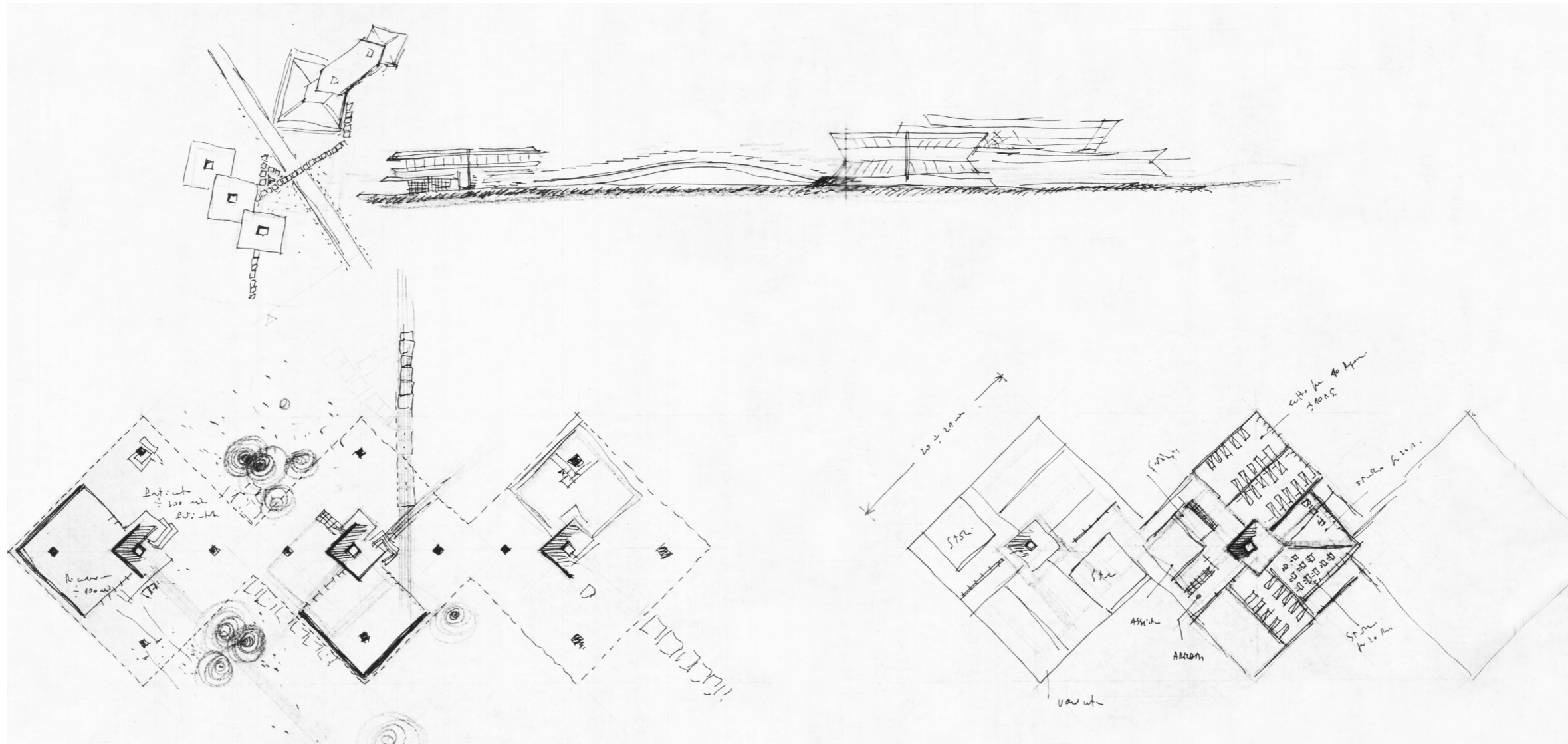
Planimetria generale del Villaggio del Fanciullo, ridisegno della planimetria completa e dell'attacco al suolo. L'opera di ridisegno mette in luce alcuni dei 7 edifici effettivamente realizzati, quelli considerati elementi tipologici fondamentali per l'interpretazione del linguaggio cartesiano.

Gli elementi del Villaggio del Fanciullo (1949-55)

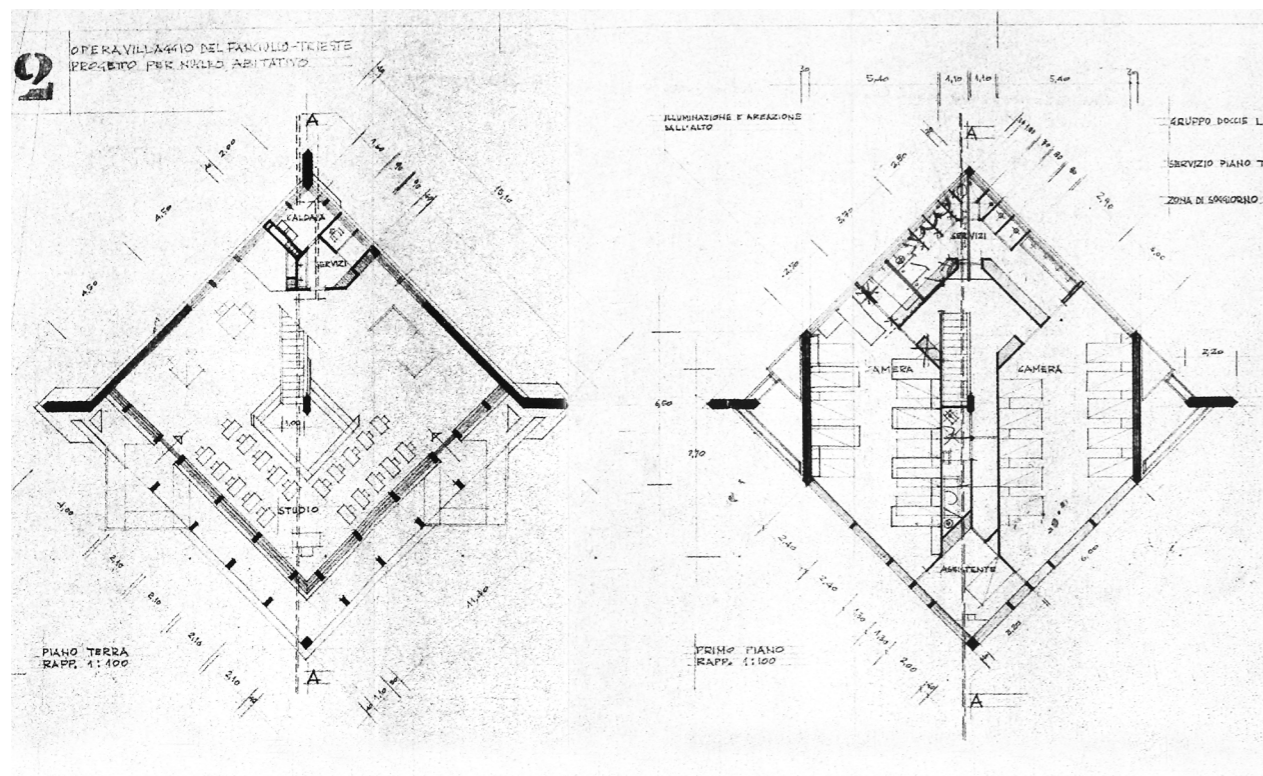
Il progetto per il Villaggio del Fanciullo prevedeva una struttura atta ad accogliere e reintrodurre nel mondo del lavoro giovani disadattati, orfani e reduci di guerra, voluto per iniziativa del prete triestino Mario Shirza.

Il complesso didattico-residenziale doveva svolgere l'importante ruolo di reintegrare e stimolare i giovani emarginati, agevolandoli nell'apprendimento di un mestiere e nella formazione della persona. *«Risalgono infatti al periodo che va dal 1950 al 1953 oltre dieci versioni diverse dell'assetto del Villaggio, che testimoniano le varie fasi di riflessione ed elaborazione del progetto pedagogico che animò l'ideazione dell'impianto urbano: da un'iniziale idea di città estesa e organizzata con edifici isolati ed in linea a più piani, atti ad accogliere i dormitori dei ragazzi, si passò ad un impianto più distribuito del verde, mitigato nei rilievi carsici, con unità abitative ispirate al concetto di casa-famiglia, con una diversificazione degli spazi a uso collettivo e produttivo, l'inserimento di officine meccaniche e tipografiche»¹*: dopo una prima fase analitico-sperimentale in cui si avvicendano oltre dieci versioni progettuali, si arriva a definire l'assetto finale, costituito da sette edifici effettivamente realizzati mediante metodi tecnologici, strutturali e costruttivi considerati avveniristici rispetto alla tendenza contemporanea.

Infatti, il processo progettuale che coinvolse il Villaggio del Fanciullo si articolò dal 1949 al 1953, subendo una serie di interruzioni a causa dell'intermittente sospensione di elargizione di fondi americani, che si tradussero in un susseguirsi di varianti progettuali, tra cui, prima fra tutte, la griglia compositiva a maglia triangolare, guida grafica corrispondente alla maglia strutturale, che, nel corso degli anni venne diversamente orientata, producendo diversi punti di interferenza geometrica, risolti mediante il grande disegno esagonale della piazza.



Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo (1950-1955). La planimetria riporta i tre dormitori, disposti in serie e ruotati sulla diagonale, collegati mediante una passerella sopraelevata al corpo del ristorante, probabilmente in una delle prime ipotesi. Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.

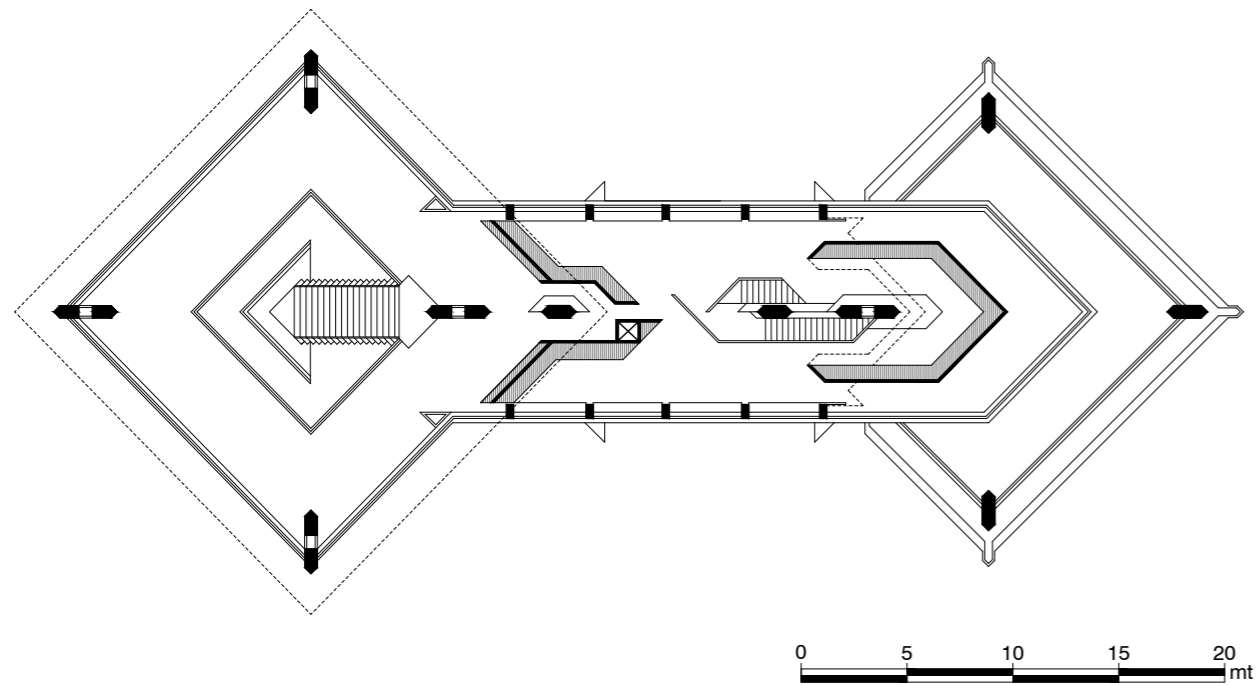


Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo (1950-1955). Disegni relativi a una delle prime versioni dei nuclei abitativi, in cui è possibile individuare la stessa conformazione distributiva interna del ristorante. Piante, sezioni e prospetti dei nuclei abitativi in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Il Villaggio del Fanciullo a Opicina (1950-57)*, in "I costruttori del Novecento. Quaderni d'archivio", n. 01, Gaspari Editore, Rodeano, 2005.

«Si tratta, in ordine cronologico, dei nuclei abitativi caratterizzati da una struttura mista in laterizio, pietra e c.a., solai in latero-cemento con travetti laterizi prefabbricati armati tipo S.A.P.; dell'officina meccanica dove alle strutture verticali in c.a. viene abbinata una copertura modulare con volte formate da grandi archi in laterizio armato tamponati da due fasce di tavelle in laterizio, con tiranti all'imposta; del monolitico corpo in c.a. del ristorante; delle agili e snelle strutture della tipografia le cui coperture a ombrello sorrette da pilastri centrali furono realizzate con piastre quadrate a sbalzo in c.a. irrigidite lungo le diagonali da nervature in c.a. precompresso; del padiglione polifunzionale con solai ottenuti con getti in opera su stampi triangolari in c.a. prefabbricati utilizzati come casseforme a perdere ed elementi modulari prefabbricati quali mensole, pilastri e parapetti per le chiusure laterali»²; di tali sette edifici effettivamente realizzati, la ricerca intende soffermarsi su alcuni degli elementi tipologici ritenuti fondamentali nel processo di smontaggio linguistico-espressivo. Sottendendo l'importanza del ruolo strutturale assunto dalla tarsia geometrica triangolare, applicata anche in termini tettonici, l'attenzione ricade sulle tre principali declinazioni del quadrato, ovvero i dormitori, i pilastri a ombrello della tipografia e l'edificio del ristorante.

Sebbene in ordine cronologico fossero stati realizzati per primi, i nuclei abitativi adibiti a dormitori non vennero poi rappresentati nella planimetria generale dell'ultima versione del progetto, pubblicata nel volume edito da Casamassima nel 1972 e redatto dallo stesso D'Olivo, né mai citati dall'autore stesso, che così definisce il progetto pubblicato: «del progetto generale è stata realizzata solo una parte. Negli edifici si leggono varie tappe di concezione architettonica e costruttiva: il ristorante è una struttura monolitica in cemento armato; il padiglione tipografico è una struttura in cemento armato ma estremamente leggera, mentre il padiglione centrale esalta l'utilizzazione del prefabbricato come elemento architettonico»³.

**TAVOLA DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO**



Ridisegno pianta del padiglione del ristorante, Villaggio del Fanciullo (1950-55). La traslazione dinamica sull'asse dei quadrati, poli del padiglione del ristorante, produce una figura ibrida attraverso l'innesto protratto della congiunzione sulla diagonale, che si configura come un rettangolo di raccordo, dove si concentrano i blocchi di risalita. L'intersezione traslata sulla diagonale e la figura ibrida che ne deriva presenta delle affinità con il progetto di Gardella per il Palazzo degli Uffici dell'Alfa Romeo a Milano, progettato tra il 1967 e il 1970.

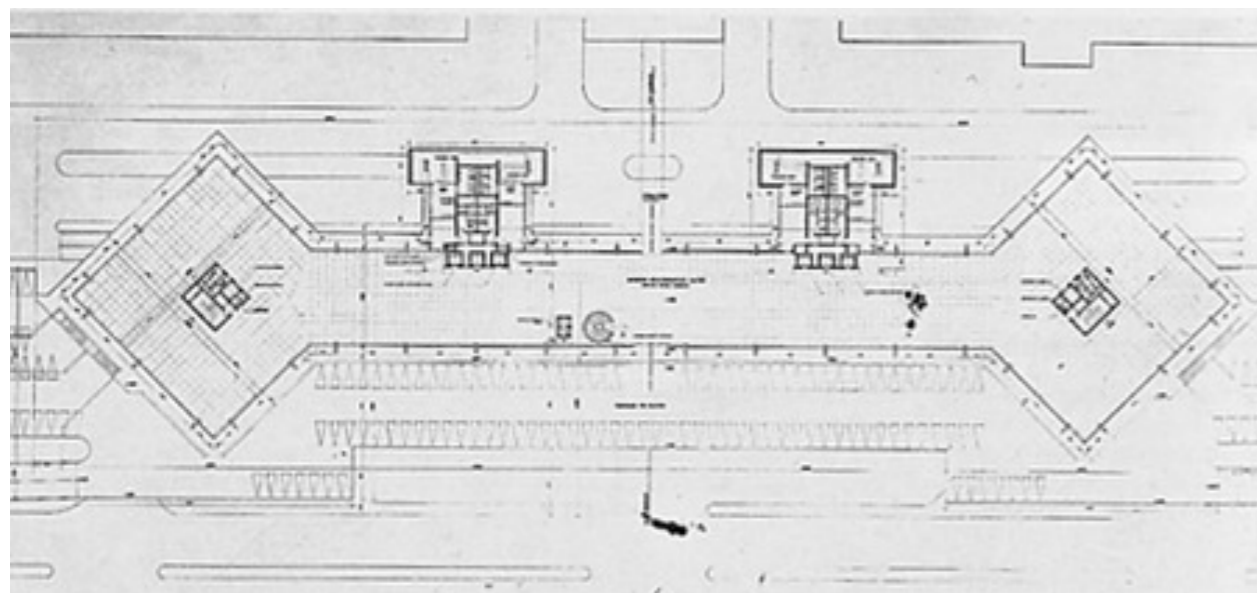
Se ne fa riferimento, invece, in uno schizzo dell'Archivio Marcello D'Olivo, pubblicato nel fascicolo *Marcello D'Olivo. Il Villaggio del Fanciullo a Opicina (1950-1957)*, dove i tre dormitori, disposti in serie e ruotati sulla diagonale vengono collegati mediante una passerella sopraelevata al corpo del ristorante, probabilmente in una delle prime ipotesi. I dormitori verranno poi effettivamente realizzati per primi, ma rimarranno nuclei autonomi rispetto alla struttura complessiva.

Il processo di smontaggio e rilettura formale, consente di individuare la reiterata conformazione della concatenazione lineare su diagonale di quadrati in diversi edifici del Villaggio del Fanciullo.

Il primo caso è rappresentato appunto dal sistema di dormitori, costituito da tre elementi modulari quadrati di 20m x 20m, al cui interno è possibile distinguere una maglia distributiva secondaria, che tuttavia riporta la stessa concatenazione di forme dell'originaria. In questi primi studi l'architetto friulano non pone particolare attenzione all'intersezione di forme intesa come spazio atto alla concentrazione di servizi, ma ragiona a scala maggiore, collegando il sistema con il suddetto percorso sopraelevato, al padiglione del ristorante.

In quest'ultimo edificio, l'elemento caratterizzante diventa proprio il sistema di connessione tra un quadrato e l'altro, di dimensioni diverse, ma posti sull'asse della medesima diagonale: l'intersezione traslata costituisce un sistema ibrido di quadrati e rettangolo, riconoscibile anche nel contemporaneo progetto di Gardella per il Palazzo degli Uffici dell'Alfa Romeo.

La traslazione dinamica sull'asse dei quadrati, poli del padiglione del ristorante, produce una figura ibrida attraverso l'innesto protratto della congiunzione sulla diagonale, che si configura come un rettangolo di raccordo, dove si concentrano i blocchi di risalita. Il sistema di dormitori, invece, conserva intatta la geometria del quadrato, pur intersecando la serie di tre moduli disposti in linea e ruotati sulla diagonale. La distribuzione interna reitera la conformazione



planimetrica, affermandosi nel nucleo centrale del blocco scale, anch'esso quadrato e ruotato secondo l'orientamento della pianta.

Insieme ai dormitori e al padiglione del ristorante, il complesso della tipografia, costituisce la prima fase del processo di smontaggio linguistico-espressivo, in cui si pone l'attenzione sulla geometria del singolo quadrato modulare, accorpato a un altro modulo attraverso intersezione o parziale sovrapposizione.

Nello specifico, l'indagine formale si sofferma in una breve digressione sul pilastro modulare "a fungo" o "a ombrello" impiegato anche da Felix Candela in Messico a metà degli anni '50 per un'esplicativa prova di carico, o da Clorindo Testa nel Centro Civico di Santa Rosa a La Pampa (1958-65), da Pier Luigi Nervi nel Palazzo del Lavoro di Torino (1959), come da Marco Zanuso nella Fabbrica Brionvega a Caselle D'Asolo (1963-67) o, come primo fra tutti, da Frank Lloyd Wright nel Johnson Wax Building; questi quattro progetti sono accomunati dallo stesso pensiero compositivo, che non prevede un solo pilastro "a fungo" modulare, come nel caso di D'Olivo, in cui, seppur inserito in un sistema di 4 elementi mantiene una precisa autonomia formale e strutturale, ma mira invece all'assemblaggio di una vera e propria copertura grazie all'accostamento dei singoli moduli autoportanti, giocando sulle possibili variazioni di intersezione e marginatura.

Nel caso del Centro Civico di Santa Rosa a La Pampa (1958-63), il lavoro di Clorindo Testa si può considerare: «*manifestazione di una poetica dovuta alla traboccante creatività dell'artista, esito di una straordinaria capacità plastica nel governare e plasmare la forma architettonica*»⁴ per l'abile uso del calcestruzzo armato evidente nel sistema di copertura antistante l'edificio, costituita da pilastri a ombrello modulari autoportanti che, accostati, creano una superficie continua di passaggio.

L'ingegnere Pier Luigi Nervi utilizzò lo stesso principio costruttivo nel Palazzo del Lavoro a Torino (1959): l'edificio è caratterizzato da

un grande padiglione quadrangolare, costituito da 16 elementi modulari con copertura a base quadrata.

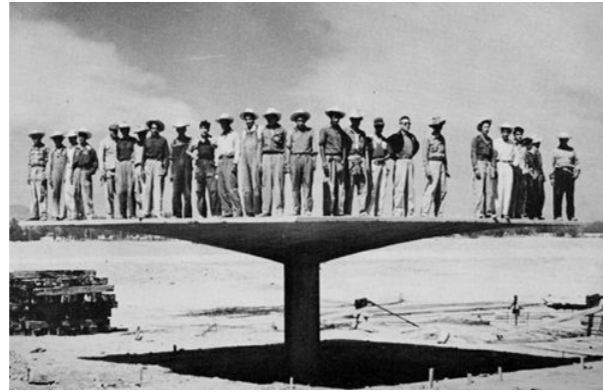
Ogni modulo quadrato, di 40 metri per lato, è sorretto da un pilastro centrale alto 25 metri, che termina rastremandosi, su cui poggia una caratteristica copertura a raggiera di travi in acciaio di diametro 38 metri. Gran parte dell'illuminazione dell'edificio è garantita da dei lucernari ricavati dalle fessure di scostamento tra un modulo e l'altro. Tale principio compositivo sembra accomunare edifici della stessa destinazione d'uso: anche Marco Zanuso, per il progetto della Fabbrica Brionvega (1963-1967) pensò alla suggestione della sala ipostila, coperta da un sistema di solai modulari quadrati. In questo caso la costruzione si basa sull'elemento del pilastro a ombrello, alternato nelle due altezze di 5,20 metri e 3,70 metri, che oltre ad assurgere la funzione di copertura e sostegno strutturale, individua una griglia di divisione delle postazioni lavorative.

Il primo esempio appartenente a questa tipologia è sicuramente il Johnson Wax Building a Racine (1936) di Frank Lloyd Wright, emblema rappresentativo da cui hanno attinto anche gli architetti successivi: l'edificio è costituito da un'aula ipostila ottenuta mediante doppia altezza, in cui lo spazio è scandito secondo una griglia ortogonale di 6 metri per 6 metri, che individua i moduli di postazione lavorativa, come accade anche alla Fabbrica Brionvega. In corrispondenza delle intersezioni ortogonali si innestano degli elevatissimi pilastri in calcestruzzo "a fungo", che svolgono ruolo strutturale rispetto al perimetro destinato alla sola funzione di recinto.

L'elemento del pilastro a ombrello trova massima espressione e autonomia nel lavoro, più recente, di Amancio Williams, che si concentra, attraverso diversi progetti, sullo studio di altissimi elementi puntiformi dalle forme leggere e aerodinamiche, che simulano la consistenza dei fiori: «*il tema del rapporto fra progetto strutturale ed espressione poetica sarà una costante della sua opera, così come l'uso delle pure forme geometriche, integrato alla tecnica,*



Frank Lloyd Wright, Johnson Wax Building
Racine, Wisconsin, 1936.



Felix Candela, Prova di carico su un pilastro ad ombrello,
Messico, prima metà anni '50.



Marcello D'Olivo, Villaggio del Fanciullo a Trieste, 1950-55.
Struttura a fungo della copertura della tipografia.



Clorindo Testa, Centro Civico di Santa Rosa a La Pampa,
1958-65. Copertura esterna a elementi modulari.

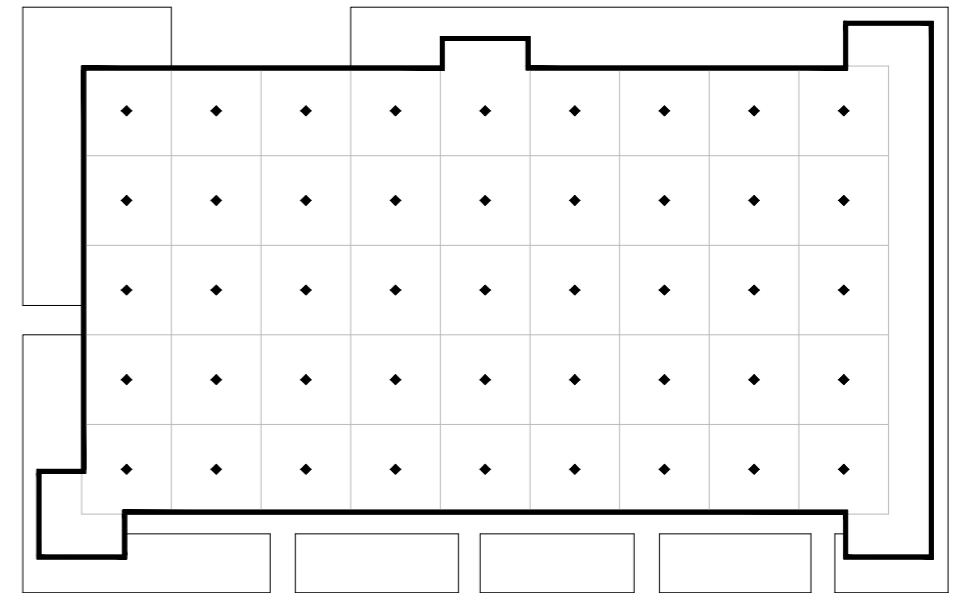
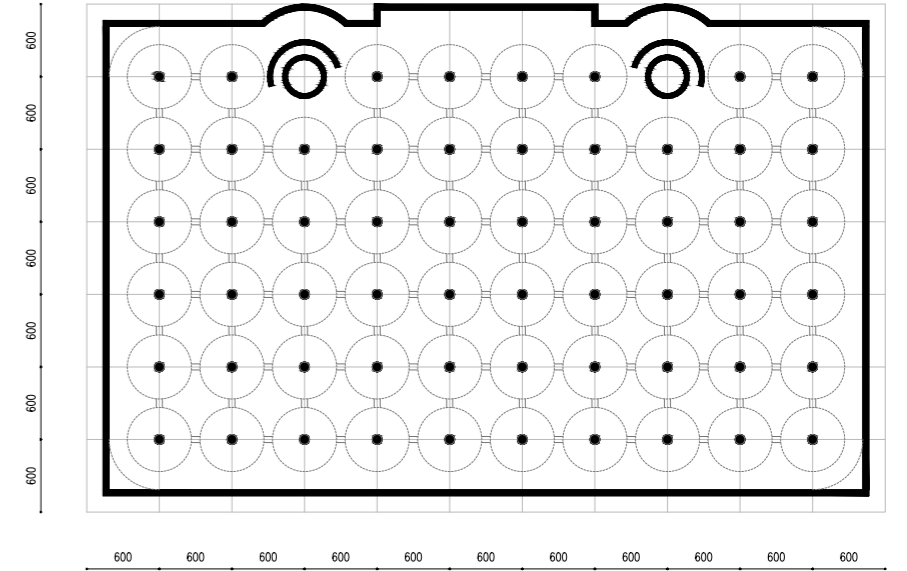


Pier Luigi Nervi, Palazzo del Lavoro a Torino, 1959.
Elemento modulare con copertura a base quadrata.



Marco Zanuso, Fabbrica Brionvega
Casella D'Asolo, 1963-1967.

Johnson Wax Building, ridisegno della pianta;
Fabbrica Brionvega, ridisegno della pianta e sezione.
In entrambi le planimetrie considerate, appare evidente l'uso modulare del pilastro a fungo, che oltre ad assicurare alla funzione di copertura e sostegno strutturale, individua una griglia di divisione delle postazioni lavorative.





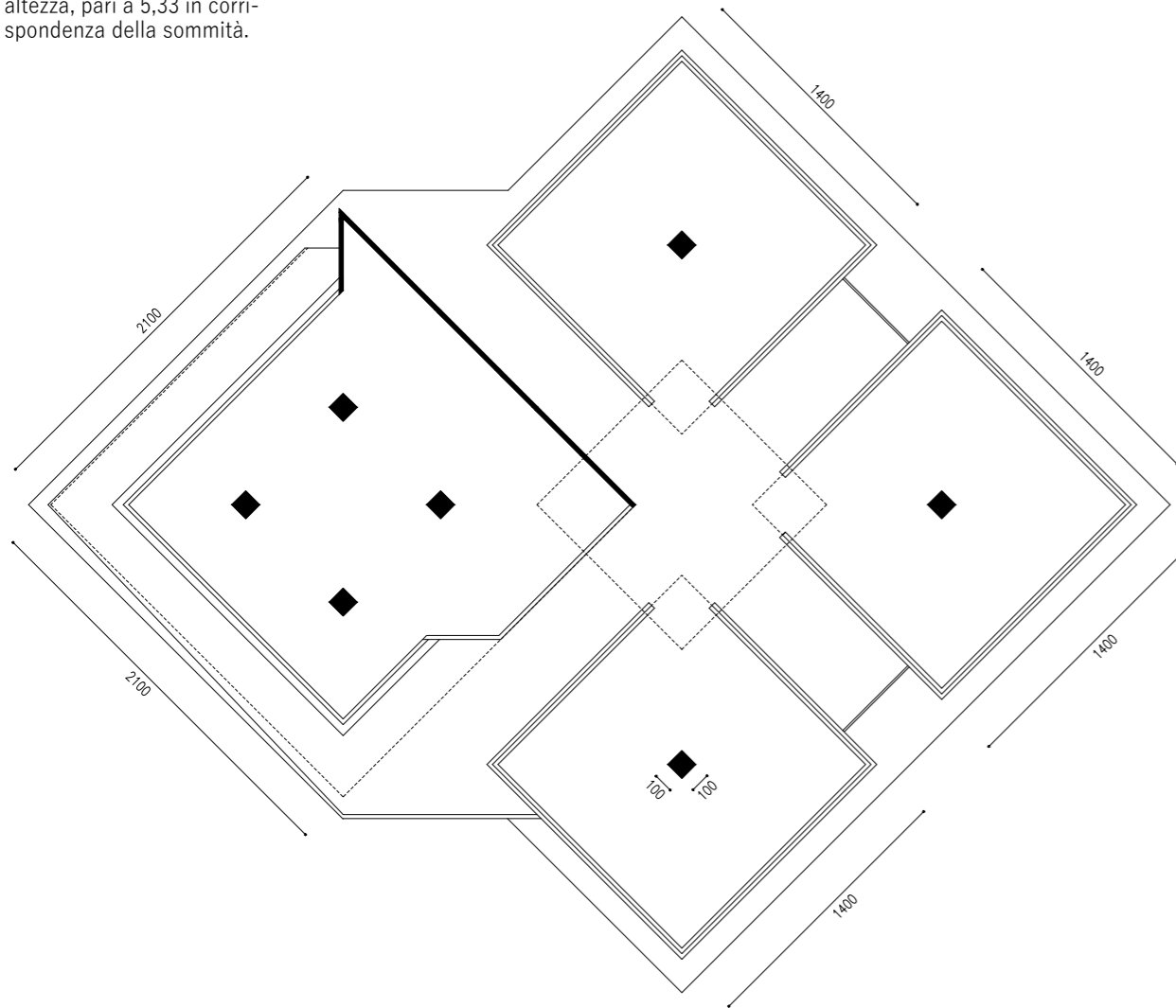
Amancio Williams (1913 – 1989).
In alto: sezione costruttiva di dettaglio del prototipo di pilastro a “ombrello”.
In basso: applicazione concreta del prototipo costruttivo nel progetto per il Monumento in omaggio ad Alberto Williams Buenos Aires, 1963.

sarà dominante nelle scelte strutturali del progetto di architettura»⁵. Pertanto, l'elemento tipologico del pilastro “a ombrello” trova i propri riferimenti archetipici in diversi esempi precedenti al Villaggio de Fanciullo, a partire da Wright. Tuttavia, la rilettura che ne fa D'Olivo, consente di evidenziare degli aspetti compositivi autoreferenziali: la struttura, sebbene raggiunga, attraverso l'accorpamento di più moduli, una configurazione unitaria, denuncia prepotentemente la struttura osteologica del sistema, leggibile attraverso la leggerezza dei prospetti, a contrasto con l'imponenza degli “ombrelli” portanti. Queste grandi strutture modulari, si dispongono a grappolo, differenziandosi per ampiezza della copertura e per altezza: tre, dei quattro pilasti totali, sono disposti ad L, presentano un'ampiezza di 14m per 14 m di lato, si ergono su un tronco portante di sezione 1m per 1m fino a raggiungere la medesima altezza, pari a 5,33 in corrispondenza della sommità, mentre le estremità della “pagoda” si abbassano impercettibilmente, grazie ai fasci di innervatura dei fili di acciaio. Insieme al quarto “ombrello”, di pari altezza, ma di lato 21m x 21m e sorretto da 4 steli, i tre elementi si inscrivono a loro volta in un quadrato, tenuti insieme da un ultimo elemento modulare, che ergendosi di poco, sventa sulla composizione, costituendone il nucleo. Leonardo Sinisgalli, il poeta ingegnere e mentore di D'Olivo, dopo un sopralluogo al Villaggio del Fanciullo, così descrive i “fiori matematici”: «e ho visto, oltre il refettorio, ormai compiuto e in servizio, lo scheletro del grande quadrifoglio della tipografia che ho presentato nell'ultimo numero di questa rivista. Siamo andati con l'amico a guardare dal basso uno di questi fiori matematici, ci siamo spostati sotto l'ombrello, pesante circa una ventina di tonnellate, sospeso a quello stelo, vibrante, sottile, eppure resistentissimo alla bora che lassù scoperchia le case, ho visto le due serie di tre borchie che stringono i fasci di 42 fili d'acciaio ciascuna, alla tensione di due tonnellate per ogni filo. Quel misto di matematica, di meccanica, di scultura, quella forma legata alla terra e all'aria con l'energia di un

Ridisegno pianta della tipografia del ristorante, Villaggio del Fanciullo (1950-55).

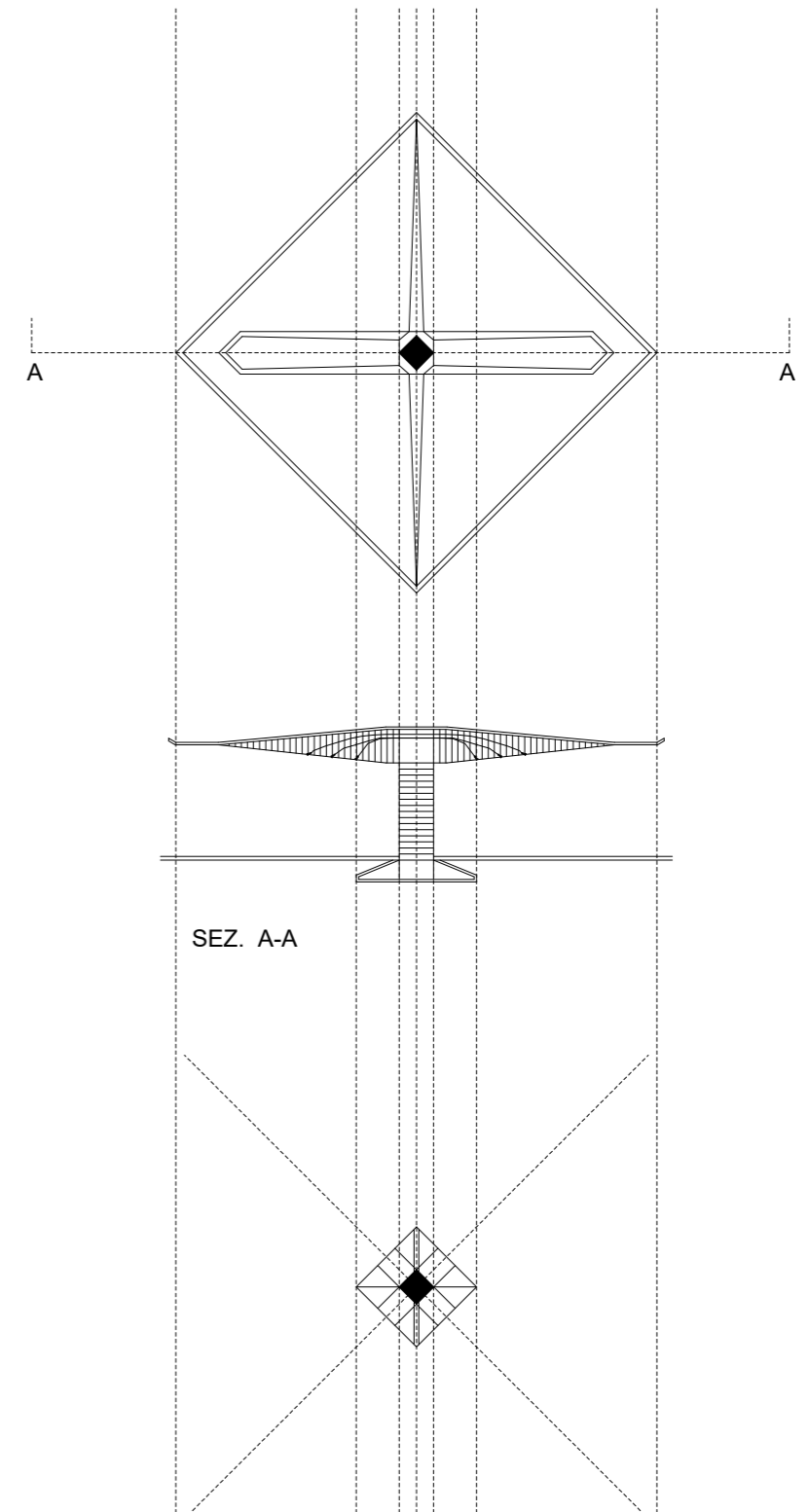
Le grandi strutture modulari a "fungo" della tipografia, si dispongono a grappolo, differenziandosi per ampiezza della copertura e per altezza: tre, dei quattro pilasti totali, sono disposti ad L, presentano un'ampiezza di 14m per 14 m di lato, si ergono su un tronco portante di sezione 1m per 1m fino a raggiungere la medesima altezza, pari a 5,33 in corrispondenza della sommità.

TAVOLE DI RIDISEGNO INTERPRETATIVO

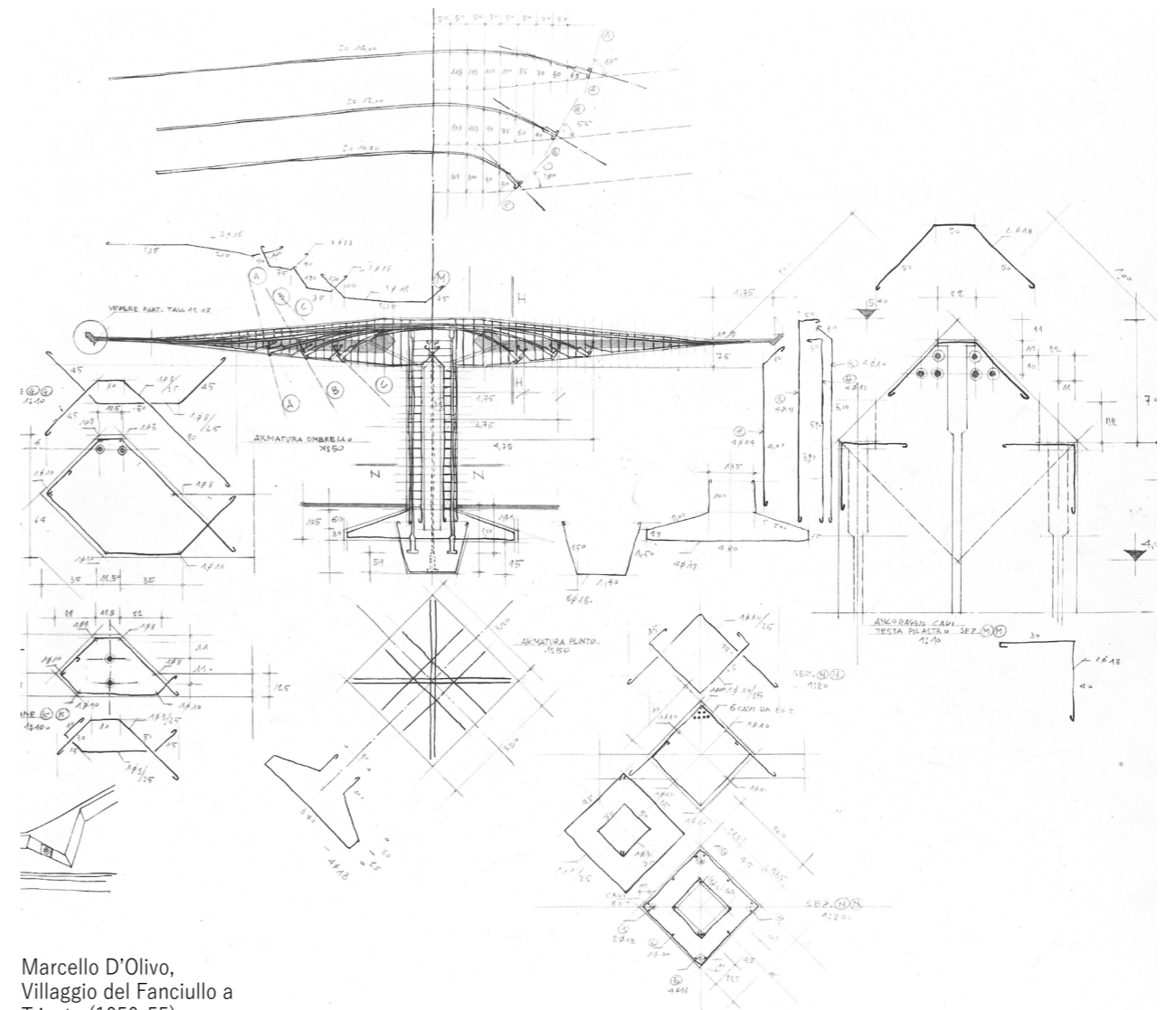
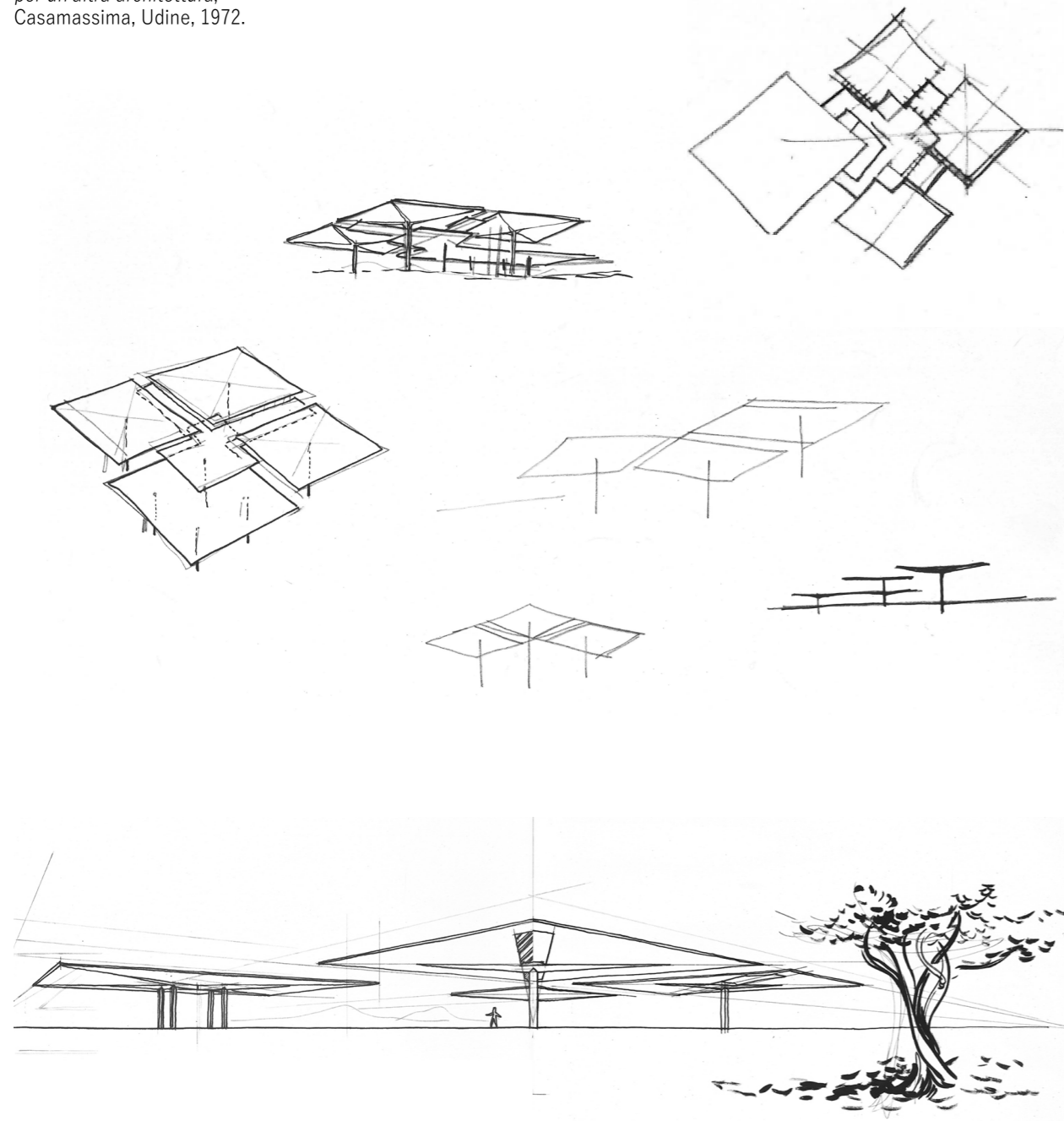


Ridisegno di pianta, sezione e pianta della copertura del pilastro a "fungo", Villaggio del Fanciullo (1950-55).

