

L'ORDINE DEL VUOTO

PRINCIPI DI COMPOSIZIONE PER I LUOGHI COLLETTIVI
DELLA CITTÀ MODERNA

autore: Claudia Angarano

relatore: prof.ssa Raffaella Neri

controrelatore: prof. Armando Dal Fabbro

coordinatore del corso di dottorato: prof. Armando Dal Fabbro

tutor: prof. Giacomo Calandra di Roccolino

I Università Iuav
- - - di Venezia
U
- - -
A
- - -
V

Dottorato in architettura, città e design
curriculum Composizione Architettonica
SCUOLA DI DOTTORATO IUAV, Venezia.
XXXIII ciclo

INDICE

INTRODUZIONE

- p. 9 Il tema
- p. 15 La scelta dei casi studio
- p. 19 Struttura della ricerca

PREMESSA

La costruzione del luogo

- p. 27 Vuoto, spazio, luogo
- p. 33 Identità dello spazio aperto nella costruzione della città
- p. 39 La ricerca dei principi di composizione attraverso i riferimenti
 - Due concezioni dello spazio: lo spazio concluso e lo spazio delle relazioni nella città storica
 - La tendenza all'apertura negli esempi moderni

PARTE PRIMA

Il valore del vuoto nella costruzione della città moderna

- p. 63 Fine della piazza
- p. 79 Un principio di retroguardia. Note su autonomia e paratassi nel procedimento compositivo
- p. 89 Una definizione di 'vuoto'. *Novissime* e la sua "idea"

PARTE SECONDA

Tra tipologia architettonica e morfologia urbana

- p. 113 Lo spazio visivo della città
- p. 123 Imparare dalla città. Tra memoria e invenzione
 - Gianugo Poleseello e Venezia
 - Antonio Monestiroli e Milano

PARTE TERZA

L'ordine del vuoto

- p. 151 L'architettura del Teatro e i 'luoghi-spazio' della città (contemporanea)*. Introduzione all'analisi delle opere
 - Architetture come personaggi
 - Su forma e figura. Una precisazione
 - Breve nota sul metodo di analisi

I PROGETTI DI GIANUGO POLESSELLO

- p. 161 **Piazza Primo Maggio a Udine, 1981**
Introduzione: l'occasione e il tema
La forma del vuoto nella forma della città
Il valore del vuoto nella forma della città
Figure e forme della composizione
La geometria come ipotesi di controllo
- p. 197 **L'isola dei Granai a Danzica, 1989**
Introduzione: l'occasione e il tema
L'isola come limite interno alla città
La geometria del progetto
Il vuoto e il tema del limite
Il *capriccio* come principio compositivo
- p. 233 **Berlino Spreebogen, 1992**
Introduzione: l'occasione e il tema
Lo Spreebogen nella trasformazione della città. Le identità possibili e le occasioni mancate
Città-natura: un caso limite
Sul progetto. Ragioni, principi ed elementi della composizione
La ricerca dei *limiti*

I PROGETTI DI ANTONIO MONESTIROLI

- p. 271 **Les Halles a Parigi, 1979**
Introduzione: l'occasione e il tema
Il sistema dei vuoti monumentali della città
Sul progetto. I principi e le scelte
La teatralità urbana come principio insediativo
- p. 303 **Il nuovo Politecnico alla Bovisa, 1990**
Introduzione: l'occasione e il tema
La costruzione collettiva di un luogo delle istituzioni civili
Il principio insediativo e i tipi della composizione
Il vuoto come elemento di definizione dell'identità
- p. 335 **L'area Garibaldi-Repubblica a Milano, 1992**
Introduzione: l'occasione e il tema
Note sul carattere dell'area
L'idea di città e la costruzione di un luogo
Sul progetto. La precisazione dell'identità e le scelte compositive
I personaggi del dialogo, il vuoto come *autore*

NOTE

- p. 369 Alcune considerazioni
p. 377 *Appendice*. Una questione aperta. Il progetto per *Berlino City West*

BIBLIOGRAFIA

Allegato. Appunti per una 'teoria'. Relazione del progetto *Novissime*

INTRODUZIONE

«Cercare e trovare non sono momenti successivi del processo creativo, perché si cerca ciò che si vuol trovare e si trova qualcosa di modificato di quel che si credeva di cercare.»

Ernesto N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida Editori, Napoli, 1981, p. 60.

Il tema

Il vuoto è un tema difficile da precisare.

Per la sua generalità e vastità esso può essere letto in modi diversi, spesso soggettivi ovvero legati ad interessi personali, a seconda del piano da cui viene indagato.

Questa tesi non guarda al problema sul piano concettuale e filosofico ma lo lega al problema della definizione dello spazio, e più precisamente dello spazio urbano quindi al valore che il vuoto assume nella sua costruzione.

Infatti, questa è una ricerca sulla città.

Il tema così assunto riguarda la costruzione dei suoi luoghi più che delle singole architetture, secondo l'idea che architettura e città siano unite da un legame profondo per cui ogni architettura – anche un piccolo edificio – debba essere in grado di restituire rapporti di senso con la città, rispetto al luogo in cui si colloca e al luogo che costruirà con la sua presenza.

Nello specifico, la ricerca riguarda i modi di costruzione possibili per i luoghi collettivi della città moderna, intesi come *cosa urbana* per eccellenza. Luoghi in cui la città in maggior misura rappresenta sé stessa, e in cui – analogamente a quanto accade nelle piazze della città storica – l'architettura della città si mette in scena.

Al fine di precisare il tema, attingere dal materiale della storia, rimandando le questioni affrontate alla concretezza delle opere, è stato un passaggio necessario. Tuttavia, parlare ancora di “piazza” in relazione alla città moderna senza assumerne la variazione appare inappropriato. Nel riconoscimento di questa variazione, l'attenzione è rivolta al valore del vuoto, e nella definizione dei singoli luoghi e nella costruzione della città, inteso come possibile elemento d'ordine della struttura urbana.

Nel suo darsi come discontinuità all'interno della forma della città, il vuoto assume quel valore “intervallare” imprescindibile per *vedere la città dall'interno*¹ e

riconoscere i propri luoghi significativi.

Di questa qualità del vuoto considerato come 'intervallo necessario' aveva già parlato Lucrezio nel *De Rerum Natura*, libro I:

«Tutte le cose che hanno una propria esistenza constan di un doppio elemento: del vuoto e della materia. E tolto il luogo e lo spazio, cui diamo il nome di vuoto, né posto avrebbero dove starsene i corpi, né al tutto modo di muoversi».

Provando a tradurre queste parole sul piano dell'architettura – con l'idea che il vuoto sia da considerarsi non semplicemente un termine antitetico al pieno ma, al pari delle architetture, come elemento della composizione in grado di conferire finitezza e riconoscibilità ai luoghi –, oggetto di indagine specifica di questa tesi sono i principi di composizione che danno forma, misura, carattere a questi *vuoti* costruiti attraverso la collocazione e la precisione delle architetture, e che definiscono la qualità dei *luoghi collettivi* della città moderna.

Una ricerca sul tema della costruzione dello spazio collettivo, per la sua ampiezza e generalità, affronterebbe un problema così complesso da essere impossibile da sistematizzare all'interno di un insieme di regole prestabilite, alla maniera trattatistica – se si pensa a Camillo Sitte e alla sua opera *L'arte di costruire la città*.

Né tantomeno si ritiene di interesse una operazione in questo senso. Infatti questo studio non vuole avere la pretesa di essere affermativo di una regola, ma circoscrive il campo di indagine ad una "idea", quella della costruzione di luoghi per vuoti attraverso il *fare-spazio*², nella misura in cui si ritiene che una riflessione sul tema proposto possa mettere in campo delle questioni universali poste dall'architettura e dalla città in ogni tempo, nella storia come nella contemporaneità.

Il tema qui affrontato ha perso progressivamente la sua centralità all'interno del dibattito architettonico - salvo per quanto riguarda rare occasioni quasi sempre solo disegnate - ma non la sua urgenza. Come se esso interessasse esclusivamente la città della storia. Come se non fosse un problema che la città pone ciclicamente perché ad essa appartiene e ne è la rappresentazione.

L'acropoli, l'agorà, il foro, il campo, le piazze delle città medievali o rinascimentali e barocche, cosa sono se non la costruzione dello spazio collettivo, in forme diver-

se e adeguate ai temi specifici e al tempo a cui si riferiscono?

Nello scenario in cui, per diverse ragioni - dalla dispersione alla dismissione di ampie aree -, si pone il problema dei vuoti urbani, intesi come spazi senza qualità eppure occasione per definire nella città contemporanea senza misura i suoi luoghi centrali, il tema risulta estremamente attuale.

Questi luoghi, se architettonicamente definiti e posti in relazione tra loro, possono diventare significativi all'interno dello sviluppo urbano, in maniera analoga a quanto avvenuto per la città storica, in cui le piazze hanno ricoperto il ruolo di centralità all'interno dei suoi processi di formazione e di trasformazione.

L'obiettivo è quello di riconoscere al vuoto, inteso come spazio delle relazioni, il significato di architettura e il ruolo di elemento ordinatore che nella composizione complessiva rappresenti uno strumento di conoscenza della città o di una sua parte. E in questo senso metterne alla prova il valore.

Con una inversione concettuale quindi, l'attenzione si sposta dall'architettura per sé stessa alla costruzione dello spazio urbano e dei luoghi della città moderna.

La tesi propone una rilettura del tema attraverso la ricerca dei principi di composizione alla base della precisazione della qualità e della identità dei luoghi collettivi, legandolo alla questione della *teatralità urbana* e quindi del carattere di questi luoghi definito dalle architetture - dalla loro disposizione e dalle relazioni reciproche -, che come personaggi all'interno di una grande scena, trovano nello spazio aperto l'autore attraverso cui mettersi in rappresentazione.

L'intenzione è di portare l'elemento del vuoto fuori dalla condizione di categoria astratta, per collocarlo sul piano della città come elemento necessario all'interno di un sistema di rapporti significativi.

Considerare la città come una struttura complessa in cui riconoscere la varietà degli elementi che la compongono delle relazioni che questi istituiscono, pone nuovamente al centro del problema il tema dell'analisi morfologica, intesa come strumento di conoscenza profonda della forma urbana.

Un metodo che lega a doppio filo l'analisi al progetto e che ha rappresentato il tratto distintivo dell'architettura italiana e, in particolare, di quella stagione sugli studi urbani che ha visto protagoniste in massima misura le scuole di Venezia e di Milano. Una procedura che pone alla base del processo progettuale la conoscenza scientifica del contesto in cui si opera e che sembra aver perso progressivamente

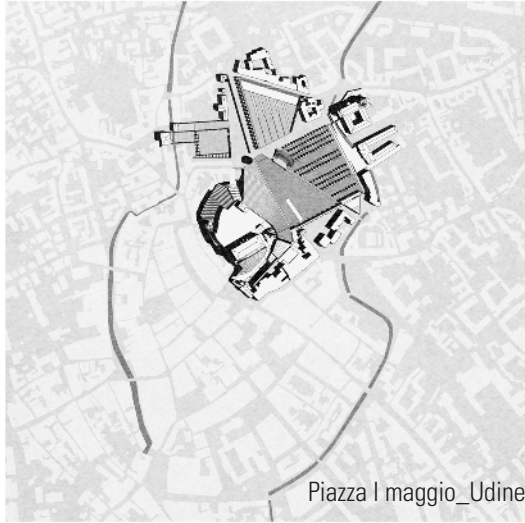
quella urgenza, necessaria quando ci si trovi a costruire i luoghi della città e a determinarne la trasformazione.