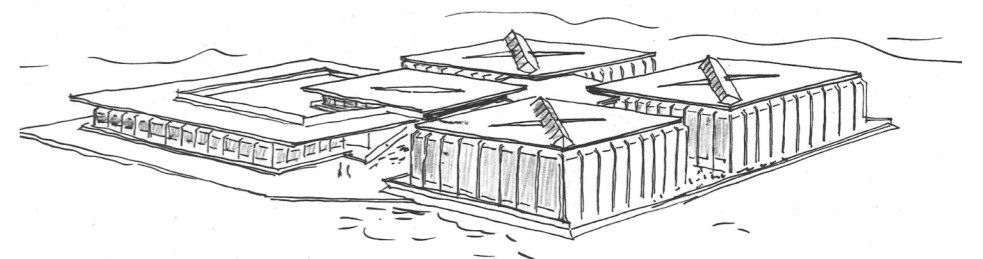
Il disegno consente di comprendere le proporzioni strutturali e di percepire il grande sbalzo sorretto dall'esile stelo. Inoltre in sezione, è possibile identificare i fasci di innervatura di fili di acciaio che permettono il lieve abbassamento della copertura a pagoda.

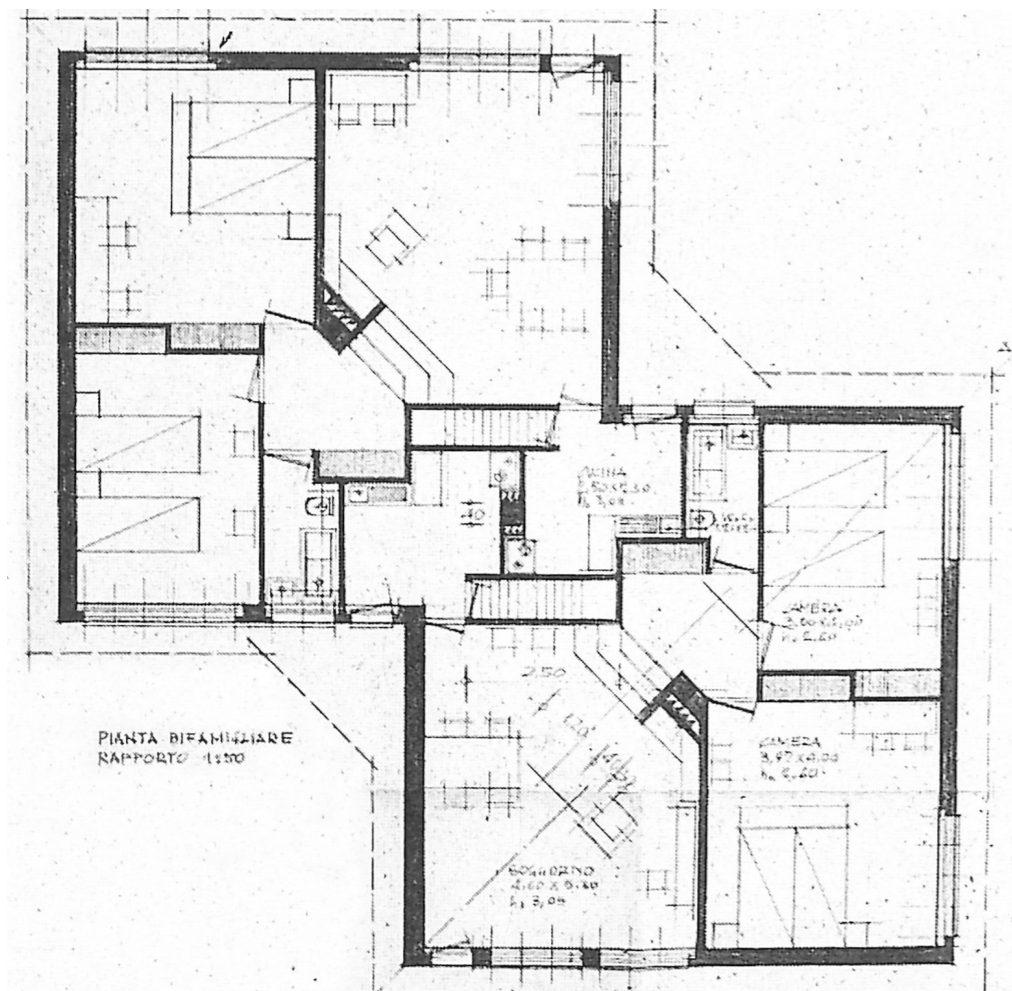


Marcello D'Olivo,
 Villaggio del Fanciullo a
 Trieste (1950-55).
 Studi preliminari per la
 tipografia in D'OLIVO
 Marcello, *Marcello D'Olivo*
 1948-1971, vol.II in *Discorso*
 per un'altra architettura,
 Casamassima, Udine, 1972.



Marcello D'Olivo,
 Villaggio del Fanciullo a
 Trieste (1950-55).
 Strutture della
 tipografia e prospettiva in
 D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
 vol.II in *Discorso* per un'altra
 architettura, Casamassima,
 Udine, 1972.





Marcello D'Olivo,
Case Ina a San Pietro al
Natisone, Udine, 1949.
Prosegue la sperimentazione
del modulo residenziale
studiato nelle sue compo-
nenti cartesiane. Sulla scia
del ristorante di Opicina,
il modulo si raddoppia e,
traslato sulla diagonale, si
aggancia a un altro, confe-
rendo alla pianta la
consueta forma ibrida.
Archivio Istituto Autonomo
Case Popolari, Udine.

albero, quella forma con radici e muscoli, quella forma vivente a me dava le vertigini. Perché pensavo che l'anima è qualcosa di simile a quella tensione, a quell'attenzione, e basta il vento a suscitarla proprio come alla nostra anima basta un sospiro, e basta il peso della neve (o degli anni) ad affaticarla»⁶.

Case Ina, San Pietro al Natisone (1949-51)

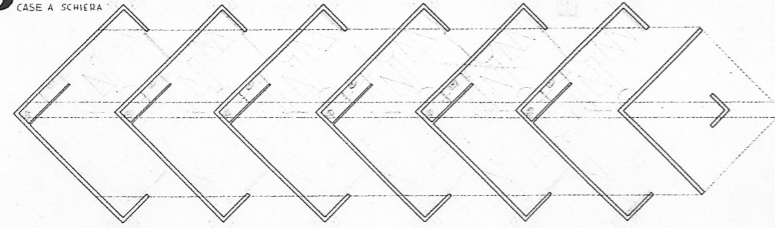
Contemporaneamente al progetto del Villaggio del Fanciullo, negli anni tra il 1949 e il 1951, Marcello D'Olivo continua parallelamente a cimentarsi nello studio della pianta quadrata e delle sue conseguenti conformazioni. Emergono, infatti, evidenti associazioni con i disegni della prima versione delle Case Ina a San Pietro al Natisone: progetto per una casa bifamiliare, probabilmente in calcestruzzo, basato sull'intersezione di due quadrati di 14,90m di lato, ruotati e disposti sulla diagonale, su cui si innestano uno nell'altro, secondo la già nota matrice compositiva in procinto di sviluppo nel caso dei nuclei abitativi del Villaggio del Fanciullo.

L'accorpamento dei due quadrati costituisce, inoltre, l'embrionale accenno della forma composita del ristorante del Villaggio del Fanciullo, concentrando la parte nevralgica di distribuzione proprio in concomitanza dell'intersezione rettangolare, evidenziata dalla proiezione della copertura, lasciando così esposti i due prospetti corrispondenti ai lati dei triangoli equilateri. L'innesto traslato dei due corpi quadrati, infatti, consente di identificare una porzione ibrida, dove concentrare i sistemi di risalita, che invece nei dormitori del Villaggio del Fanciullo reiterano concentricamente la forma planimetrica.

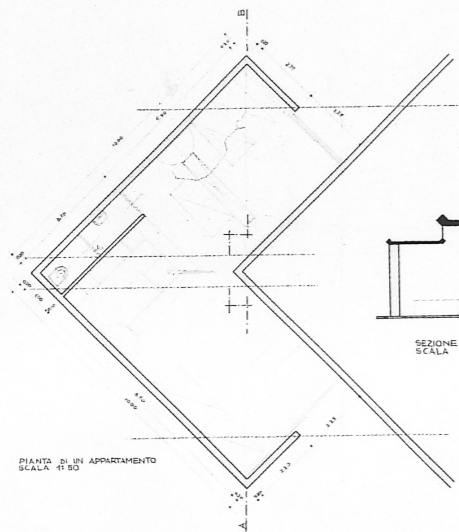
Si presume, dalle dimensioni totali del triangolo, che sia anche in questo caso una derivazione geometrica multipla del basilare triangolo equilatero matrice della griglia compositiva e strutturale del progetto di Opicina.

La pianta della prima soluzione per le Case Ina rappresenta forse,

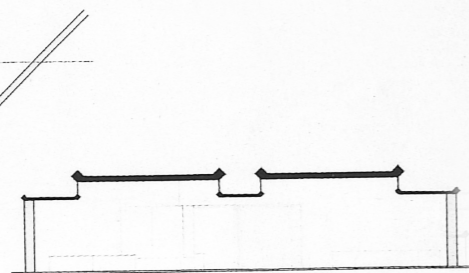
5D LIGNANO PINETA
CASE A SCHIERA



PIANTA
SCALA 1:100

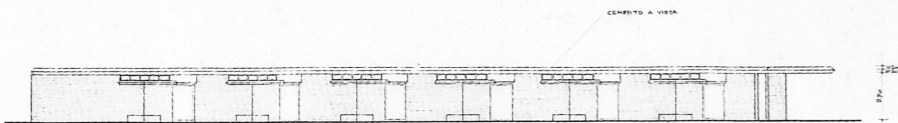


PIANTA DI UN APPARTAMENTO
SCALA 1:50

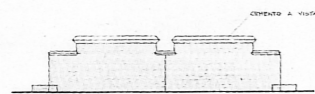


SEZIONE A-B
SCALA 1:50

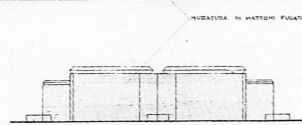
ARCHITETTO MARCELLO D'OLIVO
1954 - VIA S. PIETRO 11 - UDINE
p. 3 - 111.



CEMENTO A VISTA

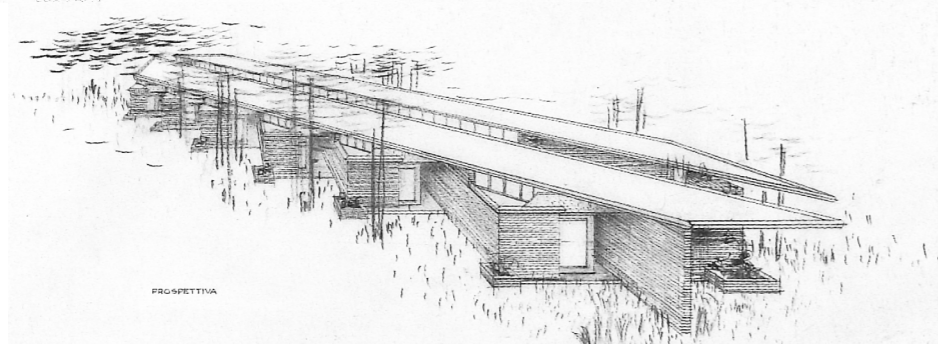


CEMENTO A VISTA



ALCANTARA IN MATTONI PULITI

PROSPETTI



PROSPETTIVA

con il contemporaneo progetto per il padiglione del ristorante del Villaggio del Fanciullo, dei “fiori matematici” e dei dormitori, il primo tentativo di una serie di progetti volti alla ricerca di un modulo residenziale efficace, ricerca che poi terminerà un paio di decenni dopo con la nascita del “gradiente”. Leggermente antecedente agli studi per le Case prefabbricate di Lignano, tale progetto si concentra sullo studio della distribuzione interna in funzione delle forme ibride generate dall’incastro delle forme originarie: pochi anni dopo, infatti, sorgerà in D’Olivo la curiosità di sperimentare un sistema assiale di quadrati, ruotati sulla diagonale e comunicanti tramite intersezione rettangolare. Questi studi modulari lo indurranno a sviluppare veri e propri sistemi lineari, come già si accenna in uno schizzo del treno di Lignano.

Case tipo Lignano Pineta (1954)

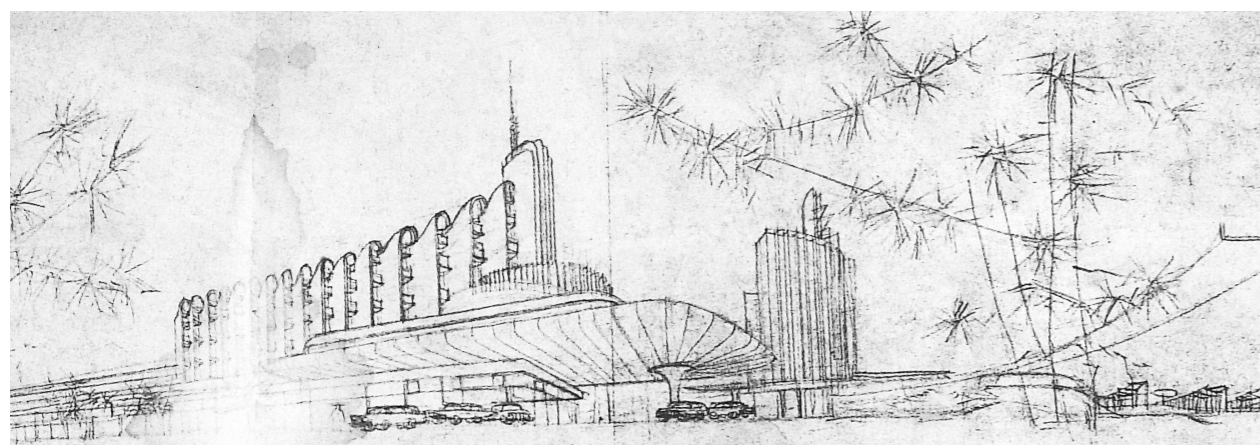
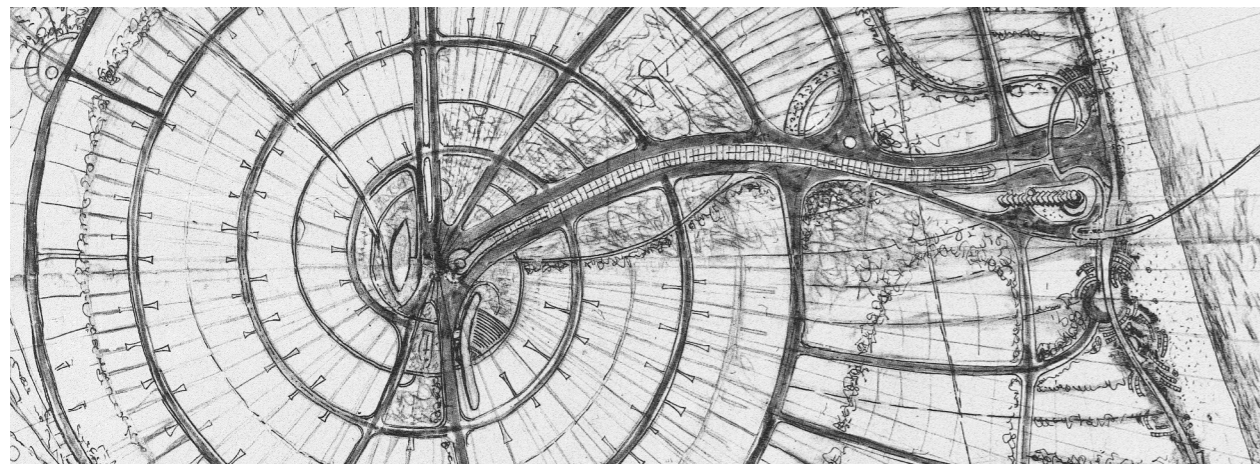
Procedendo con il lavoro di smontaggio linguistico-espressivo, sembra interessante soffermarsi sugli studi delle case tipo prefabbricate pensate per Lignano Pineta, che, di poco successive ai casi precedentemente analizzati, presentano evidenti affinità compositive legate alla geometria del quadrato, accentuando però il carattere lineare del sistema abitativo, sicuramente agevolato dalla prefabbricabilità del manufatto.

Le case tipo, infatti, sono frutto di uno studio volto alla ricerca di un prototipo residenziale realizzabile in serie, sia formalmente, sia strutturalmente, mediante elementi prefabbricati.

Il processo di ricerca compositiva iniziata negli anni ‘50 con le prime ipotesi di Lignano, si protrarrà nel decennio successivo, nei progetti di Manacore sul Gargano (1959-64) e Pineland (1962-63), dove le iniziali congetture di carattere formale approderanno all’idea di gradiente, inteso come miglior risposta compositiva e strutturale all’esigenza residenziale.

Le case tipo di Lignano rappresentano uno dei primi tentativi formali

Marcello D’Olivo,
Case Tipo, Lignano Pineta,
Udine, 1954.
I disegni mostrano un reiterato tentativo di studio del modello residenziale tipo, realizzabile in serie, mediante elementi prefabbricati. Compositivamente, emerge l’evoluzione formale del linguaggio cartesiano, impiegato mediante l’uso del quadrato ruotato sulla diagonale, ma disposto in serie.
Archivio D’Olivo, Galleria d’Arte Moderna Udine.



Pianta e veduta prospettica del "treno" di Lignano Pineta, (1952-54).

Una delle prime soluzioni prevedeva in alzato una successione di gusci ruotati sulla diagonale posti a spina di pesce, con al termine un elemento verticale a fungere da faro architettonico in una dimensione urbana prevalentemente orizzontale. La successione lineare di elementi prefabbricati viene concepita in concomitanza degli studi sulle case tipo.

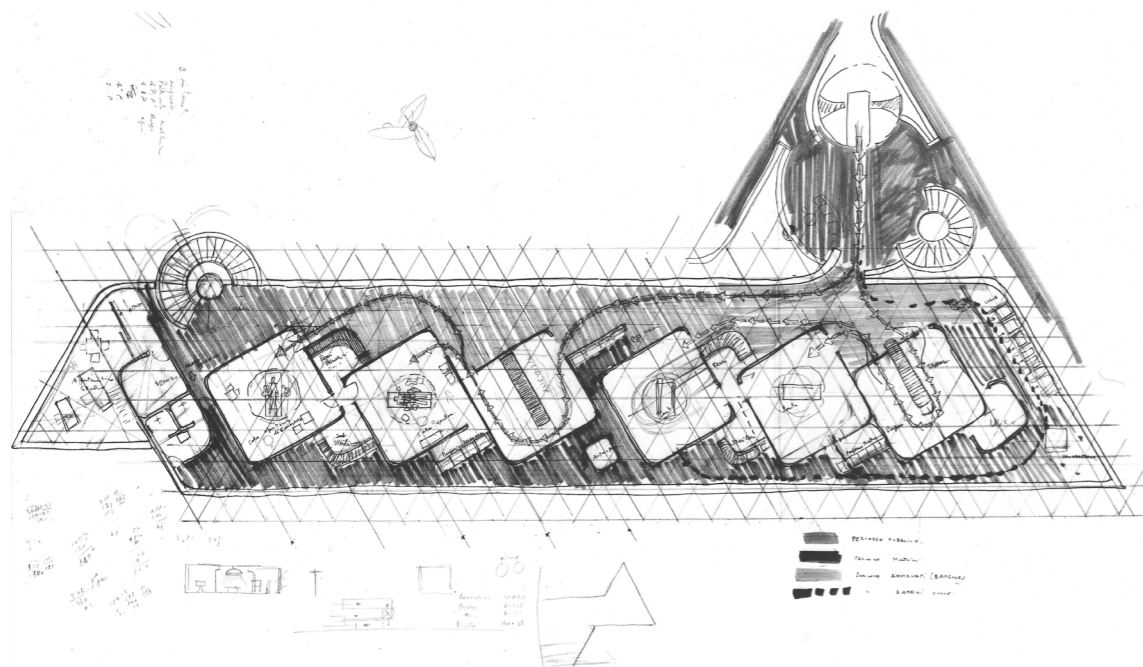
di concatenazione di quadrati ruotati sulla diagonale, probabilmente diretta conseguenza geometrica della griglia di triangoli equilateri usata spesso come guida grafica e come prototipo modulare. Ogni blocco residenziale misura dieci metri per dieci, e assume una conformazione più vicina al triangolo equilatero che al quadrato, proprio a causa dell'inserimento a spina di pesce lungo la diagonale.

La stessa composizione sembra diventare uno stilema quasi ossessivo per D'Olivo, che riformulerà in diversi progetti variando la conformazione del singolo modulo, ma non nella disposizione.

Gli studi, condotti nel 1954, rappresentano un passo evolutivo nella ricerca d'oliviana del processo di innesto e intersezione di quadrati, in quanto in questo caso, venendo meno lo spazio centrale ibrido, identificato invece dal rettangolo nei casi del Villaggio del Fanciullo, il blocco scala viene addossato alla parete, sfruttando l'angolo posto sulla diagonale.

Il treno di Lignano Pineta (1952-54)

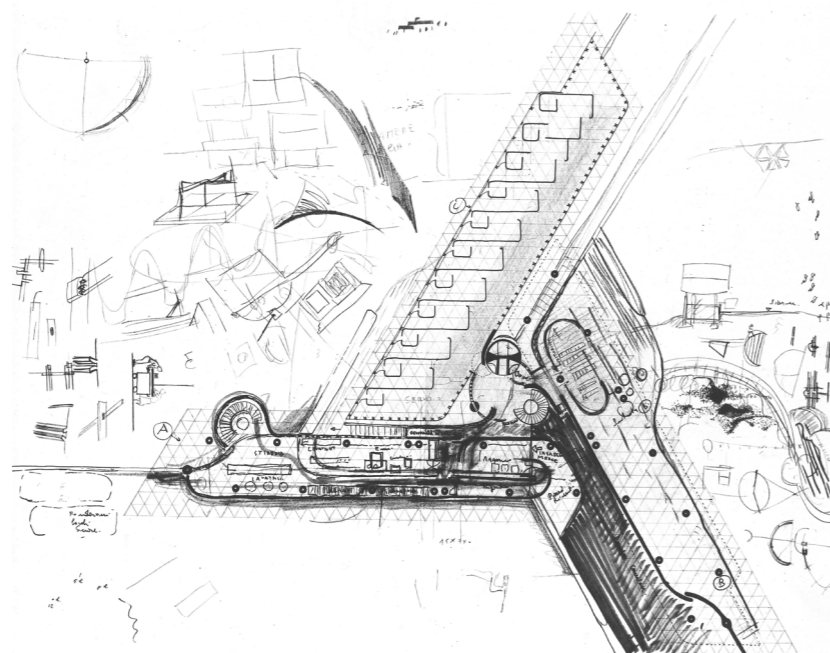
«La prima costruzione a Lignano Pineta, denominata "il treno", è un segmento della spina dei servizi, lunga 110 metri, sulla sinusoide che dal centro della spirale conduce al mare. Ben diversa è la prima versione, inedita, di questo progetto, precedente al dicembre 1952. Una teoria di elementi a guscio, alti sei piani e rivolti verso il mare, è conclusa da un corpo a torre e da un'ampia pensilina, sorretta da un wrightiano pilastro a fungo»⁷: la prima soluzione del progetto per il sistema lineare del treno di Lignano Pineta rientra, per affinità, all'interno del campo di ricerca condotta in quegli anni da D'Olivo sulla pianta quadrata ruotata e disposta linearmente sulla diagonale, ma limitandosi esclusivamente alla composizione planimetrica. Tale ipotesi infatti prevedeva in alzato una successione di gusci ruotati sulla diagonale posti a spina di pesce, con al termine un elemento verticale a fungere da faro architettonico in una dimensione urbana prevalentemente orizzontale.



Marcello D'Olivo,
Ospedale di Amman (1958-1959).

Progetto di grande interesse per la compresenza di molteplici caratteri tipologici: la tripla concatenazione ripetuta in serie di locali quadrati adiacenti, ma non allineati su diagonale, bensì leggermente traslati; la conformazione tripartita; l'andamento centrifugo degli elementi.

Dettagli pianta ai piani superiori, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.



«A Lignano, ad esempio, il geniale sistema viabilistico a spirale (in sostanza un'unica strada che giunge al mare e all'entroterra), è di difficile percezione e produce in chi lo percorre un certo spaesamento sulla propria localizzazione. Questa semplice osservazione in realtà pone interrogativi molto concreti sul risultato figurativo dei grandi disegni urbani di D'Olivo, in special modo dove, come nel caso di Lignano, essi non abbiano emergenze verticali che lo orientino»⁸:

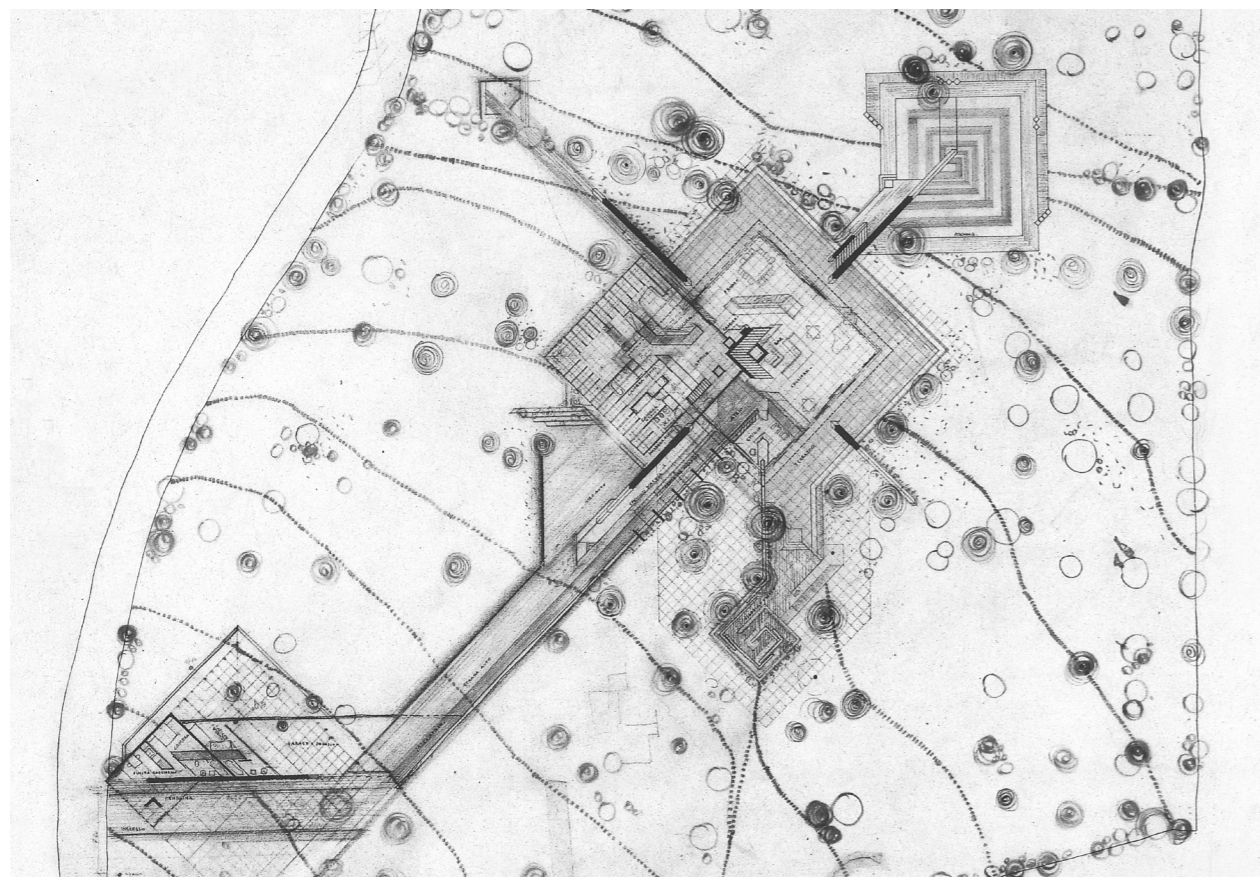
secondo un'attenta osservazione di Giovanni Vagnaz, il progetto per Lignano si sviluppa orizzontalmente, privo di un elemento verticale che ne orienti l'andamento centripeto dettato dalla spirale, che invece D'Olivo è solito inserire nei progetti di carattere territoriale successivi; tuttavia, dallo schizzo assonometrico della prima ipotesi per il progetto del treno, si evince chiaramente la presenza di una torre, elemento che lo accomunerebbe definitivamente a tutta la serie di progetti di architettura topologica che seguirono.

Quindi in questo caso, oltre a soffermarsi sulla successione lineare di elementi prefabbricati, concepita in concomitanza degli studi sulle case tipo, si pone l'accento su tale oggetto verticale, che ha contribuito a dare inizio a una serie di riflessioni volte al rapporto tra città verticale e città orizzontale.

Ospedale di Amman, Giordania (1958-60)

Il progetto per l'ospedale di Amman desta viva curiosità per la compresenza di linguaggi compositivi utilizzati e reiterati dall'architetto friulano nei progetti contemporanei, ma spesso concepiti singolarmente.

Mantenendo l'attenzione analitica sul tema dei quadrati ruotati e disposti lungo la diagonale, appare evidente la distribuzione interna delle piante dei piani superiori dell'edificio, che presenta una tripla concatenazione ripetuta in serie di locali quadrati adiacenti, ma non allineati su diagonale, bensì leggermente traslati. Questo primo carattere compositivo si ritrova ripetuto secondo diverse declinazioni



Marcello D'Olivo,
Villa Farsura a Sirmione
(1958-1960).

L'intero sistema si snoda su una lunga diagonale che si identifica come spina dorsale della composizione.

Essa funge da connettore tensionale tra i vari poli distributivi, partendo dal primo modulo quadrato, corrispondente alla casa del custode, fino all'ultimo, la piscina.

Pianta della quarta soluzione, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

durante gli anni '50, soprattutto nei disegni di studio residenziale per Lignano.

Il secondo aspetto che emerge a una scala leggermente inferiore, è sicuramente l'impostazione planimetrica tripartita, riconducibile al progetto contemporaneo della Torre di Taranto (1961): a differenza di quest'ultimo progetto, nell'ospedale di Amman i tre edifici che costituiscono le ali del sistema tripartito svolgono funzione strutturale indipendente e vengono connessi esclusivamente mediante il corpo circolare del vano scale posto nel nucleo centrale.

Il terzo ed ultimo aspetto d'indagine, si evince nell'apprendere come la struttura planimetrica possa rientrare nel macro tema dei progetti centrifughi, visto l'andamento dei tre corpi posti secondo direzioni opposte. Come già anticipato, intendendo la figurazione in senso kleeiano, si ricorre ai termini "centrifugo" e "centripeto" quali voci di un linguaggio compositivo teso a identificare diverse direzionalità tensionali della composizione. Lo stesso Zevi, riferendosi al ristorante del Villaggio del Fanciullo specifica come «*tutte le pareti sono inclinate per contenere l'invaso spaziale che sprigiona le sue forze centrifughe nelle strutture acuminata e drammaticamente esplosive*»⁹, conferendo però allo stesso concetto un valore legato alle forze fisiche, più che alla dimensione geometrico-compositiva.

Villa Farsura Sirmione, quarta soluzione (1958-60)

La maturità progettuale raggiunta dopo i primi anni di ricerca compositiva sui sistemi planimetrici di matrice cartesiana, trova massima espressione nella quarta soluzione di Villa Farsura, progetto che riporta degli evidenti tratti di influenza wrightiana e scarpiana.

Pur trattandosi di un progetto per un'abitazione privata, emerge chiaramente il tentativo di fagocitare il manufatto all'interno della matrice territoriale, strutturando l'intero sistema su una lunga diagonale che si identifica come spina dorsale della composizione, quasi fosse la traslazione dello scheletro infrastrutturale pensato per la

spirale di Lignano Pineta o per Ecotown. La grande diagonale, lungo cui si snoda il percorso di accesso, si identifica come grande connettore tensionale tra i vari poli distributivi, partendo dal primo modulo quadrato destinato all'abitazione del custode, passando attraverso il grande quadrato del nucleo abitativo e terminando con la piscina, anch'essa di matrice quadrata.

Tale sviluppo planimetrico, quindi, sembra fondere gli studi relativi ai sistemi lineari di moduli quadrati ruotati e posti su diagonale delle case tipo lignanesi alle riflessioni progettuali contemporanee di più ampia scala volte all'integrazione di manufatto e dimensione territoriale.

Per quanto concerne la distribuzione interna, dalla pianta si evince una gerarchia geometrica e strutturale che tende a sottolineare le grandi travi a sbalzo e il nucleo del fireplace, core centrale di chiara influenza wrightiana, che aveva assunto la stessa importanza anche negli embrionali studi sui dormitori del Villaggio del Fanciullo.

NOTE

1 TOMADIN Manuela, *Per la conservazione del moderno: il Villaggio del Fanciullo*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Il Villaggio del Fanciullo a Opicina (1950-57)*, in "I costruttori del Novecento. Quaderni d'archivio", n. 01, Gaspari Editore, Rodeano, 2005, p. 11.

2 Ivi, p. 7.

3 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

4 DAL FABBRO Armando, *Banco de Londres y América del Sur e Biblioteca Nacional, Buenos Aires di Clorindo Testa*, in FERLENGA Alberto e BIRAGHI Marco (a cura di), *Opere, progetti, luoghi A-K*, in "Architettura del Novecento", vol.2, Einaudi, Torino, 2013, p. 74.

5 DAL FABBRO Armando, *Un ponte abitato e un cielo protector. L'unità struttura-architettura in due opere di Amancio Williams*, in PERON Irene (a cura di), *DACC Architettura Costruzione Conservazione Ricerche 2012-2018*, Mimesis, Fano, 2019, p. 51.

6 SINISGALLI Leonardo, *Una città è nata in mezzo agli alberi e le acque*, in "Civiltà delle Macchine", n. 4, 1954, pp. 37-38.

7 NICOLOSO Paolo, *Lignano (1952-63)*, contenuto in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947-1991*, Electa, Milano, 1998, pag. 37-40.

8 Nota 7 in VRAGNAZ Giovanni, *Struttura e figurazione*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 56-57.

9 ZEVİ Bruno, *Marcello D'Olivo architetto contadino*, in "L'Espresso", 30 giugno 1957, in "Cronache di architettura", 164, vol. II, 1971.

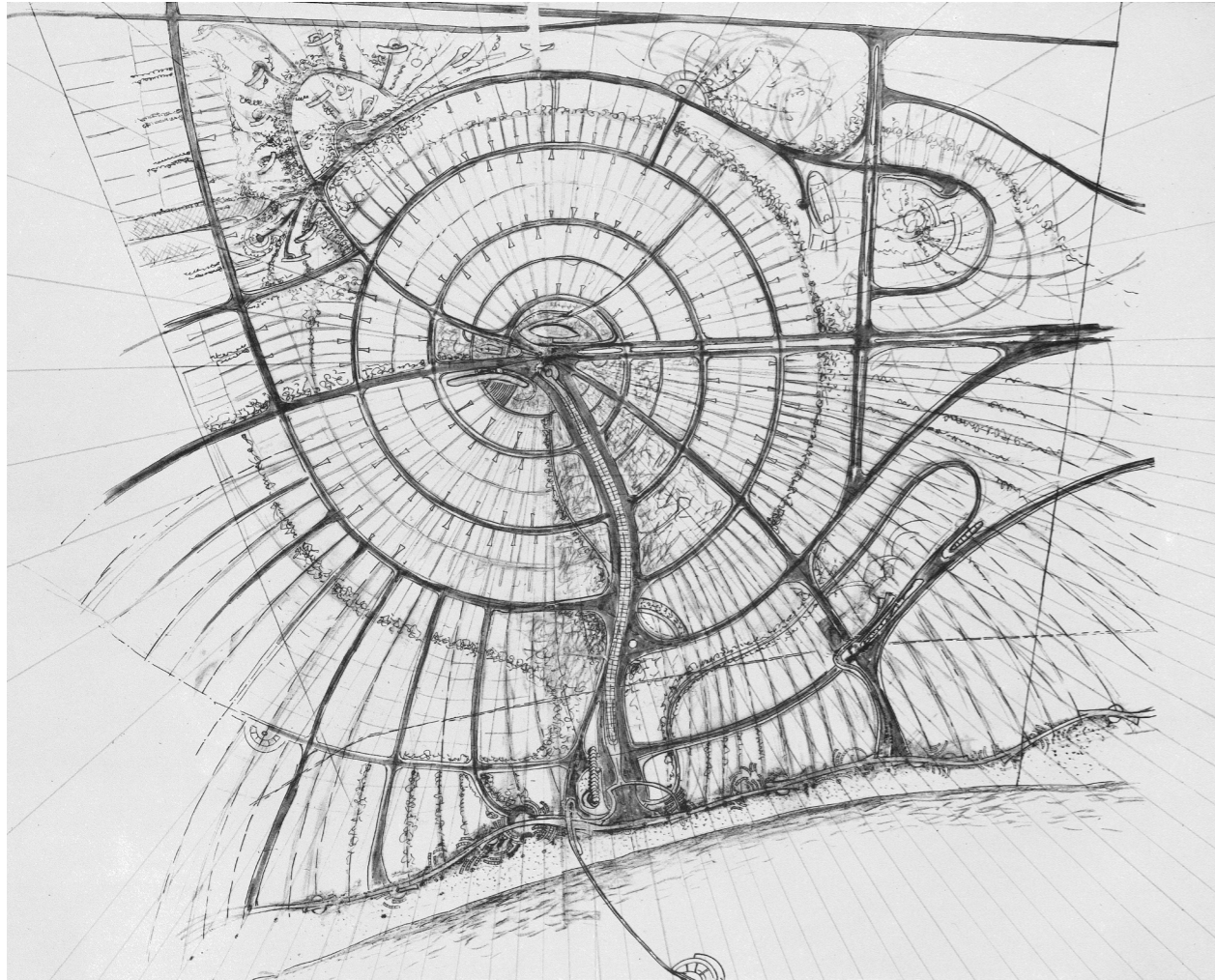


Marcello D'Olivo,
Villa Mainardis, Lignano
Pineta (1954).
Dettaglio della scala elicoi-
dale, in D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

3.2.2 GEOMETRIA POLARE: dissoluzioni e derivazioni del cerchio

L'operazione di indagine formale legata all'individuazione degli archetipi compositivi procede con la geometria del cerchio e delle sue derivazioni: la ricerca inizia dalla Spirale di Lignano Pineta e si conclude con il caso di Pineland, attraversando le fasi evolutive del linguaggio compositivo che l'architetto friulano conia intorno alla figura del cerchio e dei suoi risvolti geometrici, dalla scala urbana a quella architettonica. Attraverso questa ricostruzione del linguaggio si riconoscono i graduali tentativi di assorbimento geometrico della forma, a partire dalla semplice recinzione delle Case Tipo di Lignano, per poi passare a una contaminazione interna distributiva della pianta di Villa Minardis, per poi proseguire con operazioni sempre più audaci di disgregazione della forma in singoli elementi, dapprima tenuti insieme dalla geometria complessiva del piano, poi completamente dispersi come frammenti episodici e autoreferenziali, portatori di un'identità geometrica esclusivamente legata all'elemento stesso, come nel caso di Pineland.

Questa capacità di smontaggio, disgregazione e reinterpretazione della forma sembra emergere in D'Olivo con maggiore sfrontatezza in una propensione ben più accentuata per le curve e la geometria polare, sebbene non manchi nella sua produzione un costante e contemporaneo tentativo dialettico con la spigolosità della geometria cartesiana.



Marcello D'Olivo,
Lignano Pineta (1953-1956).
Primo esempio di geometria
polare, la spirale e l'anda-
mento curvilineo rappresen-
tano un archetipo compo-
sitivo per Lignano, infatti in
molti progetti residenziali
contemporanei verrà reite-
rata la stessa figuratività
planimetrica.
Viabilità della spirale,
in D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

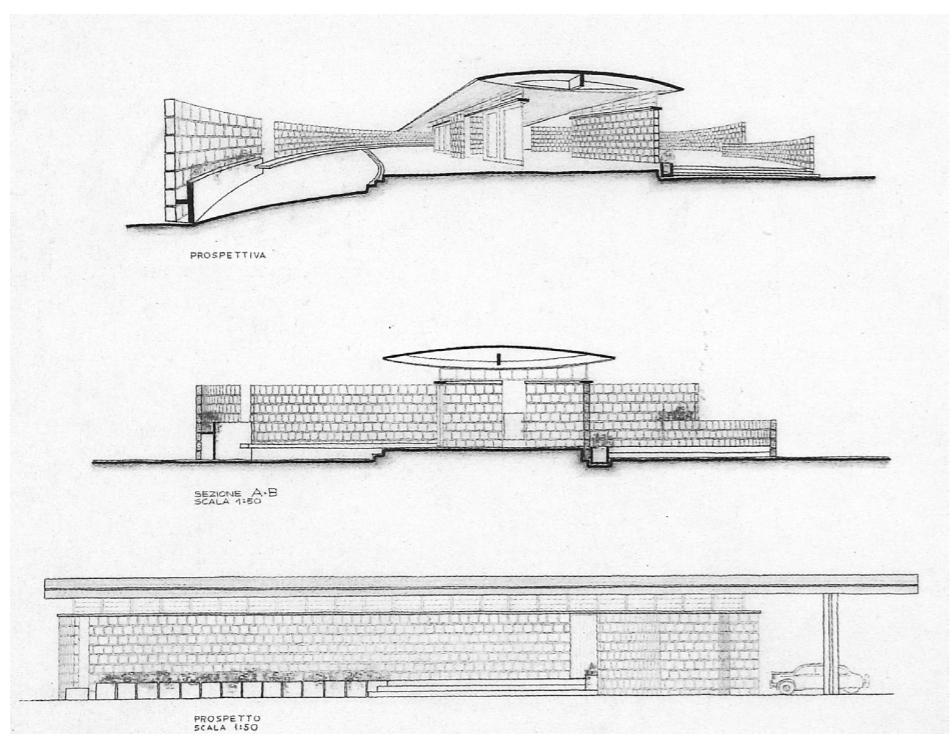
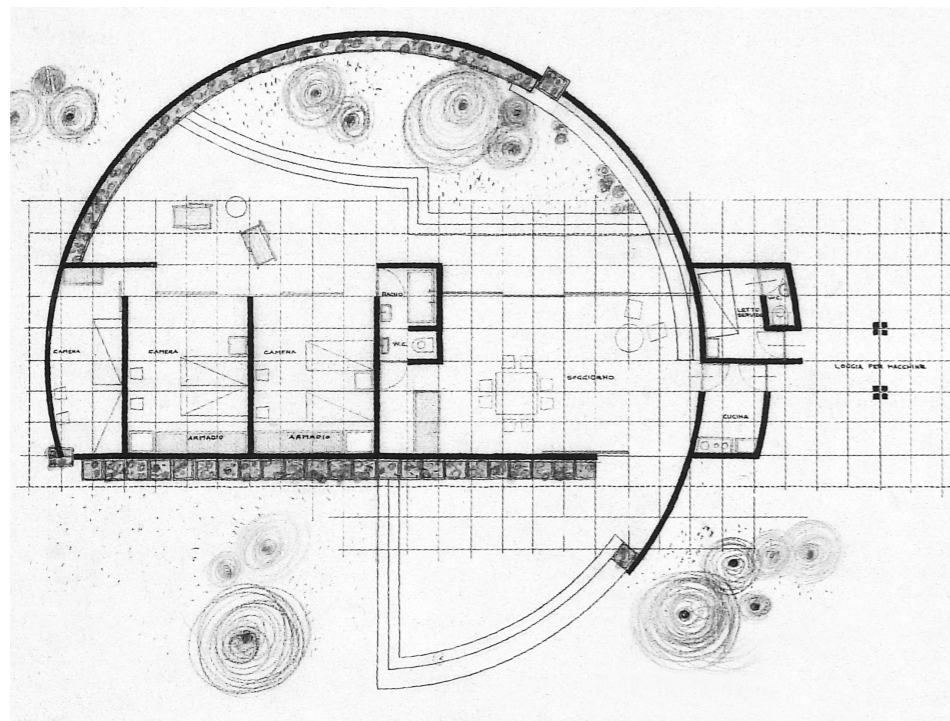
La spirale di Lignano Pineta (1953-1956)

Analizzando il progetto per la spirale di Lignano Pineta meramente dal punto di vista geometrico-compositivo, si evince come in esso possa identificarsi il primo modello di sviluppo del linguaggio euclideo-polare, che, peraltro, sembra essere il campo d'indagine compositiva in cui l'architetto friulano si muove con maggiore maestria e confidenza.

La soluzione elicoidale nasce dalla pragmatica esigenza di immergere le residenze balneari nel verde, come egli stesso spiega in un Discorso per un'altra architettura: «*Evidentemente non si possono costruire tutte le case in riva al mare: in omaggio a questo principio e all'intento di rispettare al massimo la natura, nasce l'idea della spirale: percorrendola, varia il raggio di curvatura, e quindi si ha sempre davanti il verde. Tutte le case devono essere arretrate di almeno 20 metri dalla strada per confondersi con la vegetazione; una spina dorsale conterrà tutti i servizi generali del centro*»¹.

Il progetto urbano per Lignano, pura prefigurazione e gesto espressivo, slegato da ogni tipo di consueta metodologia condotta per l'ideazione di un piano di lottizzazione, anticipa lo straordinario tentativo di tenere insieme morfologia e infrastrutture, scala territoriale e scala del manufatto, abilità, quest'ultima, che si ritroverà in tutti i progetti d'oliviani successivi.

La spirale e l'andamento curvilineo rappresentano un archetipo compositivo per Lignano, infatti in molti progetti residenziali contemporanei verrà reiterata la stessa figuratività planimetrica, seppur declinata in diversi tentativi distributivi: «*Tuttavia, se si considerano le ville alla luce del disegno della "spirale" dell'impianto urbanistico disegnato da D'Olivo, esse sembrano rappresentare un esercizio fatto di continui rimandi e allusioni. Pur se finiscono inevitabilmente per ricondurre anche alla sconfitta di un progetto rimasto interrotto, esse dunque esprimono già, in potenza, quella continuità tra piano e architettura che D'Olivo proprio in quegli anni inizia a ricercare*»².



Marcello D'Olivo,
Case tipo, Lignano Pineta
(1958-1959).
Interessante esempio di
commissione di linguaggi
compositivi: la griglia carte-
siana regola la distribuzione
interna, mentre la recinzione in
mattoni esterno denuncia
la presenza della matrice
circolare.
Pianta, prospettiva, sezione
e prospetto.
Archivio D'Olivo, Galleria
d'Arte Moderna Udine.

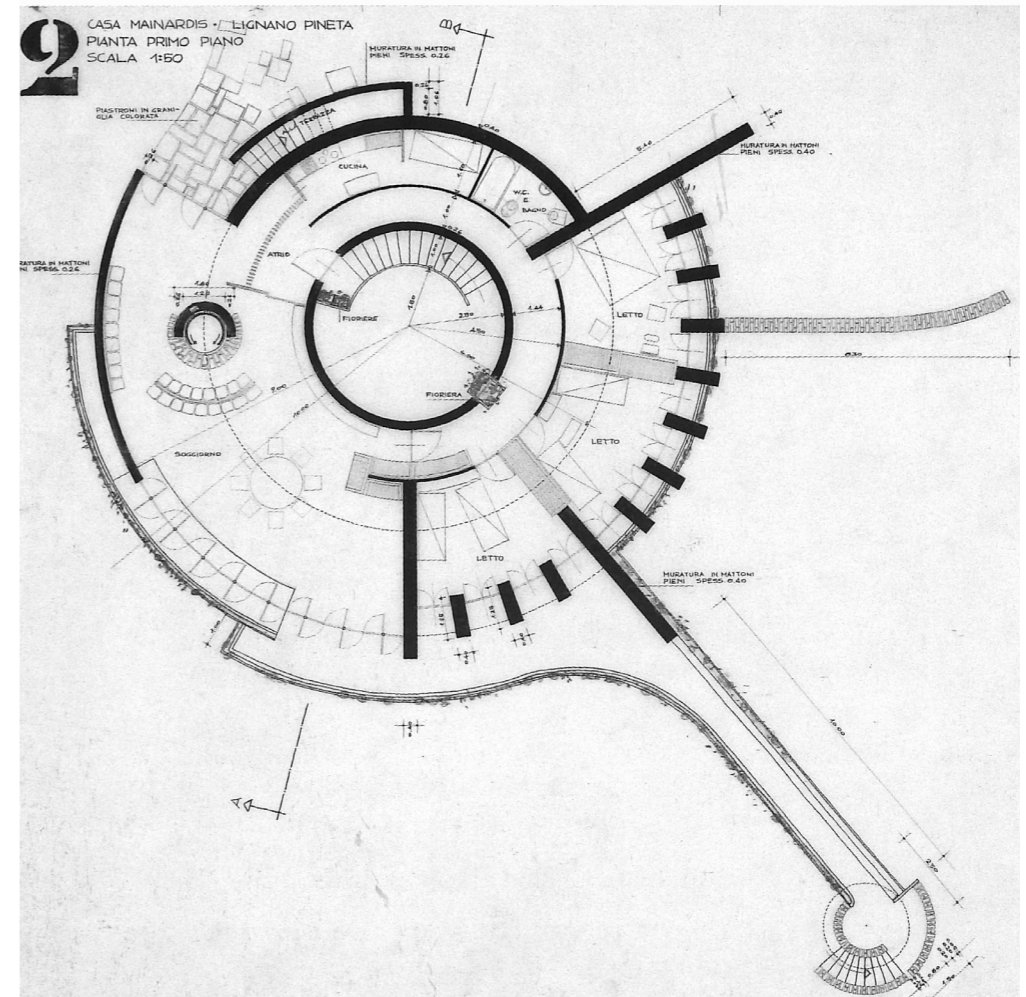
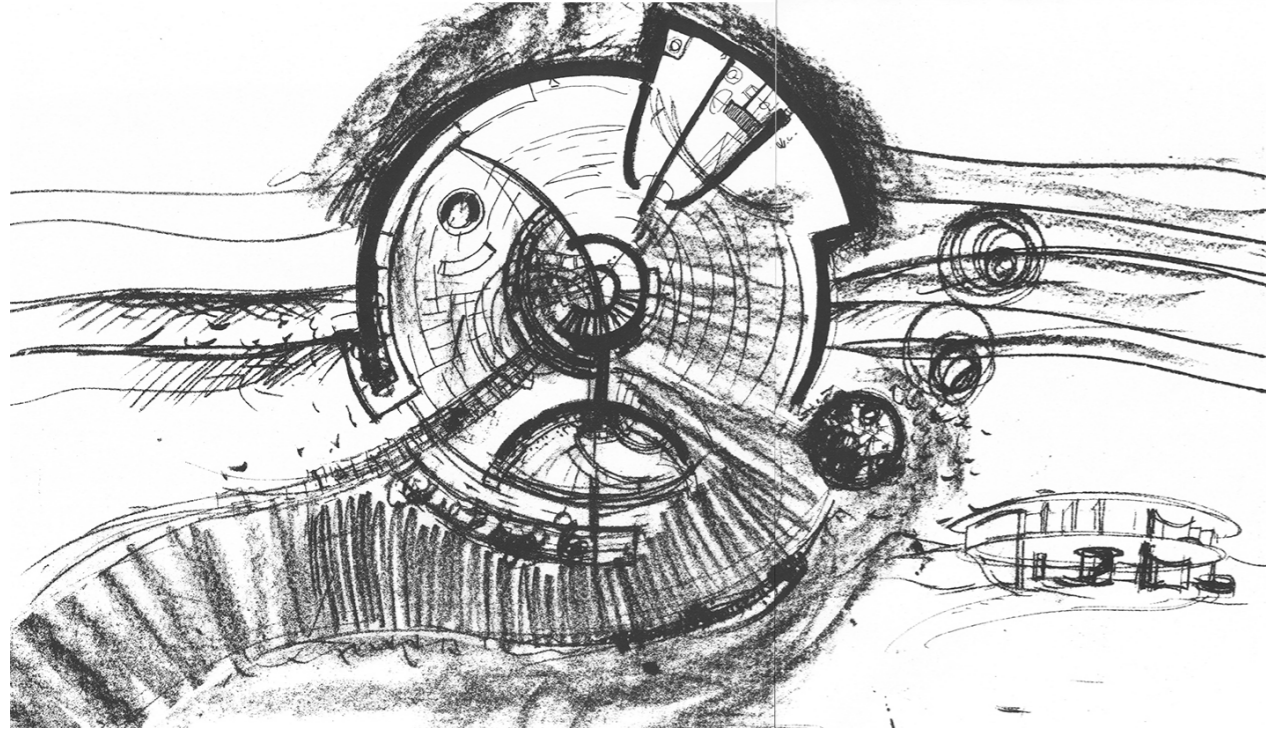
Case tipo Lignano Pineta, 1954

Nello stesso periodo in cui sta sviluppando gli studi sui sistemi di case tipo prefabbricate di modulo quadrato ruotate e disposte in serie sulla diagonale, parallelamente progetta per antitesi anche dei moduli abitativi che utilizzano un linguaggio compositivo legato alla figura del cerchio e alle sue conseguenti derivazioni planimetriche. In tale esempio, per certi versi ibrido, si evince come il processo di realizzazione ideativa parta dalla griglia compositiva quadrata e pertanto i distributivi interni rispondano al linguaggio cartesiano, e come, dialetticamente, il manufatto sia cinto da una recinzione in mattoni circolare che individua il giardino privato dell'abitazione. A livello figurativo si individua in pianta una forte dicotomia tra il nucleo centrale interno, rispondente alle leggi del rettangolo, sormontato da tetto a pagoda; e l'ambiente esterno del giardino privato, definito dal sistema di cinta circolare, che risponde invece alle leggi del cerchio.

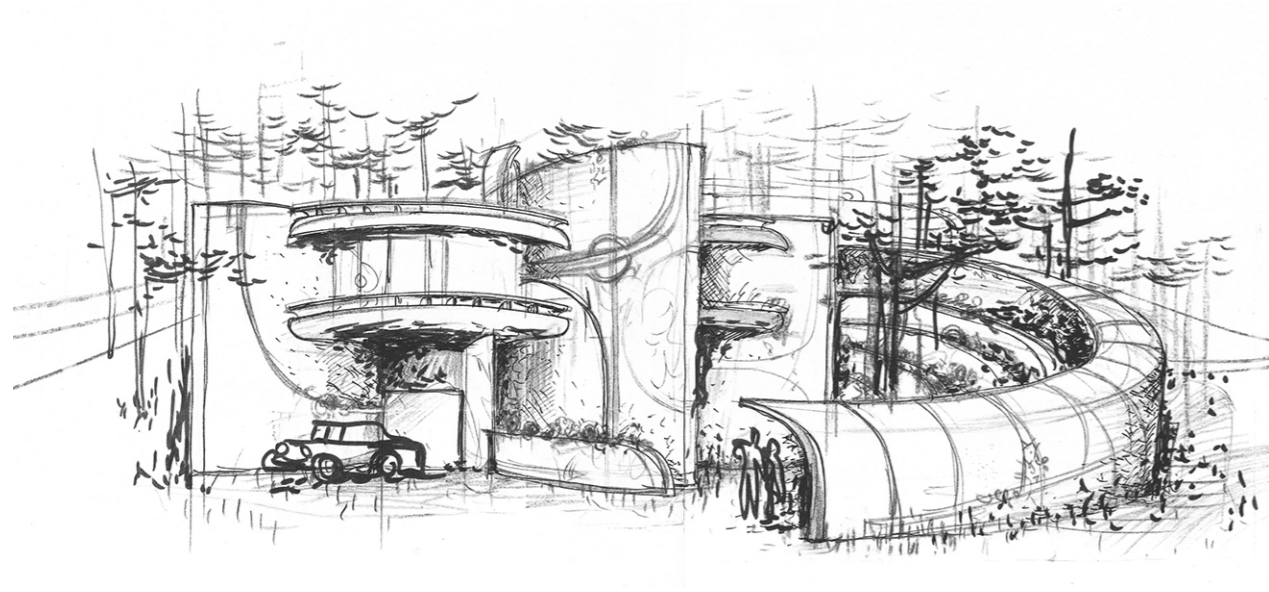
Villa Mainardis, Lignano Pineta (1954-1955)

Il progetto per Villa Mainardis, pur rientrando nel campo d'indagine che in quegli anni D'Olivo stava sperimentando sui sistemi abitativi autonomi o in serie, contraddice la tipizzazione delle case tipo contemporanee, concentrando l'attenzione compositiva sulle geometrie curvilinee, che riportano inevitabilmente al piano urbanistico della spirale, in cui si inserisce quale frammento della grande composizione.

Oltre a differenziarsi dalle precedenti case tipo per consistenza e morfologia, il progetto riporta delle attenzioni distributive che suggeriscono una maggiore coerenza geometrico-compositiva tra involucro e corpo abitativo: in questo caso, infatti, la distribuzione interna è regolata da una tensione figurativa polare, per cui l'andamento radiale che regola la geometria planimetrica risponde alle leggi del



Marcello D'Olivo,
 Villa Mainardis, Lignano Pineta (1954-1955).
 In questo progetto emerge maggiore coerenza compositiva tra interno ed esterno: la geometria polare invade anche la distribuzione interna, regolandone l'andamento mediante tensioni direzionali centrifughe. Pianta del primo piano della prima soluzione e fotografia di Italo Zannier. Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.



Marcello D'Olivo,
Villa Spezzotti, Lignano Pineta (1955-1957).
Prospettiva,
in D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

cerchio e non si sottopone, come nelle case tipo, alle linee guida della griglia cartesiana.

Il disegno della pianta si articola in circonferenze concentriche, di raggio progressivamente inferiore fino a raggiungere il corpo centrale della scala di matrice elicoidale, elemento che conferma la suggestione geometrica che tiene insieme il progetto apparentemente autoreferenziale dell'abitazione e il piano della città di Lignano.

Villa Spezzotti, Lignano Pineta (1955-1957)

Villa Spezzotti rappresenta probabilmente il primo progetto che realmente raggiunge quella «*continuità tra piano e architettura*»³ che si identifica come ambizione principale dell'opera d'oliviana. Infatti, pur trattandosi di un progetto per una villa residenziale, contemporanea agli altri esempi già citati, delinea dei tratti compositivi che fagocitano il progetto all'interno di una dimensione di matrice inequivocabilmente territoriale.

Tale caratteristica si percepisce analizzando il disegno geometrico che regola la composizione: la planimetria nasce, infatti, dall'intersezione di circonferenze di uguale raggio, a loro volta intersecate con un semicerchio che genera, con la circonferenza del lato destro, un frammento di arco di andamento opposto rispetto al corrispettivo del lato sinistro, conferendo al sistema planimetrico un carattere evidentemente centrifugo, che dal nucleo centrale si apre verso l'esterno.

Pertanto, le intersezioni curvilinee generano frammenti di arco, di vari spessori, che si identificano in muri strutturali, coperture, sistemi di risalita e distribuzione.

Anche in questo progetto, di poco successivo a Villa Mainardis, quasi fosse un passaggio evolutivo dello sviluppo planimetrico euclideo, la distribuzione interna segue l'andamento radiale dettato dalla circonferenza dominante per quel determinato frammento di arco, confermando la maestria progettuale ed esecutiva nell'uso delle forme

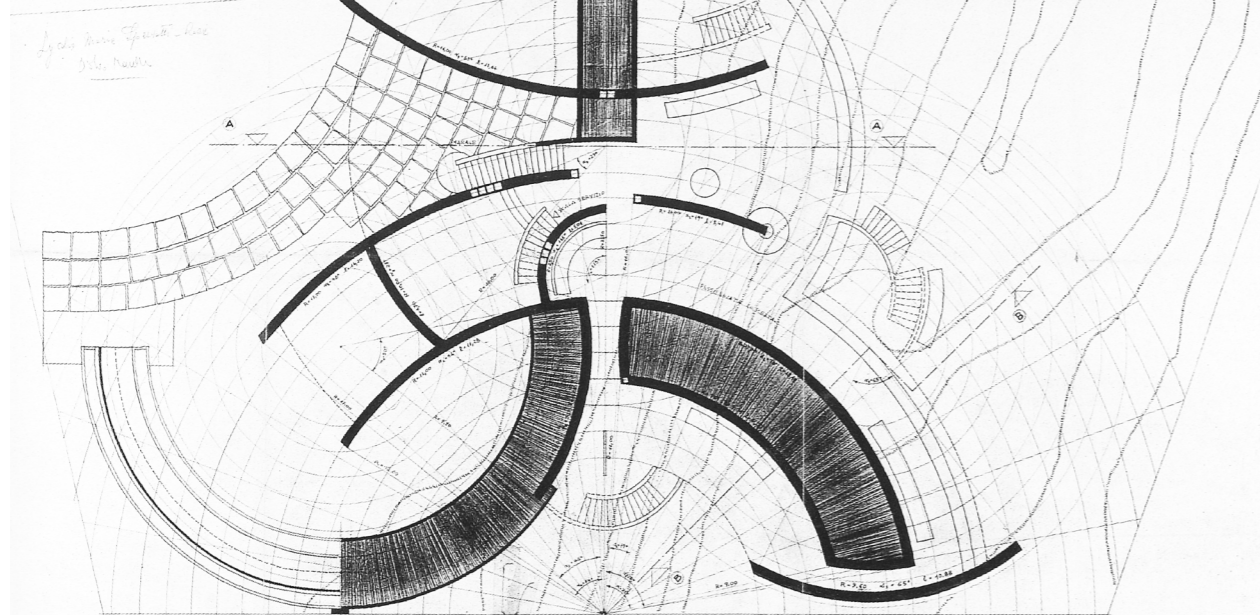
SPEZZOTTI

1086 ARCHITETTURA INGEGNERIA URBANISTICA
PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

CASA A LIGNANO

2

PIANTA PIANO TERRA
RAMI 1:150



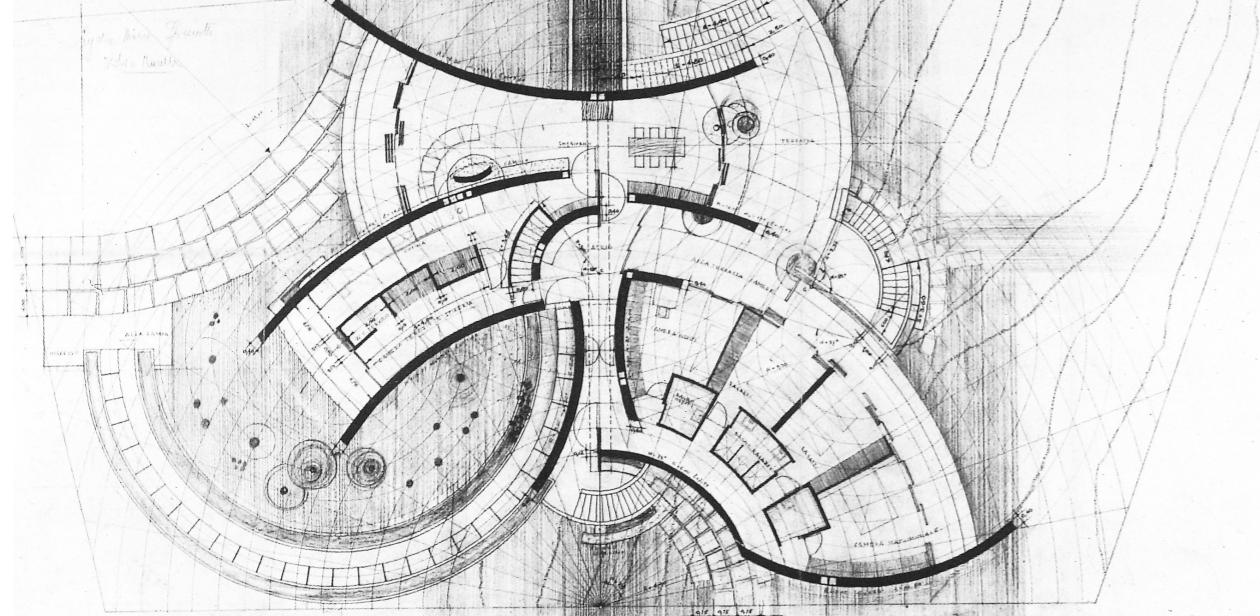
SPEZZOTTI

1087 ARCHITETTURA INGEGNERIA URBANISTICA
PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

CASA A LIGNANO

3

PIANTA PIANO ABBAZIONE
RAMI 1:50



Marcello D'Olivo,
Villa Spezzotti, Lignano
Pineta, (1955-1957).

Le intersezioni di circonferenze di uguale diametro producono frammenti di arco, che, agganciati al nucleo centrale corrispondente al fireplace wrightiano, tendono verso l'esterno secondo una forza centrifuga. Il linguaggio della geometria polare si evolve, includendo anche la scala territoriale. Pianta del piano terra e del piano primo. Archivio Comune Lignano Sabbiadoro, Udine.

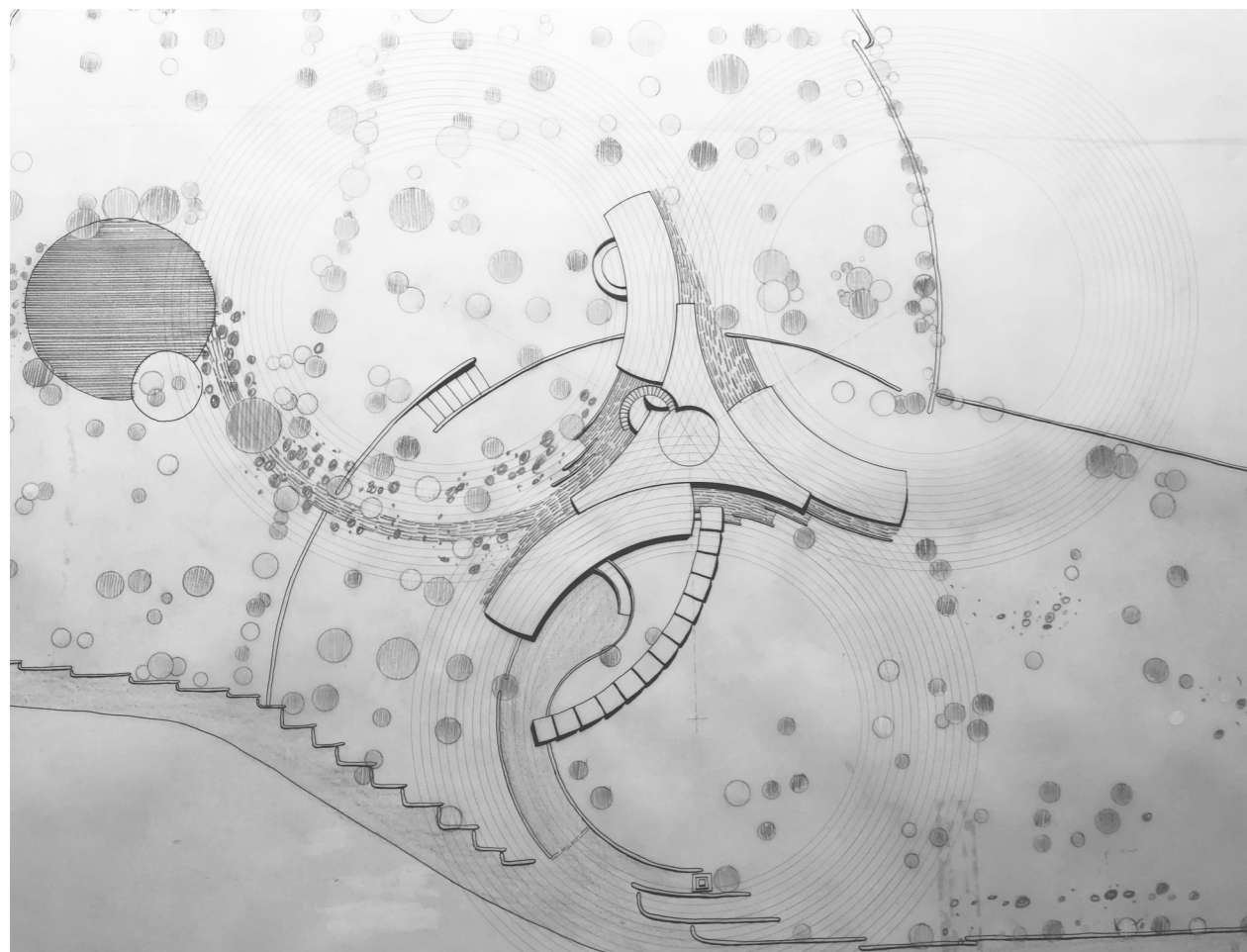
curve, come afferma l'ing. Sergio Poretti: «In queste opere emerge una propensione ben più accentuata per le forme curve e la ricerca di una completa continuità e omogeneità degli elementi costruttivi. Nella Villa Spezzotti l'immagine dell'edificio si identifica senza residui con un vero e proprio guscio integralmente costruito in cemento armato: la geometria del cerchio non solo regola pareti e solai, ma induce a risolvere con modanature a toro tutti gli elementi di dettaglio (...)»⁴.

Oltre ad essere un progetto precursore della matrice territoriale, anticipa, attraverso l'uso in pianta di porzioni di arco, il gradiente, famoso prototipo di modello abitativo che l'architetto sperimenterà in diversi progetti, per poi svilupparne una concezione definitiva nella teorizzazione della città ecologica⁵.

Villa Farsura, Sirmione, terza soluzione (gennaio 1959)

La terza soluzione progettuale per Villa Farsura a Sirmione, sviluppata quasi contemporaneamente alla precedente, trova in Villa Spezzotti degli elementi compositivi che, da una condizione embrionale, verranno portati a piena maturazione nel caso in esame.

La planimetria si struttura sulla base di un disegno geometrico che prevede, come in Villa Spezzotti, l'intersezione di tre circonferenze di pari diametro disposte a triangolo: il progetto nasce dalla densificazione di elementi curvilinei in prossimità del nucleo centrale, ove si percepisce la fluida dinamicità conferita dalla sovrapposizione di circonferenze, inserite in un flusso tensionale centrifugo, che tende verso l'esterno. Lo spazio di risulta, ricavato dall'intersezione delle tre circonferenze, diventa il nucleo di raccordo delle ali del sistema tripartito, identificando lo spazio del fireplace wrightiano organizzato intorno alla scala elicoidale che funge da elemento strutturale per la copertura e di collegamento tra la zona del camino e la cantina sottostante.



Marcello D'Olivo,
Villa Farsura a Sirmione
(1958-1960).

Come in Villa Spezzotti, la pianta si genera dall'intersezione di tre circonferenze di pari diametro disposte a triangolo.

Il nucleo centrale, dove si incardinano i tre archi, conferisce stabilità al dinamico flusso tensionale centrifugo, divenendo il punto propulsore della composizione territoriale.

Planimetria generale della terza soluzione.

Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.

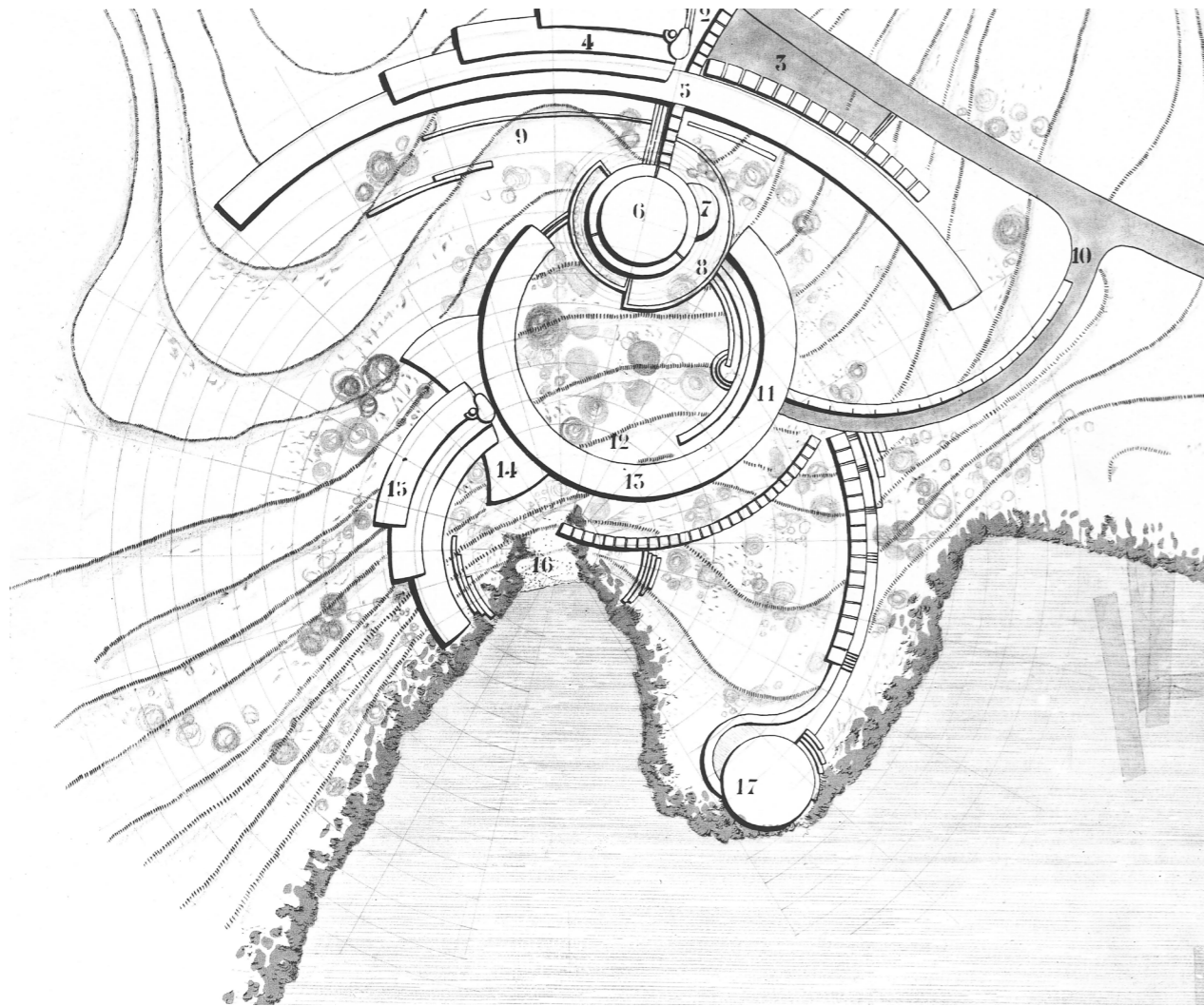
La versione "circolare" di Villa Farsura anticipa la conformazione tripartita, centrifuga, confluyente nel sistema della scala di raccordo centrale, che già emerge chiaramente nel progetto per l'ospedale di Amman in Giordania, ma che assumerà maggiore forza in opere che prevedono lo sviluppo verticale, in cui il core centrale diventa sistema strutturale di risalita e le diverse ali assumono funzioni e altezze diversificate.

Manacore sul Gargano (1959-63)

Il progetto per il centro turistico di Manacore sul Gargano desta particolare interesse per la concreta traslazione sul piano degli atteggiamenti compositivi assunti nei casi delle residenze balneari di Lignano e, il conseguente rapporto sinergico tra il manufatto architettonico e il contesto naturale.

Considerando il progetto all'interno di una categorizzazione compositiva che mira a identificare e seguire l'evoluzione della forma in relazione alla figura del cerchio e dei suoi derivati, si evince come il modello geometrico venga reiterato contaminando non solo la scala dell'edificio e della relativa distribuzione interna, ma intacchi anche la scala territoriale, agevolando la naturale morfologia del sito, ma soprattutto seguendo un ampio comune disegno planimetrico che spezza frammenti della stessa figura mantenendoli vorticosamente agganciati a una composizione centripeta.

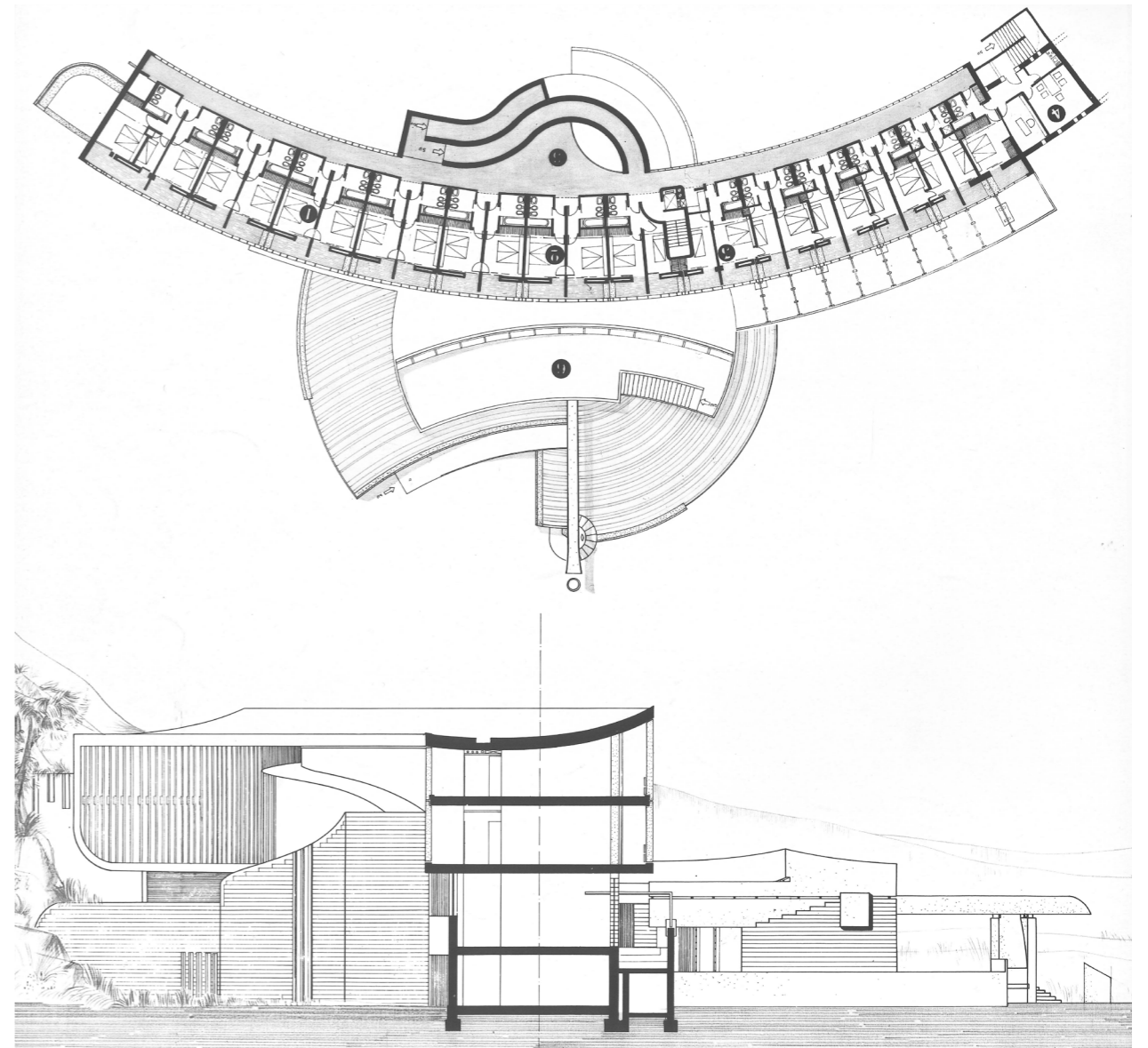
Il frammento di circonferenza che ospita l'hotel costituisce un esempio di meta-composizione formale, in quanto, oltre a riportare i caratteri di distribuzione polare in un caso di ricettività, evidenti nella divisione radiale delle singole camere, costituisce una propria complementarità geometrica con gli spazi secondari, quali la rampa per le auto, la copertura e la recinzione, che insieme ad esso, in pianta, rispondono a un disegno planimetrico già compiuto, sebbene parte del piano.



Marcello D'Olivo,
Manacore sul Gargano,
(1959-1963).

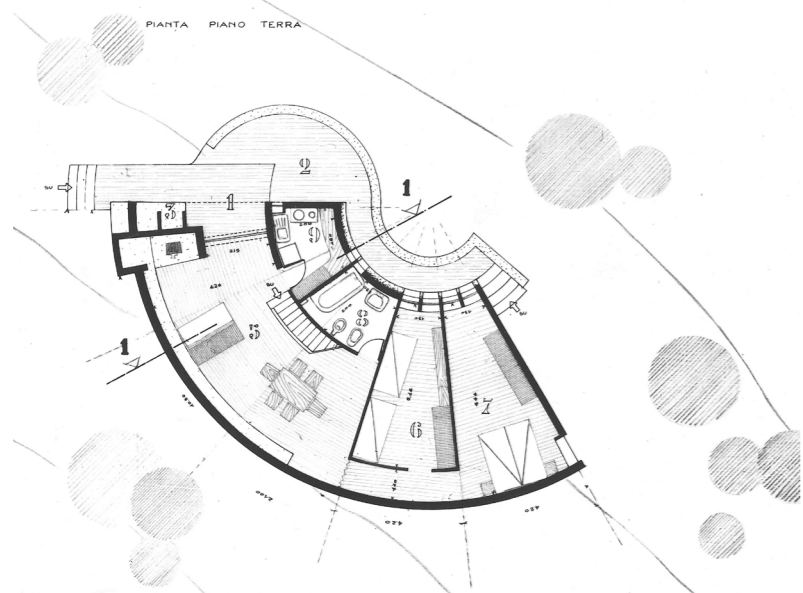
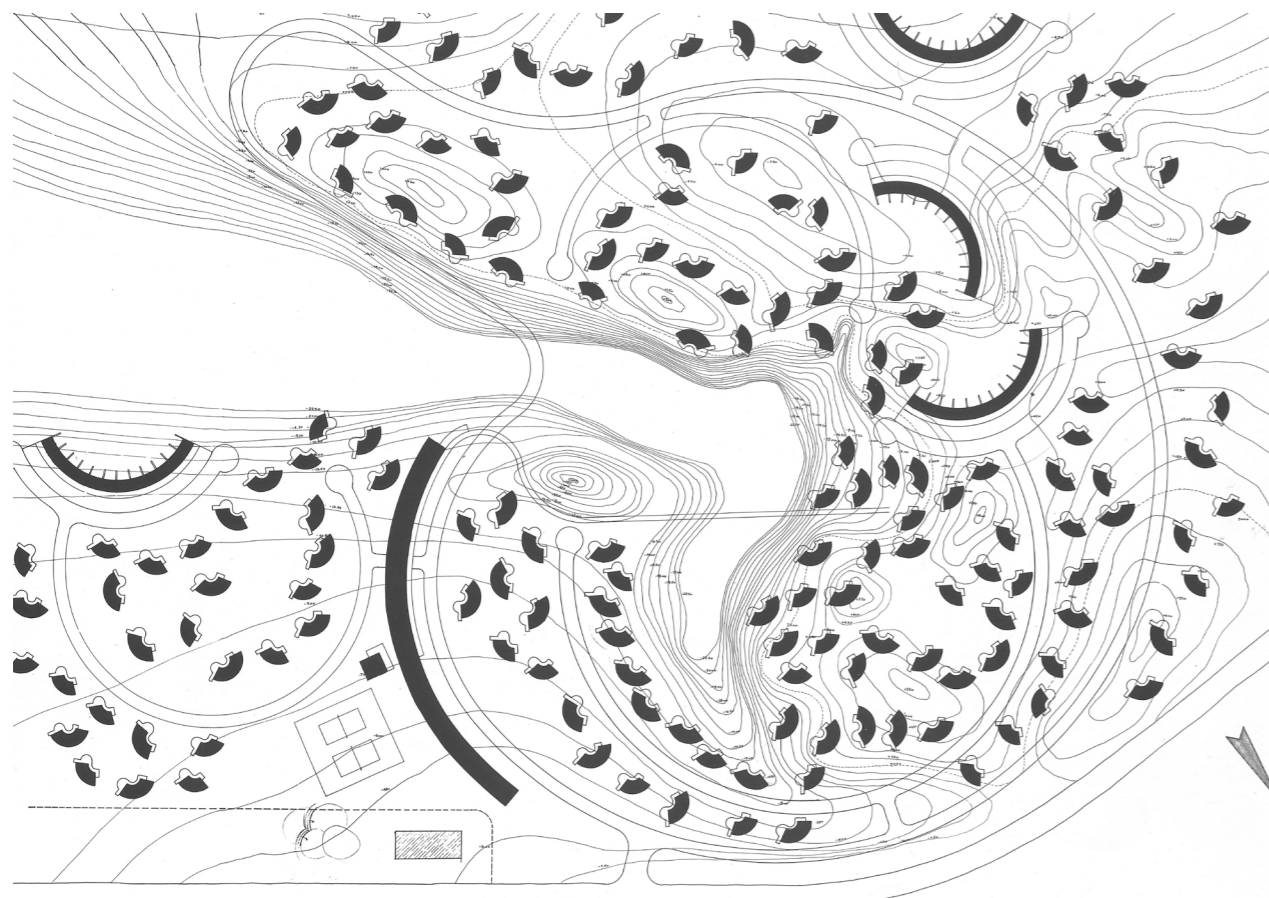
Il modello geometrico si reitera contaminando non solo la scala dell'edificio e della relativa distribuzione interna, ma anche la scala territoriale.