Proprio a queste due scuole appartengono i due architetti che con i loro contributi progettuali rappresentano i casi studio concreti attraverso cui è stato condotto l'approfondimento sul tema, ovvero Gianugo Polesello e Antonio Monestiroli.

Le questioni che si sono presentate all'interno della tesi non hanno risposte univoche, del resto la ricerca di risposte unicamente valide rispetto al problema non rappresenta neanche l'interesse di questa tesi.

I diversi modi di intendere il tema da parte dei due autori, con le conseguenti diverse declinazioni nei modi di definizione dello spazio urbano, sono eloquenti in questo senso. Eppure in questa forse solo apparente diversità c'è un tema comune che rappresenta la chiave di lettura di tutta la ricerca: la costruzione del *vuoto* e delle sue forme all'interno della città moderna.

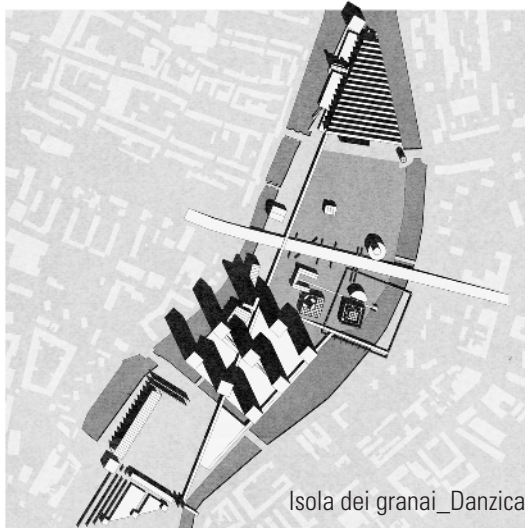
1. G. POLESSELLO, *L'architettura del Teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)**, in M. MONUTUORI (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina Edizioni, Roma, 1988, p. 337.
2. cfr. M. HEIDEGGER, *L'arte e lo spazio* (ed. it. di *Die Kunst un der Raum*), Il Melangolo, Genova, 2015.



Piazza I maggio_Udine



Les Halles_Parigi



Isola dei granai_Danzica



Politecnico alla Bovisa_Milano



Spreebogen_Berlino



Garibaldi-Repubblica_Milano

La scelta dei casi studio

La ricerca – intitolata *L'ordine del vuoto. Principi di composizione per i luoghi collettivi della città moderna* – procede attraverso lo studio dei progetti di due architetti, Gianugo Polesello e Antonio Monestiroli, che pur con esiti di forma diversi hanno lavorato sul tema del vuoto come elemento in grado di conferire forma, carattere e identità ai luoghi nel corso di tutta la loro attività professionale e di ricerca.

La scelta di approfondire due autori – e non uno – che al di là della comunanza del tema assunto dimostrano con i propri progetti di declinarlo in maniera differente, ha come obiettivo quello di guardare al problema secondo diverse angolazioni, in maniera tale da far emergere delle questioni che ribadiscano la centralità, all'interno della tesi, del tema della ricerca piuttosto che di una specifica poetica. E in questo modo, attraverso la particolarità dei casi presi in esame, provare a rilevare dei principi possibili “generalizzabili” all'interno della riflessione sulla costruzione dello spazio collettivo, con un occhio sempre rivolto al progetto.

Questa scelta dello studio di due interpreti importanti dell'architettura italiana, che hanno prodotto contributi rilevanti nel campo del progetto urbano, è maturata per interesse personale e per il riconoscimento dell'importanza che ha ricoperto, anche in ambito internazionale, il dibattito disciplinare maturato in Italia sui temi del progetto e degli studi urbani, specialmente a partire dagli anni sessanta. Un contributo la cui rilevanza è venuta meno nei tempi recenti e che meriterebbe di ritornare centrale nel dibattito attuale, con l'auspicio che esso possa assumere nuovamente la dimensione di un confronto proficuo e costruttivo che si ponga l'obiettivo di un reale avanzamento della ricerca attorno al tema.

Con questa intenzione è stato condotto questo studio attraverso due differenti approcci, legati a due scuole diverse – di Venezia e di Milano – ma che hanno dimostrato, quantomeno in passato, la volontà di portare avanti assieme in qualche mi-

sura, tramite la collaborazione diretta – se si pensa allo IUAV diretto da Giuseppe Samonà ad esempio – e al confronto in occasione delle varie occasioni progettuali, l'avanzamento di una certa *misura italiana dell'architettura*¹, per dirla con Franco Purini, riferita al progetto urbano.

I progetti per Piazza I maggio a Udine, per l'isola dei granai a Danzica e per l'area dello Spreebogen a Berlino – di Polesello - e quelli per il quartiere Les Halles a Parigi, il nuovo Politecnico alla Bovisa e per l'area Garibaldi-Repubblica a Milano – di Monestiroli – sono i casi studio oggetto di indagine critica.

In ognuno di questi progetti appare evidente come il vuoto non solo partecipi della composizione ma rappresenti proprio l'elemento attraverso cui le singole architetture, in sé finite e precise, istituiscono quel sistema di relazioni che attribuisce significato al luogo, rispetto alla sua coerenza interna e in riferimento alla città.

Da capire come, secondo quali principi e quali ragioni.

I casi in esame affrontano il tema in rapporto a contesti di intervento vari, riportando alle volte delle questioni ricorrenti seppure ogni progetto possieda la propria specificità, ragione per cui non si tratta di una indagine comparativa.

Ad esempio, il progetto per Piazza I maggio a Udine e quello per il quartiere Les Halles a Parigi lavorano all'interno della città storica, in due contesti diversi ma entrambi eccezionali – quello della città *intra moenia* della Udine medioevale e quello monumentale della *rive droite* di Parigi -, confrontandosi con essa e con i suoi elementi e cercando di ricomporre, in modi differenti, le parti di città che su di essi insistono.

Il progetto per lo Spreebogen a Berlino e per l'area Garibaldi-Repubblica a Milano si riferiscono a delle aree interne collocate in posizione di cerniera tra le parti di città eterogenee che su di esse affacciano, diverse per formazione ma entrambe centrali all'interno della struttura urbana, per posizione ma non per significato.

Il progetto per l'Isola dei Granai a Danzica e per il nuovo Politecnico alla Bovisa si confrontano uno con il grande vuoto causato dalle distruzioni belliche e definito dai limiti precisi dell'isola – posta in posizione baricentrica rispetto alla città – che separa il centro storico dalla successiva area di espansione urbana, l'altro con il grande vuoto causato dalla dismissione di un'ampia area produttiva, anch'essa definita entro dei limiti precisi – quelli della ferrovia in questo caso – ma posta al

marginale del tessuto urbano consolidato.

La scelta dei progetti, attraverso i differenti modi di rispondere ai problemi posti dalle occasioni scelte, vuole sottolineare come questa idea di costruzione dei luoghi in cui il vuoto assume un ruolo centrale all'interno della composizione, indipendentemente dai contesti particolari a cui si riferisce, riesca a rappresentare una possibilità nella definizione della loro forma e della loro qualità, ovvero della loro identità e quindi nella rappresentazione del rapporto tra luogo urbano e idea di collettività.

1. il riferimento è a F. PURINI, *La misura italiana dell'architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008.

Struttura della ricerca

La tesi è composta per parti. Ogni parte è autonoma ma strumentale, rispetto alla sequenza che ordina le questioni affrontate, a chiarire l'interpretazione secondo cui è stata condotta la ricerca, proponendo in ogni parte volta a volta un approfondimento ulteriore dei temi emersi. Partendo da quelli più generali per poi arrivare in profondità attraverso la concretezza delle opere scelte come casi studio, ritenute esemplari rispetto al tema scelto.

PREMESSA. La costruzione del luogo

Questa parte, che introduce all'argomento oggetto della ricerca, ha come obiettivo quello di iniziare a precisare il nucleo concettuale della tesi, che per sua natura possiede un grado di generalità e di possibili chiavi di lettura.

Per questa ragione, a partire dai termini di *vuoto* e di *luogo* contenuti già nel titolo, nel primo paragrafo vengono poste le basi attraverso cui iniziare ad uscire da quel campo ideale, astratto, quasi indicibile, che spesso e da tempi antichissimi è legato al vuoto, per entrare nel concreto del concetto di spazio, di cui al contrario si riescono a descrivere le caratteristiche – la geometria, la misura, la distanza tra gli elementi che lo costruiscono ad esempio –.

Lo spazio a cui si fa riferimento all'interno della tesi è lo *spazio urbano*, lo spazio delle relazioni, lo spazio pubblico, in cui da un lato la città con la sua architettura si mette in scena e dall'altro esso diventa scenario della vita associata di una collettività.

Questa dualità porta con sé l'idea della riconoscibilità di questi spazi non solo in termini di forma rispetto alla struttura urbana nel suo complesso, ma anche in termini espressivi. È quando queste due qualità, strutturali ed espressive, raggiungono la giusta sintesi che il concetto di spazio si lega a quello di luogo, diventa quindi spazio con una identità precisa, un proprio carattere.

Per chiarezza dell'esposizione successiva si è pensato di costituire un glossario dei termini utilizzati all'interno della trattazione, che riporti non tanto il loro significato rigoroso quanto quello che ciascuno ha assunto all'interno della tesi nella costruzione della riflessione complessiva.

Il secondo paragrafo tende ad aprire alcune questioni, dichiarando gli interrogativi da cui si è partiti.

Prima ancora di indagare i *principi di composizione per i luoghi collettivi della città moderna*, si è reso necessario esplicitare la definizione di luogo collettivo e la sua variazione tipologica e formale nel corso della storia delle città. A tal fine, attraverso il ricorso ad alcuni riferimenti esemplari rispetto al tema, selezionati all'interno della città storica e della città moderna, da un lato sono stati messi in luce i principi possibili di definizione dello spazio urbano riferiti ai due archetipi del foro e dell'acropoli ricercati all'interno della città storica, dall'altro, attraverso due esempi moderni scelti in maniera critica si è voluto porre l'attenzione sulla ricerca della qualità di *apertura* nella definizione di questi luoghi.

Attraverso questi casi selezionati, quindi, è stata esplicitata l'ipotesi di partenza, ovvero il passaggio dall'idea di *piazza*, luogo collettivo per eccellenza della città storica con la sua spazialità, a quella degli *spazi aperti* che, con una misura molto diversa e di conseguenza con modi di costruzione diversi, caratterizzano invece i luoghi collettivi della città moderna.