Un ampio comune disegno planimetrico spezza frammenti della stessa figura mantenendoli vorticosamente agganciati a una composizione centripeta.



Marcello D'Olivo,
Manacore sul Gargano,
(1959-1963).

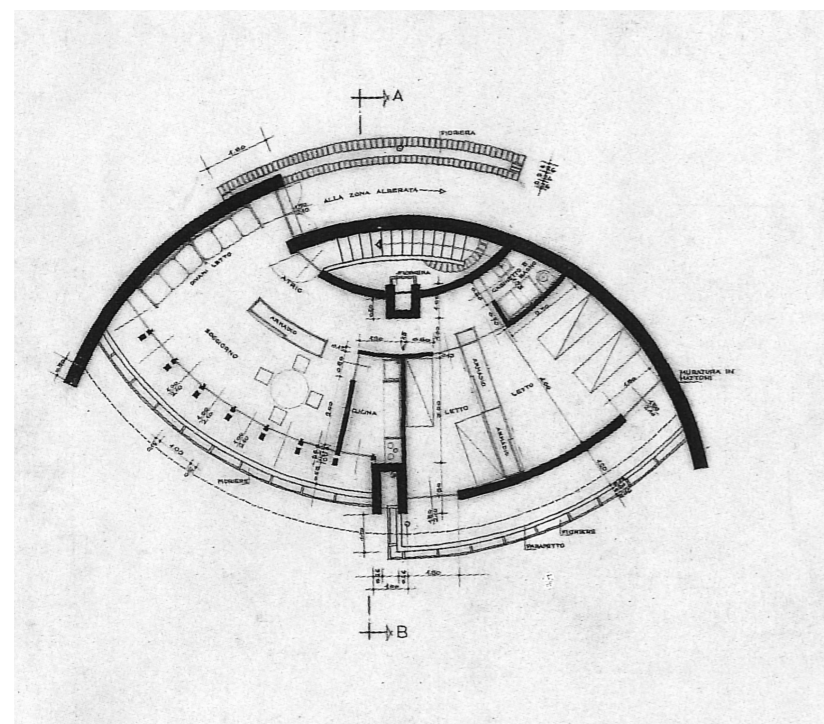
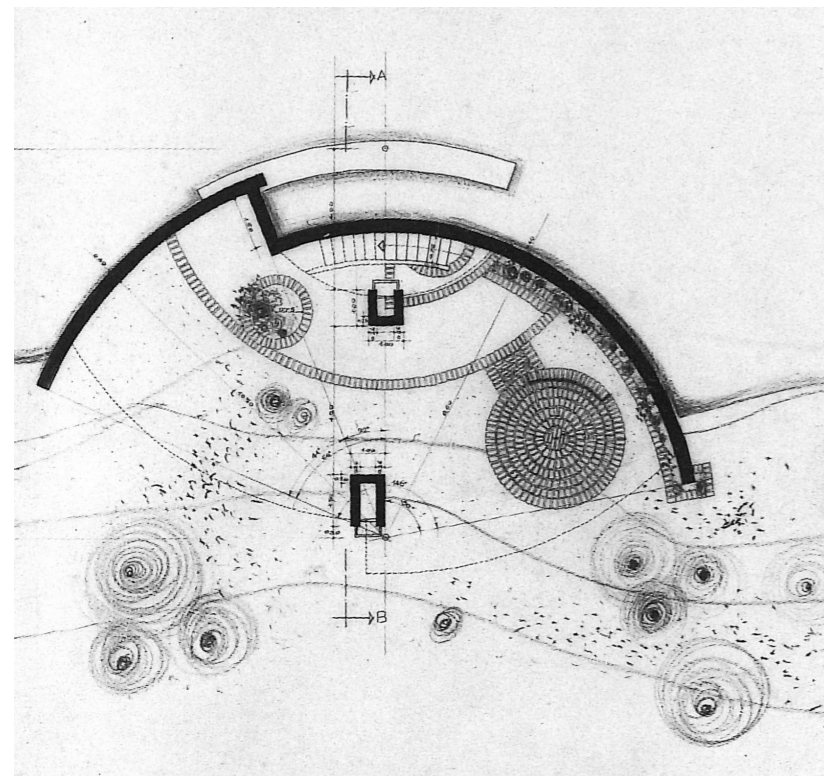
Planimetria, pianta del piano tipo e sezione, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.



Marcello D'Olivo,
Pineland, Forni di Sopra,
(1962-1963).
La disgregazione planimetrica generale, apparentemente organica, sottolinea invece la frammentazione della geometria polare applicata a ogni singolo elemento, passando da archi di maggiori dimensioni contenenti i servizi del complesso, fino alle cellule abitative, tentativi embrionali che precedono la teorizzazione del gradiente. Piano urbanistico e pianta celula tipo, in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

Pineland, Forni di Sopra (1962-63)

Il progetto di Pineland, come sostiene lo stesso D'Olivo in un Discorso per un'altra architettura, «è un complesso residenziale-turistico sulle Alpi Carniche. Il terreno a disposizione è piuttosto limitato, ma la varietà del paesaggio e la posizione altimetrica, favoriscono l'impostazione del progetto. Il tutto si snoda intorno a un piccolo lago che durante l'inverno, quando è gelato, diviene sede di sport sul ghiaccio»⁶. La conformazione morfologica del sito influenza sostanzialmente la dispersione planimetrica delle unità residenziali, generando un condizionamento visivo che riconduce il disegno della pianta a un fenomeno biologico, quasi come se, per processo di germinazione, si disperdessero sciami di microrganismi disgregatisi dai corpi centrali. Pur essendo quindi un progetto di matrice territoriale, la contaminazione del sito non è regolata dalle comuni tecniche di lottizzazione o di studio preliminare morfologico, anzi, la disseminazione degli elementi non segue né piani urbanistici, né tantomeno regole geometriche, come invece accade in tutti i progetti precedenti in cui vi sia la presenza di uno studio geometrico di carattere polare. La disgregazione planimetrica generale, però, non condiziona la composizione geometrica dei singoli manufatti architettonici, che, sebbene si reiterino con raggi di lunghezza diversa, presentano la medesima conformazione del frammento di cerchio, passando da archi di maggiori dimensioni contenenti i servizi del complesso, fino alle cellule abitative, gusci di pianta e sezione circolare, probabilmente cellule embrionali del *gradiente*, che «permette(no), a partire da un nucleo minimo, una estensione progressiva della superficie della casa»⁷.
Come già menzionato precedentemente, è proprio a partire dalla geometria della singola unità che è possibile ricondurre la planimetria organica a una trama geometria sottesa, che, però, rimane non esplicitata.



La foglia wrightiana Villa Ellero, Lignano (1955)

Il periodo liganese costituisce per D'Olivo la grande occasione di realizzare un laboratorio a cielo aperto, passando dalla scala territoriale a quella architettonica e sperimentando tipologie geometriche e costruttive diverse. Come argomentato precedentemente, i primi studi residenziali per Lignano vertevano sui sistemi di quadrati disposti in serie sulla diagonale, successivamente condotti, invece, sulla figura del cerchio, considerato dapprima planimetricamente esclusivo segno perimetrico, per poi inserirsi gradualmente all'interno e determinare la conformazione distributiva e l'andamento geometrico del piano.

All'interno di tale percorso, guidato dal tentativo di identificare il modulo abitativo più efficace sia a livello compositivo che strutturale, si inseriscono diverse varianti, che tendono a frammentare e disgregare l'originaria geometria del cerchio, introducendo segmenti della figura riconducibili al reticolo di base.

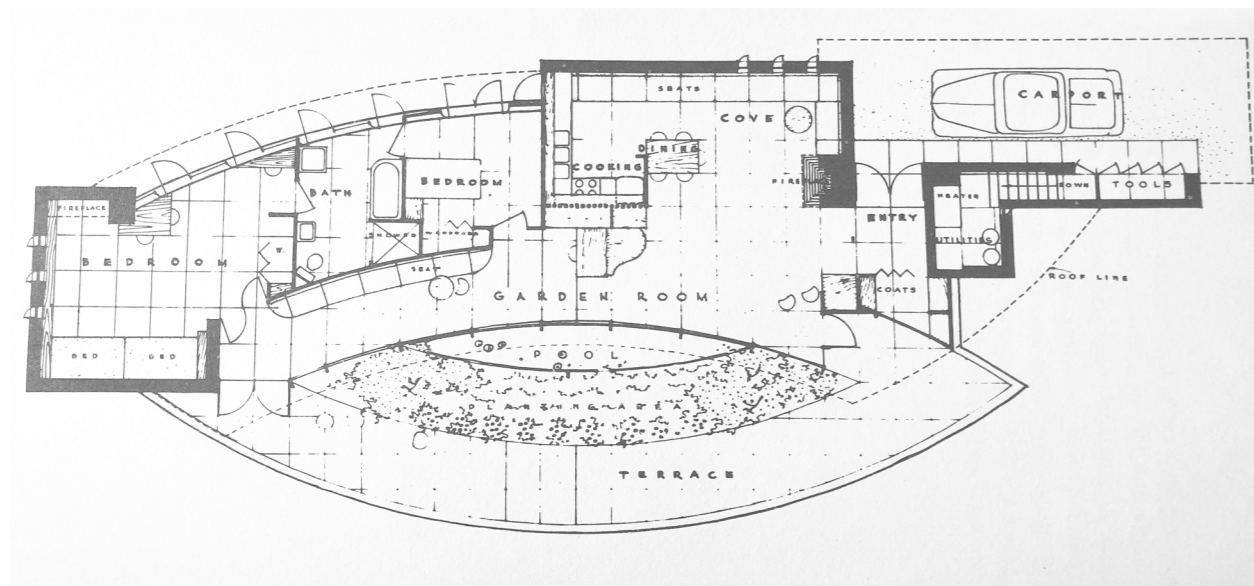
In questo panorama d'indagine, si inserisce Villa Ellero, che, di poco posteriore alle case tipo del 1954 e contemporanea ai progetti per le altre Ville liganesi, si distingue per conformazione geometrica: pur avvalendosi di un disegno guida riconducibile al cerchio e alla suddivisione in raggi, la geometria della pianta si costruisce sulla simmetria speculare della semicirconferenza individuata da due archi interrotti, a cui si addossano le scale.

Ne emerge una figura simulante una foglia, una sorta di ellisse spigolosa, che sfrutta le potenzialità della distribuzione radiale pur garantendo i vantaggi spaziali delle geometrie lineari.

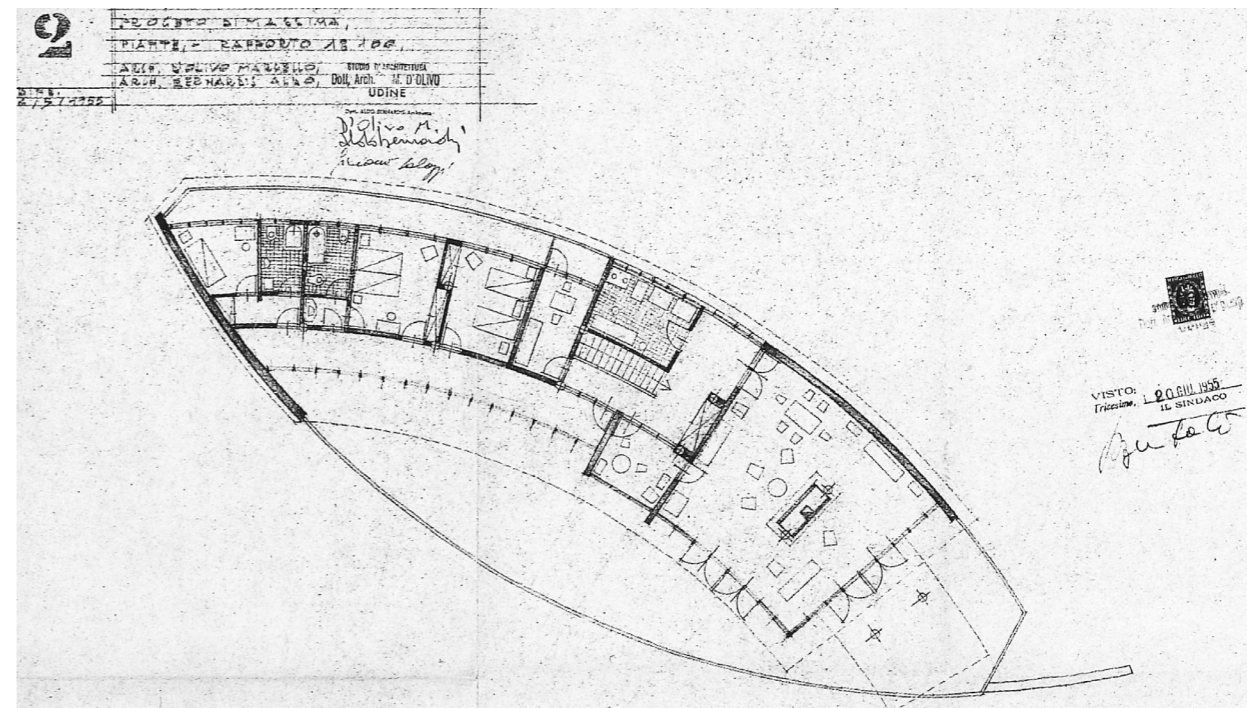
Nel caso di Villa Ellero, progetto del 1955 ma mai realizzato, emerge chiaramente l'impronta di Wright, che in quegli anni D'Olivo studia, assorbe e reinterpreta attraverso l'uso di un proprio linguaggio.

Marcello D'Olivo,
Villa Ellero, Lignano Pineta,
1955.

La geometria della pianta si costruisce sulla simmetria speculare della semicirconferenza individuata da due archi interrotti, a cui si addossano le scale: si genera una figura simulante una foglia, una sorta di ellisse spigolosa, che sfrutta le potenzialità della distribuzione radiale pur garantendo i vantaggi spaziali delle geometrie lineari.
Pianta del piano terra e del piano primo.
Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.



Frank Lloyd Wright,
Kenneth Laurent House,
Rockford, Illinois, 1952.
Progetto considerato archetipo compositivo per Villa Ellero e per l'edificio Tolazzi. La conformazione geometrica della foglia acuminata è ottenuta mediante specchiatura simmetrica di un arco.



Marcello D'Olivo,
Arredamenti Tolazzi, Tricesimo, Udine, (1954-1957).
Pianta del piano primo, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), Marcello D'Olivo Architetto, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.

Risale a pochi anni prima, infatti, il progetto di Wright per Kenneth Laurent House (1952), caratterizzato dalla conformazione planimetrica affusolata e acuminata della foglia, ottenuta per specchiatura simmetrica di un arco. Nel caso wrightiano preso in esame, la figura della foglia ottenuta in pianta deriva da una sovrapposizione, a livelli diversi, del parapetto della terrazza semicircolare e della copertura sovrastante, diversamente dal progetto d'oliviano in cui, sebbene i due prospetti semicircolari fossero uno vetrato e permeabile e l'opposto cieco, la figura geometrica si autodenuncia fedelmente in pianta e nel corrispondente alzato.

Arredamenti Tolazzi, Tricesimo (1954-1957)

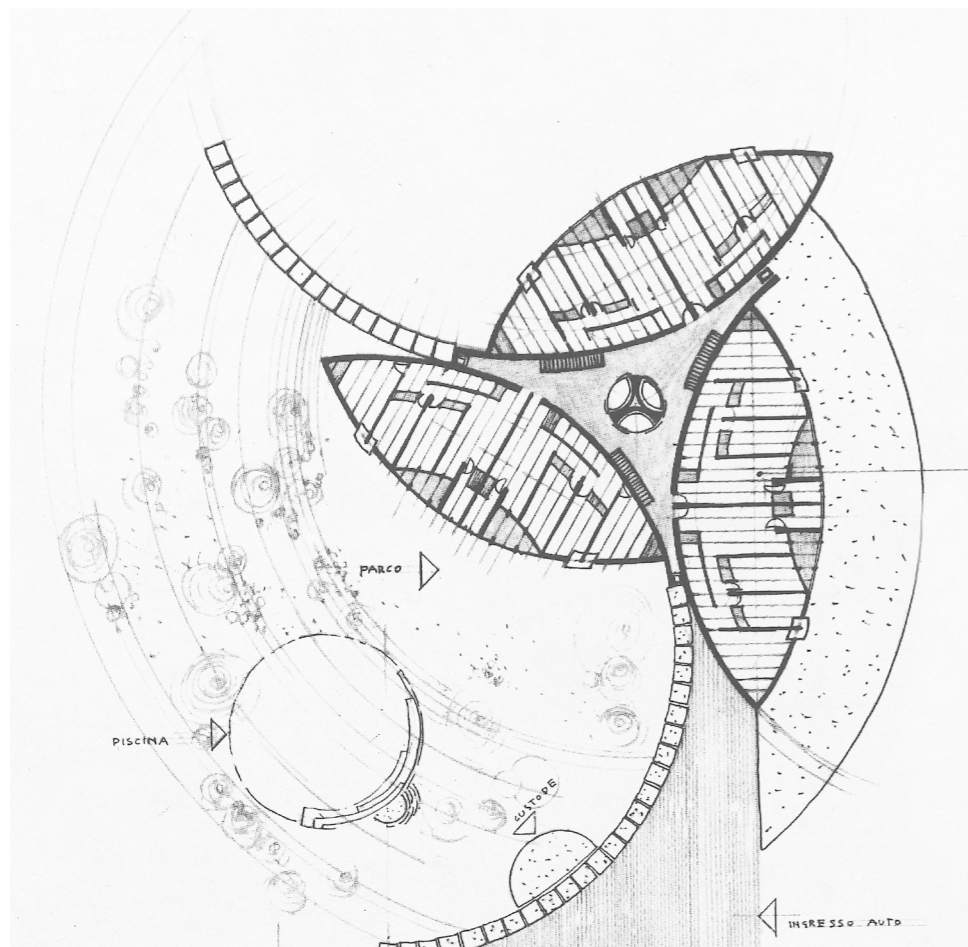
Il progetto per la sede degli Arredamenti Tolazzi a Tricesimo precede di poco quello per Villa Ellero a Lignano, rimasto poi su carta, e si protrae fino a al 1957, sviluppando anche in questo caso contemporaneo una geometria planimetrica legata alla foglia wrightiana.

La composizione geometrica che regola l'idea progettuale nasce dal ribaltamento simmetrico di un arco da identificarsi quale frammento di circonferenza, ma non esplicitato mediante la solita griglia a raggiera sottostante. Pur mantenendo fede allo stesso processo di costruzione geometrica che regola la pianta di Villa Ellero, in tal caso l'archetipo geometrico trova massima espressione nella fluidità della forma, acuminata e spigolosa.

La porzione di arco su cui si basa la costruzione planimetrica, di raggio maggiore, consente uno sviluppo longitudinale più accentuato e l'identificazione di spazi angolari più acuti e angusti, di difficile gestione distributiva.

L'organizzazione degli spazi interni riporta l'andamento polare, con tensione compositiva verso il centro della circonferenza, suddividendo così gli spazi in spicchi smussati.

La duplice natura simmetrica della composizione è sottolineata dalla diversa natura dei due archi: il prospetto rivolto verso l'interno, cieco, si protrae fino al prospetto opposto, abbracciando, mediante una porzione di setto in mattoni, il prospetto leggero e vetrato volto alla strada, destinato all'esposizione dei pezzi d'arredo.



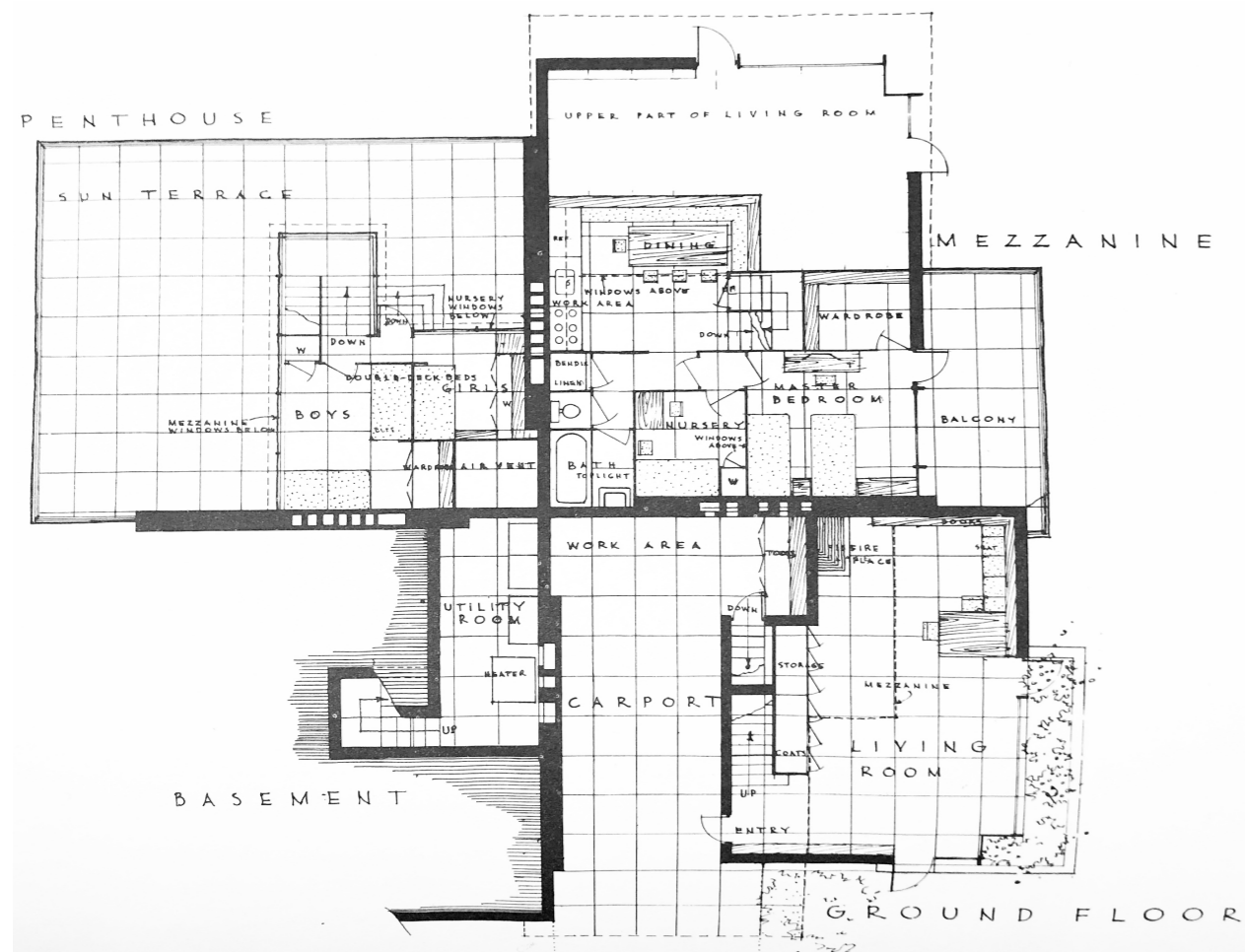
Marcello D'Olivio,
Bellazoià, Udine, (1961-62).
Pianta, in D'OLIVO
Marcello, *Marcello D'Olivio
1948-1971*, vol.II in *Discorso
per un'altra architettura*,
Casamassima, Udine, 1972.

Torre di Bellazoià, Udine (1961-62)

La Torre di Bellazoià, elemento verticale di riferimento per una «*proposta di quartiere autonomo alla periferia di Udine*»⁸ costituisce un emblematico esempio di sinergia progettuale di quegli elementi compositivi ricorrenti nell'opera d'oliviana. La torre presenta una conformazione trilobata, costituita da tre petali confluenti in un vuoto centrale identificato dalla geometria residuale, ottenuta mediante l'accorpamento triangolare di tre circonferenze di uguale diametro, di cui sono stati individuati e specchiati frammenti di arco, delimitando così le tre foglie del sistema centrifugo. Il progetto in esame tiene insieme diversi temi, conferendogli un carattere ibrido, forse frutto di un processo di maturazione che tendeva a spingere l'architetto friulano a sperimentare con audacia le diverse conformazioni planimetriche legate alla figura del cerchio, della porzione di cerchio e del sistema di forze tensionali centrifughe o centripete.

La Torre di Bellazoià rappresenta uno dei primi progetti di matrice territoriale in cui vi sia presente un elemento verticale, con la funzione di faro architettonico in una dimensione prettamente orizzontale. Uno dei temi che accomuna tale progetto ai successivi della stessa tipologia è la caratteristica tripartizione in pianta degli edifici alti: spesso, infatti, tali cristallizzazioni geometriche di natura tensionale centrifuga, sono costituiti da corpi autonomi, con destinazione diversificata, manifestata anche in alzato mediante differenziazione delle altezze, come accade nel progetto della Torre di Taranto del 1961, dove coesistono i tre corpi dell'hotel, degli uffici e delle residenze, imperniate sull'unico sistema del core centrale.

Il vuoto che tiene insieme il sistema trilobato della Torre di Bellazoià, costituisce uno spazio distributivo ove si concentrano i sistemi di risalita che collegano alle tre distinte unità residenziali.



Frank Lloyd Wright,
Suntop Homes, Quadruple –
dwelling unit.
Ardmore, Pennsylvania,
1939.

La svastica strutturale tie-
ne insieme e al contempo
ripartisce, quattro unità
abitative distinte, poste
su due piani. Sebbene nel
caso di Bellazoi le tre unità
siano corpi indipendenti,
pare evidente che questi
esempi wrightiani di pianta
composita possano ritenersi
i riferimenti.

L'autonomia dei tre petali sembra riproporre un tratto distintivo del-
le Suntop Homes ad Ardmore di Wright (1939), in cui una sorta di
svastica strutturale tiene insieme e al contempo ripartisce, quattro
unità abitative distinte, poste su due piani.

Pertanto, sebbene nel progetto di Bellazoi la partizione planimetri-
ca identifichi tre unità di un sistema unitario, ma completamente au-
tonome e si diversifichi, quindi, dalla partizione interna del sistema
cruciforme proposto da Wright qualche anno prima, permane la vo-
lontà di riproporre una composizione che tenga insieme, all'interno
di una stessa figura geometrica, una suddivisione spaziale.

NOTE

1 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra ar-
chitettura*, Casamassima, Udine, 1972.

2 AVON Annalisa, *Private utopie: la sperimentazione di nuovi modelli per la casa e
l'abitare*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'olivo Archi-
tetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002, p. 23.

3 Ibidem.

4 PORETTI Sergio, *Il vizio del cemento armato*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Pa-
olo (a cura di), *Marcello D'olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002, p. 49.

5 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragio-
nata*, Rusconi, Milano, 1986, p. 44.

6 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra ar-
chitettura*, Casamassima, Udine, 1972.

7 Ibidem.

8 Ibidem.



Mario Deluigi,
Amori, 1948 ca.
Olio su tavola, diametro
cm 70.
Roma, Collezione Filippo
Deluigi.
Bibliografia: GRANZOTTO
Giovanni, ROSA Alessandro,
BARBERO Luca Massimo (a
cura di), *Mario Deluigi. An-
tologica*, Studio d'Arte G.R.,
Sacile, 1997, p. 82.

3.3 La matrice spaziale

«Ma già dai primi anni quaranta si era aperto a Venezia un vivace dibattito sul concetto dello spazio, del rapporto spazio-luce inteso come principio attivo dell'estensione della profondità della visione, problema che non investiva soltanto gli aspetti plastici e costruttivi dell'immagine bensì si connotava come sua pluridimensionalità, nel senso per l'appunto di una smaterializzazione della luce, di una effusività di quella *energheia* insita nella vita stessa dei dinamismi dell'universo»¹: la contaminazione di matrice pittorica, rintracciabile nelle opere architettoniche di D'Olivio, oltre all'immediata associazione ideologica al milieu culturale friulano, e alla maniera "cesetiana", conduce a ulteriori riflessioni in merito agli sviluppi artistici contemporanei rispetto alla nuova concezione dello spazio, dimensione intesa diversamente da un gruppo di giovani artisti veneziani, promotori di un movimento frutto di una convergenza di intenti che miravano a «svincolare l'arte da condizionamenti intellettualistici come da idealizzazioni puriste per accogliere bensì le nuove possibilità conoscitive derivate dalle conquiste del pensiero moderno»². Tale innovativa tendenza, prendeva le distanze dall'avanguardia italiana di quegli anni, lasciandosi invece influenzare dalle recenti scoperte scientifiche, dalla fisica nucleare, dalla biologica molecolare, dalla cosmologia; discipline che generavano negli artisti nuovi impulsi concettuali, sostenuti da rigorose premesse teoriche, consentendo una vincente sinergia di suggestioni irrazionali e logiche regole matematiche.

Alla luce di tali indagini artistico-culturali e delle presunte influenze ideologiche subite dallo stesso D'Olivio, sembra dipanarsi la controversa identità delle sue architetture, sempre poste al sottile limite tra poesia e scienza, opere ibride contaminate da prepotenti basi ontologiche legate alla cibernetica, alla cinematica, e alle scienze del movimento.

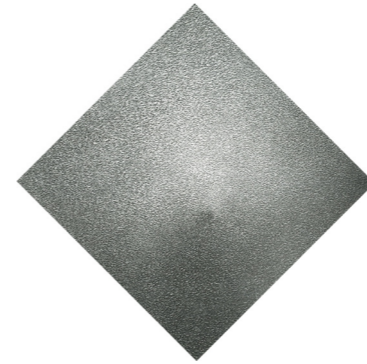


Mario Deluigi,
Tobia e l'angelo, 1947.
Olio su faesite, cm 80x120.
Abano Terme, Azienda di
Promozione Turistica n.9
"Terme Euganee".
La plasticità curvilinea in-
terpreta il desiderio dell'ar-
tista di appagare tutte le
tensioni dinamiche in un
unico flusso continuo, sia
spaziale che temporale.
Bibliografia: GRANZOTTO
Giovanni, ROSA Alessandro,
BARBERO Luca Massimo (a
cura di), *Mario Deluigi. An-
tologica*, Studio d'Arte G.R.,
Sacile, 1997, p. 83.

«In buona sostanza l'idea di spa-
zio, di spazio-luce che aveva carat-
terizzato le loro vicende espressive
si enucleava in una visione destina-
ta a configurarsi nella sconfinante
circolarità di un flusso espansivo di
energie luminose, con il proposito di
superare il concetto tradizionale di
spazio quale campo bidimensionale
dell'immagine pittorica per affrontare
il problema stesso della forma nella
sua essenza strutturale quale puro

evento, di un evento nondimeno portatore altresì di tensioni allusive
e di traslati simbolici»³: come teorizza Toni Toniato, la nuova conce-
zione di spazio sostenuta dagli spazialisti, assorbiva e fagocitava
nella sua insita natura tutte le basi ideologiche relative alla conce-
zione della figurazione kleeiana dello spazio in relazione al tempo,
legata, a sua volta, alla teoria della relatività einsteiniana, traducen-
do la dimensione spaziale non più esclusivamente quale esperien-
za figurativa da un punto di vista percettivo, ma proprio come spa-
zio-tempo dell'evento, e quindi evento-forma in cui si concretizzano
le immagini della visione cosmica. E' in questa rivoluzionaria atmo-
sfera di flussi cosmici e di energie luminose che si inserisce prima
l'opera pittorica di D'Olivio, e poi, ancor più, il dinamismo figurativo,
ricorrente nell'uso spasmodico di sinusoidi e vorticosi sistemi pla-
nimetrici costituiti da sciami di cellule, frammenti di circonferenze,
spesso casualmente (apparentemente) disposte sul piano, guidate
da sottese leggi di gravità tensionale.

«Sono il vuoto e una sorta di religiosità cosmica di matrice einstei-
niana che affascina i veneziani, l'idea di uno spazio "tangibile" resa
concreta attraverso le nuove tecnologie e le nuove esplorazioni spa-
ziali. Gli spaziali veneziani sono tutt'altro che avulsi dall'entusiasmo



Mario Deluigi,
Motivo sui vuoti, 1954.
Tecniche miste su tavola,
cm 125x60.
Spinea, collezione Ivano
Manarin.
Bibliografia: GRANZOTTO
Giovanni, ROSA Alessandro,
BARBERO Luca Massimo (a
cura di), *Mario Deluigi. An-
tologica*, Studio d'Arte G.R.,
Sacile, 1997, p. 99.



Mario Deluigi,
Spazio Luce 28, 1955-56.
Olio su legno, cm 110x110.
Trieste, Civico Museo Re-
voltella.
Il periodo più maturo preve-
de un ciclo di opere legate
alla ricerca di un'ulteriore
dimensione pittorica, meno
plastica, che descriva la
luce: l'ontologia luminosa di
tale opere denuncia l'abilità
dell'artista nell'individuare
diversi linguaggi plastici che
descrivano lo spazio-tempo.
Bibliografia: GRANZOTTO
Giovanni, ROSA Alessandro,
BARBERO Luca Massimo (a
cura di), *Mario Deluigi. An-
tologica*, Studio d'Arte G.R.,
Sacile, 1997, p. 102.

nelle conquiste spaziali, ed è questo
entusiasmo che i veneziani tramuta-
no in una sorta di mistica ammi-
razione per lo spazio che vedono come
una nuova realtà»⁴: riscontrabile
nelle stralunate utopie dei paesaggi
lunari di D'Olivio, come nell'«ontolo-
gismo luminoso di Guidi e in quello
più propriamente plastico e segnico
di Deluigi»⁵; tutti prepotenti ten-
tativi di mitizzazione e di ricerca di
qualcosa di estraneo al percepibile,
pregno di un'essenzialità più affine
all'ordine dell'invisibile dell'universo
che a quello del divenire empirico
della realtà materica immanente.

Eppure, l'imponente volumetria, tal-
volta prossima al brutalismo, riscon-

trabile nelle opere integralmente in calcestruzzo di D'Olivio, parrebbe
allontanarsi dalla surreale rarefazione dello spazio perseguita da-
gli spazialisti, ma anzi, imporsi con vigorosa plasticità nel plasmare
spazi concavi e convessi.

Il movimento spazialista veneziano, quindi, rappresenta per il gio-
vane D'Olivio un altro importante tassello all'interno del percorso
formativo che lo condurrà all'enucleazione della propria poetica,
soprattutto grazie all'influenza di Mario Deluigi, anch'egli membro
della cerchia cesettiana e assistente all'Accademia di Martini, ma
soprattutto artista contraddistinto da caratteri di evidente alterità
rispetto ad ogni posizione contemporanea.

Deluigi, denunciando una propria contraddizione cubista, mirava al
raggiungimento di un'unità compositiva dinamica, una forma fisio-
logica che «rappresenta intuitivamente l'essenza immanente delle



Mario Deluigi,
Le litanie della Vergine,
1949.
Olio su tavola, cm 220x220.
Musei d'arte contemporanea del Vaticano.
Sitografia:
www.mariodeluigi.it

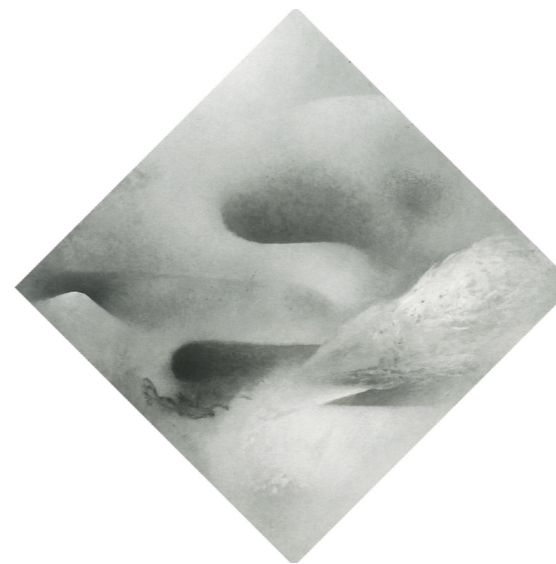
cose, e quindi ne comprende una certa tensione verso l'Assoluto. La sua plasticità curvilinea permette a Deluigi di dare una risposta appagante anche a tutte le tensioni verso un ritmo continuo, sia temporale che spaziale. E la sua struttura luminosa giustifica l'avvento della luce, come elemento decisivo nella costruzione dell'oggetto, e nel suo inserimento nello spazio; che è di per se stesso già luce»⁶.

Il dinamismo formale e l'ontologia luminosa che pervadono le opere di Deluigi si traducono nel dinamismo planimetrico di molti disegni di D'Olivo, dove non è l'immanentismo della luce a regolare lo spazio bidimensionale, bensì la geometria intesa in termini kleeiani, regolata dal movimento in funzione del tempo.

Tuttavia, sebbene la dinamicità compositiva si traduca in esiti formali differenti, differenziando pertanto le opere dei due artisti, emerge la comune percezione di una ricorrente problematica tra istinto e ratio, a cui Deluigi «ha risposto con la vicenda singolare del dipinto *Le litanie della Vergine* eseguito nel 1949 ove egli pone alto, l'ostacolo della composizione ortogonale, geometrica-cromatica della matrice di Mondrian quasi a por freno alla nascente istintualità che la curva, la linea sinuosa evocano nei nascenti *Amori*»⁷, sostenendo davanti ai critici come la linea curva fosse un elemento necessario da porre in antitesi alla linea retta, ortogonale, che presiede al razionalismo, e a cui D'Olivo ha risposto fondendo le due dimensioni in un costante rapporto sinergico e complementare, a partire dai progetti di matrice territoriale come Pineland, fino ad arrivare a esempi quali Villa Spezzotti a Lignano Pineta.

Quindi, in un momento di grande crisi e cambiamento intellettuale «in cui parte della pittura italiana decide criticamente se dirigersi

verso un espressionismo astratto e gestuale, o una più composta e razionale astrazione»⁸.



Mario Deluigi,
Amori, 1952.
Olio su faesite, cm 80x80.
Treviso, collezione Gemin.
L'ostacolo della composizione ortogonale propria della matrice di Mondrian a confronto con la morbida istintualità della curva.
Bibliografia: GRANZOTTO Giovanni, ROSA Alessandro, BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Mario Deluigi. Antologica*, Studio d'Arte G.R., Sacile, 1997, p. 91.

La matrice spaziale nelle opere di Marcello D'Olivo assorbe la lezione veneziana, traducendola in una personalissima interpretazione compositiva, che prevede un uso della volumetria architettonica spesso frutto di una prefigurazione, che sembra scollarsi nettamente dalla guida planimetrica da cui nasce. Il rapporto indipendente tra la figuratività della pianta e la natura costruttiva della sezione, porta alla luce un uso dello spazio altrettanto discordante: a una sinuosa plasticità volumetrica espressa in alzato, spesso corrisponde un disegno planimetrico quasi astratto, definito da pochi ma prepotenti segni.

Il contrasto spaziale, pertanto, impedisce una chiara e immediata comprensione attraverso gli usuali canoni di indagine compositiva dei progetti, cedendo invece il posto a una più chiara lettura dei disegni in bidimensionalità, come nel caso delle sezioni della IV versione di Villa Farsura o del padiglione del ristorante del Villaggio del Fanciullo, descritto da Zevi come «un *invaso spaziale che sprigiona le sue forze centrifughe nelle strutture acuminata e drammaticamente esplosive*»⁹.

Di fronte alla difficile lettura spaziale delle opere d'oliviane, la tesi si è posta l'obiettivo di interpretarne i termini ontologici attraverso una lettura di carattere pittorico, indagando le origini intellettuali dell'uso atipico della terza dimensione.

254

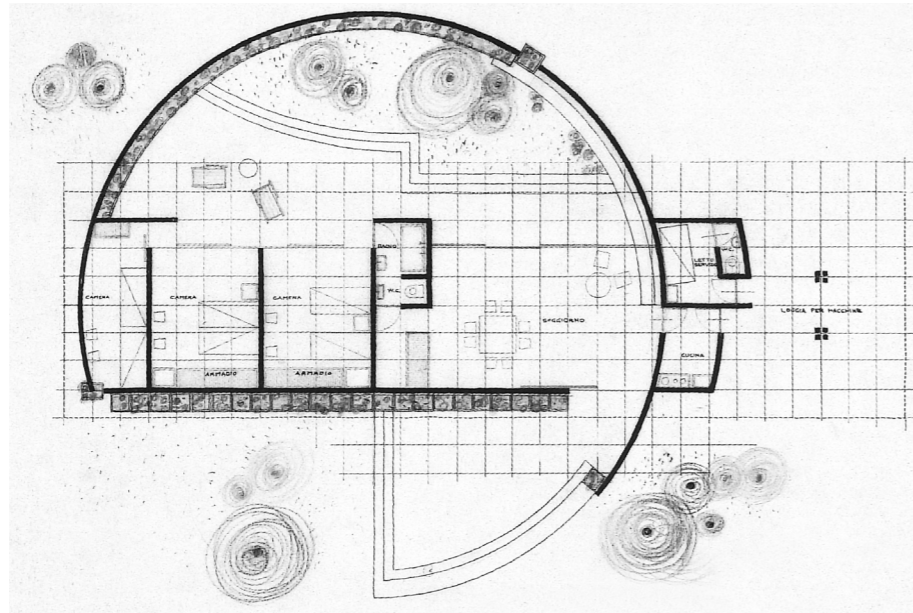
L'analisi condotta da Roberto Longhi nel suo "Giotto Spazioso" su quei due vani gotici nella Cappella degli Scrovegni a Padova, per la prima volta in termini architettonici, dapprima considerati "inganni ottici", poi "ripostigli" e infine "marginalia", conduce alla sbalorditiva consapevolezza del fatto che Giotto avesse piena coscienza della prospettiva e ne «*consegue parimenti la certezza che se Giotto non ha esteso lo stesso metodo anche alle figurazioni narrative, ciò è stato per precisa volontà*»¹⁰.