PARTE PRIMA. Il valore del vuoto nella costruzione della città moderna

La prima parte dà inizio alla trattazione vera e propria. Al suo interno è esplicitata la variazione che segna la fine della *piazza*, da quella della città storica fino a quella della città ottocentesca, per ridefinire il tema dello spazio collettivo legandolo all'idea del *luogo-spazio* nella città moderna – per usare le parole di Giuseppe Samonà. In questa cornice, il vuoto considerato come elemento di valore nella costruzione della città moderna mette in evidenza l'importanza delle relazioni tra gli elementi, secondo un principio che ancora è rintracciabile nella storia delle città, e tra lo sfondo – il vuoto appunto –, e le figure, ovvero le parti della composizione, in altre parole le architetture che definiscono la sua forma.

Proprio a partire dal contributo teorico di Giuseppe Samonà, che ha assunto nel corso della sua personale ricerca il tema del vuoto e della sua necessità riconoscendogli valore di architettura al pari del costruito, nasce il tentativo di dare una

definizione architettonica di *vuoto* con l'obiettivo di sciogliere l'ambiguità che gli appartiene e chiarirne maggiormente, attraverso una occasione concreta, il senso secondo cui è inteso in questa ricerca.

Il progetto-manifesto *Novissime* del gruppo guidato da Samonà, redatto per la nuova sacca del Tronchetto a Venezia nel 1964, è il pretesto attraverso cui "leggere", interpretando i testi accompagnati dalla relazione originale del progetto, quella *teoria dei vuoti* mai scritta da Samonà, che inquadra le successive argomentazioni.

PARTE SECONDA. Tra tipologia architettonica e morfologia urbana

La seconda parte della tesi riporta il tema a una scala maggiore, sul piano della città.

Partendo dalla relazione tra la costruzione dei luoghi e il tema della teatralità urbana, quindi dell'importanza del linguaggio visivo nella definizione dello spazio urbano, legare una *idea di spazio* a una *idea di città* è stato necessario per precisare il perché del riconoscimento della validità di un particolare modo di costruzione dei luoghi – definiti e 'limitati', in cui la qualità di apertura dello spazio rappresenta un elemento importante dell'architettura della città – piuttosto che di altri, comunque possibili.

Questo modo di definire luoghi "costruendo il vuoto" si inserisce all'interno dell'idea di costruzione della città come opera d'arte anticipata da Camillo Sitte, e più precisamente secondo il principio della *città come foresta* teorizzata da Laugier, strutturata per luoghi riconoscibili e rappresentativi della città stessa da scoprire volta a volta percorrendola.

Attraverso questo passaggio è stata inquadrata in una cornice di senso condivisa – seppur con esiti di forma differenti – l'opera dei due architetti attraverso cui procede la trattazione, Gianugo Polesello e Antonio Monestiroli.

L'attenzione rivolta infine alle due città di formazione e di appartenenza, rispettivamente Venezia e Milano, oltre a chiarire questo approccio verso il progetto e l'idea di città a cui esso tende, riprende la questione già chiamata in causa nella parte precedente e che riguarda la conoscenza profonda del contesto in cui si opera.

In particolare, nel secondo paragrafo si è provato non solo ad esplicitare il rapporto tra il progetto e l'idea di città a cui si riferisce ma in qualche misura a capire quale sia il legame, e se c'è, tra la teoria e la realtà dei luoghi concreti, tra idea di città e memoria dei luoghi.

PARTE TERZA. L'ordine del vuoto

Questa parte rappresenta la parte più analitica della ricerca e il suo vero centro.

A partire dall'analogia istituita tra i luoghi collettivi e il teatro greco, che lega il tema alla questione della teatralità urbana, i casi studio scelti sono stati analizzati attraverso lo strumento del disegno e del ridisegno interpretativo e la rilettura critica dei testi autografi – sulla base del materiale bibliografico e d'archivio –, al fine di comprendere i principi e le ragioni che hanno informato le scelte messe in atto nei singoli progetti.

In questa parte la ricerca si misura con i temi della composizione e le sue implicazione architettoniche e urbane, muovendosi sempre su un doppio canale che riguarda l'analisi e il progetto, la coerenza interna della composizione e la sua coerenza rispetto alla città, la teoria di riferimento e la sua traduzione nelle forme dell'architettura.

Qui si esce dal terreno comune ai due autori attraverso cui sono state precisate le ipotesi di partenza e ogni progetto viene riletto, caso per caso, rispetto ai differenti temi messi in campo, ai problemi e ai modi specifici di darvi risposta, legati sia alla particolarità delle diverse occasioni che alla diversa poetica, o meglio sarebbe dire *metodo*, che contraddistingue l'opera dei due architetti oggetto di indagine.

Ogni progetto è approfondito secondo una logica ricorrente che, partendo dall'analisi delle città e dalla comprensione delle sue trasformazioni, attraverso una indagine formale che passa dallo studio della composizione nel piano della città alla sua spazialità urbana interna, arriva ad esplicitare la questione centrale posta dal sottotitolo, ovvero la comprensione dei *principi di composizione* che definiscono forma e figura dei luoghi costruiti dai singoli progetti, sia alla scala del luogo per se stesso che in rapporto al ruolo che questi assumono nella costruzione della città.

NOTE

Questa ultima parte raccoglie delle considerazioni conclusive.

Di fatto non si tratta di una vera e propria conclusione quanto piuttosto di una riflessione sul tema, in cui si è provato a dare una interpretazione possibile, quando fondata su basi più solide, e ad esplicitare invece in forma critica i diversi problemi rimasti aperti.

Il passaggio dal generale al particolare condotto all'interno della tesi non ha avuto, infatti, come obiettivo la ricerca di regole generalmente valide, quanto di mettere

in luce delle questioni attorno al tema, e dei modi di interpretarle, che possano assumere un carattere “progettante” quando ci si confronti con la costruzione della città e delle sue parti.

Alcune tra queste sono state affrontate proprio con un'esperienza progettuale svolta sempre all'interno del dottorato, in occasione del seminario di progetto *Berlin City West. Da Ernst-Reuter-Platz ad An der Urania*, che si è rivelata attinente al tema indagato.

Le aree proposte per il progetto ponevano infatti il tema della precisazione di forma e qualità di ampi spazi senza identità, centrali all'interno della città – per posizione – ma marginali per quel che riguarda il loro valore urbano.

Con il progetto si è provato a costruire dei luoghi significativi e in sé definiti, in grado anche di recuperare le relazioni – o di istituirne di nuove – con le altre parti della città, inserendosi all'interno della sua logica di costruzione.

Impostare l'ipotesi di partenza e le questioni teoriche relative a partire dal progetto – con *Novissime* – e tornare al progetto è stata una scelta costruita nel tempo della ricerca, che credo sia una risposta eloquente per sottolineare quanto il tema sia ancora decisamente attuale e quanto sia difficile mettervi un punto.

Si è provato piuttosto a metterlo alla prova attraverso un'occasione concreta.

Riprendendo le parole di Gardella, *il progetto (...) è sempre una ricerca conclusa. Che chiude e apre.*¹

1. I. GARDELLA, *Il progetto di architettura è sempre ricerca*, in «Architettura INTERSEZIONI», n. 1, Il Cardo editore, Venezia, 1995, p. 8.

PREMESSA

La costruzione del luogo

Vuoto, spazio, luogo

*“Sembra essere cosa di grande importanza
e difficile da afferrare il Topos” – cioè lo spazio-luogo.
ARISTOTELE, Fisica, VI*

Il *vuoto* non è niente. In fisica il vuoto è definito come l'assenza di materia in un volume di spazio.

In quanto *assenza*, mancano in esso i termini necessari a definirlo e non riusciamo quindi a descrivere le proprietà che lo identificano. Esso acquisisce una certa qualità quando nel suo campo isotropo vengono collocati dei corpi, che allora ci permettono di conoscere - sulla base delle distanze reciproche - misura e geometria del vuoto compreso, che si fa spazio.

È questo che accade con il disegno delle costellazioni o il principio che sta alla base delle tecniche di navigazione, per fare un esempio.

Lo *spazio* per sé non ha un significato reale. Eppure rappresenta l'elemento fondativo e la ragione ultima dell'architettura.

Quando l'architettura occupa uno spazio libero, vuoto, con una intenzionalità, questo da essere spazio 'generico' diventa spazio 'costruito' e assume una forma precisa, una misura precisa, una sua qualità. Diventa un *luogo* dotato di un carattere proprio.

Questo passaggio da spazio indistinto a luogo definito avviene attraverso i due momenti fondamentali della *disposizione* e della *composizione* che in questo atto

del *fare-spazio*¹ preparano per le singole architetture la possibilità di appartenere al luogo e, nel porsi in relazione tra loro, nella composizione appunto, di costruire il luogo.

Claude Debussy diceva che la musica è il silenzio tra le note.

Quel silenzio tra i suoni che rappresenta l'*intervallo necessario*² che costituisce l'equivalente musicale di quello che è, ad esempio, l'intercolumnio di un tempio greco, che precisa l'identità delle singole colonne e l'armonia della peristasi a un tempo.

E come in una poesia o in una composizione musicale, la qualità dell'opera nella sua unità le è conferita non tanto, o perlomeno non unicamente, dalle singole parole o dalle singole note, quanto dagli intervalli e dalle pause che regolano i rapporti tra le singolarità e precisano ritmo e armonia dell'intera composizione.

In maniera analoga, accade che in architettura la definizione dei luoghi, e della loro qualità, passi non solo per la precisione delle architetture per sé stesse ma in particolar modo per la precisazione degli intervalli tra queste, quindi per la misura dei vuoti oltre che dei pieni. Di quelle "pause" che regolano le relazioni tra le parti e rendono possibile la percezione dei rapporti che definiscono l'identità dei luoghi.

In questo modo lo spazio indefinito diventa spazio progettato, assume un carattere preciso e diventa un luogo costruito.

Vuoto, spazio e luogo sono termini che possono rivelarsi ambigui per la loro generalità e a cui possono corrispondere significati diversi ma al tempo stesso legittimi. Per questo motivo, al fine della chiarezza delle argomentazioni che seguiranno, è sembrato opportuno specificare in un piccolo glossario il significato specifico che questi termini hanno assunto all'interno della ricerca.

Senza entrare nel merito della radice etimologica, che per ogni termine non è univoca, anzi apre a diversi significati e non sarebbe pertanto chiarificatrice rispetto all'obbiettivo di partenza, si tratta piuttosto di definizioni formulate secondo l'interpretazione attraverso cui è stata condotta la riflessione sul tema oggetto di studio.

Vuoto.³

"(...) Il vuoto, non solo come assenza, ma come inizio di alcunché di positivo, come effettiva sostanza altrettanto efficace del pieno (...). Il vuoto, dunque, come una

*condizione necessaria per poter apprezzare il relativo pieno. Tutto l'opposto (...) d'un vuoto come negazione e come assenza.*⁴

Rispetto a questa doppia possibilità è necessaria un'ulteriore distinzione terminologica che chiarisce l'accezione secondo cui il termine viene di seguito utilizzato:

- **vuoto urbano.** Per vuoto urbano si intende uno spazio indefinito, sia nella forma che nel suo significato, uno spazio residuale senza limiti né qualità. Questi vuoti marginali, non necessariamente per posizione, sono in larga misura conseguenza della dispersione delle periferie o dei processi di dissimulazione di ampie aree più o meno centrali all'interno della città.

- **vuoto.** Il termine *vuoto* preso singolarmente, in questa trattazione, ha il significato di *vuoto architettonico* secondo l'interpretazione del termine data da Giuseppe Samonà, in cui il vuoto, al pari delle architetture, è elemento di costruzione della città, misurato e proporzionato, "eloquente" nel caratterizzarsi come veduta della città per brani della sua struttura narrativa, strumento necessario di conoscenza e di progetto.⁵

Spazio⁶ (aperto).

Si è già detto che lo spazio deriva dal vuoto e prende forma quando nel vuoto vengono collocati dei corpi che costruiscono e misurano lo spazio. Da questo momento in poi non si farà più riferimento al termine in astratto ma esso, accompagnato dall'aggettivo "aperto", sarà assunto come *"ambito fisico e concettuale attraverso cui mettere in relazione l'architettura con la forma urbana. (...) medium (...) che mette in relazione la città con l'architettura, sia nella manifestazione fisica dello spazio urbano che nella dimensione immateriale della città nella sua rappresentazione: Si tratta dunque di un elemento di cui la città si compone e, contemporaneamente, del luogo di manifestazione dell'immagine della città."*⁷

Luogo.⁸

Il significato assunto da questo termine all'interno della ricerca è quello di ambito spaziale definito, in termini di forma e di significato, piuttosto che di entità geografica o topografica, *delimitato* dalle architetture della città e dotato di una qualità e una identità riconoscibili. A questo tema della riconoscibilità come ambito-parte con forma propria si lega quello del *carattere*, che distingue lo spazio dal luogo nella misura in cui quest'ultimo non solo presenta una struttura spaziale definita ma in più si fa espressivo del proprio ruolo e del proprio valore all'interno della struttura urbana.⁹



1. M. HEIDEGGER, *L'arte e lo spazio* (ed. it. di *Die Kunst un der Raum*), Il Melangolo, Genova, 2015.
2. si rimanda a G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, Skira, Milano, 2006.
3. si veda G. MARRAS, voce «vuoto», in A. DE POLI (a cura di), *Enciclopedia dell'architettura*, n. 4, Federico Motta Editore, Milano, 2008.
4. G. DORFLES, *op. cit.*, p. 23.
 La duplice concezione del vuoto in oggetto si riferisce nello specifico alla differenza di concezione, e quindi di valore, del vuoto all'interno della cultura orientale rispetto a quella occidentale. Il senso di questo doppio non è da intendersi in questa sede come riferimento culturale, quanto come sua traduzione sul piano concettuale.
5. si fa riferimento a G. SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in P. NARDI (a cura di), *Il fenomeno "città" nella vita e nella cultura d'oggi*, «Quaderni di San Giorgio», 31-32, Sansoni Editore, Firenze, 1971, pp. 147-160.
6. si veda G. ROISECCO, voce «spazio», in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, n. VI, Istituto Editoriale Romano, Roma, 1969, pp. 46-48.
6. D. NENCINI, *La Piazza. Significati e ragioni nell'architettura italiana*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2012, p. 53.
7. si veda G. MARRAS, voce «luogo», in A. DE POLI (a cura di), *Enciclopedia dell'architettura*, n. 2, Federico Motta Editore, Milano, 2008.
8. sulla questione del legame tra il concetto di luogo e il tema del carattere si rimanda C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, Electa, Milano, 1998; in particolare al capitolo primo: *LUOGO?*, pp. 6-23.

Identità dello spazio aperto nella costruzione della città

L'obiettivo di questa ricerca è indagare i principi di composizione possibili per i luoghi collettivi della città moderna.

Prima di precisare però *come* si costruiscano questi luoghi collettivi è bene provare a capire *cosa* siano, quale sia il loro significato.

Per *luogo collettivo*, facendo riferimento alla nostra memoria individuale e al nostro immaginario collettivo, intendiamo due elementi che rappresentano i luoghi maggiormente significativi della città e sui quali si misura la costruzione della maggior parte di esse, ovvero la strada e la piazza.

Forse, però, si può dire che tra le due la *piazza*, più della strada, rappresenti il luogo urbano per eccellenza, che definisce il centro della città, il suo luogo "simbolico". Come afferma Giuseppe Samonà, essa rappresenta la prima espressione della volontà insediativa di una collettività di definire uno spazio proprio, un luogo di incontro significativo che poi diventa riferimento nella città.

«A un certo momento della storia dell'uomo, il gruppo, insediandosi, sentì il bisogno di distinguersi da questo spazio indeterminato che gli stava intorno(...). Perciò il gruppo cercò di escludere il mondo naturale per avere uno spazio tutto proprio definito da limiti geometrici con manufatti stabiliti dalla sua volontà insediativa. Sorse così la piazza, come luogo di incontro significativo del gruppo, e divenne il simbolo della città. Così i segni formativi della città possiamo considerarli impersonati dalla piazza, che è una tipologia, la prima tipologia, creata dal gruppo con l'intenzione di formare la città».¹

In quanto luogo significativo, nato dalla volontà insediativa di un gruppo, di una

collettività, si può dire, con le parole di Agostino Renna, che *“la piazza costruita, distinguendola in ciò dagli spazi liberi di risulta nel processo di crescita della città ha caratteri di rappresentatività pubblica (...). La città o una sua parte espone se stessa o è rappresentata in un fronte della piazza. Forse la storia architettonica di una città incomincia qui. (...) In ogni caso è l'elemento pubblico, singolare, rappresentativo; è il momento aperto che la città si costruisce e di questa e della sua cultura porta il segno”*.²

Se pensiamo alle piazze presenti nella nostra cultura europea, e in modo ancora più consistente nelle città italiane, è quasi immediato riscontrare come su di esse insistano sempre edifici collettivi, civili o religiosi, che rendono la piazza luogo di incontro e di scambio, luogo dove si svolge la vita di una comunità.

Ogni città, piccola o grande che sia, possiede una o più piazze, più o meno preziose a seconda del ruolo urbano che esse assumono.

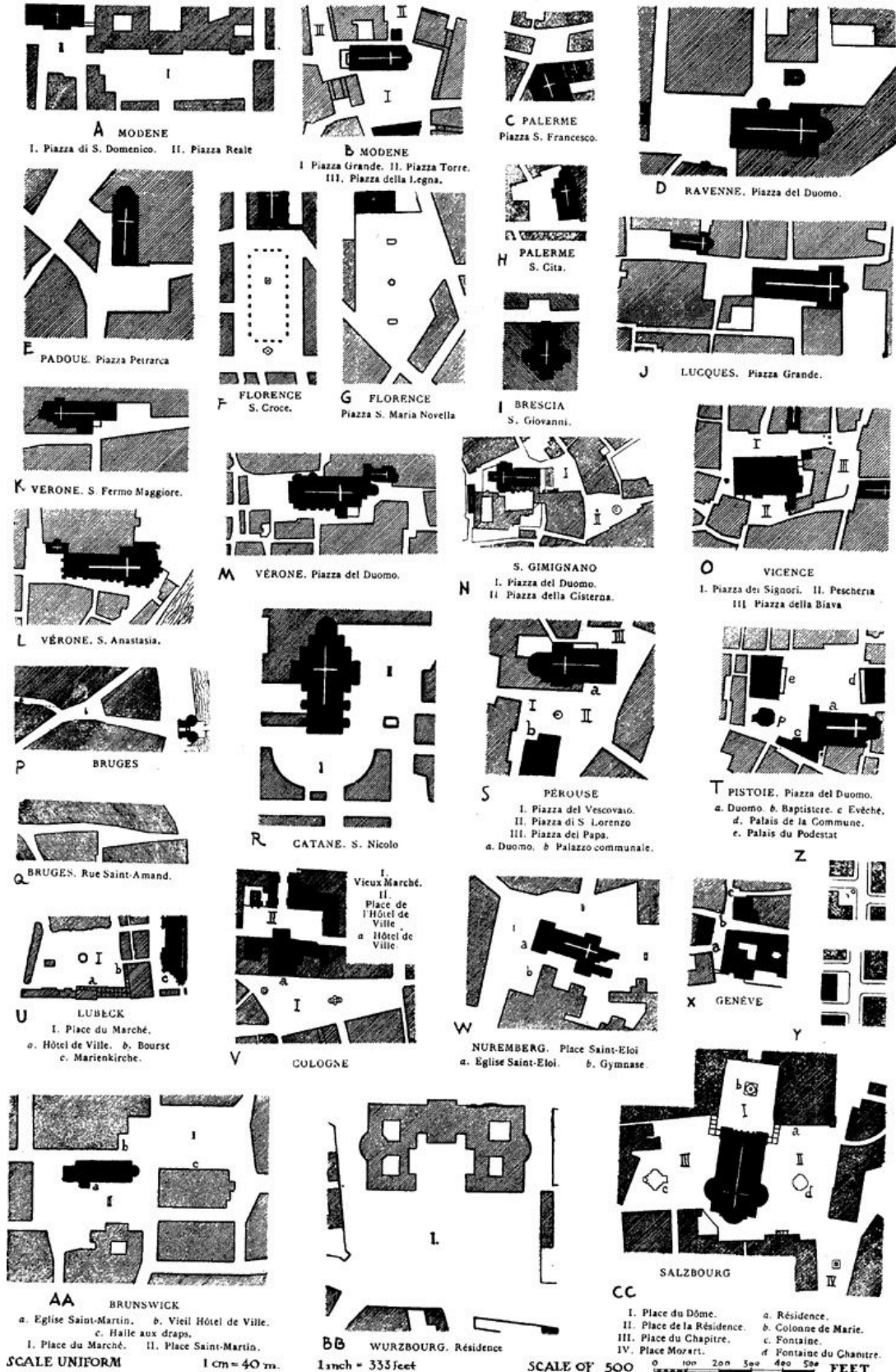
A prescindere che si tratti della piazza del mercato o del teatro, o di quella delle istituzioni civili o religiose, nella piazza è sempre riconoscibile la qualità dello spazio che le architetture che la compongono definiscono, attraverso relazioni e proporzioni che fanno della piazza un luogo misurato e formalmente compiuto, di cui è possibile riconoscere il carattere che ne precisa l'identità.

Su questi luoghi affacciano alcuni tra i tipi architettonici più straordinari.

Basta pensare alla basilica, al mercato, alla biblioteca, al teatro, alla loggia e al portico, per dirne alcuni.