Tale illuminante digressione giottesca, consente di formalizzare la possibilità di indagare la matrice spaziale in diverse modalità interpretative: la volumetria spaziale d'oliviana richiede un'analisi interpretativa a partire dalla bidimensionalità, tralasciando il consueto utilizzo degli alzati in una sterile riproduzione formalistica della terza dimensione.

«*Resta, che l'inizio di tanti cauti, ma pur sottili avanzamenti è ora recuperato con una pienezza che non si ardiva attendere, nelle due cappelle segrete finte da Giotto nella parete degli Scrovegni. Qui, in queste "marginalia" è lecito veramente parlare di prospettiva in toto; in accezione, intendo, quattrocentesca*»¹¹.

Marcello D'Olivo,
Case tipo, Lignano Pineta
(1958-1959).

La sinergia di linguaggi compositivi, espressi attraverso la griglia cartesiana come base grafica e distributiva e il recinto circolare in mattoni dell'edificio stesso, trova un'efficace espressione in tale progetto. Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.



NOTE

1 TONIATO Toni, *Venezia e lo spazialismo*, in BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Spazialismo. Arte astratta Venezia 1950-60*, Il Cardo Editore, Venezia, 1996, p. 29.

2 Ivi, p. 31.

3 Ibidem.

4 BARBERO Luca Massimo, *Gli artisti e lo "spazialismo" a Venezia negli anni cinquanta*, in BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Spazialismo. Arte astratta Venezia 1950-60*, Il Cardo Editore, Venezia, 1996, p. 47.

5 TONIATO Toni, *Venezia e lo spazialismo*, in BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Spazialismo. Arte astratta Venezia 1950-60*, Il Cardo Editore, Venezia, 1996, p. 31.

6 GRANZOTTO Giovanni, *Alle origini della pittura di Deluigi: il ritmo e lo spazio luce*, in GRANZOTTO Giovanni, ROSA Alessandro, BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Mario Deluigi. Antologica*, Studio d'Arte G.R., Sacile, 1997, p. 31.

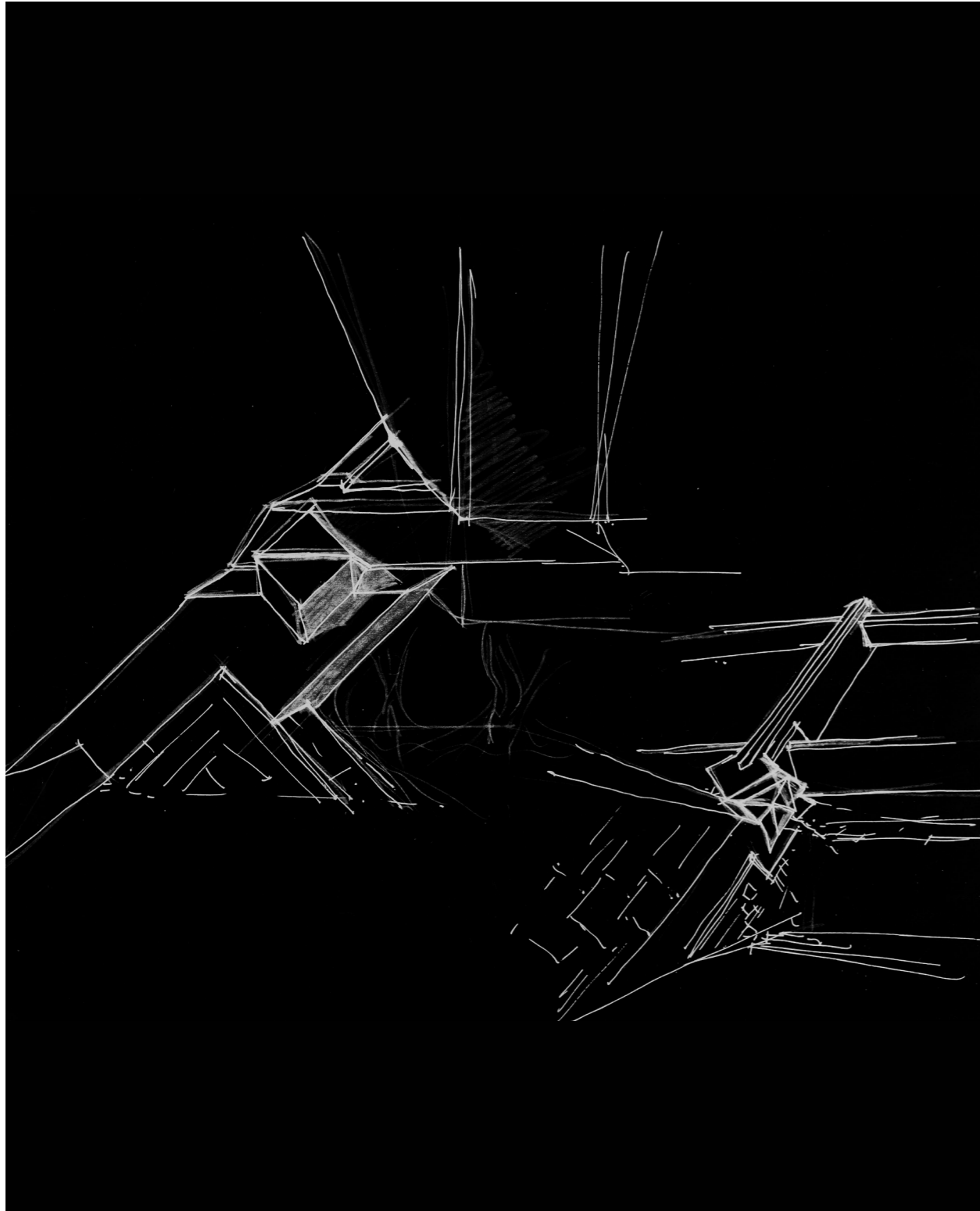
7 BARBERO Luca Massimo, *Il problema della Forma e del Dipingere; dal Fisiologico agli Amori*, in GRANZOTTO Giovanni, ROSA Alessandro, BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Mario Deluigi. Antologica*, Studio d'Arte G.R., Sacile, 1997, p. 43.

8 Ivi, p. 44.

9 ZEVI Bruno, *Marcello D'Olivo architetto contadino*, in "L'Espresso", 30 giugno 1957, in "Cronache di architettura", 164, vol. II, 1971.

10 LONGHI Roberto, *Giotto Spazioso*, in LONGHI Roberto, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, 2008, p. 71.

11 Ivi, p. 74.



Marcello D'Olivo,
Villa Farsura a Sirmione
(1958-1960).
Studio di strutture, in D'OLIVO
Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

3.4 La costruzione della forma: conferma o asservisce?

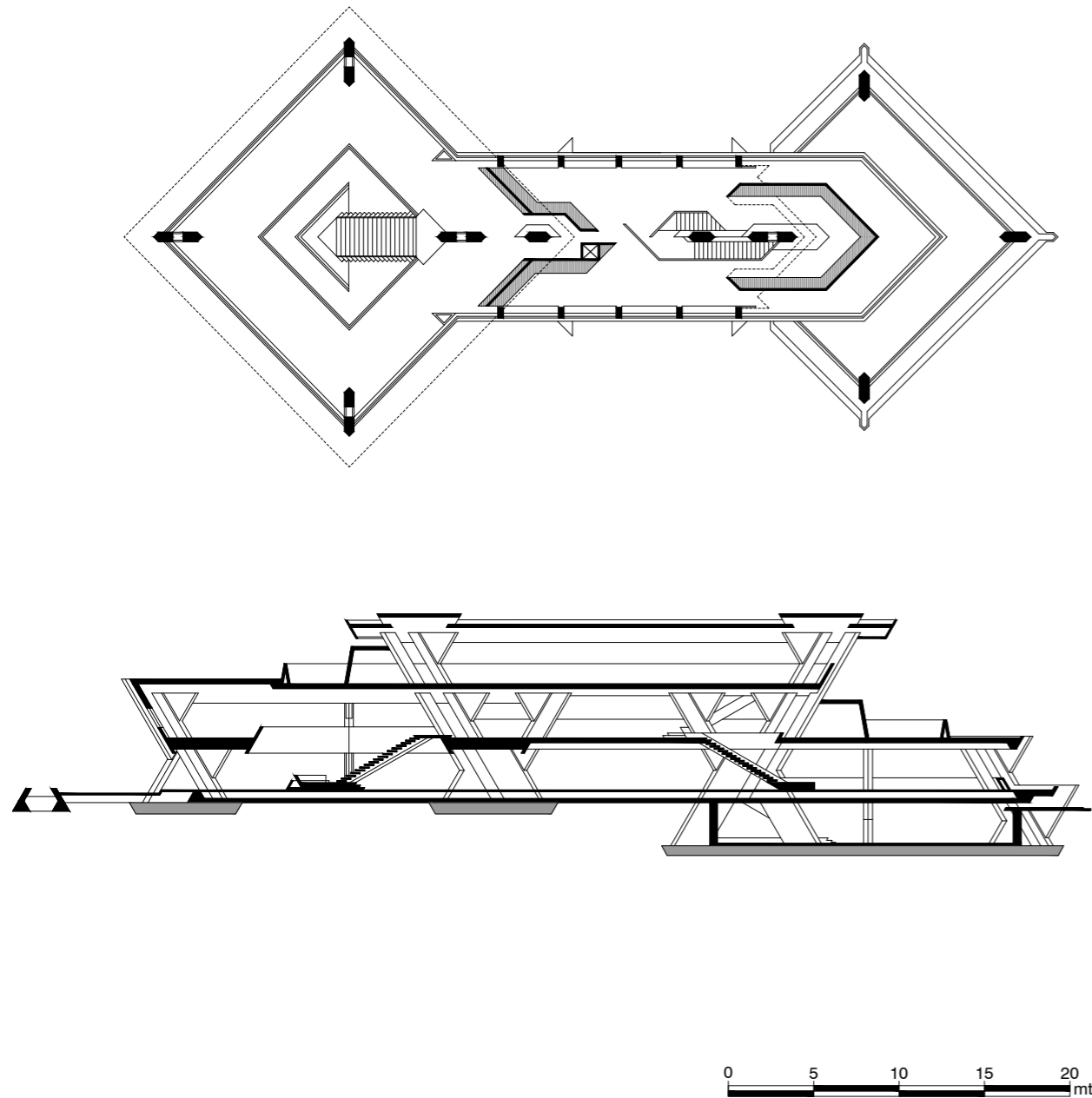
Le due versioni cronologicamente quasi parallele per il progetto di Villa Farsura costituiscono un emblematico esempio della duplice anima compositiva dell'architetto friulano, che, nonostante denoti una chiara familiarità nell'uso della geometria polare, non esclude mai anche una contemporanea sperimentazione geometrica euclidea, come si evince anche nei casi delle case tipo per Lignano.

Il progetto per Villa Farsura si articola in ben quattro fasi, che alternano approcci geometrici opposti, portando così a compimento una riflessione compositiva che parte dai presupposti geometrici espressi attraverso il lavoro di smontaggio linguistico ed espressivo, condensati in quattro atti e in due famiglie geometriche: quadrato e cerchio.

Parallelamente alle questioni compositive, in Villa Farsura emerge chiaramente il rapporto dialettico fra la figuratività in pianta e la costruzione in sezione, avanzando l'ipotesi che forse la costruzione confermi o addirittura asservisca la forma stessa, come sostiene Poretto: «l'analisi delle opere ci porta a trarre la spiegazione di tale unicità nel particolare rapporto che si instaura tra aspetto strutturale e aspetto formale. A un primo esame risulta evidente come la qualità plastica delle forme in cemento armato prevalga sulla loro natura strutturale. La forma non consegue da processi di ottimizzazione o da doverose sincerità strutturali, come prescritto dai principi fondamentali dell'ingegneria, ma nasce all'interno di un gesto di ideazione sintetico e unitario dell'organismo architettonico nel suo insieme. (...) La verifica strutturale è dunque parte integrante del progetto, e non può essere delegata a terzi né rinviata a fasi successive; semplicemente non ha lo scopo di generare o determinare la forma, bensì di confermarla»¹.

La drammaticità delle grandi travi in calcestruzzo che affondano nel terreno a 45 gradi, creando come lo definisce Bruno Zevi, «un *invaso spaziale che sprigiona le sue forze centrifughe nelle strutture*

TAVOLA DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO



Ristorante del Villaggio del Fanciullo (1950-1955).
Ridisegno di pianta e sezione.
La difficile lettura della corrispondenza tra pianta e sezione, sottolinea l'invaso spaziale creato dalle travi ruotate di 30 gradi e affondate drammaticamente nel terreno.

acuminate e drammaticamente esplosive»², consente di comprendere meglio la forza costruttiva che in pianta rimane di fatto solo accennata.

Infatti, una rilettura sommaria ma attenta alle dinamiche esecutive, di alcune delle prime opere del periodo d'liviano, dimostra come alla base della costruzione vi sia un modo del tutto autonomo di intendere la struttura.

La costruzione si basa quasi integralmente sull'uso del cemento armato, impiegato indifferenziatamente a ogni elemento componente l'edificio e utilizzato come strumento di costante verifica per nuove invenzioni formali.

Tale radicale sperimentalismo sul cemento armato, verificato sia dall'interesse per la prefabbricazione, sia dalla sostanziale importanza dell'aspetto costruttivo, avvicina l'opera di D'Olivio alle nuove frontiere dell'ingegneria strutturale di quegli anni.

L'espressionismo strutturale di D'Olivio, quindi, si inserisce all'interno di un panorama internazionale che coinvolge il sapere architettonico e ingegneristico, lambendo anche le questioni italiane e mantenendo, però, un inconfondibile carattere autonomo³.

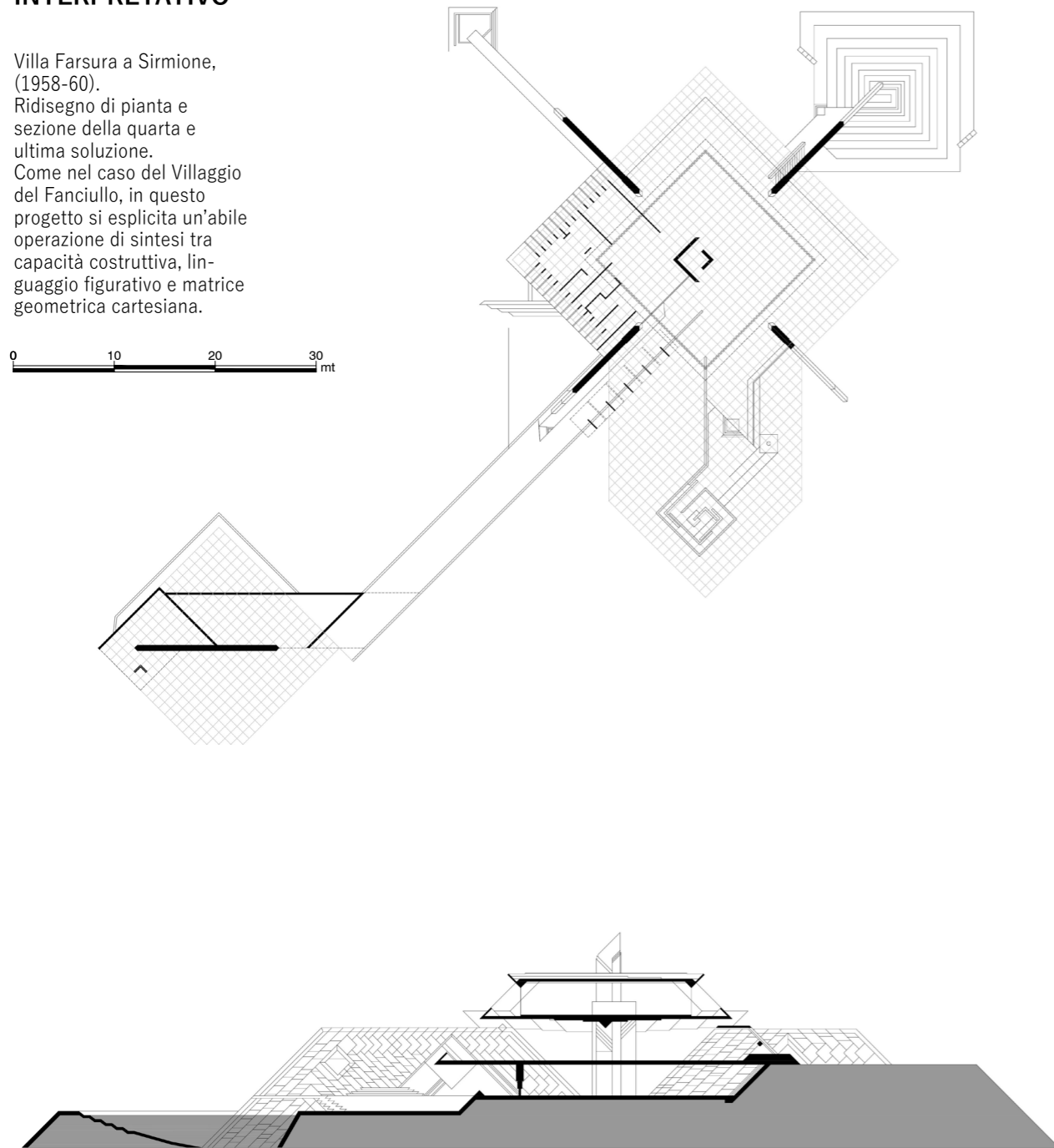
Tuttavia, come spiega bene Sergio Poretti, il modo di impiegare il cemento armato in queste prime opere di D'Olivio, tra cui il Villaggio del Fanciullo, si differenzia da quello che si stava progressivamente diffondendo in Italia in quel periodo: in quegli anni infatti vigeva, soprattutto nella strategia intrapresa dell'edilizia residenziale pubblica, un atteggiamento costruttivo autoctono, erroneamente definito tradizionale, poiché maturato tra gli anni venti e trenta, riaffermatosi poi durante l'autarchia, e basato sull'impiego generalizzato della struttura in cemento armato, fagocitata però da un sistema osteologico costruttivo che manteneva i caratteri del tradizionale sistema murario trabeato, ottenendo così un sistema ibrido.

Il periodo di ricostruzione successivo al secondo conflitto mondiale si basa proprio su questo tipo di costruzione ibrida e eterogenea,

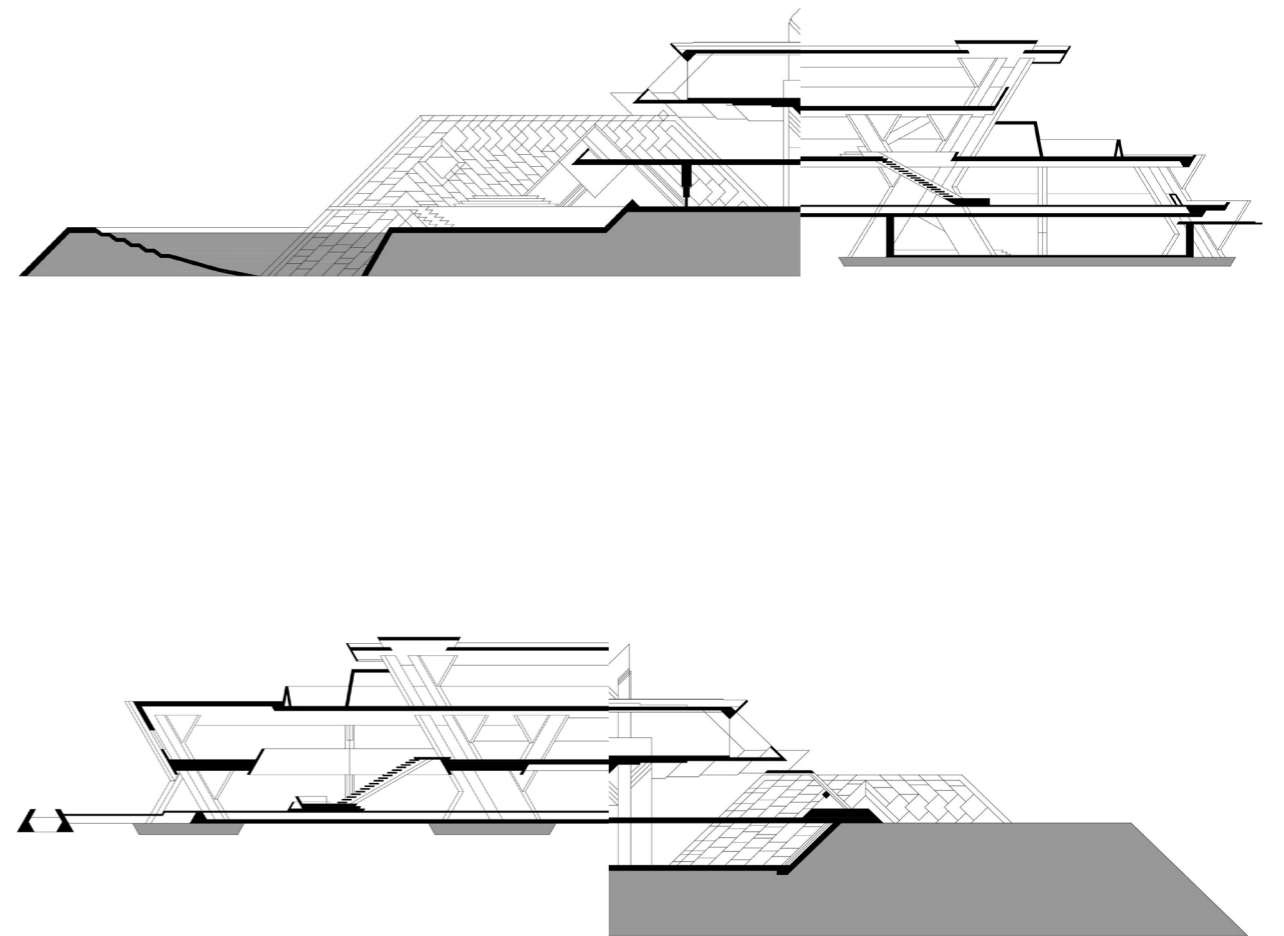
TAVOLE DI RIDISEGNO INTERPRETATIVO

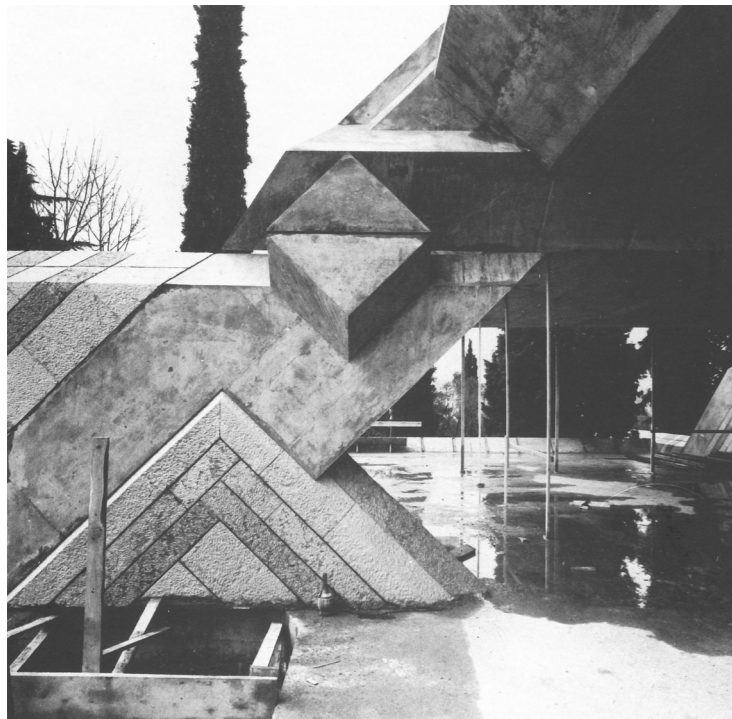
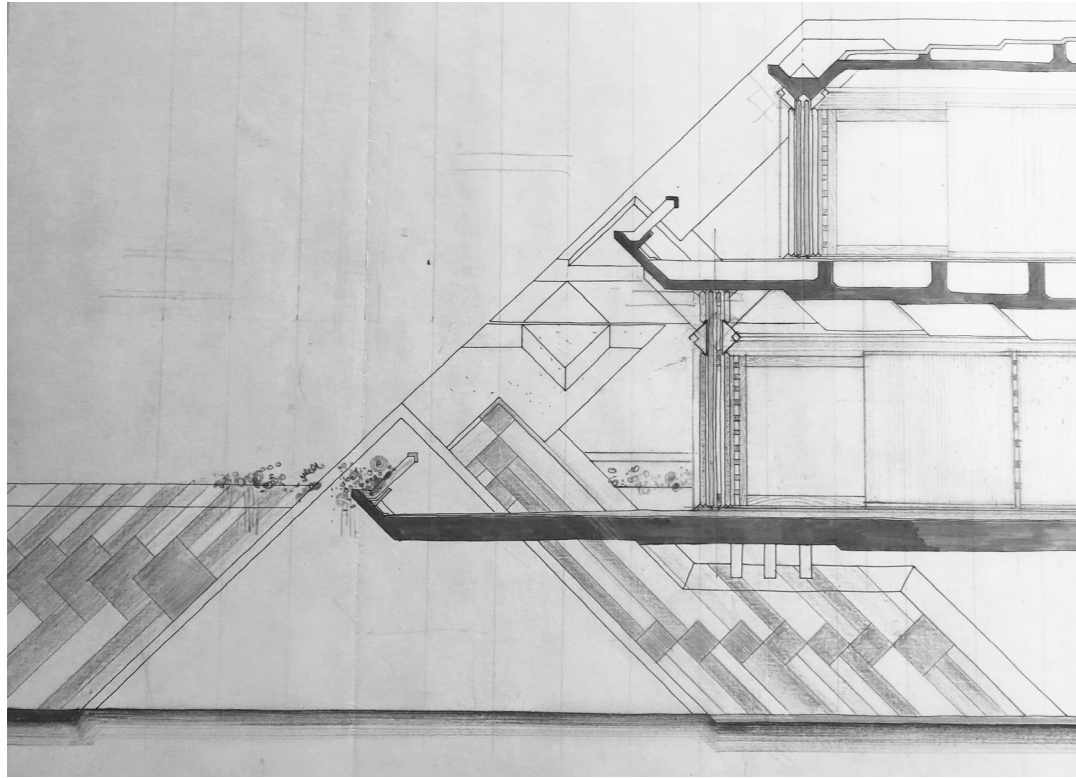
Villa Farsura a Sirmione,
(1958-60).
Ridisegno di pianta e
sezione della quarta e
ultima soluzione.
Come nel caso del Villaggio
del Fanciullo, in questo
progetto si esplicita un'abile
operazione di sintesi tra
capacità costruttiva, lin-
guaggio figurativo e matrice
geometrica cartesiana.

0 10 20 30 mt



I disegni sottostanti rap-
presentano un tentativo di
riconcettualizzazione della
sezione, strumento grafico
meno significativo della
pianta, nella lettura e inte-
pretazione del linguaggio
d'oliviano. L'accostamento
delle sezioni del padiglione
del ristorante del Villaggio
del Fanciullo e della quarta
versione di Villa Farsura,
permette di notare delle
affinità costruttive legate
all'uso delle massicce travi
ruotate, nel primo caso di 30
gradi, nel secondo, di 45.





Marcello D'Olivo,
Villa Farsura a Sirmione
(1958-1960).
Dettagli costruttivi e foto
dei nodi strutturali.
Focalizzarsi sui nodi delle
travi ruotate e affondate nel
terreno consente di carpire
il carattere massiccio, quasi
brutalista, della struttura,
integralmente realizzata in
calcestruzzo armato.
Archivio D'Olivo, Galleria
d'Arte Moderna Udine.

nel tentativo di individuare un nuovo linguaggio vernacolare «che prima genera le forme più romantiche del neorealismo, poi quelle più sobrie del realismo, e del professionismo colto, per produrre infine i più sofisticati esperimenti del neoliberty e dei neoeclettismi dei primi anni sessanta»⁴.

In tale panorama nazionale, quindi, la pura e drammatica plasticità delle costruzioni integralmente in calcestruzzo armato di D'Olivo, sembra imporsi quale baluardo di sperimentalismo architettonico in netto contrasto con la tendenza artigianale e storicistica che si respirava in Italia in quegli anni.

Pur articolandosi in una variegata evoluzione, l'opera d'oliviana si distingue per la presenza costante dell'uso integrale del calcestruzzo armato, assorbito quale elemento costruttivo determinante anche nel processo di plasmazione della forma stessa.

NOTE

1 PORETTI Sergio, *Il vizio del cemento armato*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002, p. 53.

2 ZEVI Bruno, *Marcello D'Olivo architetto contadino*, in "L'Espresso", 30 giugno 1957, in "Cronache di architettura", 164, vol. II, 1971.

3 PORETTI Sergio, *Il vizio del cemento armato*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002, p. 45.

4 Ivi, p. 47.

CAPITOLO 4
ORGANICITA' E ASTRAZIONE,
RAZIONALE E INTUITIVO,
ARMONIA E CONFLITTI



Marcello D'Olivo,
Guerriero e tori, non datato.
 Olio su tela, cm 120x200
 Collezione Società Lignano
 Pineta.
 Opera emblematica dell'ultimo periodo di produzione pittorica, in cui elementi stereometrici piombano come meteoriti in una realtà onirica.

4.1 Il quadro astratto della pianta: espressionismo, astrazione e geometria

Marcello D'Olivo, come altri architetti appartenenti allo stesso milieu culturale friulano, iniziò «*facendo il pittore*», esattamente come confessa di se medesimo il collega Gianugo Polesello, in una lunga intervista-conversazione intrattenuta con Tomaso Monestiroli nel 2010¹.

Il clima artistico-culturale del dopoguerra in Friuli si articola attraverso importanti «*sodalizi intellettuali che si andavano formando all'epoca, in relazione soprattutto all'interdisciplinarietà e all'interferire delle arti che caratterizza il percorso di crescita culturale su cui si innesta il mondo delle arti visive friulano*»². Pertanto, alla luce di tale contesto artistico, di un entroterra provinciale poliedrico e intellettualmente fervido, muove la necessità di condurre una riflessione rispetto alle contaminazioni formali che la dimensione pittorica possa aver esercitato sul progetto architettonico.

«*Non una nota a margine, dunque, la ricerca pittorica di D'Olivo, ma un luogo di elaborazione formale importante e interferente con la ricerca architettonica e urbanistica*»³ che si articola in diverse fasi, instaurando affinità prima con l'espressionismo, con il cubismo analitico e lo spazialismo, contaminandosi poi di influenze vicine all'astrazione, fino all'introduzione di elementi stereometrici, solidi geometrici annegati nella dimensione onirica di paesaggi lunari.

Il percorso figurativo condotto in campo pittorico, si snoda in modo diametralmente opposto in termini architettonici, ambito in cui D'Olivo inizia sperimentando attraverso un approccio compositivo geometrico affine alla tessitura insediativa wrightiana, come nel caso del Villaggio del Fanciullo, per poi spingersi verso la pura prefigurazione formale della dimensione organica, espressionista, tratto distintivo con cui venne in seguito parzialmente identificato. Ma se all'interno del percorso figurativo pittorico la geometria si inserisce all'interno di una dimensione prettamente onirica, nelle opere



Giuseppe Cesetti,
Paesaggio maremmano,
1952.

Olio su tela. Asta di arte moderna e contemporanea, Fidesarte, Casa d'aste. Il primo periodo cesettiano, è segnato da arcaismo, naturalismo vernacolare e simbolismo iconografico, che sottende un riferimento alla ricerca dell'innocenza perduta.

essere solo previo un "distacco di sogno" dalla realtà»⁴ riporta lo scrittore Elio Bartolini descrivendo un episodio di simposio friulano sul neorealismo, avvenuto in un pomeriggio dell'estate del 1955, occasione in cui emergeva chiaramente l'avversione di D'Olivo ad ogni attenzione minimamente affine alla realtà.

Quindi, D'Olivo rimase sostanzialmente estraneo al movimento neorealista che imperversava in Friuli in quegli anni, rappresentando una presa di coscienza artistica, culturale, ma soprattutto politica, tradotta in termini figurativi. Il processo di simbiosi formale, che si origina attraverso lo scambio reciproco tra arte e architettura, costituisce un rapporto paritario e non di subordinazione di una disciplina sull'altra, come invece riportava l'esperienza del Bauhaus, dove la supremazia indiscussa apparteneva all'architettura. Ma tale articolato processo di formazione, che si rafforza nel tempo, attraverso una continua contaminazione ideologica, trae le proprie origini dalla prima formazione dell'architetto friulano: figlio di un pittore decoratore, cresce respirando l'odore della trementina⁵, prosegue coltivando la passione in età adolescenziale, per poi alimentarla ai corsi liberi che Cesetti teneva all'Accademia Veneziana, dove D'Olivo, considerato il più "cesettiano del gruppo" affina le proprie abilità

architettoniche la prefigurazione, il puro gesto espressivo sembrano offuscare la geometria, che in realtà ne diventa la costante protagonista.

«Lui dipingeva, D'Olivo continuò con non poca mia sorpresa, ma non per sprecare colori dietro il solito paesaggio con casetta o due mele sul piatto con un grappolo d'uva; le mangiava lui, le mele e l'uva. E mai e poi mai avrebbe accettato l'arte come duplicato della realtà. Per lui, arte ci poteva



Giuseppe Cesetti,
Cinque cavalli al pascolo,
1963.

Olio su tela, cm 60x80.

Bibliografia:

Giuseppe Cesetti pittore,
Edizioni d'Arte Medea, Milano,
1970, n. 81.

In una seconda fase, l'opera di Cesetti acquista un vivido cromatismo e un progressivo abbandono del naturalismo: sono questi i caratteri che assorbirà il giovane D'olivo.

la Maremma come proiezione di un mondo interiore assunto tramite simboli»⁶.

Alla fine degli anni '30, dopo un periodo di immersione nel postimpressionismo parigino, l'opera di Cesetti assume tratti di un più vivido cromatismo e di una nuova forza materica: i paesaggi non sono descrittivi o episodici, tutti gli elementi compositivi sono semplificati e i soggetti reiterati secondo molteplici varianti⁷.

Proprio in questo momento di maturazione figurativa avviene l'incontro con il giovane D'Olivo, che ne assorbe tratti cromatici, elementi compositivi, visioni e suggestioni figurative.

Nel 1941 si menziona D'Olivo tra gli espositori della trentaduesima edizione delle mostre giovanili dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione in Piazza San Marco, occasione in cui espone lo stesso Cesetti, accompagnato da altri giovani allievi tra cui Gino Valle ed Emilio Vedova. Questi primi esercizi pittorici, datati 1941-1942, quindi riferibili al periodo cesettiano «recano fortissima e prepotente l'impronta di una scelta arcaizzante, addirittura primitivista: i temi sono ancora cavalli in fuga, disarticolati e l'un nell'altro compenetrati in un incalzante ritmo vorticoso tutto di superficie che non

artistiche. Cesetti, di origini toscane, assume il ruolo di titolare di cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti a Venezia nel 1932, dove si fermerà fino al 1943: «muovendosi nell'alveo del novecentismo, tra arcaismo, richiami al Quattrocento toscano, aggiornato nella tavolozza calda a Carrà, la pittura di Cesetti si muove sul versante di un naturalismo carico di vitalità che tende a farsi simbolico sul piano iconografico attraverso i suoi cavalli e buoi, i paesaggi frontali o visti dall'alto,



Marcello D'Olivo,
Corsa di cavalli, 1942.
Olio su faesite, cm 39x83,5.
Collezione privata.
La lezione cesettiana si per-
mea di cromatismi accesi e
stesure piatte nella prima
fase di sperimentazione pit-
torica di D'Olivo. "Cavalli, in
fuga e disarticolati", batta-
glie e corpi trafitti rimanda-
no a una simbologia arcaiz-
zante, a tratti primitivista.

conosce legge gravitazionale, o l'eterna lotta tra la doppia natura del Minotauro e Teseo, la violenza dei corpi trafitti, trattati con una pittura asciutta e scabra, che sembra intonaco grezzo, parete di grotta preistorica, percorsa da graffiti, scalfitture, spatolate, giocata sulle terre, sui rossi»⁸.

Sono anni di grande fermento artistico e culturale per Venezia, sia presso l'Accademia delle Belle Arti che tra le aule della Facoltà di Architettura: nel 1941, Arturo Martini accoglie la nomina accademica promossa da Cesetti per la sua ormai nota celebrità artistica e si circonda di talentuosi assistenti come Mario Deluigi e Alberto Viani, già membri della cerchia cesettiana.

Martini, in questi anni veneziani, coltiverà e porterà a maturazione «un deciso rinnovamento plastico-figurativo»⁹, vacillando tra influenze espressioniste e svolte cubiste, che caratterizzeranno la sua partecipazione alla Biennale del 1942.

Inoltre, «anche le sue "scomposizioni" di tori, dallo schema arcaico riletto alla luce di Picasso, furono certo degli esempi per D'Olivo, o meglio dei tramiti per la scoperta precoce del cubismo, e la conoscenza diretta certamente delle Tauromachie picassiane, che si legge dietro le sue sintesi strutturali figurative, condividendo in questo una crescente inquietudine propria della generazione che darà vita al Fronte nuovo delle Arti e allo Spazialismo proprio a Venezia di lì a poco»¹⁰.

L'attività artistica di Marcello D'Olivo procede attraverso discusse esposizioni, tra cui quella nel 1943 a Udine, dove debuttò insieme ai colleghi Gino Valle e Fernando Toso, facendosi portatori di un atteggiamento controcorrente rispetto all'Avanguardia friulana, rappresentato da Basaldella: tra i tre espositori, D'Olivo è l'artista

più criticato, probabilmente per un distacco della realtà visiva più accentuato, per la sfrontata ventata di espressionismo e cubismo che trapela da un tenace abbandono del vero, per i caratteri tipologici e cromatici definiti "primitivi" nella rappresentazione della figura umana. Tali atteggiamenti, derivati da una manifesta influenza artistica che spira dal contesto culturale veneziano attraverso i tre giovani espositori vanno a «infrangersi in provincia contro un attardato novecentismo, consolidato in formulazioni naturalistiche e contro un senso plastico e formale attanagliato a un concetto di realismo che in tutto è opposto al senso poetico, individuale, di ricerca e innovazione, che muove, tra istanze espressioniste di forte carica esistenziale, queste prime prove pittoriche dei tre giovani»¹¹.

La produzione artistica di D'Olivo subisce un deciso rallentamento negli anni immediatamente successivi, incentrati, subito dopo la laurea in architettura nel 1947, sulla sperimentazione progettuale e architettonica, per poi subire una successiva intensificazione negli anni '50, periodo in cui porta a maturazione la lezione di Cesetti, con cui però sembra esserci una netta differenza di fondo: mentre la poetica del maestro toscano subisce la suggestione di una dimensione storica legata alla civiltà etrusca, e di una più infantile legata al

ricordo, nelle opere di D'Olivo emerge una riformulazione della lezione cesettiana, che preme sul grafismo dai contorni ammorbiditi e sinuosi, «accompagnandosi a un cromatismo acceso dalle stesure piatte, animato da addensamenti di ombre colorate»¹².

A differenza di Cesetti, l'allievo friulano costruisce una propria poetica sulla base di proprie mitizzazioni, derivanti da una personalissima

Marcello D'Olivo,
Paesaggio, 1969.
Olio su tela, cm 100x150.
Udine, collezione privata.
In una fase più matura,
D'Olivo conferma la propria
avversione per la riprodu-
zione realistica della natura,
che preferisce filtrare attra-
verso un codice iconografico
carico di simbolismo e mito.





Marcello D'Olivo,
Tre filosofi, non datato.
Olio su tavola, cm 130x200.
Udine, collezione privata.
Il percorso di maturazione
artistica conduce D'Olivo a
un progressivo abbandono
del naturalismo, accom-
pagnato da una graduale
introduzione della geometria
solida, espressa iconogra-
ficamente mediante gruppi
di elementi stereometrici,
spesso riconducibili al trian-
golo equilatero.

le quali germineranno i nuovi organismi urbanistici e architettonici con il loro valore espressivo di distinzione-connessione; masse calamitate vitalizzate da energie vorticosi legate e contrapposte, travolgenti e flessibili impeti plastici, veleggiare di superfici, corpi aggettanti, oggetti misteriosamente planati nel cuore dei boschi, tentacoli uncinati, simbolismi arditi, poli magnetici trattenuti da una forza concentrica eppur vicendevolmente attratti da folgoranti luminosità e da caldi chiaroscuri, percorsi sublimati in affascinanti odissee. Anche nella pittura, sottesa da riflessione filosofica e da tensione morale, la ricerca del mito e l'avversione per la riproduzione realistica della natura corrispondono alla poetica dell'architetto. Diversamente da quanto è stato talvolta scritto, non si tratta di mito-evasione, ma di un'idea del mito come archetipo di una condizione di originaria innocenza»¹⁴: così, Licio Damiani, noto critico d'arte friulano, inquadra il processo figurativo maturato da D'Olivo parallelamente all'opera architettonica, enfatizzando i tratti mitici di una poetica pittorica che subisce delle continue variazioni, perenne sintomo di una complessa e controversa natura umana dell'autore. I forti cromatismi dei primi anni, nel tempo si attenuano, cedendo il

visione onirica della realtà, ben distante dai rapporti intrattenuti con i riferimenti storico-locali presenti nelle opere del maestro. I simbolismi d'oliviani si collocano nell'ambito di un "purismo picassiano"¹³, confermando un atteggiamento compositivo estremamente cosmopolita, sganciato da ogni vernacolare influenza regionalistica.

«Sono le cellule primarie dal-

Marcello D'Olivo,
Canto del gallo, 1985 ca.
Olio su tela, cm 100x120.
Udine, collezione privata
studio Miclavez.
Le ultime opere ritraggono
una costante presenza
di natura e artificio, confer-
mando il dilemma morale
e compositivo che affligge
l'autore sia in arte che in
architettura.



passo alla «tersità grafica di figure profilate antinaturalisticamente come a niello»¹⁵ che suggerisce una probabile influenza picassiana, relativa al periodo neoclassico, in cui la nuova tendenza sembrava ritrarre «parvenze in aloni di magia»¹⁶.

Eppure, all'interno di questa corrente figurativa che trascinava i soggetti in concentrici vortici spaziali, accentuati da bizzarri tratti cromatici, i modelli di riferimento al mito tendevano ad assumere una sorta di valore universale, magico, così surreale da avvicinarsi all'astratto.

Centauri, tauromachie, fauni, ninfe, figure dionisiache di una realtà mitologica, popolano i paesaggi della stralunata utopia che D'Olivo riversava in una realtà pittorica distorta, plasmata, in cui la concezione del sogno sembrava fagocitare non solo il reale, ma anche la sfera del razionale, come d'altra parte, è sembrato accadere anche in ambito architettonico.

Il prepotente rifiuto del naturalismo, come l'apparente distacco dall'astrattismo, si sintetizzano in una sinergia figurativa estrema-

mente singolare, identificabile in una cifra stilistica propria di D'Olivo, che assembla composizioni improbabili inserendo, come meteoriti, acuminati elementi stereometrici, simili a frammenti di futuristici oggetti provenienti da altri pianeti: «in un secondo tempo, le pur stilizzate "ombre" naturalistiche si combinano con connotazioni sempre più simulanti l'artificio; si traducono, cioè, in quei "fiori matematici" indicati da Sinigalli. Riaffiora dunque la



Piet Mondrian, *Sera, Albero rosso*, 1908.
Olio su tela, cm 70x99.
L'Aja, Gemeentemuseum.



Piet Mondrian, *Albero argentato*, 1911.
Olio su tela, cm 70x99.
L'Aja, Gemeentemuseum.