Questo per dire che in questi luoghi emerge con grande evidenza il rapporto stretto che intercorre tra architettura e città, tra il carattere degli edifici e il carattere dei luoghi, quindi tra il tipo e la forma della città.

Nonostante il diverso possibile valore assunto all'interno della città - la piazza civile, quella religiosa, la piazza come luogo di scambio, per esempio -, l'ipotesi di una classificazione o la ricerca di regole che si possano dire “generalì”, se si pensa a Sitte e alla sua opera *L'arte di costruire la città*, che rappresenta il primo tentativo di sistematizzare un tema così importante attraverso lo studio delle piazze della città storica italiana ed europea, appare un'operazione inconsistente, se rapportata alla realtà della città moderna, eterogenea e arbitraria in alcune sue manifestazioni, che tende piuttosto ad appiattare le questioni connesse a questo tema complesso.



FIGS. 48-76 (A-CC)—TWENTY-NINE PLANS, AT UNIFORM SCALE, FROM CAMILLO SITTE

Infatti, i modi di costruzione per definire questi luoghi sono vari e differiscono di volta in volta in base al loro significato urbano, al carattere da rappresentare, ai contesti in cui si costruiscono, alle condizioni storiche e politiche.

*«Perciò la tipologia che caratterizza la piazza è superata dalla forma che assume la piazza stessa quando incontra la realtà degli elementi del luogo in cui si realizza».*³

Ad ogni modo, seppure nella diversità formale che caratterizza il luogo *piazza*, se pensiamo alle piazze del medioevo, o a quelle rinascimentali, a quelle ottocentesche e alle *places royales* francesi – e si potrebbe continuare ancora – esse esprimono in forme diversissime significati altrettanto diversi, ma sempre con un intento rappresentativo evidente.

E soprattutto, anche nella loro variazione, danno forma a un principio di costruzione dello spazio riconoscibile.

Nella città moderna, in cui *“la dissolvenza d’immagine della figura urbana, la perdita di significato dello spazio urbano, la storica inattualità della forma urbana hanno allentato e alterato il nostro rapporto con la città”*⁴, riconoscere la figura di questi luoghi si fa più complesso, mostrando in qualche misura la sua incompatibilità – della piazza in qualità di luogo rappresentativo – con la dimensione urbana, o meglio metropolitana, caratteristica della città contemporanea.

Questa complessità obbliga a ripensarne il significato e apre una serie di questioni, che hanno rappresentato gli interrogativi attraverso cui è stata condotta questa ricerca.

All’interno della città moderna la piazza rappresenta ancora un elemento necessario alla sua costruzione?

Si può ancora parlare di “piazza” nella definizione dei suoi luoghi collettivi, o comunque, qual è la loro *identità* nella città moderna?

Se il *momento aperto*⁵ di cui parla Agostino Renna può ancora dirsi necessario, secondo quali possibili principi dargli forma, definirne la qualità?

1. G. SAMONÀ, *Una valutazione del futuro della città come problema del suo rapporto con l'architettura*, in Id., *L'unità architettura-urbanistica*, FrancoAngeli, Milano, 1975, pp. 438-439.
2. A. RENNA, *Gli spazi liberi nella costruzione della città*, in *Normativa architettonica e regolamenti edilizi*, Clua, Pescara, 1975, pp. 61-81.
3. G. SAMONÀ, *op. cit.*, p. 439.
4. C. DARDI, *Elogio della piazza*, in «Spaziosport», 1, 1988, p.98.
5. si rimanda a A. RENNA, *op. cit.*

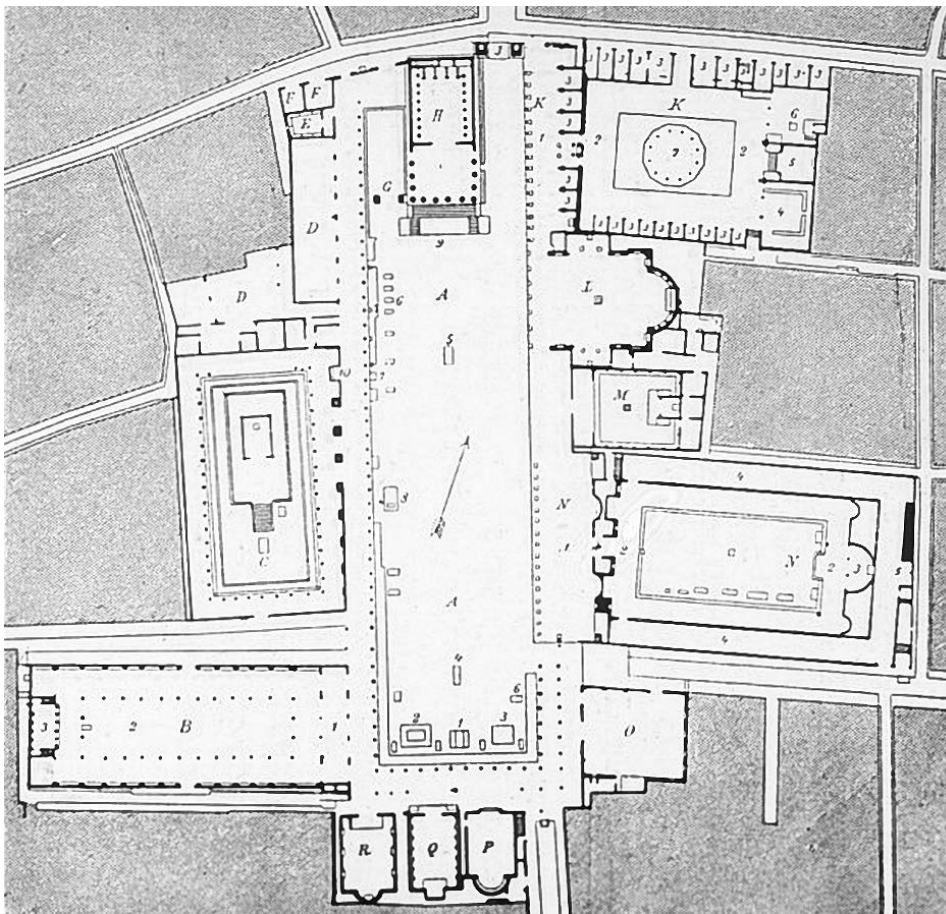
La ricerca dei principi di composizione attraverso i riferimenti

Per quanto non si possano definire delle regole precise in rapporto a questo tema della costruzione dello spazio aperto, si può provare a rilevare delle questioni riguardo ai principi e ai suoi modi di definizione che torneranno nel corso della trattazione. A questo scopo, il passaggio attraverso i riferimenti, dalla città della storia a quella moderna, procede attraverso una lettura formale ed è condotto non secondo una progressione storica rigorosa ma in maniera strumentale ad aprire dei problemi che saranno oggetto di approfondimento successivo.

I riferimenti scelti tra quelli della città storica – piazza Ducale di Vigevano e il Campo dei Miracoli di Pisa – hanno come obiettivo quello di riconoscere e di precisare, con una semplificazione, i due modi distinti e possibili di costruzione dello spazio, secondo i due principi archetipici, già individuati da Le Corbusier e poi ripresi da Colin Rowe, del foro e dell'acropoli.

Gli esempi scelti tra i riferimenti moderni – l'Alexanderplatz a Berlino di Mies van der Rohe e il Campidoglio di Chandigarh di Le Corbusier –, invece, da un lato mettono in luce il passaggio dalla concezione spaziale della piazza storica a quella dello spazio aperto della modernità in cui *“la relazione biunivoca che l'ordine continuo istituiva fino a quel momento tra i pieni dell'architettura e i vuoti delle strade e delle piazze sparisce (...); per contro ciò che domina è l'isolamento dei volumi stereometrici posti a buona distanza gli uni dagli altri(...)”*¹, dall'altro dichiarano una posizione rispetto al problema, riconoscendo come la condizione di apertura e la sua centralità nella definizione formale rappresenti un valore positivo, seppure non una risposta univoca, in risposta al tema della costruzione dei luoghi urbani all'interno della città moderna, discontinua, senza misura e in cui non si riconosce più una forma compiuta ma una struttura complessa e disomogenea.

Questa posizione rappresenta la chiave interpretativa attraverso cui è costruita la tesi esposta.



in queste pagine:
A sinistra, planimetria del Foro civile di Pompei.

A destra, planimetria dell'Acropoli di Atene.

Ripartendo da quanto scritto da Le Corbusier in *Verso una Architettura*², si può sintetizzare l'esistenza di due principi d'ordine a cui poter ricondurre le esperienze di costruzione dello spazio aperto. Uno è un principio d'ordine chiuso, il cui referente è il foro, che prevede la conclusione dello spazio entro limiti precisi; l'altro è un principio d'ordine aperto che ricerca la definizione formale dello spazio non attraverso la sua delimitazione fisica, quanto istituendo un sistema di relazioni a distanza tra gli elementi, che riesca a misurare lo spazio ma esaltandone la condizione di apertura.

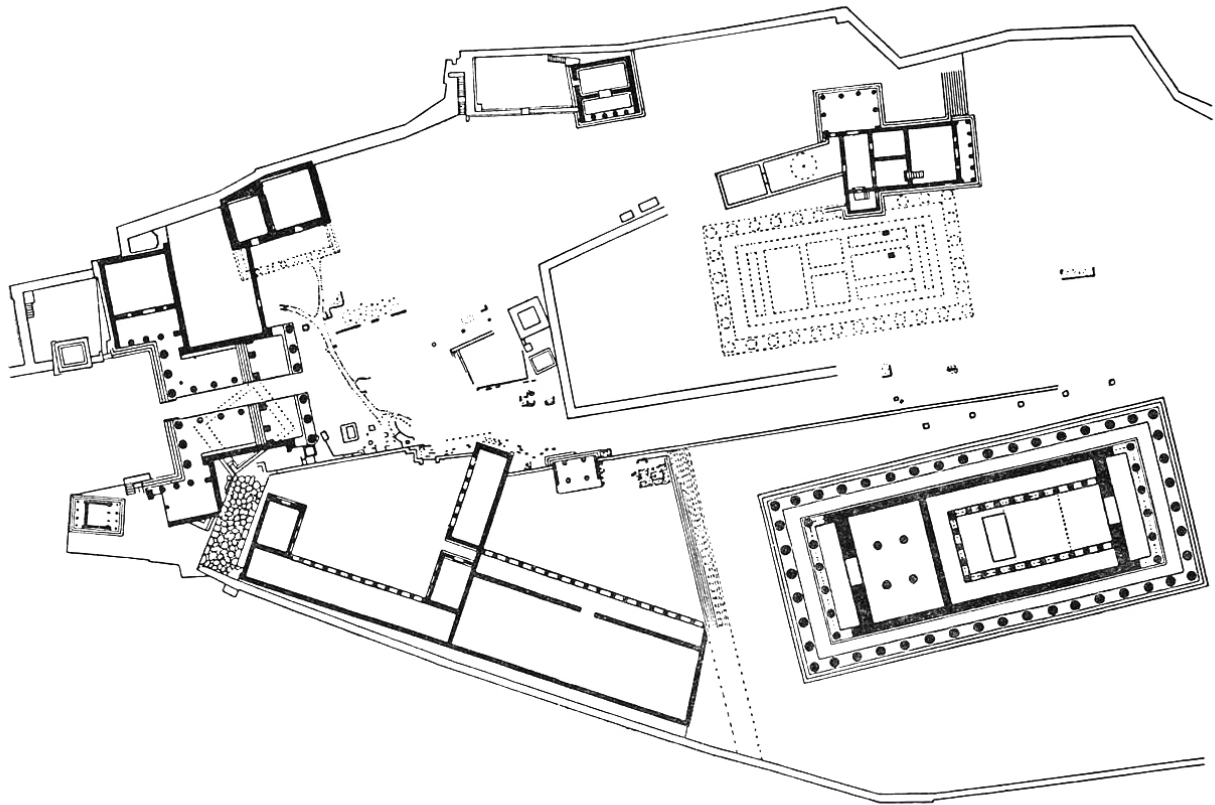
Questa dualità dei modi di definizione dello spazio porta con sé delle differenze sostanziali non solo in termini compositivi ma anche espressivi dei luoghi costruiti secondo i due diversi principi.

Nel primo caso, infatti, la qualità del luogo è precisata dalla sua *unicità*, che ne determina la riconoscibilità nel suo definirsi come unitario.

Nel secondo caso, alla condizione di apertura corrisponde una qualità del luogo, o meglio sarebbe dire dei luoghi, che si gioca sull'*articolazione* dello spazio, sulla compenetrazione di spazi diversi, con diverso carattere e diversa gerarchia, che si inanellano e si traggurano, definendo ad una ricchezza formale di cui partecipa in modo consistente l'architettura.

Questa, attraverso la sua collocazione e precisione, deve essere in grado di misurare le distanze reciproche, definire i vuoti compresi tra i volumi.

Due concezioni dello spazio:
lo spazio concluso e lo spazio delle relazioni nella città storica



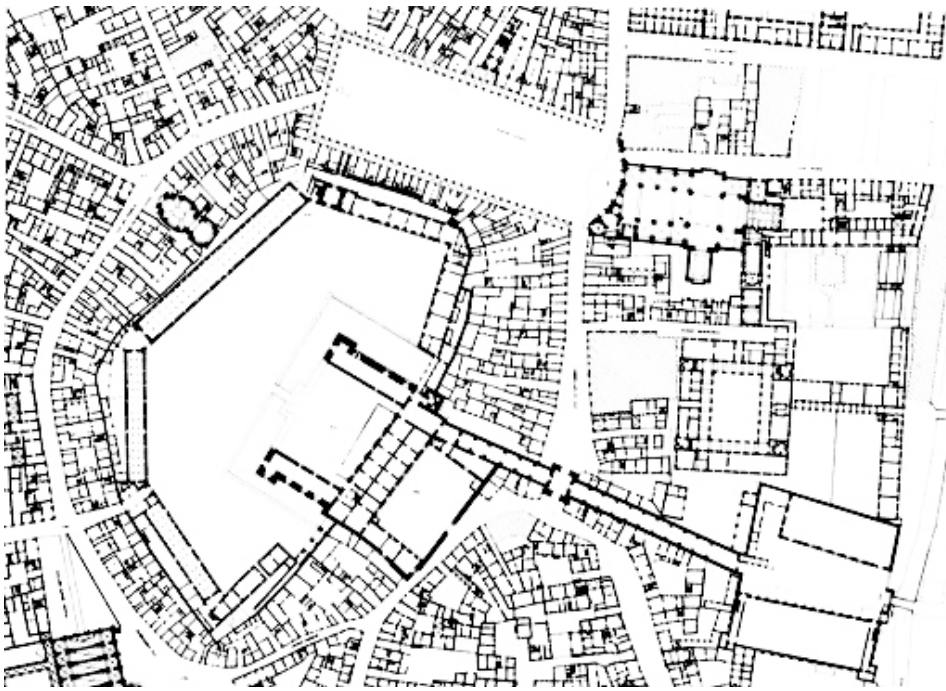
A questi due archetipi appartenenti alla città classica del *foro* e dell'*acropoli* – i cui riferimenti primi sono il Foro civile di Pompei a l'Acropoli di Atene –, che rispondono rispettivamente al principio d'ordine chiuso, il primo, e al principio d'ordine aperto, il secondo, corrispondono la quasi totalità delle esperienze di costruzione dello spazio aperto della città storica.

In questo caso, come afferma Colin Rowe in *Collage City*³, esso si identifica con lo spazio pubblico per eccellenza, la piazza, e si precisa per differenza dalla struttura compatta del tessuto urbano.

Per chiarire i principi e il loro declinarsi attraverso gli strumenti dell'architettura consideriamo due casi emblematici, tra i più evidenti referenti degli *exempla* prima citati, ovvero la piazza Ducale di Vigevano – sul principio del foro – e il Campo dei Miracoli di Pisa – su quello dell'acropoli –.

Collocato all'interno della struttura compatta della città medievale, lo spazio aperto della piazza ducale di Vigevano si rappresenta come eccezione rispetto al contesto.

All'interno della trama irregolare del tessuto urbano si apre un grande vaso di forma rettangolare, circoscritto sui quattro lati. Un portico si svolge lungo questo vaso recingendolo su tre lati e, in maniera analoga al ruolo svolto dal portico nel foro di Pompei, separa lo spazio della piazza dagli edifici alle sue spalle.



Planimetria della città di Vigevano. In evidenza i due vuoti della piazza del Bramante e del cortile del Castello che si danno per differenza dalla struttura compatta della città storica.

In questo modo il luogo risulta unitario e scandito dal ritmo di archi e colonne del portico che ne misurano l'estensione.

Sul lato corto del rettangolo, quello sud-est, affaccia il Duomo. La sua giacitura, leggermente ruotata rispetto all'asse della piazza pone il tema della definizione del suo limite, qui risolto in maniera straordinaria.

Se infatti si guarda la composizione del Duomo si può rilevare come la sua facciata ricurva sia autonoma rispetto alla sua organizzazione interna.

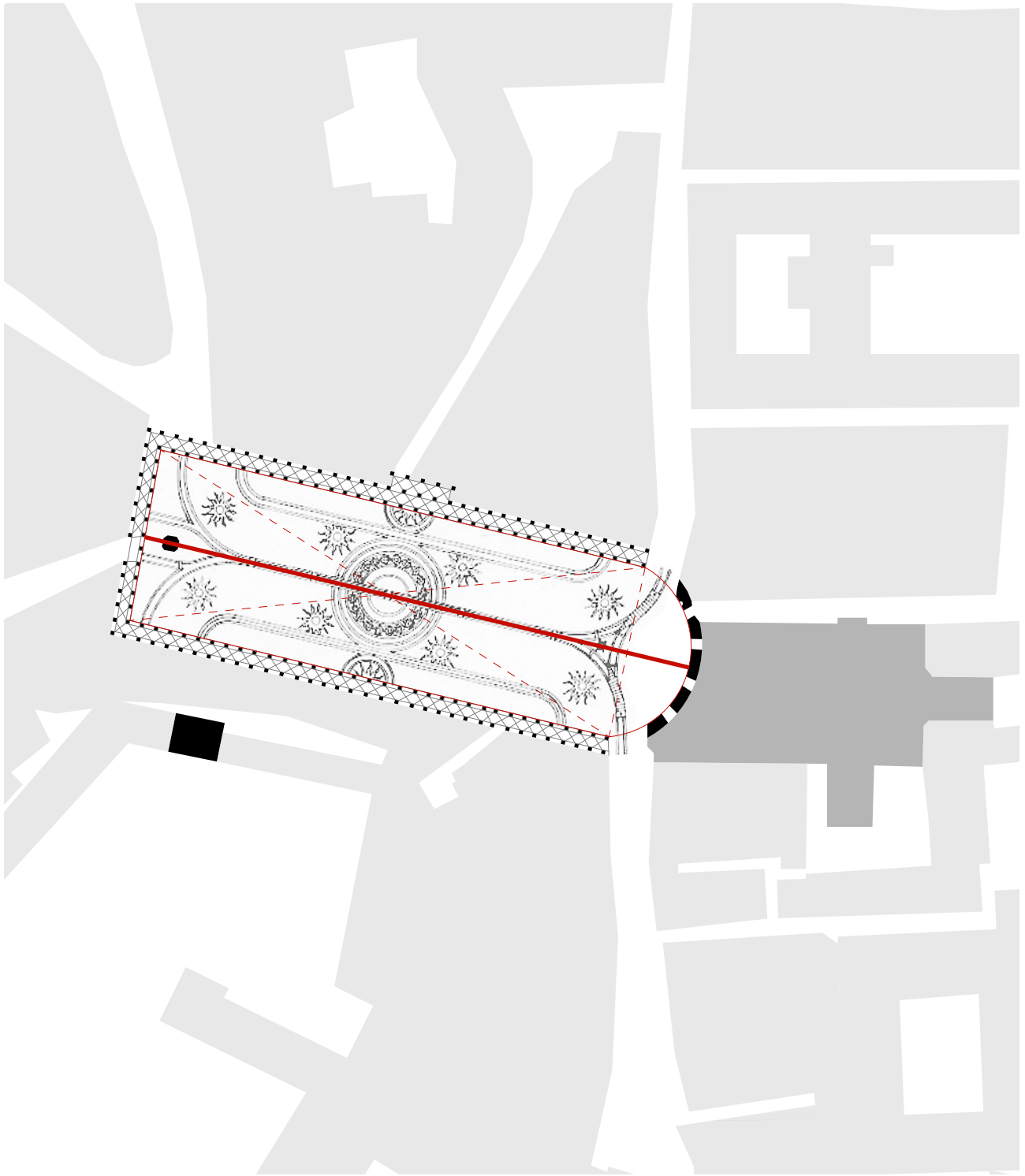
Questa soluzione architettonica è tutta tesa alla definizione dello spazio antistante. La sua geometria ellittica si pone a far da conclusione alla piazza sull'asse longitudinale dell'invaso, senza rompere la simmetria assiale del luogo e precisandone l'unicità.

La facciata ha in questo caso il ruolo di dispositivo necessario a risolvere il rapporto tra l'architettura della piazza e l'architettura della chiesa, ma svincolandosi dall'edificio di cui è parte – il Duomo – assume il ruolo di una maschera che partecipa della rappresentazione formale della piazza, rivolgendo l'attenzione alla costruzione del luogo piuttosto che all'architettura a cui si riferisce.

Nel vertice sud-ovest poi un altro elemento partecipa della composizione spaziale della piazza, pur non essendo fisicamente collocato al suo interno o lungo lo sviluppo del suo 'recinto'. Si tratta della torre bramantesca del Castello Sforzesco che emerge visivamente oltre il portico.