Piet Mondrian, *Melo in fiore*, 1912.
Olio su tela, cm 70x99.
L'Aja, Gemeentemuseum.
La sequenza riportata ritrae i passaggi evolutivi dell'opera di Mondrian nel suo progressivo abbandono del naturalismo a favore dell'astrattismo.
La serie sottolinea come, per qualsiasi artista, partire dalla riproduzione della realtà, sia un passaggio necessario e imprescindibile.

geometria, paradigma formale non soltanto di rappresentazione, ma di interpretazione creativa dell'organicismo della natura»¹⁷.

Questa progressiva comparsa di elementi estranei alla dimensione onirica e più vicini alla complessità futuristica della cinematica, parrebbe sintomatica di un avvicinamento all'astrazione, intesa come dimensione legata alla sfera razionale, agli elementi geometrici della costruzione solida.

Eppure, nonostante il denunciato allontanamento al neorealismo e alla dimensione relativa alla riproduzione fedele della natura, come sostiene Ranuccio Bianchi Bandinelli, il percorso che conduce all'astrazione è stato, imprescindibilmente, per tutti gli artisti, contaminato da dei primi tentativi naturalistici: *«Molti artisti astrattisti oggi rifiutano la derivazione delle loro composizioni da elementi della natura, non volendo considerarle un "sottoprodotto" che abbisogni di una base di "garanzia"; e certamente, da un loro punto rigoroso di vista, hanno ragione. Ma "storicamente" essi stessi non sarebbero arrivati a immaginare una forma totalmente avulsa da un precedente figurativo, senza le tappe segnate nell'arte contemporanea dai loro predecessori sulla via di una progressiva trasformazione di un punto di partenza naturalistico (che, appunto, non mancò nemmeno al rigorosissimo Mondrian)»¹⁸.*

Quindi, quando per esempio si procede analizzando il Villaggio del Fanciullo e lo si spoglia di tutta la geometria complementare del vuoto centrale, che funge da vassoio compositivo, e lo si riduce agli elementi essenziali del progetto, ovvero i tre edifici, si può azzardare un audace parallelismo al "quadro astratto della pianta"¹⁹ coniato da Bruno Munari.

Tuttavia, anche in ambito architettonico, esattamente come in quello pittorico, non si può prescindere da un approccio al naturalismo, che in termini compositivi si traduce nelle epiche planimetrie frutto di gesti espressivi e pura prefigurazione formale.

Pertanto, se la poetica artistica di D'Olivo ha intrapreso un percorso di progressivo avvicinamento alla geometria, mediante il brusco inserimento di tali oggetti stereometrici, che convivono maldestramente in fulgidi paesaggi dionisiaci, l'architettura d'Oliviana, al contempo, ha subito uno sviluppo antitetico, partendo da formalismi wrightiani, legati a principi insediativi geometrizzanti, per poi annegare spigolose architetture geometriche in suggestive e vortuose planimetrie urbane.

Permane, in entrambi i casi, lo straordinario tentativo di tenere insieme logica e fantasia, poesia e scienza, organicità e astrazione, tratto identificativo di una personalità controversa ai limiti del bipolarismo: «*come per Husserl, quando critica il ruolo ontologico della scienza, in cui la natura e il soggetto sono "cose fisialistiche", anche per D'Olivo la tecnologia e la scienza non possono sussistere senza una dimensione fantastica e utopica. Quella che l'architetto propone è una sorta di "scienza fantastica" che traduce in forme progettuali avveniristiche e primordiali: una spinta verso l'alto e l'altrove, caratterizzata da un afflato poetico nel fare architettura*»²⁰.

NOTE

1 AGOSTINELLI Francesca, *In realtà ho cominciato facendo il pittore. Il clima artistico friulano*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, p. 45.

2 Ibidem.

3 Ivi, p. 50.

4 BARTOLINI Elio, *Tre incontri con Marcello D'olivo*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, a cura di Isabella Reale, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 19.

5 REALE Isabella, *Gli esordi pittorici di Marcello D'Olivo*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, a cura di Isabella Reale, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 93.

6 Ivi, p. 94.

7 Ivi, pp. 94-95.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Ivi, p. 97.

12 Ivi, p. 98.

13 DAMIANI Licio, *D'Olivo e gli artisti friulani, i disegni, la pittura*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, a cura di Isabella Reale, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 108.

14 Ivi, pp. 107-108.

15 Ivi, p. 109.

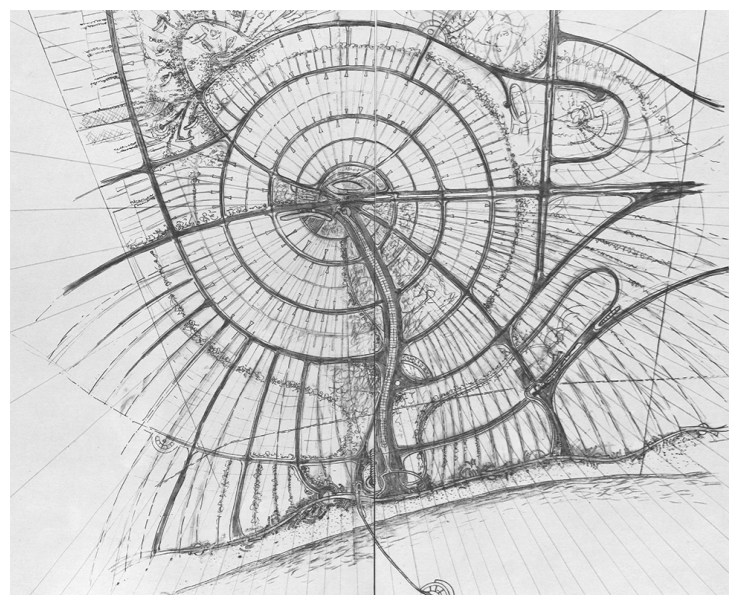
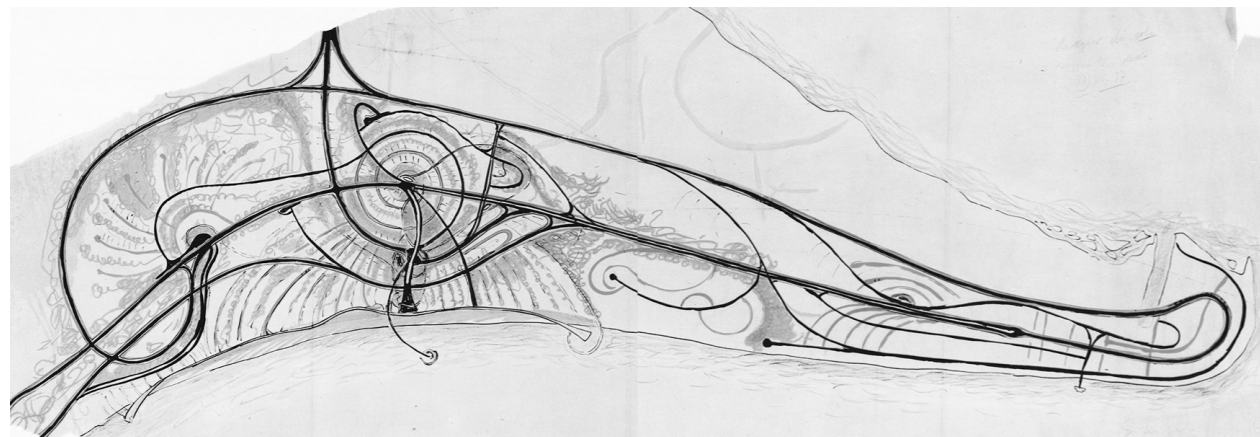
16 Ibidem.

17 Ivi, p. 110.

18 BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *Organicità e astrazione*, Electa, Venezia, 2005, p.10.

19 Cfr. Bruno Munari

20 BRUCIATI Andrea, *Natura ed artificio: dalla forma primigenia all'utopia futuribile*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, a cura di Isabella Reale, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 40.



Marcello D'Olivo,
Lignano Pineta (1953-1956).
Progetto emblematico della
poetica d'oliviana: lo zoo-
morfico piano urbanistico,
detto "il delfino" contiene al
suo interno la spirale, frutto
di fredde equazioni
matematiche.
Planimetria general in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

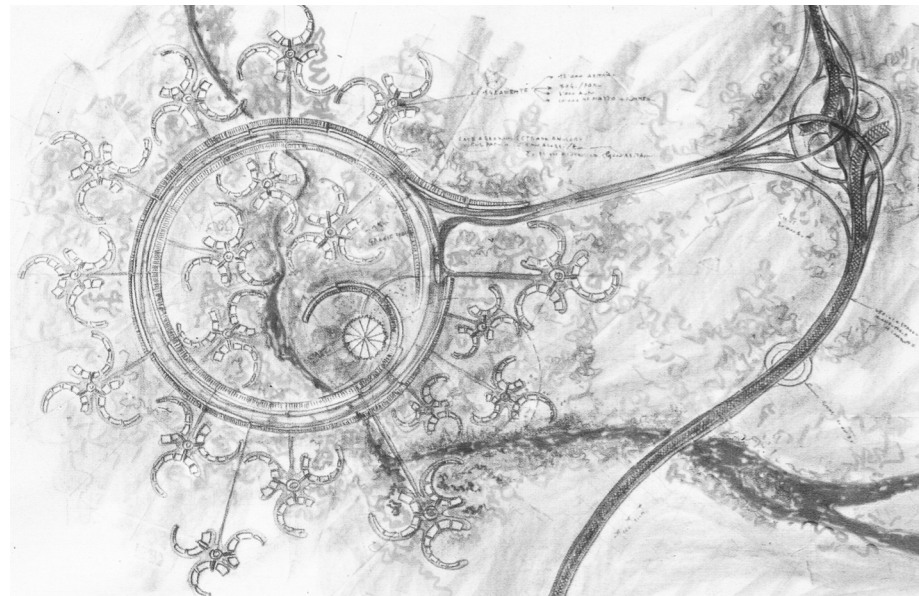
4.2 Il progetto territoriale: solo pura prefigurazione formale?

La poetica d'oliviana è tangibilmente viziata da una serie di grandi conflitti, ripetutamente riconducibili a quel carattere dualistico che assume diverse declinazioni attraverso complesse, ma apparenti, antinomie. I conflittuali aspetti dell'opera d'oliviana coesistono sinergicamente, confondendo la critica contemporanea, che per necessità di chiarezza formale, sceglie di propendere per una decisa interpretazione tesa all'organicismo, decifrando solo parzialmente la cifra stilistica dell'architetto friulano, e attenendosi all'urgenza di conferirgli una posizione specifica troppo frettolosamente etichettata.

Il primo grande equivoco coinvolge i progetti di matrice territoriale, considerati un tratto distintivo dell'intera opera soprattutto per i caratteri pittorici di una dimensione figurativa vicina all'espressionismo, alla pura prefigurazione, all'evanescente realtà onirica, ma sintetizzata dalla critica con il termine "organico".

Cronologicamente, il primo esempio di ossimorica sinergia corrisponde al piano di lottizzazione per la penisola di Lignano, denominato "il delfino" per le evidenti caratteristiche zoomorfiche, "un organico collegamento" come egli stesso lo definisce, nella cui intricata maglia viabilistica ingloba la celebre sinusoide di Lignano Pineta. La spirale, simbolo di dinamicità fluida e perpetua, ma soprattutto esito di una riflessione riconducibile all'astrazione geometrica e alle leggi matematiche della cibernetica o della meccanica dei fluidi, di certo pare difficilmente accostabile alla flessuosa organicità del piano in cui è inserita.

Tuttavia, si parla di "apparente antinomia" perché tale evidente contraddizione si fonde in una dimensione figurativa complementare, in cui i caratteri di pura prefigurazione e irreverente spontaneità della scala territoriale, coesistono e si completano con quelli logici e razionali della scala urbana. Il rapporto dicotomico si ripercuote anche



Marcello D'Olivo,
Città Satellite di Roma,
(1956-1957).
Il farraginoso e organico
piano urbanistico generale
del quartiere romano cela al
suo interno un minuzioso e
capillare studio residenziale,
organizzato a grappoli di
gradienti, di cui viene ri-
portato un singolo esempio
tratto da Ecotown, ecoway.
Piano urbanistico in
D'OLIVO Marcello,
Marcello D'Olivo 1948-1971,
vol.II in *Discorso per un'altra
architettura*, Casamassima,
Udine, 1972.

alla scala del manufatto architettonico, nei progetti delle residenze balneari di Villa Mainardis e Villa Spezzotti, frammenti di piano disseminati nella pineta e fagocitati dalla geometria a cui si riferiscono e di cui sono parte costituente.

Emblematico, nello svolgimento di tale digressione concettuale, sembra essere il progetto per la Città Satellite di Roma (1956-57), dove il piano urbanistico generale ritrae una farraginosa e suggestiva matassa onirica districarsi in numerosi edifici disposti in un groviglio di organici tentacoli. Le unità abitative, disseminate lungo le arterie viabilistiche che si distribuiscono secondo linee flessuose a partire dal centro della circonferenza, accostandosi linearmente lungo le tracce curvilinee, sembrano anticipare una fase embrionale degli edifici a parentesi, "i gradienti", che verranno in seguito battezzati dall'architetto friulano quale migliore forma strutturale e abitativa.

Anche in questo caso, in cui l'espressionismo pittorico che caratterizza la planimetria generale sembra confondere la traccia geometrica che ne guida lo sviluppo, il rapporto sinergico che si instaura tra le diverse scale, restituisce una composizione urbana unitaria, garantendo la consueta illusione si tratti di un progetto esclusivamente organico.

L'apparente antinomia trova massima espressione nei disegni realizzati per il progetto di Mancore sul Gargano (1959-1963) e in quelli per il complesso turistico-residenziale di Pineland (1962-63), entrambi casi in cui l'ordinato disordine che regola la distribuzione degli elementi della composizione, cela una raffinata griglia geometrica multiscalare, che dissemina frammenti di circonferenze all'interno di un unico, ma impercettibile, vortice regolatore.

Tale tratto distintivo si evince soprattutto nella planimetria di Pineland dove lo sciame di cellule abitative segue un flusso dinamico apparentemente slegato da ogni legge razionale, se non, piuttosto, affine alla conformazione morfologica del lago attorno al quale si sviluppa l'intervento.

Eppure, una più attenta analisi conduce alla consapevolezza di come quella disordinata disposizione di cellule, risponderebbe a una precisa collocazione sul piano se si ricostruisse l'intarsio geometrico che regola ogni singola circonferenza da cui si generano i gradienti. Quindi, in questi due casi, la dispersione casuale di frammenti geometrici, porta a identificare la consueta matrice organica, il gesto espressivo, la pura prefigurazione, scardinando ogni sicurezza geometrica palesemente evidente in ogni singolo elemento, tenendo inspiegabilmente insieme leggi razionali e suggestioni poetiche.

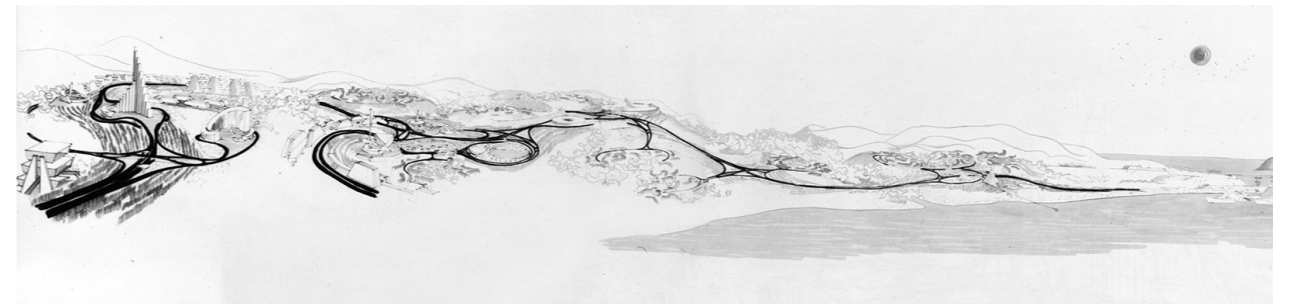
Il perenne contrasto si concretizza, ancora una volta, nel piano urbanistico di Libreville, progetto di riconfigurazione urbana iniziato nel 1965 e non del tutto terminato, dove Marcello D'Olivo, con il pretesto di dare finalmente un seguito concreto alle teorizzazioni sulla Città Ecologica precedentemente condotte, introduce una serie di manufatti architettonici costruttivamente complessi, plastici, integralmente in calcestruzzo, come la torre composita posta sull'arteria, o la casa a gradoni disposta sui fianchi del pendio, o il padiglione per il Parco della Peyrie; come se fossero petites object disseminati all'interno di un'evanescente dimensione cosmica, un'articolata selva urbana.

L'aspetto dicotomico riscontrato a livello planimetrico nel confronto delle varie scale, si riflette anche negli aspetti figurativi inerenti il progetto architettonico: se la pianta descrive sempre la dimensione figurativa, quasi pittorica, la sezione è lo strumento di indagine costruttivo spaziale.

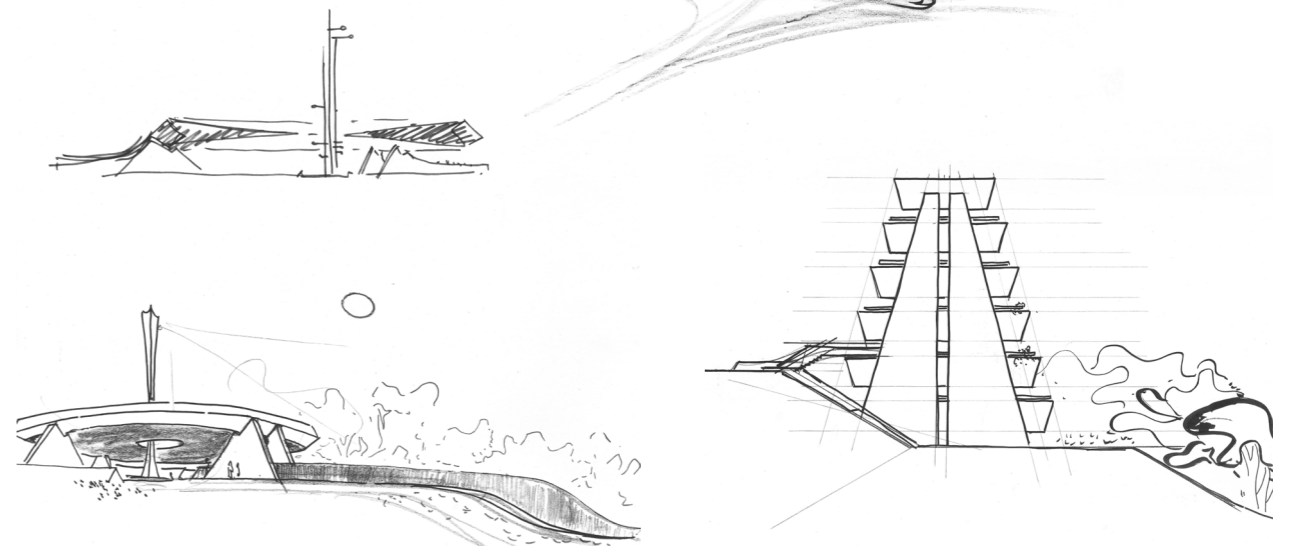
Il rapporto dialettico tra le due fasi di rappresentazione definisce la totale indipendenza interpretativa tra gli elaborati, che spesso risultano di difficile comprensione nella ricerca delle corrispondenze compositive.

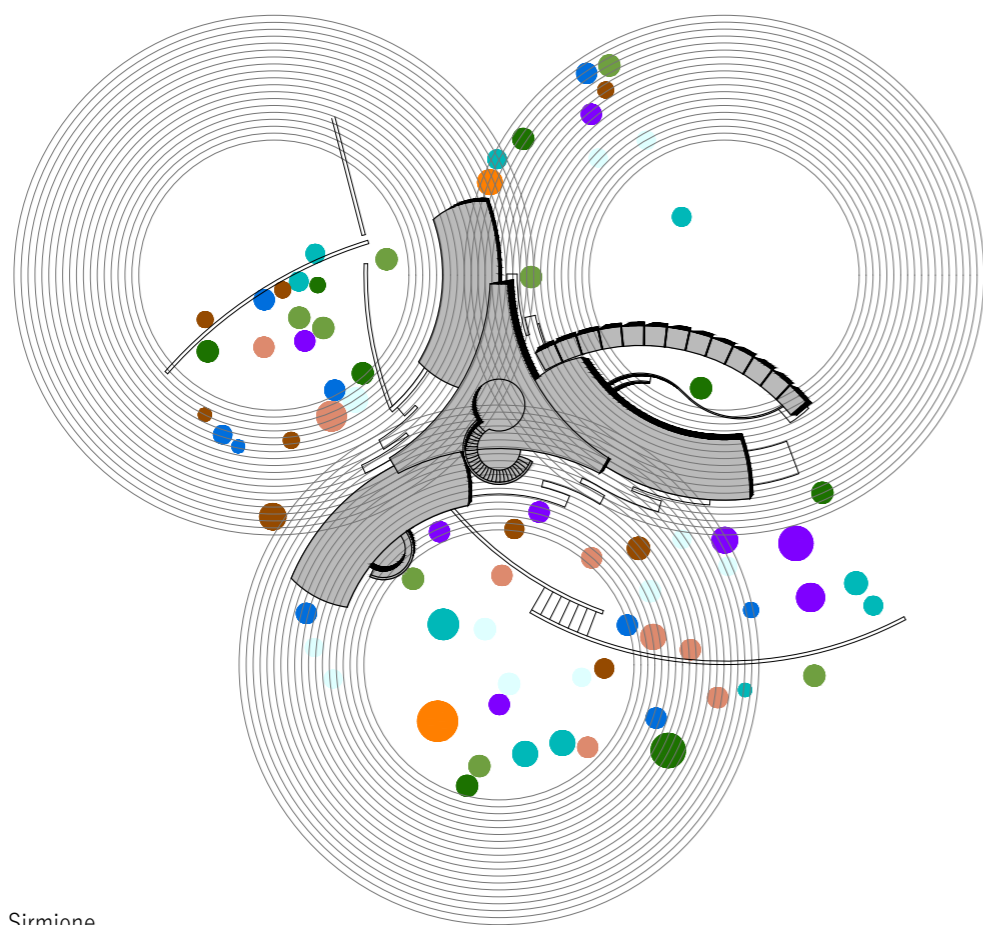
La suddetta riflessione chiarisce il costante e straordinario tentativo di D'Olivo di perseguire un rapporto sinergico e complementare nella multiscalarità e nell'interscalarità, caratterizzata da un forte

carattere dicotomico, vacillante tra l'impattante e apparente organicità del gesto espressivo territoriale e la minuziosa costruzione geometrica dei manufatti che ne fanno parte.



Marcello D'Olivo, Libreville, (1965-...). Nella prospettiva generale è possibile riconoscere i petites objets disseminati lungo l'arteria principale: l'edificio a torre, il padiglione per il parco "La Payrie" e lo studio per una casa a gradini. Prospettiva generale e schizzi di studio in D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.II in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.





Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Planimetria della terza
soluzione, Gennaio 1959.
Ridisegno della planimetria
generale, sfruttando la ma-
trice pittorica dell'originale.

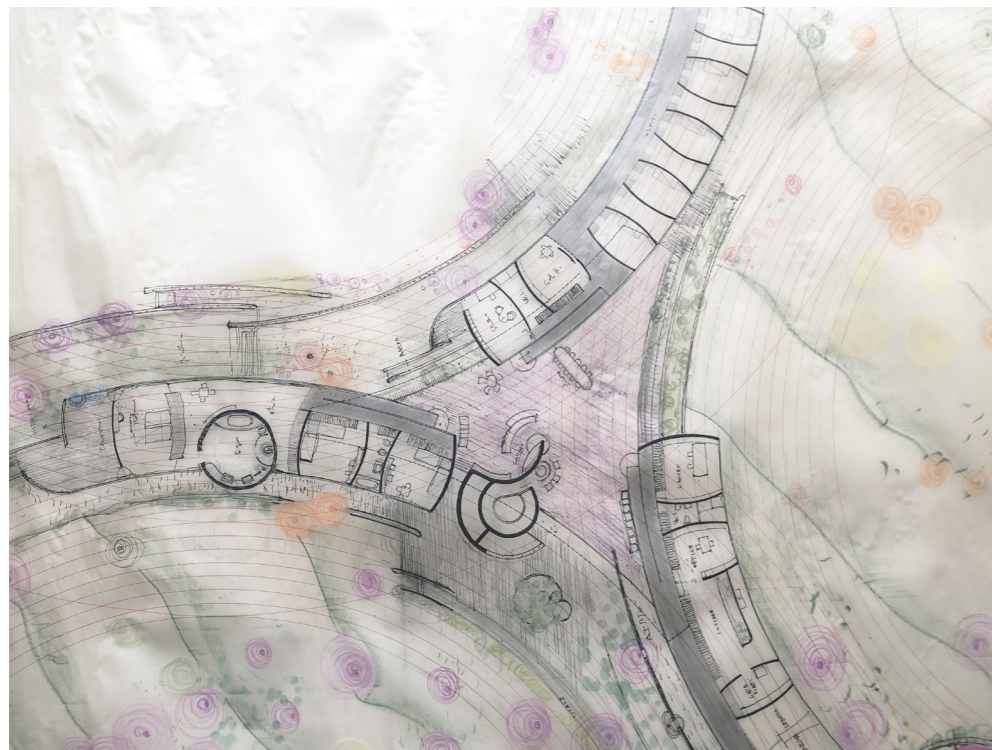
4.3 I conflitti d'oliviani: le quattro versioni di Villa Farsura

Artista e logico, poeta e costruttore, Marcello D'Olivo dimostra un eccentrico carattere di alterità rispetto al panorama contemporaneo, soprattutto per la costante compresenza di armonia e conflitti all'interno della propria opera, sintomo, però, anche di una natura caratteriale poliedrica, dualistica e in perenne dinamico mutamento. «Lo stesso D'Olivo ci ha proposto, nei suoi pochi scritti, una serie di apparenti antinomie: poesia e razionalità, logica e fantasia. Apparenti, perché il segno architettonico sarà rappresentato come *coup de théâtre* in grado di ridurre a unità le componenti dicotomiche implicite nella nostra doppia natura: all'architettura è assegnato il compito della sintesi tra ragione e sentimento, ci ricorderà immancabilmente D'Olivo nelle rare riflessioni non dettate dall'incalzare degli impegni professionali (in occasione della mostra di Los Angeles, nelle rarissime interviste, in *Discorso per un'altra architettura*).

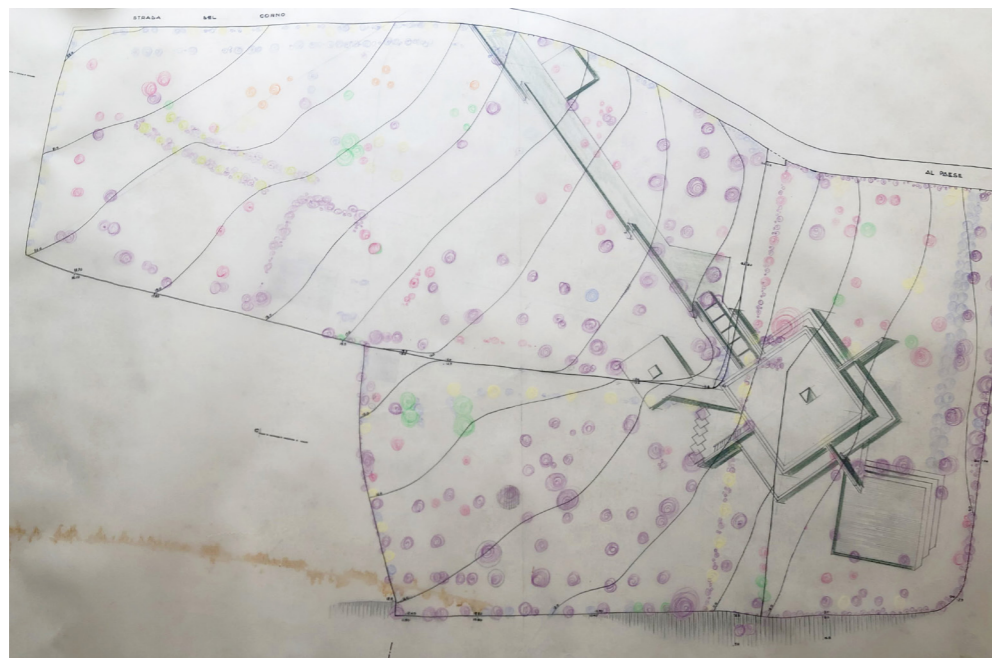
I progetti di carattere dimostrativo (*Ecotown – Ecoway, il Gradiente urbano*) si inseriscono in questo contesto ove natura e artificio appaiono finalmente conciliabili grazie alle capacità di sintesi dell'architetto – demiurgo.

E' questo evidente dualismo a provocare l'interesse di Leonardo Sinigalli (quello stesso che, per ragioni simmetriche, non piacerà affatto a Piccinato)»¹ nel ritrarre la controversa figura dell'architetto friulano, anche il Professor Zucconi delinea con fermezza tali aspetti dualistici, contrastanti, a tratti destabilizzanti, che, tuttavia, al termine di un processo di indagine tipologica e vana categorizzazione dell'opera d'oliviana, confortano nel confermarne l'alterità.

Le componenti dicotomiche di cui fa menzione il professore, ricorrono in diversi progetti dell'architetto friulano, riducendosi spesso a unità, mantenendo però evidente l'originaria natura contrastante. Nello specifico, pur riconoscendo ripetutamente tale caratteristica declinata in diverse scale e aspetti figurativi, il progetto per Villa Farsura a Sirmione (1958-60), dopo un attento processo di



Villa Farsura, Sirmione, (1958- 1960).
 Planimetria della prima soluzione, Dicembre 1958. L'archetipo compositivo si riferisce al progetto di Villa Spezzotti a Lignano: la costruzione geometrica si basa sull'intersezione di tre circonferenze di uguale diametro, che producono uno scarto planimetrico centrale, corrispondente al fireplace e al nodo tensionale delle forze centrifughe. Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.



Villa Farsura, Sirmione, (1958- 1960).
 Planimetria della seconda soluzione, Dicembre 1958. Soluzione contemporanea alla precedente, che prevede l'uso di un opposto linguaggio geometrico-compositivo, ovvero quello cartesiano. L'asse di accesso all'abitazione regola tutta la composizione, costituita da una serie di quadrati ruotati sulla diagonale e agganciati ad esso. Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.

anamnesi tipologica, risulta esemplare sia nell'incarnazione dei principi dicotomici dei due caratteri geometrico-compositivi, che altrettanto importante nell'individuazione del tratto identitario che riduce i molteplici aspetti del progetto a un solo principio, ovvero la geometria come dominante.

Commissionatagli nel 1958 da Angelo Farsura e attualmente parzialmente demolita, si crede per un'esplosione voluta dallo stesso D'Olivo per incomprensioni con la committenza, la Villa a Sirmione, detta la "Catulliana", presenta diverse varianti progettuali, che possono essere sintetizzate in quattro versioni cronologicamente quasi coesistenti, ma diametralmente opposte dal punto di vista compositivo. Sebbene il progetto si articoli in quattro fasi evolutive, le versioni si riconducono a due principali famiglie geometriche, già identificate attraverso l'operazione di smontaggio linguistico-espressivo in quella di natura cartesiana e in quella polare.

Nel dicembre del 1958 D'Olivo pensa a una prima versione di Villa Farsura, proponendo una soluzione compositiva basata sulla figura del cerchio e dei suoi derivati figurativi: proprio come nel caso di Villa Spezzotti a Lignano, il nucleo abitativo si inserisce in quello spazio creato dalle sovrapposizioni di fasci di circonferenze concentriche, la cui intersezione produce uno scarto planimetrico riconducibile a una figura ibrida tra il triangolo e il cerchio, che a sua volta individua tre elementi curvilinei in cui si inseriscono tre diversi ambiti dell'abitazione.

Contemporaneamente a questa versione, nel dicembre dello stesso anno, D'Olivo pensa a un'altra soluzione per Villa Farsura, totalmente diversa dalla prima, un'alternativa opposta in termini geometrico-compositivi: infatti, la soluzione in questione prevede lo sviluppo dell'abitazione lungo un asse disposto al centro del lotto, che assume la funzione di spina dorsale per una serie di quadrati di appendice, ruotati sulla diagonale e agganciati ad essa, il tutto regolato da una griglia di costruzione di maglia ortogonale.



Villa Farsura, Sirmione, (1958- 1960).
 Planimetria della terza soluzione, Gennaio 1959. Viene ripresa la prima composizione di matrice polare, che si differenzia dal primo tentativo per la dimensione degli edifici ad arco, elementi del sistema tripartito, da cui si deduce il rapporto dimezzato delle circonferenze della costruzione geometrica.
 Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.



Villa Farsura, Sirmione, (1958- 1960).
 Planimetria della quarta soluzione, Agosto 1959. Per l'ultima soluzione, quella che poi verrà realizzata, D'Olivo sceglie di perseguire la strada della geometria cartesiana, strutturando la composizione in modo simile alla bozza anticipata nel Dicembre del 1958: la griglia ortogonale regola la distribuzione interna ai singoli padiglioni, ruotati a 45 o a 90 gradi sulla diagonale rispetto alla spina dorsale che li tiene uniti.
 Archivio D'Olivo, Galleria d'Arte Moderna Udine.

Successivamente, le due versioni dicotomiche rispondenti alle due matrici geometriche, vengono portate avanti in parallelo fino al gennaio del 1959, in cui sembra affermarsi la soluzione concentrica-polare, presentando però degli approfondimenti planimetrici relativi agli altri piani dell'abitazione, ma tralasciando qualsiasi rappresentazione in elevazione. Inoltre, in questa seconda versione polare, cambiano le dimensioni delle circonferenze che costituiscono la guida grafica e compositiva dell'edificio, mantenendo però imprescindibile il ruolo insediativo della matrice geometrica.

Nella quarta e ultima soluzione, D'Olivo rievoca gli archetipi compositivi wrightiani, riconfermando la morfologia assiale della seconda soluzione, che in questa ultima fase, corrispondente al periodo tra luglio e novembre 1959, assume caratteri progettuali vicini all'esecutivo. Lo schema planimetrico della precedente versione quadrata, si sviluppava attraverso un sistema assiale che prevedeva l'addensamento di grappoli abitativi agganciati alla dorsale portante, che come una lama, sfilava le curve del leggero promontorio scelto per la collocazione del progetto, tenendo insieme le varie cellule dell'edificio. L'atteggiamento insediativo percepito già in questa embrionale versione quadrata, cronologicamente identificata come seconda, si riconosce, con maggior risolutezza, anche nell'ultima e definitiva versione, dove permangono, prepotenti, gli aspetti costruttivi legati all'uso brutalista del calcestruzzo armato nelle travi a sbalzo affondate nel terreno, ma anche i termini compositivi che avevano regolato anche la prima soluzione quadrata, attraverso un uso metodico della griglia ortogonale, intesa, come di consuetudine, quale tarsia regolatrice e strumento costruttivo. Tuttavia, le differenze si percepiscono negli elaborati grafici, che approfondiscono l'edificio in tutti gli aspetti planimetrici, evidenziando una diversa dimensione dei padiglioni collaterali, e approfondendo l'edificio anche in elevazione, attraverso prospetti e sezioni che inducono alla ben nota suggestione di "invaso spaziale" per il carattere delle travi di sostegno,

già sperimentate nel padiglione del ristorante del Villaggio del Fanciullo un decennio prima.

Se posti a confronto nella loro successione cronologica, i diversi schemi planimetrici delle quattro versioni, si riducono sostanzialmente a due versioni, coincidenti alla due matrici geometriche cartesiane e polare.

La peculiarità compositiva che fa di questo progetto un caso studio di estrema importanza nel processo di analisi interpretativa della poetica d'oliviana è la denunciata e prepotente irriverenza con cui da subito vengono proposte due soluzioni geometricamente opposte, una rispondente all'anima apparentemente più razionale, l'altra a quella più emotiva, legata alla prefigurazione.

Tuttavia, l'iter conoscitivo compiuto attraverso le opere dell'architetto friulano ha dimostrato in più casi come anche la dimensione figurativa polare, interpretata d'impatto quale declinazione architettonica organica, in realtà si fonda su basi esclusivamente geometriche, di matrice diversa a quella di natura ortogonale, ma pur sempre rispondente ai teoremi euclidei.

Sostanzialmente le due soluzioni dicotomiche di Villa Farsura si riducono a due schemi geometrici, che ne descrivono gli aspetti osteologici, meglio visibili attraverso un processo di astrazione e conseguente scarnificazione dell'edificio. La prima e la terza versione coincidono in uno schema geometrico che si costituisce di tre circonferenze, disposte a triangolo, la cui intersezione individua una figura ibrida che si identifica con la copertura dell'edificio; congiungendo gli assi che determinano tale figura triangolare con il centro delle circonferenze che la costituiscono, si evince come in realtà la figura regolatrice sia un triangolo equilatero, i cui vertici coincidono con il centro delle tre circonferenze.

La terza versione, come già menzionato precedentemente, riporta la stessa costruzione geometrica della prima, dimezzandosi però nelle proporzioni, ottenendo così una perfetta inscrivibilità del secondo

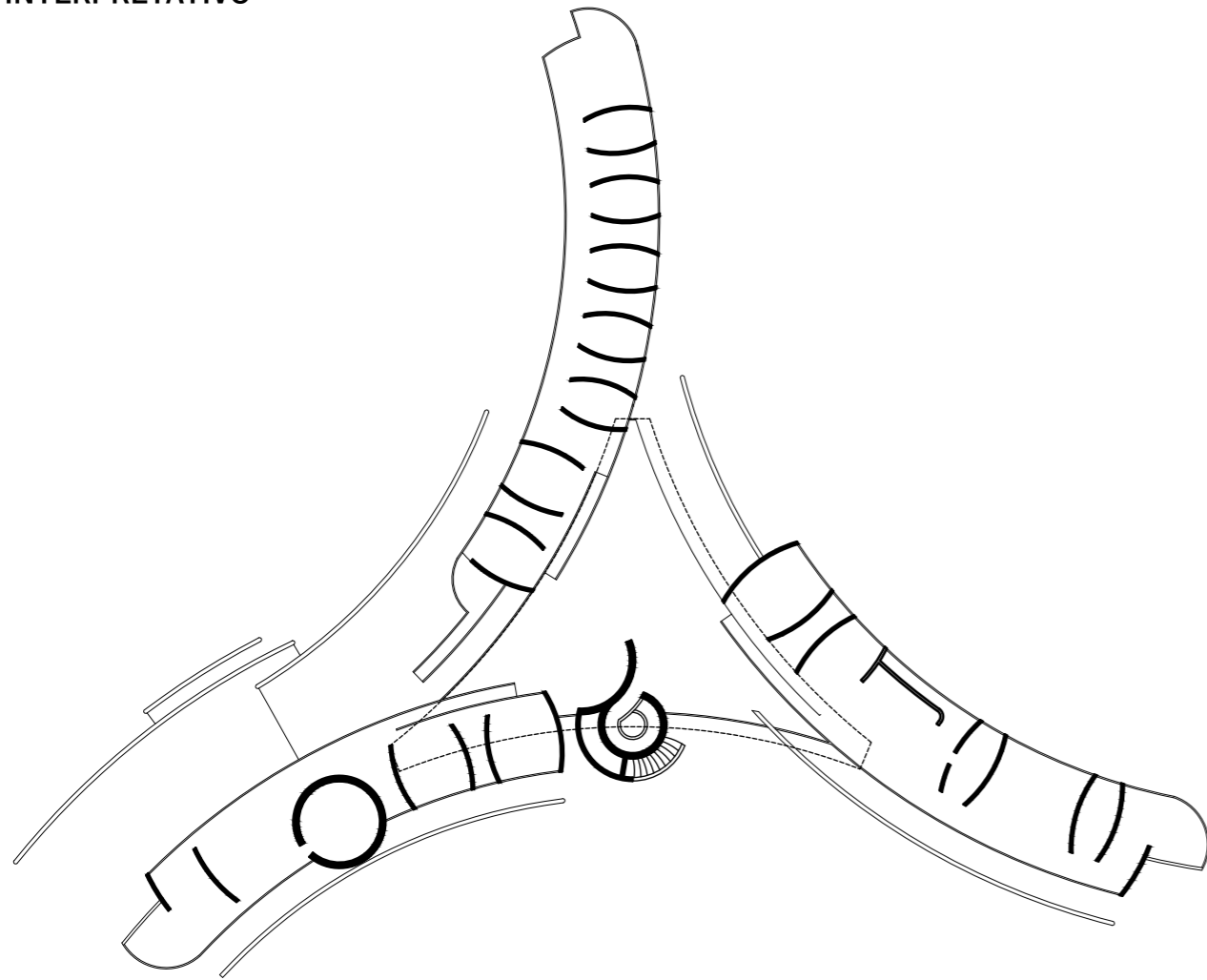
sistema, più ridotto, nel primo: sovrapponendo i due schemi, infatti, pur riproducendo la medesima struttura a grappolo, si evince come il diametro delle circonferenze ridimensionate, sia esattamente la metà di quelle ipotizzate per la prima versione e come il grande triangolo equilatero i cui vertici corrispondevano al centro delle tre circonferenze, ora sia perfettamente inscritto nel sistema a grappolo individuato da quelle più piccole. Pertanto, nell'operazione di ridimensionamento, permane la volontà di mantenere intatte le proporzioni e la costruzione geometrica pensate già nella prima versione polare.

Le due versioni progettuali rispondenti ai canoni della matrice geometrica cartesiana, al contrario di quelle appartenenti all'opposta conformazione polare, non sembrano riportare delle sostanziali differenze tra una e l'altra: lo schema compositivo sin dall'inizio presenta un asse disposto sul piano a 45 gradi, che, come una dorsale, regge una serie di quadrati, ruotati secondo le due direzioni delle diagonali.

L'asse assume inizialmente a linea di costruzione libera e frammentata a cui si appoggia un primo quadrato ortogonalmente, per poi innestarsi, prima, nel padiglione quadrangolare corrispondente al nucleo abitativo del complesso facendosi una delle travi a sbalzo portanti, e poi, riassumendo i caratteri di asse regolatore nel direzionare l'andamento della piscina, elemento terminale della composizione, ruotato di 45 gradi rispetto all'asse stesso.

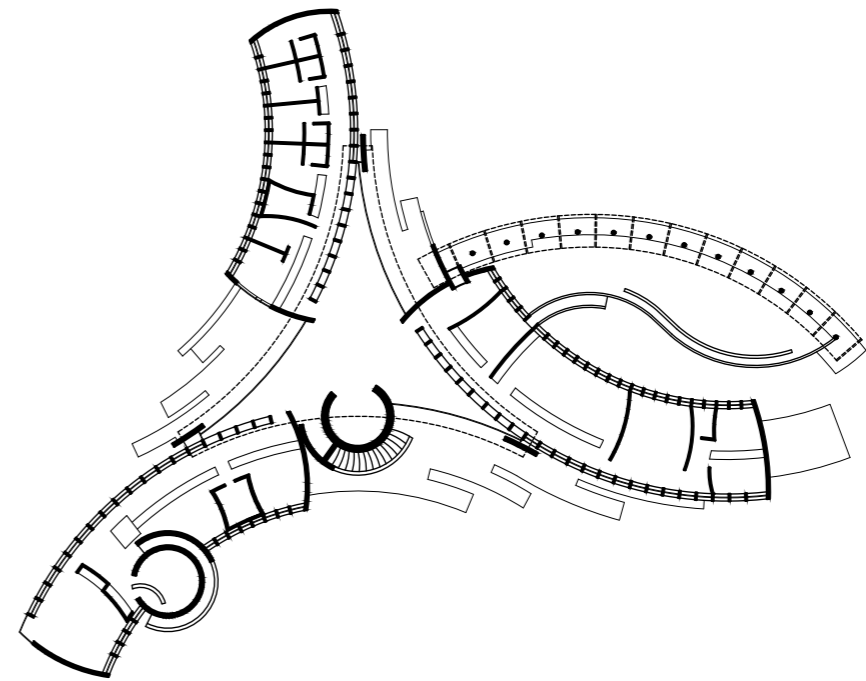
Il sistema, complessivamente, non riporta delle sostanziali differenze nella successiva versione appartenente alla stessa famiglia geometrica, ma esclusivamente degli ampliamenti che interessano il primo quadrato della composizione, corrispondente alla casa del custode, e la fascia abitativa perimetrale rispetto al quadrato centrale. D'Olivo aveva già sperimentato dieci anni prima lo stesso gioco compositivo nel padiglione del ristorante del fanciullo, dove ricorrono le grandi travi a sbalzo che in sezione convergono drammaticamente

TAVOLE DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO



Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Ridisegno planimetria della
prima soluzione, Dicembre
1958.
L'opera di reinterpretazione
e ridisegno consente di ve-
rificare la solida costruzione
geometrica di matrice pola-
re, regolata dalla figura del
cerchio e dei suoi derivati.
Uno studio delle dimensioni
ha portato a dedurre come
la terza versione, sia per-
fettamente inscrivibile nella
suddetta versione.

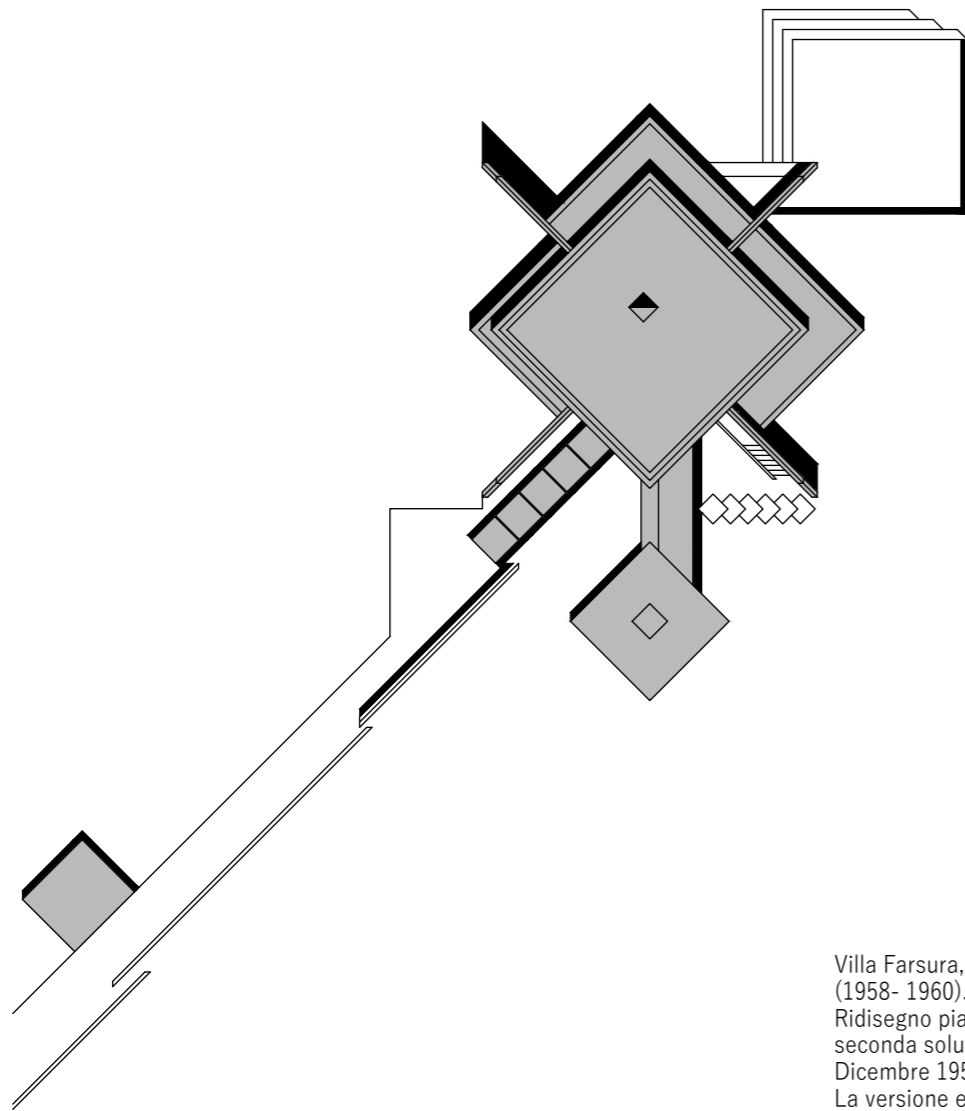
0 5 10 15 20 mt



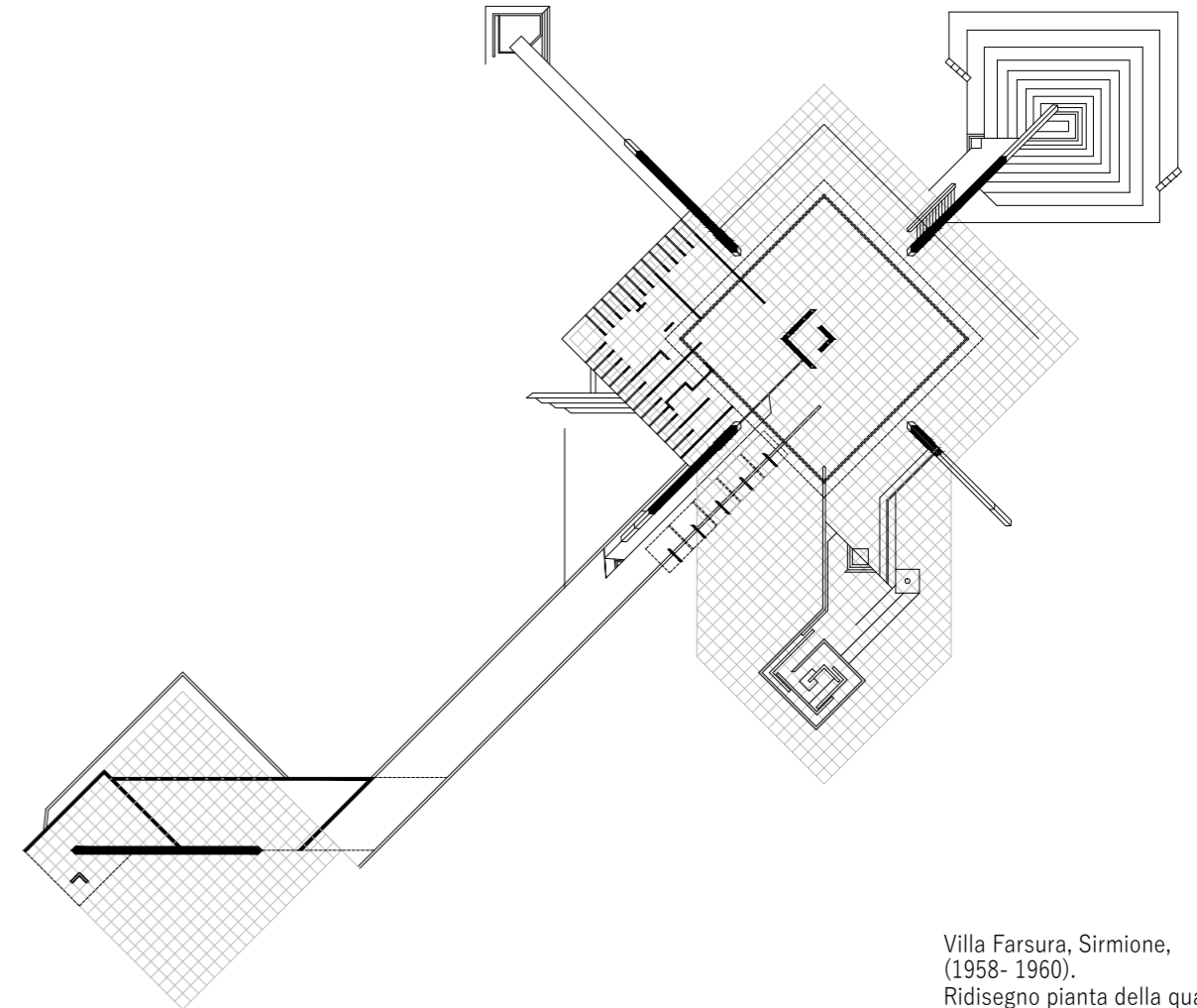
Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Ridisegno pianta attacco al
suolo della terza soluzione,
Gennaio 1959.
La rielaborazione della terza
versione, intesa come ap-
profondimento della compo-
sizione polare già studiata
nella prima fase, evidenzia
uno studio planimetrico
dettagliato, che prevede una
coerenza geometrica anche
nelle partizioni interne e ne-
gli elementi di arredo fisso.

0 5 10 15 20 mt

TAVOLE DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO

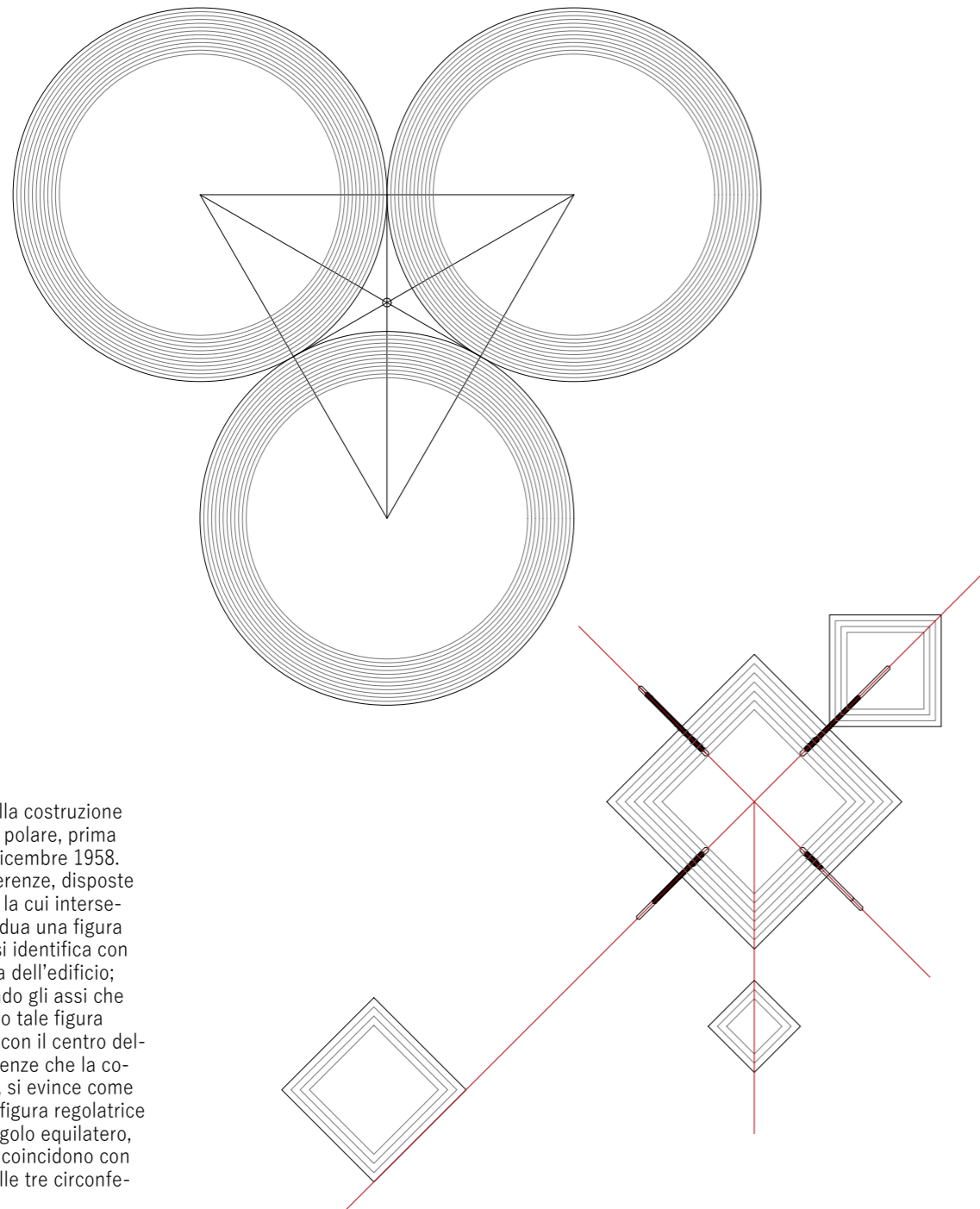


Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Ridisegno pianta della
seconda soluzione,
Dicembre 1958.
La versione embrionale del-
la composizione di matrice
ortogonale-cartesiano, pre-
vede lo sviluppo di diversi
padiglioni ad un unico asse
distributivo.
Il sistema lineare distende il
progetto in orizzontale, ga-
rantendo il consueto carat-
tere della scala territoriale.

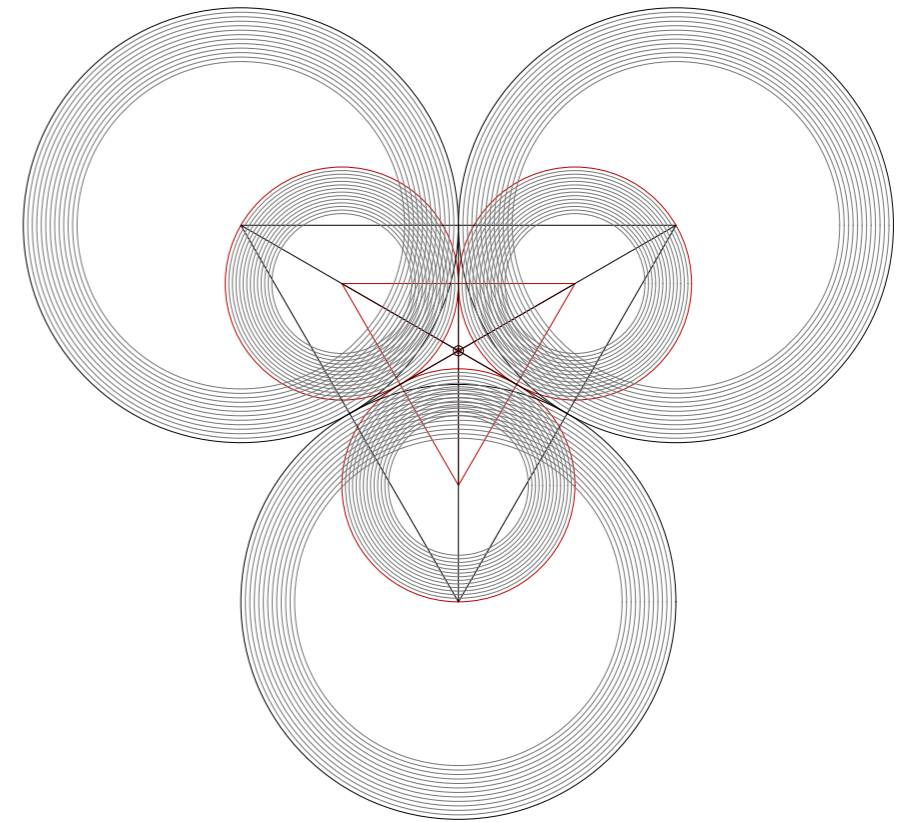


Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Ridisegno pianta della quar-
ta soluzione, Agosto 1959.
Lo sviluppo dell'ultima
soluzione non sembra di-
stanzarsi molto dalla prima
bozza progettuale della
seconda versione. La com-
posizione rimane inalterata,
cambiano le dimensioni dei
singoli padiglioni, ma l'im-
pronta cruciforme dettata
dalle possenti travi a sbalzo
continua a regolare l'intero
sistema.

TAVOLE DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO



Schema della costruzione geometrica polare, prima versione, Dicembre 1958. Tre circonferenze, disposte a grappolo, la cui intersezione individua una figura ibrida che si identifica con la copertura dell'edificio; congiungendo gli assi che determinano tale figura triangolare con il centro delle circonferenze che la costituiscono, si evince come in realtà la figura regolatrice sia un triangolo equilatero, i cui vertici coincidono con il centro delle tre circonferenze.



Schema della costruzione geometrica cartesiana, seconda versione, Dicembre 1958 e della quarta versione, Agosto 1959. La costruzione geometrica alla base della composizione rimane pressoché immutata, costituita da un asse regolatore a cui si agganciano diversi elementi quadrati, di grandezza, rotazione e funzione diversa.

Schema della costruzione geometrica polare, terza versione, Gennaio 1959. La costruzione geometrica della composizione rimane inalterata, cambiano, però, le proporzioni: si evince come il diametro delle circonferenze ridimensionate sia esattamente la metà di quelle ipotizzate per la prima versione e come il grande triangolo equilatero i cui vertici corrispondevano al centro delle tre circonferenze, ora sia perfettamente inscritto nel sistema a grappolo individuato da quelle più piccole.

verso il centro, inducendo a una suggestione di carattere centripeto, smentita però in pianta da un chiaro andamento tensionale centrifugo, inteso a livello figurativo. Sebbene tale versione di Villa Farsura sarà quella maggiormente approfondita in termini compositivi e progettuali, perché destinata ad essere realizzata, ricorre il dubbio sul perché l'architetto abbia perseguito l'insidiosa strada cartesiana, abbandonando la familiare strada di quella polare, che dimostra in più casi essere l'ambito progettuale in cui si muove con maggiore maestria e destrezza.

L'interesse perverso che suscita questo progetto si giustifica con la determinata e inspiegabile ossessione di D'Olivo nel voler portare avanti parallelamente due mondi geometrici e compositivi così distanti, nell'accanimento sulla scelta del quadrato, apparentemente così distante dalle sue scelte progettuali più mature, e anzi, incauto strascico di tentativi d'esordio.

Ancora una volta, D'Olivo confonde, mescolando visioni oniriche a necessità stringenti, evanescenti geometrie a costruzioni brutaliste, principi razionali a prefigurazioni poetiche.

Sorge spontaneo chiedersi, allora, come queste due versioni, proprio come la bipolare anima dell'architetto, abbiano potuto coesistere e come si siano potute contaminare a vicenda, non potendo certo sottrarsi a dei comuni principi regolatori provenienti da un'unica e originaria mente creatrice.

Ponendo a confronto le ultime due versioni, entrambe portate ad un avanzato stadio di approfondimento compositivo e costruttivo, emergono delle evidenti interferenze tra le due matrici geometriche, che confermano l'embrionale principio progettuale da cui sono state generate entrambe le soluzioni.

Innanzitutto, la ricostruzione degli schemi geometrici che sottendono i contrastanti aspetti archetipici del progetto, ha permesso di rievocare il primo principio compositivo che ha regolato entrambe le soluzioni, ovvero la volontà di denunciare il consueto approccio

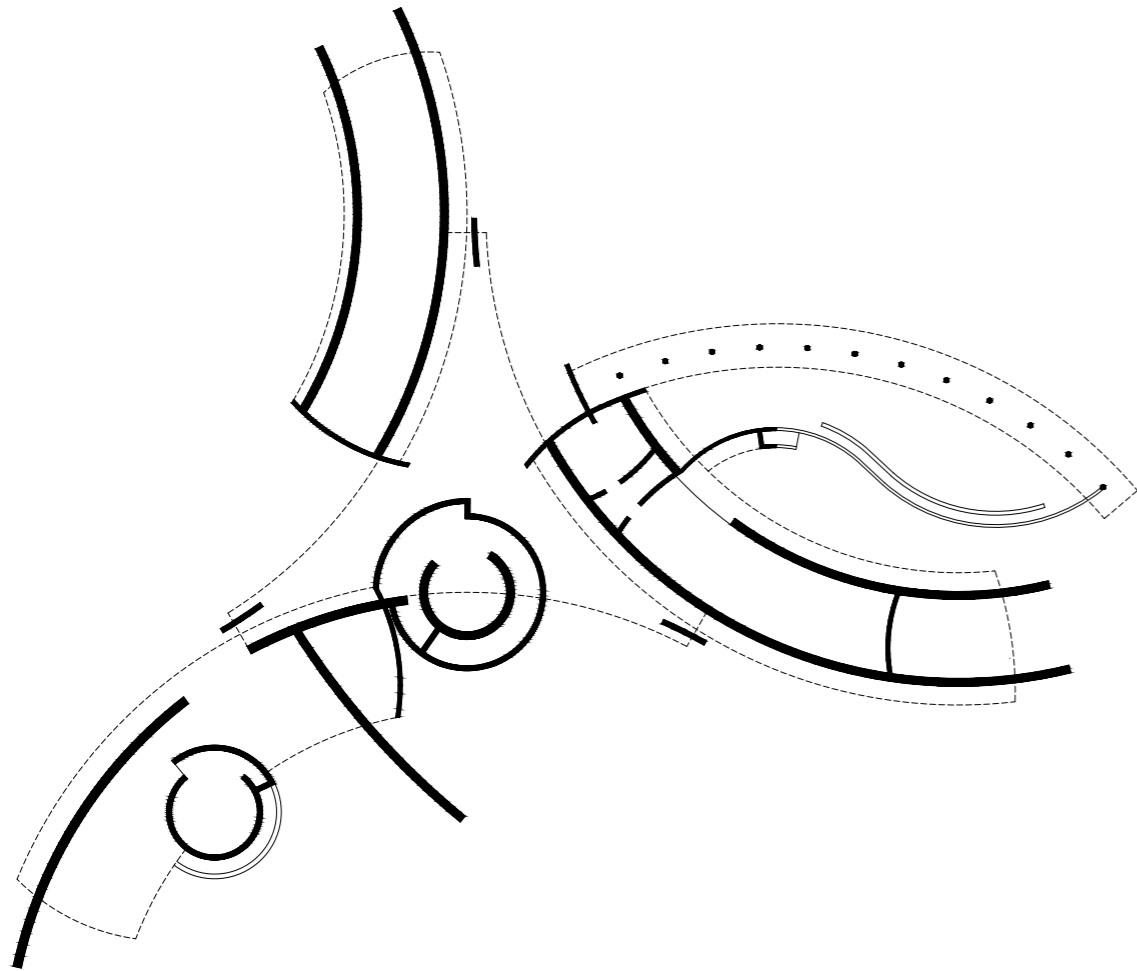
insediativo di tessitura geometrica, che inaspettatamente non coinvolge solo i progetti di matrice territoriale, ma che garantisce anche ai progetti di scala inferiore lo stesso respiro, come se l'architetto sentisse la necessità di tracciare una geometria regolatrice, da cui estrarre frammenti di edificio apparentemente casuali e confusi, all'interno di un più ampio e ordinato vassoio geometrico.

Le due planimetrie antitetiche, se ridotte all'embrionale matrice osteologica, presentano i caratteri di astrazione e dinamicità tensionale che, in entrambi i casi, richiamano quell'andamento centrifugo degli elementi portanti dell'edificio caratteristico della figurazione d'oliviana in pianta interpretata in termini kleeiani. Il vorticoso sistema di frammenti di circonferenze intersecate, viene calamitato verso l'esterno, ma tenuto insieme da quella proiezione figurativa ibrida, frutto di uno scarto planimetrico, ma cerniera dinamica di un fascio di forze. Prorompente e cinematografica, forse avrebbe dovuto essere questa la soluzione preferibile da D'Olivo, una versione compositiva più liquida e sciolta, più affine allo scorrere del suo mutevole dinamismo ideativo e alle esperienze maturate in tal senso.

Eppure, l'architetto sembra incagliarsi sulla versione più spigolosa e rigida, distante dalla sua peculiare abilità compositiva nel tenere insieme punti cardini e forze tensionali gravitazionali. Il processo di anamnesi e conseguente scarnificazione, consente di riconoscere anche in questa soluzione, quell'impulso gravitazionale delle forze tensionali, corrispondenti qui a quelle costruttive, verso l'esterno: il sistema cruciforme delle travi a sbalzo, tenuto debolmente insieme dalle sottili linee di proiezione della copertura, rimanda a quell'irrepressibile forza magnetica contraria, che sembra trattenere gli elementi uniti nel punto in cui convergono, scatenandone in realtà la dispersione verso lo spazio esterno.

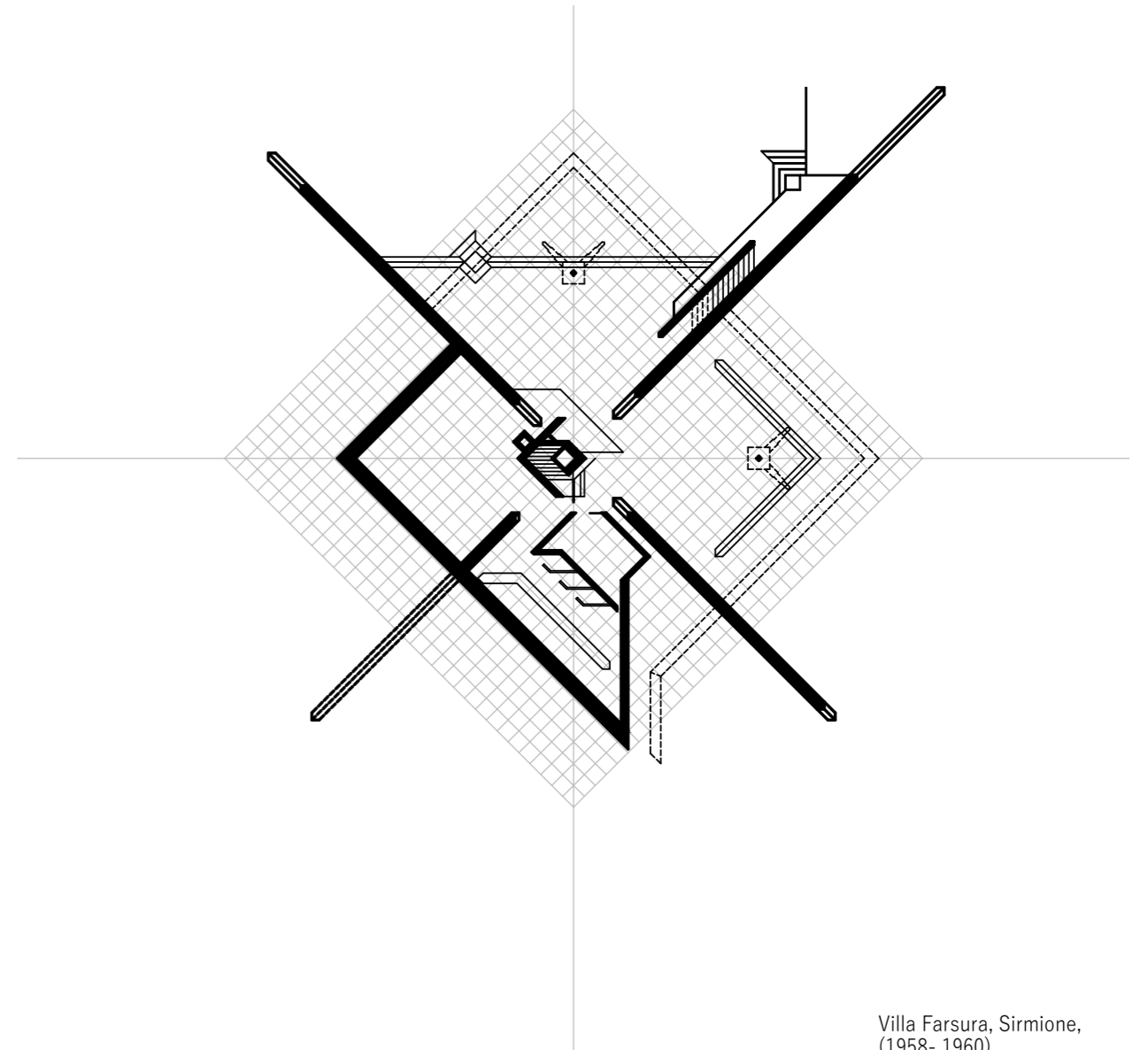
In entrambi i casi, le componenti tensionali dinamiche convergono al centro della composizione geometrica, corrispondente nel primo caso all'intersezione dei tre fasci di circonferenze disposte a

TAVOLE DI RIDISEGNO
INTERPRETATIVO



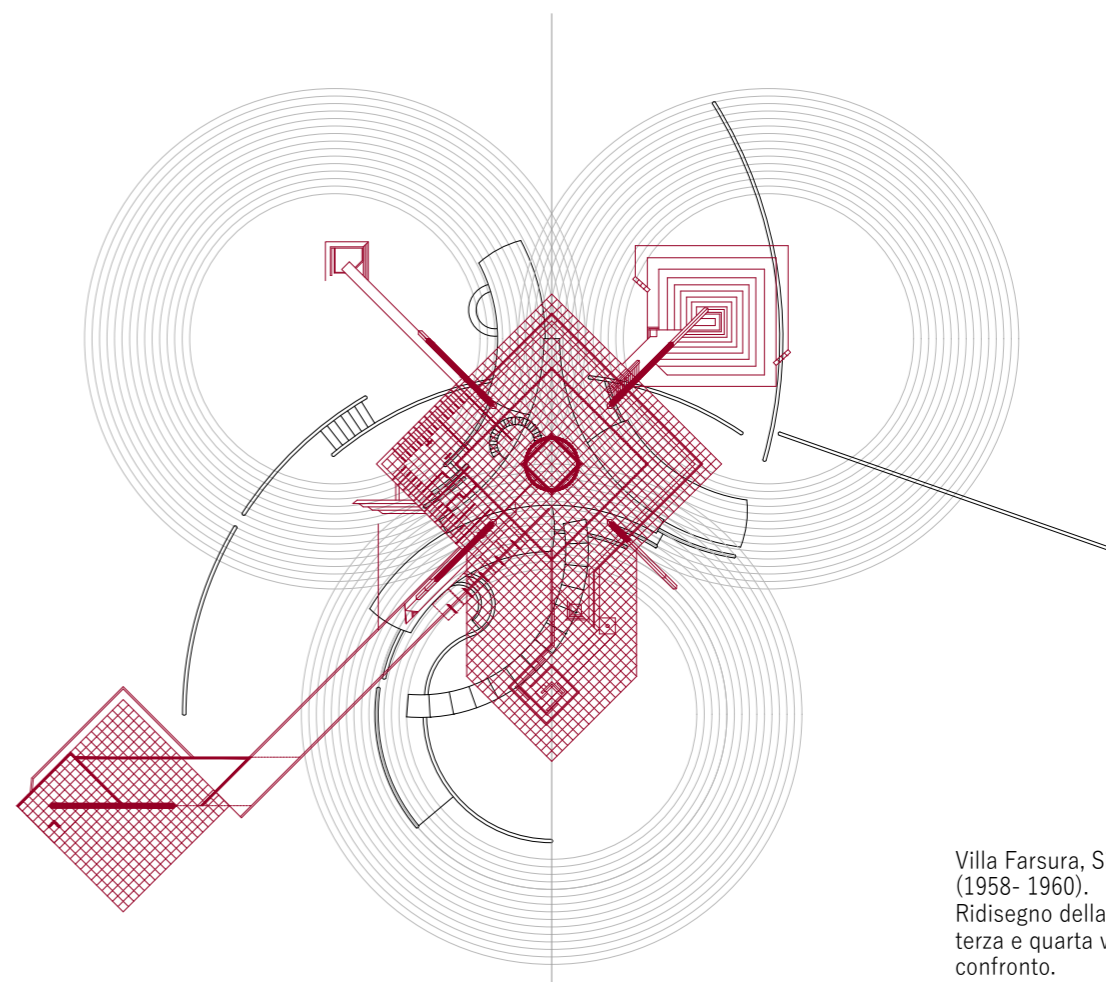
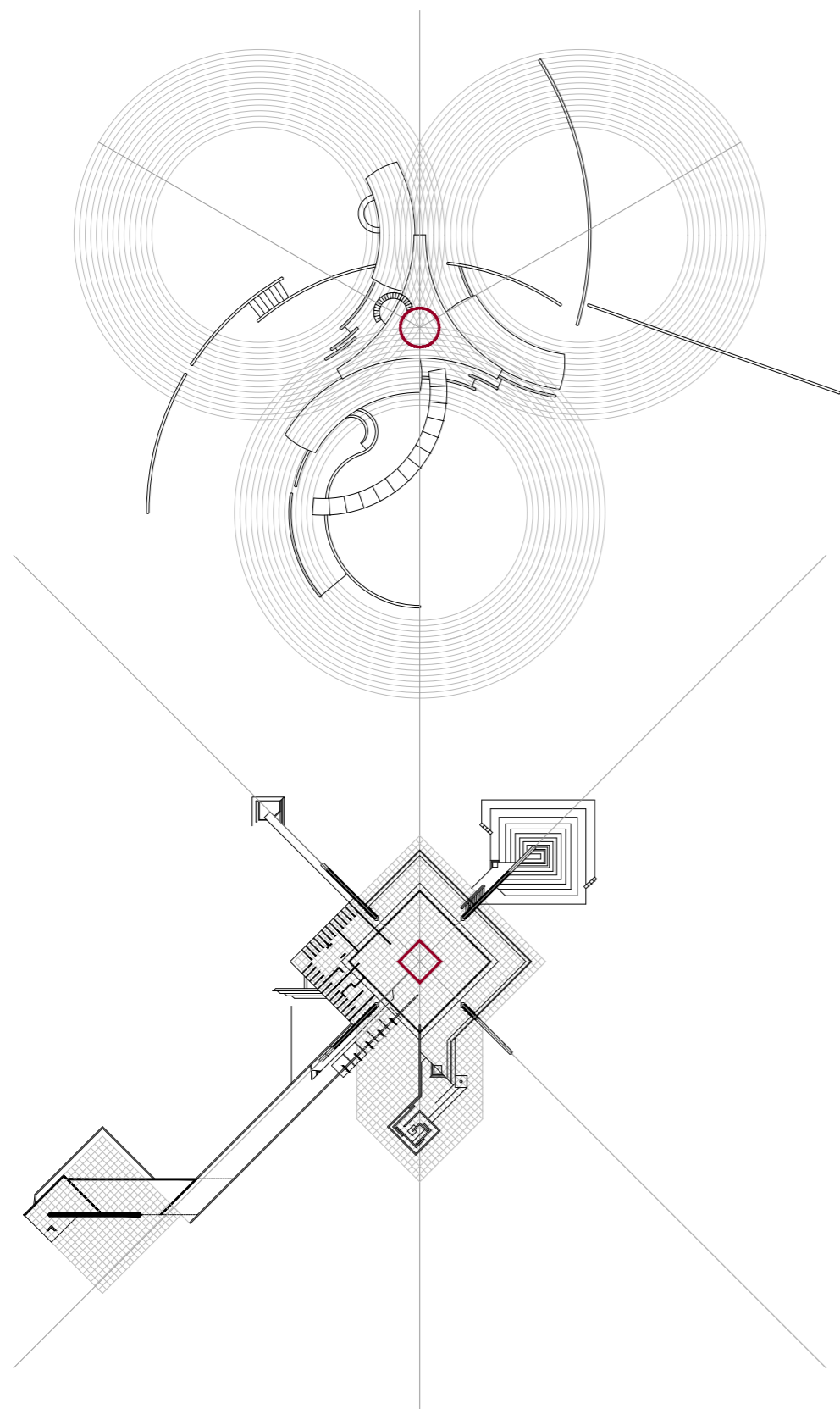
0 5 10 15 20 mt

Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Ridisegno pianta del piano
interrato della terza
soluzione, Gennaio 1959.
La riduzione della pianta
alle sue forme elementari,
coincidenti con il sistema
strutturale portante, per-
mette di leggere la natura
liquida e dinamica del pro-
getto, portato in tale dise-
gno all'astrazione figurativa.

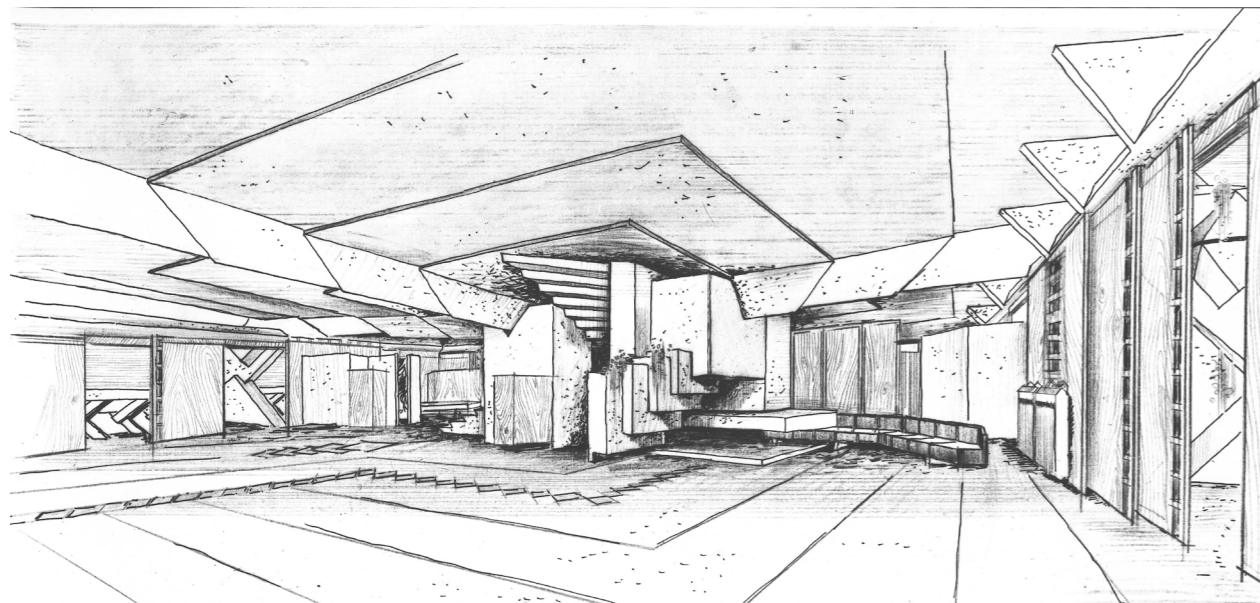
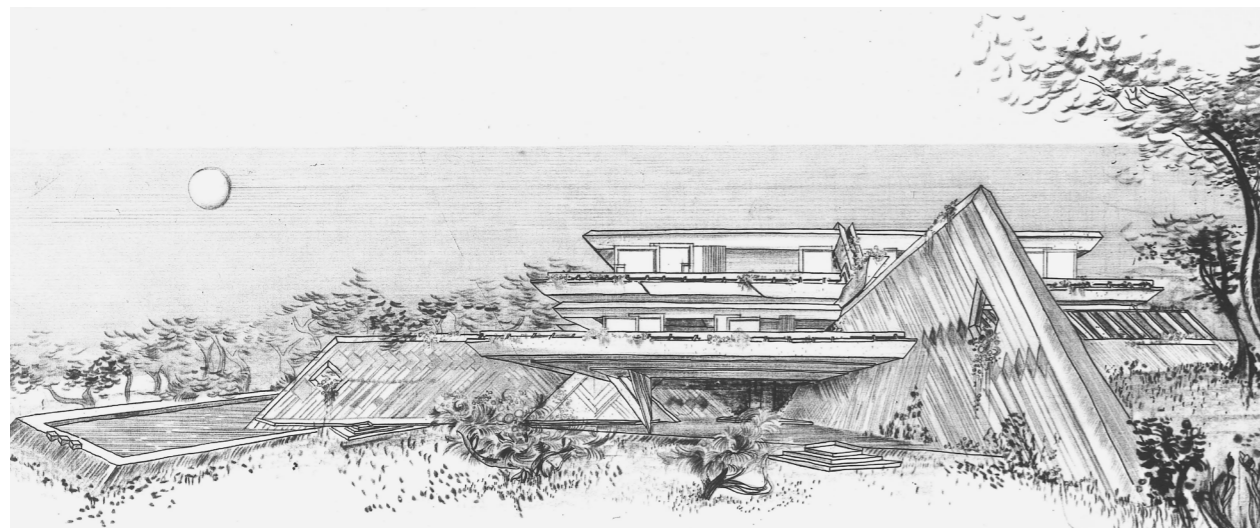


0 5 10 15 20 mt

Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Ridisegno pianta del portico
della quarta soluzione,
Agosto 1959.
La scarnificazione della
pianta porta all'individuazio-
ne della tarsia geometrica
regolatrice e delle grandi
travi a sbalzo, che al con-
tempo si spingono verso
l'esterno, ma convergono al
centro nel fireplace.



Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Ridiseño della pianta della
terza e quarta versione a
confronto.
I disegni a sinistra indivi-
duano in entrambe le piante
la zona del fireplace, cata-
lizzatore di forze tensionali
a livello figurativo e punto di
accentramento distributivo
a livello strutturale e compo-
sitivo. La conseguente
sovrapposizione consente
di verificare come i due si-
stemi coincidano per logica
compositiva.



Villa Farsura, Sirmione,
(1958- 1960).
Quarta soluzione, Agosto
1959.
Prospettiva generale e
veduta interna della zona
del fireplace.
Archivio D'Olivo, Galleria
d'Arte Moderna Udine.

triangolo, nel secondo all'incrocio delle diagonali del quadrato, ma soprattutto coincidente nella zona del fireplace, evidente richiamo alle case housoniane di Wright. L'atteggiamento vernacolare fa del caminetto la zona cardine del complesso abitativo, che assume i caratteri di accentramento distributivo, ma anche geometrico, corrispondendo al centro delle costruzioni che originano i due diversi sistemi. Tale corrispondenza risulta sorprendentemente evidente sovrapponendo le due planimetrie, tentativo grafico che consente di verificare le due geometrie centrali del fireplace siano una perfettamente inscrittibile nell'altra.

Pertanto, tali composizioni planimetriche, se analizzate nelle loro componenti figurative, si sviluppano entrambe a partire da una tarsia geometrica, che pur mutando dalla matrice cartesiana a quella polare, permane quale tracciato regolatore di un atteggiamento insediativo che coinvolge tutto lo spazio circostante il manufatto architettonico stesso; entrambe si strutturano sulla base di un andamento tensionale centrifugo, calamitato pertanto verso l'esterno ma imperniato al centro della composizione attraverso l'identificazione del cuore dell'abitazione, il fireplace. Paradossalmente coesistenti, inspiegabilmente parallele, perversamente concepite dalla stessa mente, le due anime di Villa Farsura confermano con decisa fermezza il carattere fondativo della poetica d'oliviana: la geometria come dominante.

NOTE

1 ZUCCONI Guido, *Un "irregolare" nel panorama architettonico del secondo dopoguerra*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947-1991*, Electa, Milano, 1998, p. 13.



I nodi vengono al pettine...

Aldo Rossi, nella lezione settima del volume Corso di Teoria della Progettazione Architettonica intitolata Architettura per i musei, affronta il tema relativo a quel «qualcosa che non può essere del tutto razionalizzato»¹, riferendosi alla specifica componente soggettiva che spesso contamina e porta a sublimazione il percorso logico: «è infatti impensabile che nel fare questa o quella architettura determinata noi non vogliamo esprimere anche qualcosa d'altro, qualcosa di nostro. Questo almeno se non siamo mediocri del tutto. Ma come si concilia questo apporto con quei principi razionali e trasmissibili su cui ho insistito, con la matrice di una architettura classico-razionale? Certamente in un modo più complesso di quanto si possa configurare in quelle teorie dove solo la soggettività costituisce la possibilità del fare, e dove il carattere ambiguo dell'arte assurge a sistema. D'altra parte se nei principi di una architettura razionale cerchiamo l'elemento di una poetica non possiamo staccarci dalla frase di Lessing "La maggiore chiarezza è sempre stata per me la maggiore bellezza". E ancora potremmo avere per la divisa la celebre frase di Cézanne "lo dipingo solo per i musei"»².