La sua presenza volumetrica incombente sullo spazio aperto, oltre a segnalare a distanza la presenza dei due luoghi eccezionali del castello e della piazza, risolve in alzato lo spazio della piazza con la sua forma stretta e lunga e rappresenta il secondo elemento conclusivo che insieme alla facciata della chiesa stabilisce l'estensione del vuoto circoscritto.

Gli elementi della composizione, in nero: il recinto porticato, la facciata del Duomo e la torre del castello.
La geometria della piazza, con il suo asse longitudinale che parte dalla mezzera dell'arco di circonferenza individuato dalla facciata del Duomo e si conclude nella statua di San Giovanni Nepomuceno e la sua forma precisa che trova sullo stesso asse il centro della sua figura, è enfatizzata dal disegno della pavimentazione che traduce sul piano i rapporti proporzionali che misurano lo spazio della piazza.
Disegno dell'autore.





in alto:
fotografia della piazza con l'elemento porticato in primo piano e la torre bramantesca che entra nella composizione.

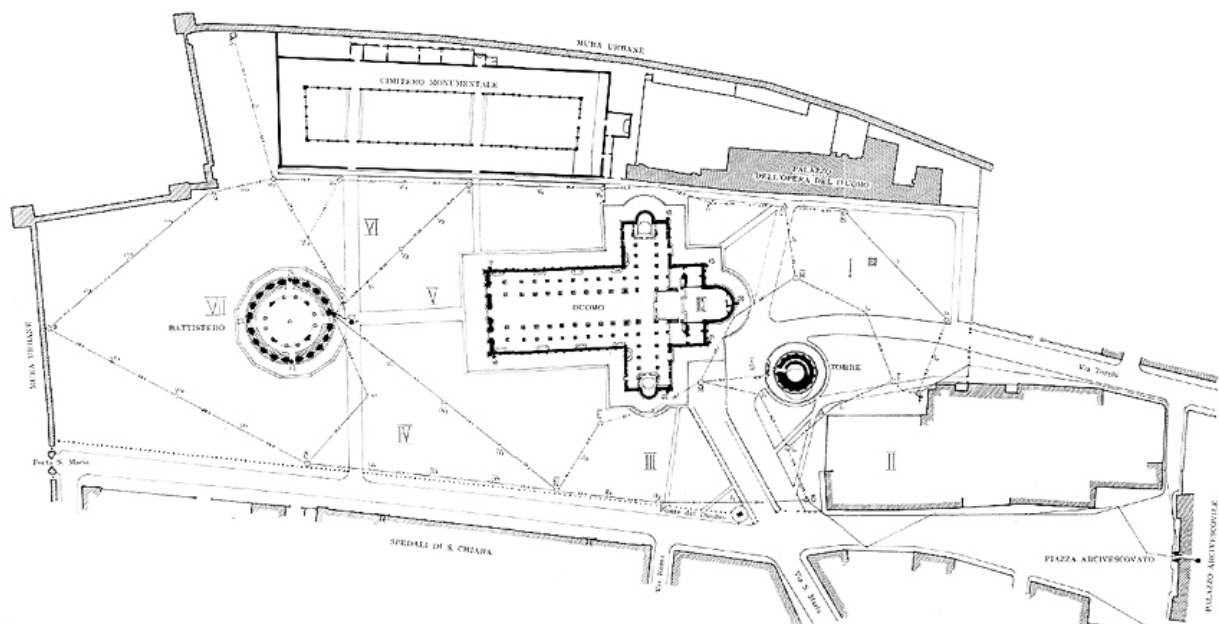
in basso:
il vuoto della piazza recinto dal portico unitario.



in alto:
controcampo delle fotografie precedenti
con la facciata ellittica che conclude
la piazza.

in basso:
Il vuoto della piazza e la discontinuità
rispetto alla città, vista dalla torre del
Castello. La simmetria del luogo, ragione
della rotazione della facciata della
chiesa rispetto al volume retrostante,
è accentuata anche dal disegno della
pavimentazione che si vede bene in
questa immagine. Si riconoscono infatti
il centro dello spazio della piazza e
l'asse di simmetria longitudinale.





Come riferimento nella città storica al principio d'ordine aperto sul modello dell'acropoli prendiamo il Campo dei Miracoli di Pisa, che rappresenta il corrispondente più eclatante e che porta con sé due questioni importanti a cui farà riferimento l'argomentazione successiva, ovvero l'individualità e la riconoscibilità degli elementi della composizione e la necessità del vuoto tra questi.

Il Campo dei Miracoli riprende in maniera evidente quel principio classico di costruzione dello spazio aperto per composizione di elementi autonomi.

Al suo interno il luogo definito dalle architetture che lo compongono si conforma sulla base delle relazioni 'di tensione' che gli elementi instaurano tra loro.

Su un suolo naturale si stagliano i monumenti che stanno per sé, come delle isole in un "mare" di prato.

Se separassimo per un momento il grande prato dalle architetture in esso contenute, ne risulterebbe uno spazio senza forma, compreso sui lati nord ed ovest dal limite delle mura storiche e a sud e ad est da un tessuto urbano senza una particolare qualità.

A questa irregolarità del vuoto invece si contrappone una esattezza dei rapporti e delle proporzioni tra le parti che governa l'armonia complessiva della composizione e precisa la qualità dello spazio attraverso le relazioni reciproche.

In riferimento alle regole che determinano la composizione del campo, possiamo individuare tre parti fondamentali: il sistema Cattedrale-Battistero, l'elemento verticale della Torre e il limite definito dal Camposanto.

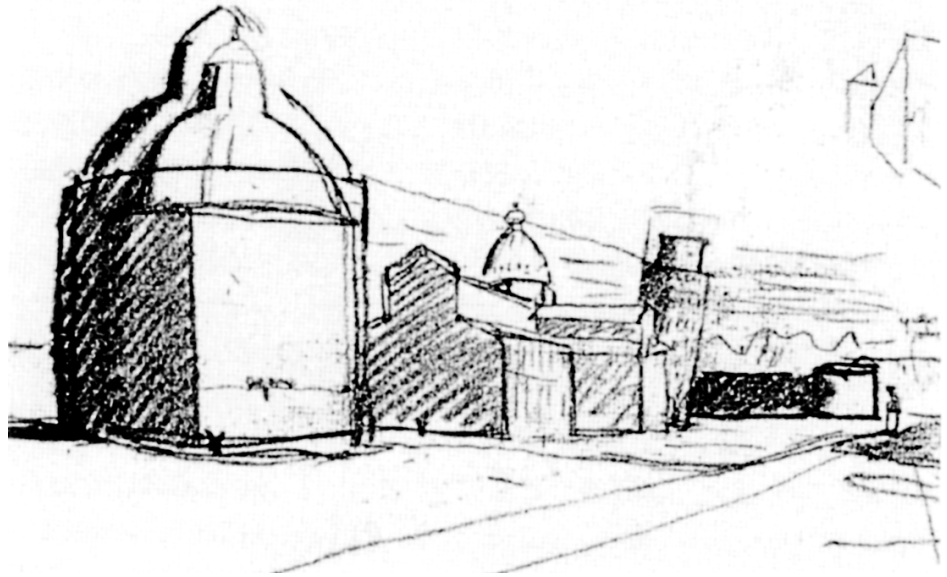
Il Campo dei Miracoli in uno schizzo di Louis Kahn.

Il disegno tende a rilevare l'ordine della composizione volumetrica del campo.

Sono rappresentati esclusivamente i volumi con le loro forme e i loro chiaroscuri.

Il linguaggio delle architetture passa in secondo piano e scompare del tutto.

nella pagina precedente:
Planimetria del Campo dei Miracoli.
Insieme alla disposizione dei volumi emerge la precisione tipologica delle architetture che concorre alla definizione dei diversi luoghi costruiti attraverso la loro composizione.



Gli edifici risultano disposti secondo un principio lineare, che di per sé esclude l'idea di circoscrizione dello spazio, che vede il Battistero e la Cattedrale posti in asse tra di loro.

La distanza tra il volume a tutto tondo del Battistero e la facciata del Duomo definisce il primo spazio, il più importante del complesso.

Leggermente disassata rispetto all'asse principale, ma comunque partecipe della composizione lineare, si colloca la Torre, che con il suo sviluppo verticale concorre insieme al volume orizzontale del Camposanto, posto a far da fondale alla composizione, a misurare lo spazio nel suo complesso.

Gli spazi definiti dalla tensione tra l'abside e il transetto del Duomo e la torre, così come quello compreso tra le mura e il Battistero, hanno uno specifico carattere, pur concorrendo ognuno con la propria qualità a dare definizione formale, attraverso la ricchezza delle articolazioni, al campo nella sua totalità.

La definizione del luogo si gioca allora tutta sulla composizione dei volumi.

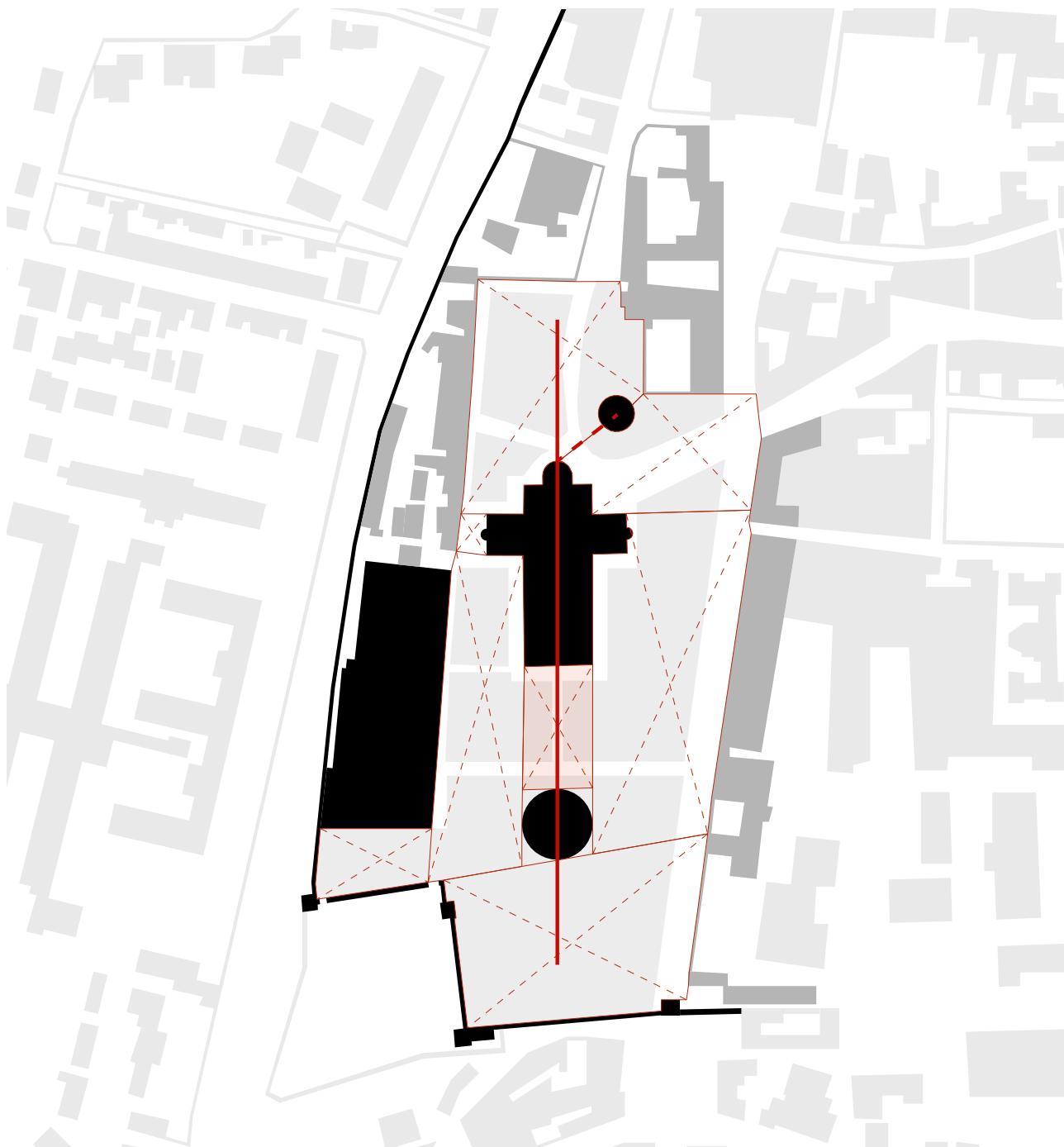
È questa la ragione per cui è necessario che essi siano formalmente finiti e tipologicamente precisi.