Sebbene tale digressione rossiana possa sembrare distante dalla poetica di D'Olivio, in realtà conferma l'arduo tentativo che si è posta questa tesi nel dimostrare come lo strumento della geometria sia la dominante e rappresenti l'imprescindibile legante tra poesia e scienza, tra razionalismo e organicismo, tra logica e prefigurazione. Si potrebbe azzardare che anche le opere d'oliviane assurgano a imporsi quali architetture da museo, intese come pura concretizzazione logica di una prefigurazione formale, eppure la soggettività poetica ha ripetutamente trascinato la critica sulla strada della dimensione onirica, irrazionale, organica, ovvero in antitesi con tutto il mondo legato alla sfera del razionale.

Se da una parte, sarebbe pretestuoso affermare che D'Olivio "progettasse solo per l'architettura" parafrasando Cézanne, essendo

ogni sua opera una traduzione terrena di una propria dimensione utopica e cosmica della realtà, dall'altra, attraverso un processo di analisi e interpretazione che questa tesi si è proposta di fare, si evince come la geometria diventi lo strumento di maggiore chiarezza, pertanto di maggiore bellezza, nella traduzione di inconsistenti matasse oniriche in minuziosi manufatti architettonici, come se le leggi matematiche fossero l'unico linguaggio capace di filtrare il sogno in realtà concreta.

Come ricorda il figlio Antonio, infatti, «D'Olivo faceva parte di quella tradizione culturale che si appassionava di scienza e arte, che restava incantata dalla precisione matematica e coglieva il sensibile lirismo della poesia. Divorava gli scritti di Cartesio, leggeva Pascal e Voltaire, per poi passare ore sui libroni blu della collana "La Fisica di Berkeley": meccanica quantistica, termodinamica, fisica statistica»³ e spiega come le curve dei suoi angoli fossero dettate dal suo amore per l'immenso universo, parzialmente decifrabile solo attraverso sofisticate leggi matematiche, le stesse che D'Olivo pensava di poter utilizzare quale ineguagliabile guida nel tentativo di sbrogliare la matassa ideativa in fatti architettonici.

«Il nostro è un universo disponibile» diceva, e poi aggiungeva: «La vista del cielo stellato mi dà la nausea per la sua infinita immensità, per la sua curvatura...Spesso mi piace rivederlo ridotto in formule matematiche»⁴, forse perché metaforicamente gli sembrava fosse l'unico mezzo capace di tradurre in realtà architettoniche lo sfuggente universo onirico che albergava nella sua anima di uomo complesso e poliedrico.

Per D'Olivo, infatti, logica e scienza non possono esistere senza una dimensione fantastica e utopica, sono realtà inscindibili e complementari all'interno della sua poetica, dove si possono rintracciare «degli interessanti punti di contatto con la filosofia deweyana, impegnata nel superamento dell'alternativa fra empirismo e idealismo»⁵.

«E' viva quella sorta di medietà fra una dimensione poetica, quella capacità di aprirsi all'incommensurabile e all'utopia, e una tecnologia ancorata al presente – quel ritornare alle "cose stesse", come auspicava Heidegger – criticamente aperta a un progetto futuribile. La scienza a cui si rifà D'Olivo è certamente frutto di una crisi delle verità correlate al clima post bellico, frutto delle riflessioni husserliane, ma nel contempo rappresenta un baluardo rigenerativo da cui trarre forza e linfa vitale»⁶: come sostiene lo storico dell'arte Andrea Bruciati, il difficile rapporto dicotomico tra le due sfere ontologiche trovava risposta nella pragmatica urgenza contemporanea di ricercare soluzioni innovative, che rinsavissero dal funzionalismo e dessero ampio respiro a una diversa concezione del vivere e dell'abitare. Lo stesso D'Olivo sembra giustificare il proprio bipolarismo umano e compositivo con il pretesto dell'innovazione architettonica contemporanea che stava investendo il clima culturale del tempo: «le forme assolute della geometria pura, o meglio della geometria elementare, tante volte adottate dall'architettura, non sono più valide a fare da sostegno formale in quella architettura armonizzata con la natura a cui stiamo tendendo. Come per la descrizione di alcuni fenomeni naturali si è dovuto abbandonare la geometria euclidea per geometrie non euclidee, ma più rispondenti alla descrittività di quei fatti, così, per questo ulteriore processo architettonico, alle forme geometriche più elementari sinora in uso si dovranno sostituire geometrie più complesse, ma più rispondenti ai fini proposti»⁷.

In un Discorso per un'altra architettura, monografia manifesto della poetica d'oliviana, l'architetto friulano tenta di dissimulare la propria natura di architetto-demiurgo, cavalcando la contemporanea tendenza architettonica organicista, dissimulando i conflitti interiori che l'hanno rincorso tutta la vita, portandolo a un inesauribile dialogo tra poesia e logica, tra l'uomo di scienza e l'uomo del sogno.

Questo percorso di ricerca scientifica si è voluto soffermare sull'intrinseco valore ontologico della conflittuale coesistenza delle due

anime, declinato in diversi aspetti compositivi e geometrici, tentando di riscontrare, evitando una mera celebrazione agiografica, quale fosse la componente predominante, quale fosse la matrice geometrica in cui l'architetto si muoveva con maggiore destrezza, quale, soprattutto, fosse il linguaggio compositivo vincente.

A tale controverso dilemma, risponde la geometria come dominante, come unico strumento sintetizzante due nature compositive così distanti e conflittuali, spesso coesistenti perché insolubili.

«Il raffronto, che a noi interessa, però, è un altro e si basa sulla capacità dell'architettura di costruire un processo di sintesi fra il momento dell'ideazione e la sua realizzazione: tra il razionale e l'em-patico. "E' nell'impeto della sintesi che si compie il miracolo dell'arte."»⁸ ?

Nell'avvicinarsi del percorso di analisi e reinterpretazione che tale ricerca ha affrontato, l'obiettivo costante è sempre stato l'individuazione della componente geometrica, pertanto razionale, nei progetti di D'Olivo. Un tentativo perseguito per dimostrare come anche la produzione apparentemente più lontana dai canonici strumenti delle scienze esatte, in realtà fosse viziata da un'attenzione geometrica volta sia al raggiungimento di una chiara fluidità compositiva, ma soprattutto a una certezza costruttiva.

Pertanto, il triangolo equilatero, di lato pari a 150 cm, traspare quale forma elementare regolatrice, assunto come modulo reiterato nella griglia compositiva che regola composizione e costruzione nel progetto del Villaggio del Fanciullo, nella Torre di Taranto, nella quarta versione cartesiana di Villa Farsura. L'impiego totalizzante del triangolo comporta, nella realizzazione della piastra del solaio a nervature ordite su maglia triangolare, in cui ogni elemento è costituito da una scodella prefabbricata, una grande operazione di sintesi, che tiene insieme i diversi aspetti del progetto di architettura: composizione, costruzione, figurazione.

La ricerca indugia su un altro grande capitolo legato alla geometria,

intesa come elemento guida nell'audace impeto espressivo che urgeva tradurre in stringente linguaggio costruttivo: che sia di natura cartesiana o polare, alla base di ogni progetto di matrice territoriale vige una chiara predisposizione geometrica, assunta come griglia regolatrice e trama tessile su cui potersi muovere secondo il moto dell'inventio. Prefigurazione e germinazione, individuati come più frequenti atteggiamenti insediativi, convergono sempre nella tessitura, intesa in termini wrightiani.

E' da questa consapevolezza che la ricerca può spingersi oltre, addentrandosi nel profondo delle questioni compositive che coinvolgono il manufatto architettonico: spesso, quasi sempre, integralmente realizzato in calcestruzzo armato; regolato da una trama geometrica talvolta cartesiana, molto più di frequente, di natura polare; legato ad archetipi compositivi reinterpretati secondo una personale lettura.

Compositivo, costruttivo e figurativo, sono aspetti che nell'opera di D'Olivo non possono essere scissi, si rincorrono in una costante, sinergica dialettica, multiscalare, multidisciplinare e geometrica.

E' evidente come l'architetto friulano si sia mosso con maggiore destrezza utilizzando il linguaggio geometrico polare, preferendo linee fluide e sinuose alla rigidità dell'angolo retto.

Il pensiero d'oliviano spinge l'architetto di oggi a interrogarsi su quale possa essere la costante, in un mondo di variabili, e a quale certezza egli debba aggrapparsi per dare costruzione alla composizione, materia ai sogni.

NOTE

1 ROSSI Aldo, *Architettura per i musei*, in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica. Architettura e città*, Dedalo Libri, Bari, 1968, p. 5.

2 Ivi, p. 14.

3 D'OLIVO Antonio, *Mio padre, tra Roma e Baghdad*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947-1991*, Electa, Milano, 1998, p. 98.

4 Ivi, p. 100.

5 BRUCIATI Andrea, *Natura ed artificio: dalla forma primigenia all'utopia futuribile*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, a cura di Isabella Reale, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 38.

6 Ibidem.

7 D'OLIVO Marcello, *Marcello D'Olivo 1948-1971*, vol.I in *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972, p. 51.

8 DAL FABBRO Armando, *Razionale e intuitivo*, atti della conferenza *Defining the architectural space*, Cracovia, 2018.

Conclusioni

A conclusione del lavoro di ricerca, la tesi si pone ulteriormente in discussione, interrogandosi su cosa effettivamente manchi e su cosa invece resti.

Partendo da un prerequisito imprescindibile, si può affermare con certezza che la prima questione rimasta insoluta sia l'appartenenza o meno della figura di D'Olivo a una qualche categoria, sia essa l'organicismo o il razionalismo o qualsiasi altra.

Infatti, la risposta scientifica consiste proprio nella consapevolezza dell'alterità dell'architetto friulano, che assorbe e rielabora aspetti e principi del suo tempo, restituendoli rispetto a una personale rilettura, che lo esclude da ogni possibile tentativo di tassonomia.

La risposta più tangibile che tale tesi ha tentato di elaborare è stata la testarda ricerca di un linguaggio interpretativo, che consentisse almeno di comprendere le profonde ragioni del progetto, laddove non fosse possibile categorizzarlo; una risposta, che come si è affermato più volte nel corso di questo lavoro ed enunciato con forza nel titolo, coincide nella geometria come dominante, nella sua doppia natura cartesiana e polare.

Ciò che rimane, della controversa figura di D'Olivo e indirettamente, di questa ricerca, è la capacità trasversale, multidisciplinare e poliedrica di tenere insieme le diverse scale del progetto, non trascurandone l'entità sia a livello territoriale, che a livello costruttivo, condividendo così, con la comunità scientifica che si avvarrà di questo lavoro, del potenziale carattere innovativo di una lettura fatta attraverso il ridisegno interpretativo, che restituisce la vera matrice d'oliviana dissimulata da equivoci storico-critici.

Se l'innovazione risiede nella rilettura delle opere realizzate alla luce dei parametri compositivi contemporanei, complice la formazione veneziana, la tesi manca di un ulteriore grado di approfondimento, che potrebbe convergere nello studio e nella riattualizzazione dei progetti pensati ma mai realizzati, sfidando la prefigurazione attraverso

un processo di verifica, anche costruttivo-strutturale, che confermi il reale potenziale contemporaneo del pensiero di Marcello D'Olivo.

GLOSSARIO

Accrescimento organico

Termine coniato dallo stesso D'Olivo e minuziosamente esplicito in *Ecotown Ecoway*, con cui intende identificare quel particolare sviluppo insediativo che si genera a partire dal modello tecnologico assunto dagli organismi vegetali, i quali adoperano, «*come mattone elementare, la cellula, il cui accrescimento va a costruire le singole parti, mentre nei prodotti realizzati dall'uomo si procede con materiali finiti, privi di ogni possibilità di accrescimento spontaneo*»¹.

Architettura topologica

Si assume il termine di "architettura topologica" per intendere il profondo rapporto che si instaura tra tipologia e morfologia, per indicare lo straordinario tentativo di tenere insieme morfologia e infrastrutture.

Il termine incarna la risultante del rapporto sinergico, spesso ambito e non sempre raggiunto, tra i caratteri morfologici del contesto urbano (*tòpos*) e la tipologia residenziale enucleata a partire da un modello, corrispondente a un modulo geometrico reiterato sia a livello figurativo che a livello costruttivo.

La definizione avanzata da Guido Canella e riportata da Aldo Rossi rispetto alla *tipologia*, sembra descrivere perfettamente l'approccio compositivo che ha consentito all'architetto friulano uno sviluppo parallelo della scala urbana e quella del manufatto; egli infatti la esplicita come «*la sistematica che ricerca l'invariante della morfologia, intendendo per morfologia una successione di avvenimenti espressi in un concreto storico e per tipologia l'aspetto categorico desunto da una certa particolare successione*». Prosegue scrivendo che «*l'invariante, investita del valore di assunto metodologico, diventa di fatto la filosofia dell'architetto*»².

Calando tale sofisticata riflessione nella realtà utopica di *Ecotown* e nei progetti di matrice territoriale di D'Olivo, si riconosce tangibilmente "l'invariante" nel modello residenziale del *gradiente*

teorizzato in *Ecotown Ecoway*, già assunto precedentemente quale miglior risultato di indagine compositiva e strutturale residenziale, e trasformatosi in tipologia adattata alla morfologia, intesa come una successione di fatti urbani modulari reiterati secondo certi caratteri geometrico-compositivi.

Centrifugo

Con *centrifugo*, assunto in termini di figurazione kleeiana, si fa riferimento a quelle composizioni planimetriche che subiscono tensioni dinamiche verso l'esterno, provocando una percezione di apertura dell'edificio verso l'esterno, nonostante possa permanere il nucleo centrale quale nodo cardine della composizione.

Centripeto

Con il termine *centripeto*, assunto in termini di figurazione kleeiana, vengono identificate quelle figure planimetriche soggette a forze tensionali che trattengono gli elementi verso il nucleo propulsore della composizione, spesso corrispondente alla zona del fireplace wrightiano o al core strutturale nei casi delle torri.

Centuriazione

Termine che tende a chiarire la diversa natura dell'organizzazione spaziale geometrica usata da D'Olivio, che nel corso del lavoro si definisce più come "tessitura" che come "centuriazione". Se ci si dovesse appellare allo schema tipico della centuriazione romana e non alla suggestione che evoca semplicemente una planimetria organizzata secondo matrice geometrica, si chiarirebbe come lo schema romano di natura sia politico-militare, sia strategico e agricolo, nascesse per *infittimento*, procedendo per linee parallele equidistanti rispetto all'asse centrale, tracciato per primo in senso verticale e orizzontale (cardo e decumano), ottenendo così appezzamenti quadrati, ovvero le centurie³.

Circus

Vasto edificio semi-circolare di 200 metri di diametro, contenente 1300 alloggi e molte centinaia di camere d'albergo: termine utilizzato dapprima per il progetto di Lido di Classe del 1962, poi nel tempo confuso, e poi sostituito con il termine "gradiente".

Assunto in termini organici, si presenta come un elemento architettonico inteso come foglia del corpo vegetale, parte del sistema morfologico, concepito come la struttura gerarchica che tiene insieme tronco e foglie, garantendo l'equilibrio naturale che D'Olivio invidia alla meccanica degli organismi viventi.

Figurazione in senso kleeiano

Termine che tenta di identificare il parallelismo tra la dimensione pittorica spazio-temporale di Paul Klee e la figuratività in pianta di D'Olivio.

Il principio dell'assemblaggio, della costruzione di una realtà compositiva complessa attraverso la sinergia di elementi che reagiscono come particelle fra loro, assume particolare valore se interpretato quale tecnica costruttiva dell'opera concepita come forma in movimento nella dimensione del tempo: rispetto a tale riflessione, che subisce l'influenza delle conoscenze scientifiche della fisica quantistica e della teoria della relatività, pare spontaneo ricondurre le forme a spirali, così familiari a D'Olivio e impiegate in diversi progetti sia nella bidimensionalità, che nello sviluppo spaziale, ai principi

della cinematica e alle considerazioni spazio temporali enucleate da Klee, sottolineando come per definizione la sinusoidale incarni perfettamente, attraverso il dispiegarsi nello spazio di una linea articolata nel tempo, la sinergia di tali dimensioni del reale.

Germinazione

Termine preso in prestito dalla botanica, dove assume l'accezione più specifica di ritorno alla vita attiva di organismi o di organi prima quiescenti, e dall'embriologia dove invece viene intesa come fase iniziale dello sviluppo di un embrione o di un organismo in genere.

Nella tesi viene assorbito e coniato quale termine classificatorio che si identifica principalmente nel progetto del complesso turistico-residenziale di Pineland (1959-1963), per descrivere con accezione insediativa un flusso dinamico di cellule abitative disseminate sul piano secondo regole distributive più affini a quelle dei microrganismi biologici che a quelle dei sistemi tipologici residenziali.

Gradiente

Si riconosce tangibilmente "l'invariante" nel modello residenziale del *gradiente* teorizzato in *Ecotown Ecoway*, già assunto precedentemente quale miglior risultato di indagine compositiva e strutturale residenziale, e trasformatosi in tipologia adattata alla morfologia, intesa come una successione di fatti urbani modulari reiterati secondo certi caratteri geometrico-compositivi.

Pensato come una struttura atta ad adattarsi a ogni situazione naturale ove sorge. In *Ecotown* la cellula assume carattere topologico, aggregandosi a grappolo, definendo così un sistema di tre anfiteatri aperti sulla natura, che possono ospitare da 10.000 a 30.000 persone e nel cui baricentro sorge il luogo d'aggregazione.

Enucleato a partire dalla concezione classica di anfiteatro, può raggiungere i 25m di diametro, inoltre: «*la forma del semicerchio permette di reggere la costruzione per punti posti sulla circonferenza. Questo ci porta ad una suggestiva ipotesi: la sezione è un triangolo con vertice poggiato sul terreno. Su questo triangolo così formato possono trovare posto gli alloggi da dove tutti possono godere la vista del bosco o dell'ansa del fiume; questi sono più grandi man mano che si procede verso l'alto*»⁴.

Il grande equivoco compositivo che attrae l'attenzione della ricerca è l'assenza di un preciso confine tra la definizione di circus/gradiante, inteso come cellula abitativa, e invece il sistema a grappolo, gradiente, costituito da una triade di anfiteatri che generano una tipologia morfologica concentrica, abbracciando ognuno spazi vuoti di aggregazione e integrandosi con il sistema viabilistico che funge da anello esterno congiungendosi alla dorsale.

Organico

Termine coniato dall'architetto e storico-critico Brun Zevi per condensare i principi di: *razionalità di costruzione, perfetto e vivo funzionalismo ed alta ispirazione artistica in eccellente architettura*⁵.

E' in questo tentativo di umanizzazione che Zevi riconosce i connotati del nuovo embrionale movimento, definito organico, ma ancora privo di una specifica categorizzazione, e orientato esclusivamente da quei caratteri architettonici più vicini alla vita concreta e alla vita dell'uomo, quale elemento cardine dell'indagine compositiva, tesa al soddisfacimento delle esigenze nate dal connubio fra uomo e natura. Nel farraginoso tentativo di individuare un'appropriata tassonomia per la nuova tendenza emergente, dichiarata in conclusione quale «*sforzo di liberazione dalla rigidità teorica dei clichés e di umanizzazione, sforzo che si rivela sia negli equivoci romantici, sia nell'interesse per l'opera di alcuni architetti che si sono tenuti al lato del tronco principale del razionalismo*»⁶, Zevi indugia particolarmente sul termine "organico", con l'intento di costruire un vocabolario compositivo che contraddistinguesse il comportamento architettonico affine a questo termine e quello, invece, antitetico: sviscerare l'etimologia compositiva, sembrava l'unico strumento divulgativo in grado di spiegare la differenza tra ciò che è organico e tutto ciò che non lo è.

Seconda generazione

Termine coniato da Bruno Zevi per identificare la generazione di architetti attivi negli anni '20, che sembrava stessero assorbendo le nuove tendenze d'oltreoceano che progressivamente stavano attecchendo in Italia, previo allontanamento dal movimento razionalista che fino a quel momento aveva guidato gli architetti contemporanei nella fruizione di un linguaggio compositivo: «*Le Corbusier e la Bauhaus di Gropius furono dal 1923 al periodo intorno al 1933 i centri di espansione dell'architettura moderna in Europa. Decennio luminoso di idee, di personalità e di opere, dopo il quale il movimento si restringe, perde la Germania, poi la Russia, poi lentamente la Francia, verso il '38 l'Italia; lo scoppio della seconda guerra mondiale ferma l'attività costruttiva nel continente*»⁷.

Nel tentativo di interpretare l'evoluzione del movimento architettonico italiano dagli anni '20 fino al dopoguerra, Zevi ricorda come Figini e Pollini, Ridolfi, Piccinato, Terragni e altri ancora si fossero tenacemente opposti all'ondata neoclassica e romaneggiante, dando perciò ulteriore rilievo a tale contrasto, che ha inasprito la posizione dei sostenitori della nuova architettura, e ha posto in secondo piano il vero problema, ovvero «*il passaggio dalla fase teorica a quella pratica e espansiva*»⁸. In tal modo, «*la polemica ha di necessità accentuato il carattere programmatico dell'edilizia moderna, e i temi dell'architettura, monopolizzati dallo stato e divenuti strumento di propaganda, non hanno avuto la possibilità di accogliere in sé l'esperienza della vita che solo trasforma, acquisendola, una teoria in ciò che si può chiamare una cultura architettonica*»⁹: così Zevi prova a rispondere al quesito autoimposto rispetto a cosa la seconda generazione di architetti avesse dato, arrivando all'amara conclusione che, forse, nel migliore dei casi in una visione pessimistica, questa seconda generazione avesse meramente tentato di resistere, assorbendo e tutelando i risultati della prima.

Zevi, nel cercare un'identità assimilabile alla seconda generazione di cui fa menzione, riscontra innanzitutto una perdita di coerenza e principi, appartenenti alla prima, seppur avesse tentato, appunto, di resistere; inoltre, gli architetti della seconda generazione sembrava manifestassero un certo rifiuto per il funzionalismo lecorbuseriano, sebbene rappresentasse l'imprescindibile partenza del loro percorso di imposizione contro il tradizionalismo.

Zevi, appunto, afferma: «*Lo sforzo di liberazione era naturale. Il suo problema intellettuale, formulato coscientemente o subcoscientemente, era di trovare un luogo di concorrenza in quel binomio, funzionalismo e formalismo, che la prima generazione aveva lasciato scisso; una sintesi di due parallele giustificazioni (la forma pura e la tecnica) che Le Corbusier aveva allo stesso tempo portato per la sua architettura. Ora, il problema è questo: è riuscita la seconda generazione in questo sforzo di liberazione dalle teorie, umanizzazione?*»¹⁰. Zevi individua l'esempio migliore di questa seconda generazione, in questo sforzo di liberazione e ricerca di umanizzazione, nella figura di Alvar Aalto, a suo dire l'unico che sia riuscito a fondere *razionalità di costruzione, perfetto e vivo funzionalismo ed alta ispirazione artistica in eccellente architettura*¹¹.

Terza generazione

Marcello D'Olivo viene menzionato da Guido Canella, nel 1996, in quella «*terza generazione di Giedion*»¹² nata tra il 1910 e il 1925, in cui include Dinkeloo, Giurgiola, Gowan, Roche, Rudolph, Smithson, Van Eyck, Utzon, e gli italiani Fiorentino e Ricci¹³.

All'interno della terza generazione, in cui viene inserito anche lo stesso D'Olivo, vengono annoverati una serie di nomi che sembrano accomunati da un nuovo spirito antirazionalista e deliberatamente anarchico rispetto ai contenuti della prima generazione. Tra questi, Jorn Utzon riporta delle evidenti affinità con la poetica d'oliviana, confermando una sorta di velata tendenza rimasta circoscritta

rispetto all'architettura contemporanea: «l'opera di Jorn Utzon ha prefigurato la conversione della terza generazione verso una concezione organica di ordine ambientale, che ha sostituito la tendenza razionale della prima generazione. L'inapplicabilità delle formule rigorosamente razionaliste ed estrinseche nella prima generazione, intese come basi d'appoggio per strutturare l'ambiente, ha costretto gli architetti della generazione di Utzon a ricercare sistemi di ordine più liberi ed intrinseci. Quasi senza eccezioni – Roche e Stirling – la terza generazione ha acquisito una prospettiva organica che implicava di trarre istruzioni dall'ambiente invece che imporre su di esso strutture razionaliste preconcelte»¹⁴.

Tessitura

Termine coniato per definire l'organizzazione spaziale del terzo scenario topologico individuato appunto, in quello della tessitura, una regola compositiva che D'Olivio applica in diversi contesti, sperimentandola sia in termini tettonici, sia urbani, che territoriali. Se nel progetto del Villaggio del Fanciullo del 1949, corrispondente al primo caso studio, emerge prepotente tale tecnica insediativa esplicitata sia nel disegno di scala urbana che regola la composizione del complesso educativo, sia declinata in ambito costruttivo suggestione è confermata dall'uso metodico della griglia triangolare, che da supporto grafico diventa pretesto progettuale e modulo geometrico, insinuandosi anche nella progettazione degli elementi interni e assumendo pertanto il carattere totalitario di elemento regolatore: «nel Villaggio del Fanciullo tutto è basato sul triangolo equilatero, che diventa l'elemento compositivo degli arredi e degli infissi in metallo. Lo stesso motivo triangolare si ripete impiallacciato sotto le finestre a nastro o viene tracciato con listelli d'ottone sugli zoccoli o sul pavimento in graniglia»¹⁵. Riferendosi a quanto sostiene Gabriella Bucco, la griglia sottostante non si limita a strumento per definire gli spazi, confondendola a primo impatto con una strategia di

centuriazione pionieristica, ma diventa modulo strutturale e compositivo, condizionando sia il sistema strutturale in cui «diviene preminente la tessitura del solaio, una piastra a nervature ordite su maglia triangolare, in cui ogni elemento è costituito da una scodella prefabbricata che serve da cassaforma di contenimento per i getti delle nervature»¹⁶; sia l'aspetto puramente formale e compositivo, giocato sulle geometrie complementari di triangolo equilatero e quadrato. D'altra parte, l'esperienza di Wright aveva portato alla consapevolezza di come il modulo geometrico rappresentasse uno strumento contemporaneamente di rigore ed esattezza costruttiva ma soprattutto di libertà compositiva, battendosi nel tentativo di articolare il calcestruzzo armato monolitico regalandogli quella poesia che egli stesso sosteneva non avesse.

Una prima analisi consente di osservare infatti come la geometria territoriale generata dalla maglia strutturale triangolare e dai suoi derivati, intesi come appendice compositiva di una prima matrice, non assuma il carattere della semplice centuriazione, concepita nel suo significato etimologico originario, come è spesso stata definita la regola insediativa dardiana, ma venga percepita come un'architettura antica riconcettualizzata in una moderna centuriazione, quale forma di una riscrittura o sovrascrittura di un contesto¹⁷.

Tripartito

Con il termine *tripartito*, assunto in termini di figurazione kleeiana, si intende riferirsi a quel sistema compositivo composto, spesso utilizzato per i progetti di edifici alti, costituito da tre elementi indipendenti, accorpati da un core contrale di risalita o cavo, che spesso tiene insieme i tre petali o le tra ali.

NOTE

1 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown Ecoway*, Rusconi, Milano, 1986, p. 16.

2 Cfr. CANELLA Guido, *Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico*, in AA.VV., *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci, Bari, 1965.

3 ZANCANELLA Marino, VEDOVATO Loris, *La centuriazione compiuta*, Biblioteca Comunale Santa Maria di Sala, 1981.

4 D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986, p. 44.

5 ZEVI Bruno, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi Editore, Torino, 1945, pp. 55-56.

6 Ivi, p. 61.

7 Ivi, p. 29.

8 Ivi, p. 52.

9 Ibidem

10 Ivi, p. 55.

11 Ivi, pp. 55-56.

12 CANELLA Guido, "Zodiac".

13 "Cfr. Canella 1996; in quella "terza generazione di Giedion", nata tra il 1910 e il 1925, egli include Dinkeloo, Giurgiola, Gowan, Roche, Rudolph, Smithson, Van Eyck, Utzo, oltre agli italiani Fiorentino e Ricci." Nota 2 in ZUCCONI Guido, *Un irregolare nel panorama architettonico del secondo dopoguerra*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 – 1991*, Electa, Milano, 1998, p. 17.

14 DREW Philip, *The third generation: The Changing Meaning of Architecture*, Praeger, London-New York, 1972, pp.44-46 in FRAMPTON Kenneth, *Jorn Utzon: forma transculturale e metafora tettonica*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999, p. 276.

15 BUCCO Gabriella, *Gli arredi di Marcello D'Olivo. I triangoli del Villaggio del Fanciullo*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 49.

16 TENTORI Francesco, *Nuove opere al Villaggio del Fanciullo di Trieste – Opicina*, in "L'architettura Cronache e storia" n.20 giugno 1957, p. 97.

17 FERRERI Giovanni Luca, *Costruzione di una città immaginata*, Tesi di Dottorato in Composizione Architettonica XV ciclo, Relatore: Prof. Guido Canella; Controrelatore: Prof. Luciano Semerani, p. 5.

BIBLIOGRAFIA

LIBRI

AA.VV., *Costantino Dardi : una valenza che si fa valore : atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997, IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997.

AA. VV., *Lignan: 91. Congres, Lignan, ai 28 di setembar dal 2014*, Societât Filologjiche furlane = Società filologica friulana, Vol. 1., Società Filologica Friulana, Udine, 2014.

AA. VV., *Lignan: 91. Congres, Lignan, ai 28 di setembar dal 2014*: Societât Filologjiche furlane = Società filologica friulana, Vol. 2, Società Filologica Friulana, Udine, 2014.

AA. VV., *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia: documenti del corso di caratteri distributivi degli edifici: anno accademico 1965-1966*, Cluva, Venezia, 1966.

AYMONINO Carlo, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Collana di architettura, Officina, Roma, 1977.

BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Spazialismo. Arte astratta Venezia 1950-60*, Il Cardo Editore, Venezia, 1996.

BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *Organicità e astrazione*, Electa Milano, 2005.

DAL CO Francesco, *Il secondo Novecento. Storia dell'architettura italiana 9*, Electa, Milano, 1997.

DAL FABBRO Armando, *Astrazione e memoria: figure e forme del comporre*. Vol. 4. TECA : *Teorie della composizione architettonica, Clean, Napoli, 2009.

DARDI Costantino, *Il gioco sapiente: tendenze della nuova architettura*, Marsilio Editore, Padova, 1971.

DARDI Costantino, *Semplice lineare complesso: l'acquedotto di Spoleto*. Città e progetto: collana di architettura. Quaderni di teoria e progetto, Magma, Roma, 1976.

DELUIGI Mario, *Mario Deluigi, 1901-1978*, Mondadori arte, Milano, 1991.

DE GIORGI Manolo, *Marco Zanuso Architetto*, Skira, Milano, 1999.

D'OLIVO Marcello, *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine, 1972.

D'OLIVO Marcello, MAINARDIS DE CAMPO Piero, *Ecotown, ecoway: utopia ragionata*, Rusconi, Milano, 1986.

DREW Philip, *Third Generation: The Changing Meaning of Architecture*, 1st UK ed edition, London, 1972.

FEIREISS Kristin, *Clorindo Testa Architect*, NAI Publishers, Frankfurt, 2000.

FERRERI Giovanni Luca, *Costruzione di una città immaginata*, Tesi di Dottorato in Composizione Architettonica XV ciclo, Relatore: Prof. Guido Canella; Controrelatore: Prof. Luciano Semerani.

FOCILLON Henri, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino, 2002.

FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura : poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Architettura. Saggi, Skira, Milano, 2005.

GRANZOTTO Giovanni, ROSA Alessandro, BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Mario Deluigi. Antologica*, Studio d'Arte G.R., Sacile, 1997.

JAFFE Hans L, *Paul Klee, Maestri del Novecento*, Sansoni, Firenze 1971.

KLEE Paul, *Vol. 2: Storia naturale infinita*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2011.

LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo*

Architetto, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.

MANZO Carlo A, *La ragione delle forme essenziali: composizione e figure del progetto*. Vol. 13. TECA : *Teorie della composizione architettonica, Clean, Napoli, 2019.

MONESTIROLI Antonio. 1999. *L'architettura della realtà*, U. Allemandi, Torino, 1999.

MUNARI Bruno, *Il quadrato*, Corraini, Mantova, 2005.

MUNARI Bruno, *Il cerchio*, Corraini, 2006.

MUNARI Bruno, *Il triangolo*. Corraini, 2007

POLANO Sergio, SEMERANI Luciano, *Guida critica all'architettura contemporanea. Friuli Venezia Giulia*, Arsenale, Venezia, 1992.

PORETTI Sergio, *Modernismi italiani: architettura e costruzione nel Novecento*. Architettura e costruzione, Gangemi, Roma, 2008.

QUARONI Ludovico, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Gangemi, Roma, 1993.

REALE Isabella, *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.

REALE Isabella (a cura di) con FERRERI Giovanni Luca, D'OLIVO Antonio, BIANCO Silvia, *Marcello D'Olivo: Baghdad*, Costruttori del Novecento: quaderni d'archivio, n. 3, Gamud Galleria d'Arte Moderna, Udine, 2009.

REALE Isabella (a cura di) con TOMADIN Manuela, *Marcello D'Olivo: il villaggio del fanciullo a Opicina (1950-1957)*, Costruttori del Novecento: quaderni d'archivio, n. 1, Gamud Galleria d'Arte Moderna: Gaspari, Udine, 2005.

RILEY Terence (a cura di) con REED Peter, *Frank Lloyd Wright 1867-1859*, Electa architettura, Verona, 2010.

ROSSI Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Collezione di architettura e urbanistica, Edizioni di comunità, Milano, 1964.

SILVETTI Jorge, *Amancio Williams*, Rizzoli International Publications, New York, 1987.

STRAVINSKY Igor, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano, 1942.

Università IUAV di Venezia : Archivio progetti, PAVAN Luigi (a cura di), *Costantino Dardi 1936-1991 : inventario analitico dell'archivio*, Cetid, Mestre, 1997.

ZANCANELLA Marino, *La centuriazione compiuta*, Santa Maria di Sala: Biblioteca Comunale, 1981.

ZEVI Bruno, *Verso un'architettura organica : saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Saggi, Einaudi, Torino, 1945.

ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947-1991*, Electa, Milano, 1998

ARTICOLI

AGOSTINELLI Francesca, *In realtà ho cominciato facendo il pittore. Il clima artistico friulano*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, pp. 45-59.

ARGAN Giulio, *Architettura e ideologia*, in "Zodiac", n.1, 1957, pp. 49-51.

ASQUINI Massimo, *Il "Discorso per un'altra architettura"*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 69-77.

AVON Annalisa, *Private utopie: la sperimentazione di nuovi modelli per la casa e l'abitare*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 20-28.

AYMONINO Carlo, *Costantino Dardi e la modernità*, in *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997. IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997, pp. 12-15.

AYMONINO Carlo, *Problemi di morfologia urbana*, in AA.VV., *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Cluva, Venezia, 1966, pp. 53-65.

BARBERO Luca Massimo, *Gli artisti e lo "spazialismo" a Venezia negli anni cinquanta*, in BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Spazialismo. Arte astratta Venezia 1950-60*, Il Cardo Editore, Venezia, 1996, pp. 38-49.

BARBERO Luca Massimo, *Il problema della Forma e del Dipingere; dal Fisiologico agli Amori*, in GRANZOTTO Giovanni, ROSA Alessandro, BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Mario Deluigi. Antologica*, Studio d'Arte G.R., Sacile, 1997, pp. 37-45.

BARILLARI Diana, *La fortuna critica*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 85-91.

BARTOLINI Elio, *Tre incontri con Marcello D'olivo*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, a cura di Isabella Reale, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 13-20.

BILO' Federico, *Dalla figura allo sfondo. Considerazioni sulla costruzione planimetrica di alcuni progetti di Costantino Dardi*, in *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997. IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997, pp. 162-174.

BONITO OLIVA Achille, *L'arte delle mostre*, in *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997. IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997, p. 18-21.

BORELLA Francesco, *Una biografia*, in LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 92-98.

BRUCIATI Andrea, *Natura ed artificio: dalla forma primigenia all'utopia futuribile*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, p. 33-42.

BUCCO Gabriella, *Gli arredi di Marcello D'Olivo. I triangoli del Villaggio del Fanciullo*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 43-52.

CANELLA Guido, *Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico*, in AA.VV., *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci, Bari, 1965.

CANTARELLI Riccarda, *Tra didattica e ricerca. Il dottorato in composizione architettonica*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*,

LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, pp. 149-163.

CIGALOTTO Paola, MENEGHINI Oscar con la collaborazione di DI GIUSTO Luca e MENEGHINI Gabriele, *Lignano, "croce e delizia degli urbanisti"*, contenuto in BORTOLOTTI Massimo, *Lignan*, vol.I, Società Filologica Friulana, Udine, 2014, pp. 515-538.

DAL FABBRO Armando, *Banco de Londres y América del Sur e Biblioteca Nacional*, Buenos Aires di Clorindo Testa, in FERLENGA Alberto e BIRAGHI Marco (a cura di), *Opere, progetti, luoghi A-K*, in "Architettura del Novecento", vol.2, Einaudi, Torino, 2013, pp. 74-79.

DAL FABBRO Armando, *L'architettura come ars combinatoria. I progetti universitari*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, pp. 201-219.

DAL FABBRO Armando, *Un ponte abitato e un cielo protector. L'unità struttura - architettura in due opere di Amancio Williams*, in PERON Irene (a cura di) *DACC Architettura Costruzione Conservazione Ricerche 2012-2018*, Mimesis, Fano, 2019, pp. 48-55.

DAL FABBRO Armando, *Razionale e intuitivo*, atti della conferenza *Defining the architectural space*, Cracovia, 2018.

DAMIANI Licio, *D'Olivo e gli artisti friulani, i disegni, la pittura*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, a cura di Isabella Reale, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 101-110.

DARDI Costantino, *Per affinità e differenze*, in ANGELETTI Paolo, CIANCIARELLI Luca, PETRINI Sergio (a cura di), *Esiste una scuola romana?*, Edizioni Kappa, Roma, 1985.

DI BIAGI Paola, *Da Lignano a Ecotown: il disegno di un'utopia*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 11-19.

D'OLIVO Antonio, *Mio padre, tra Roma e Baghdad*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947-1991*, Electa, Milano, 1998, pp. 97-100.

FERRERI Giovanni Luca, *Marcello D'Olivo. Discorso per un'altra architettura possibile*, in MERIGGI Maurizio, *La "Città Verde"*, Araba Fenice, Boves, 2006, pp. 150 -161.

FRAMPTON Kenneth, *Frank Lloyd Wright e la tettonica tessile*, in FRAMPTON Kenneth, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira Editore, Milano, 1999, pp. 117-143.

GRANDINETTI Pierluigi, *Il disegno delle città. Esperienze di pianificazione dal dopoguerra agli anni '50*, in POLANO Sergio, SEMERANI Luciano (a cura di), *Guida critica all'architettura contemporanea. Friuli Venezia Giulia*, Arsenale Editrice, 1992, pp. 193-199.

GRANDINETTI Pierluigi, *L'architettura dell'arcaico come futuro. I progetti friulani*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, pp. 123-145.

GRANZOTTO Giovanni, *Alle origini della pittura di Deluigi: il ritmo e lo spazio luce*, in GRANZOTTO Giovanni, ROSA Alessandro, BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Mario Deluigi. Antologica*, Studio d'Arte G.R., Sacile, 1997, pp. 29-32.

LONGHI Roberto, *Giotto Spazioso*, in LONGHI Roberto, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, 2008, pp. 68-75.

MORABITO Giovanni, *La costruibilità dell'architettura*, in *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia 10 dicembre 1997. IUAV AP, Cetid, Mestre, 1997, pp. 78-88.

NICOLOSO Paolo, *Lignano (1952-63)*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 - 1991*, Electa, Milano, 1998, pp. 33-49.

PORETTI Sergio, *Il vizio del cemento armato*, in LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 45-54.

RAKOWITZ Gundula, *Quando è tempo che la pietra si degni di fiorire? Il progetto per il Padiglione Italia*, in GRANDINETTI Pierluigi, DAL FABBRO Armando, CANTARELLI Riccarda (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019, pp. 167-183.

REALE Isabella, *Gli esordi pittorici di Marcello D'Olivo*, in REALE Isabella (a cura di), *Marcello D'Olivo. Architettura e arte*, a cura di Isabella Reale, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 93-100.

ROSSI Aldo, *Architettura per i musei*, in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica. Architettura e città*, Dedalo Libri, Bari, 1968.

ROSSI Aldo, *Tipologia, manualistica e architettura*, in AA.VV., *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Cluva, Venezia, 1966, pp. 67-81.

SCRIVANO Paolo, *Lo scambio inter-atlantico e i suoi attori. Il rapporto tra Stati Uniti e Italia in architettura e urbanistica e il ruolo di Adriano Olivetti in Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 115, n° 2. 2003. *Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Police et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle)* pp. 451-473.

SINISGALLI Leonardo, *Una città è nata in mezzo agli alberi e alle acque*, in "Civiltà delle Macchine", n.4, Luglio 1954, pp. 37-40.

SINISGALLI Leonardo, *Un architetto nuovo*, in "Tempo", Milano, 17 Maggio 1952, p. 44.

TAFURI Manfredo, *Architettura Italiana 1944-81*, in ZERI Federico (a cura di), *Storia dell'Arte Italiana*, Vol.III: Il Novecento, Einaudi, Torino, 1982, p. 443.

TENTORI, Francesco, *Friuli: anni '50*, in POLANO Sergio, SEMERANI Luciano (a cura di), *Guida critica all'architettura contemporanea. Friuli Venezia Giulia*, Arsenale Editrice, 1992, pp. 147-153.

TENTORI Francesco, *Nuove opere al Villaggio del Fanciullo di Trieste - Opicina*, in "L'architettura Cronache e Storia" n. 20, Giugno 1957, pp. 80-99.

TONIATO Toni, *Venezia e lo spazialismo*, in BARBERO Luca Massimo (a cura di), *Spazialismo. Arte astratta Venezia 1950-60*, Il Cardo Editore, Venezia, 1996, pp. 24-37.

VRAGNAZ Giovanni, *Struttura e figurazione*, in LUPPI Ferruccio e NICOLOSO Paolo (a cura di), *Marcello D'Olivo Architetto*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002, pp. 55-62.

ZEVI Bruno, *Marcello D'Olivo architetto contadino*, in "L'Espresso", 30 giugno 1957, in "Cronache di architettura", II – 73/190, n. 164, Laterza, Bari, 1971.

ZEVI Bruno, *Capolavoro del brutalismo di Viganò*, in "L'Espresso", 2 Marzo 1958, in "Cronache di architettura", III – 191/320, n. 199, Laterza, Bari, 1971.

ZUCCONI Guido, *Un irregolare nel panorama architettonico del secondo dopoguerra*, in ZUCCONI Guido (a cura di) con BORELLA Francesco, LUPPI Ferruccio, NICOLOSO Paolo, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947 – 1991*, Electa, Milano, 1998, pp. 9-17.

ELENCO ARCHIVI PUBBLICI

Gallerie del progetto di Palazzo Morpurgo, Musei Civici di Udine,
Archivio D'Olivo