Essi sono i personaggi all'interno di una scena mobile, che varia e riprecisa continuamente la propria identità, tante volte quanti sono i possibili punti di stazione. Operazione non casuale perché nella realtà il sistema è governato da un ordine nascosto molto preciso, per cui distanze e isolamenti tra le architetture danno forma a una composizione *indicibile*⁴, per dirla con Le Corbusier.

La composizione lineare del campo ordinata sull'asse Duomo-battistero.

La disposizione degli elementi all'interno del prato articola lo spazio che si svincola dal disegno del prato e dà forma a una sequenza di luoghi con una diversa misura e un diverso carattere, precisati dalla tensione tra le architetture. Varcata la Porta Nuova all'interno delle mura si incontra il primo spazio 'concluso' dalla presenza imponente del battistero, collocato in centro al prato. I volumi del Duomo e del battistero, con quest'ultimo che prende la misura della facciata della chiesa, definiscono la parte gerarchicamente più importante del sistema segnata in rosso chiaro nel disegno. Questo spazio a sua volta fa da soglia tra altri due luoghi, uno compreso tra il Duomo, il battistero e il camposanto, l'altro tra il Duomo, il battistero e il tessuto del centro storico, distinguendoli. La torre, disassata rispetto all'asse principale, intercetta la bisettrice dell'angolo generato dall'incontro delle due strade che convergono sull'abside della chiesa. In questo modo essa si dà sempre visibile in tutto il suo volume da tutte e tre le direzioni di ingresso al campo. La sua posizione di cerniera definisce assieme all'abside del Duomo due luoghi diversi per qualità ma non distinti fisicamente.

Disegno dell'autore.



Immagini, dalle tre direzioni di ingresso al campo, della composizione dei volumi e dei diversi spazi che le relazioni tra le architetture costruiscono. In alto, vista verso il fronte del Duomo con il Battistero che si intravede sulla sinistra e la torre disassata che emerge oltre il transetto. In basso, viste degli spazi costruiti dalla composizione tra la torre libera e il fronte absidato del Duomo.

nella pagina seguente:
Vista a volo d'uccello del luogo. Si riconosce l'autonomia degli elementi della composizione all'interno del prato e l'articolazione spaziale del campo.





L'armonia dei rapporti si può leggere nel prato, che è il luogo delle relazioni tra le singolarità e che tiene insieme le parti, ne chiarisce l'autonomia e le riporta ad unità a un tempo.

I progetti che seguono si confrontano entrambi con il tema della definizione dei luoghi collettivi della città moderna.

Lo scopo non vuole essere quello di definire un quadro evolutivo del tema, nella consapevolezza che le sue variazioni non seguono un andamento lineare e perciò impossibile da sistematizzare.

Gli esempi scelti presentano esiti formali molto diversi perché diverse sono le occasioni e soprattutto i contesti a cui i progetti si riferiscono.

Nonostante la diversità, però, si può ritrovare una matrice comune, se così si può dire, – che verrà approfondita nelle pagine successive non solo sul piano teorico ma anche su quello pratico, attraverso i casi studio presi in esame – nel considerare lo spazio aperto come valore primario nella definizione del luogo, aspetto che porta con sé non solo una idea di spazio nuova ma anche una idea di città diversa, che fa dell'apertura la condizione cardine per la sua costruzione e per la precisazione della riconoscibilità delle parti e dei luoghi che danno forma al sistema di relazioni tra luoghi significativi che la compongono.

La tendenza all'apertura negli esempi moderni

Il progetto di Mies van der Rohe per l'Alexanderplatz a Berlino prende le mosse dall'occasione di un concorso, bandito nel 1929, che prevedeva la ristrutturazione



della piazza e la sostituzione degli edifici al suo intorno.

Il punto in cui si trova l'Alexanderplatz riveste una certa importanza nella struttura urbana di Berlino.

Collocata lungo lo sviluppo dell'asse est-ovest che ordina la struttura urbana, nel punto in cui sorgeva la piazza vi era precedentemente una delle porte d'accesso alla città medievale e qui vi confluivano le diverse strade che collegavano i villaggi minori circostanti.

Con la successiva espansione urbana l'Alexanderplatz andò configurandosi come collettore delle arterie di traffico che convergevano radialmente in quel punto, variando il suo carattere da porta urbana della città murata a grande snodo di traffico nella città moderna.

Planimetria del progetto preliminare al concorso per la sistemazione della piazza redatto da Martin Wagner.



Il problema posto dal concorso, quindi, non riguardava solo la sua ristrutturazione, ma apriva a un problema più ampio, cioè quello di ripensarne il significato in relazione all'importanza che storicamente apparteneva all'Alexanderplatz, lavorando sulla definizione architettonica dello spazio della piazza e sul suo ruolo urbano.

Tutti gli architetti invitati a partecipare tennero conto della via circolare di scorrimento come base per la soluzione architettonica della piazza, lavorando entro i limiti imposti dal progetto preliminare al concorso redatto da Martin Wagner.

D'altro canto, l'idea della piazza rotonda di questo tipo era un'idea che apparteneva alla città storica, caratteristica di grandi città capitali, come Parigi con la sua Étoile.



Fotografia dell'area di progetto nel 1930.

nella pagina precedente:
Planimetria di Berlino al 1940, con la configurazione della piazza precedente al concorso. In rosso il tracciato dell'asse est-ovest che ordina la città.

Mies, invece, si pone il problema in termini architettonici, come spiega Ludwig Hilberseimer con le sue parole:

*«Mies van der Rohe vedeva il problema in modo diverso. Mantenne anch'egli la via circolare di scorrimento, ma si domandò altresì che cosa avesse a che fare questo con l'architettura. Era dell'opinione che l'anello stradale non dovesse influire sul carattere dell'architettura. Dispose quindi degli edifici isolati intorno alla piazza e si impegnò anzitutto a risolvere il problema del rapporto dei volumi fra loro e dei volumi con lo spazio della piazza».*⁵

Sul lato nord-ovest lo spazio aperto è definito da quattro edifici distinti, che prospettano sulla piazza orientandosi secondo la direzione delle due radiali in uscita. Il lato nord-est, quello più esterno alla città, è definito da un grande edificio a C, quello a sud-est dall'edificio alto disposto parallelamente alla linea del ferro, lungo il sedime delle antiche mura medievali, e il lato a est da un grande edificio a blocco.

La forma del luogo si svincola dal perimetro circolare imposto dalle indicazioni di Wagner, per risultare dalla disposizione delle architetture, ognuna per sé, che

Carta storica di Berlino con la sovrapposizione dei volumi in rosso del progetto di Mies.



riporta all'interno del luogo i caratteri delle diverse parti di città che insistono sulla piazza.

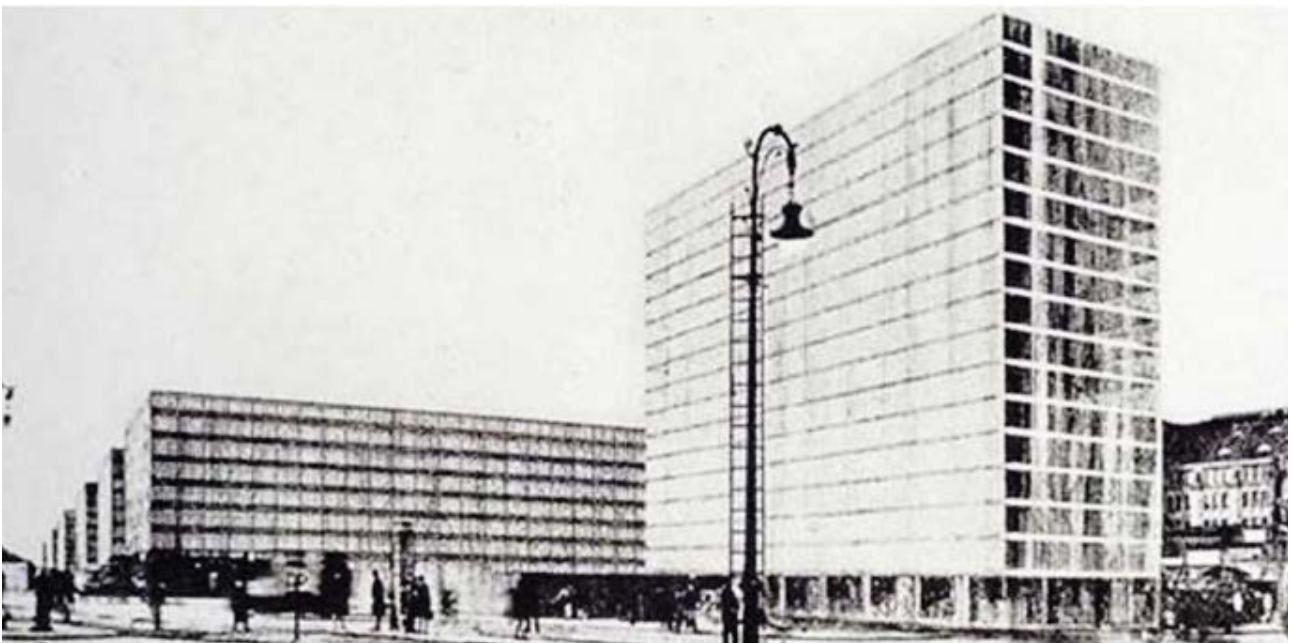
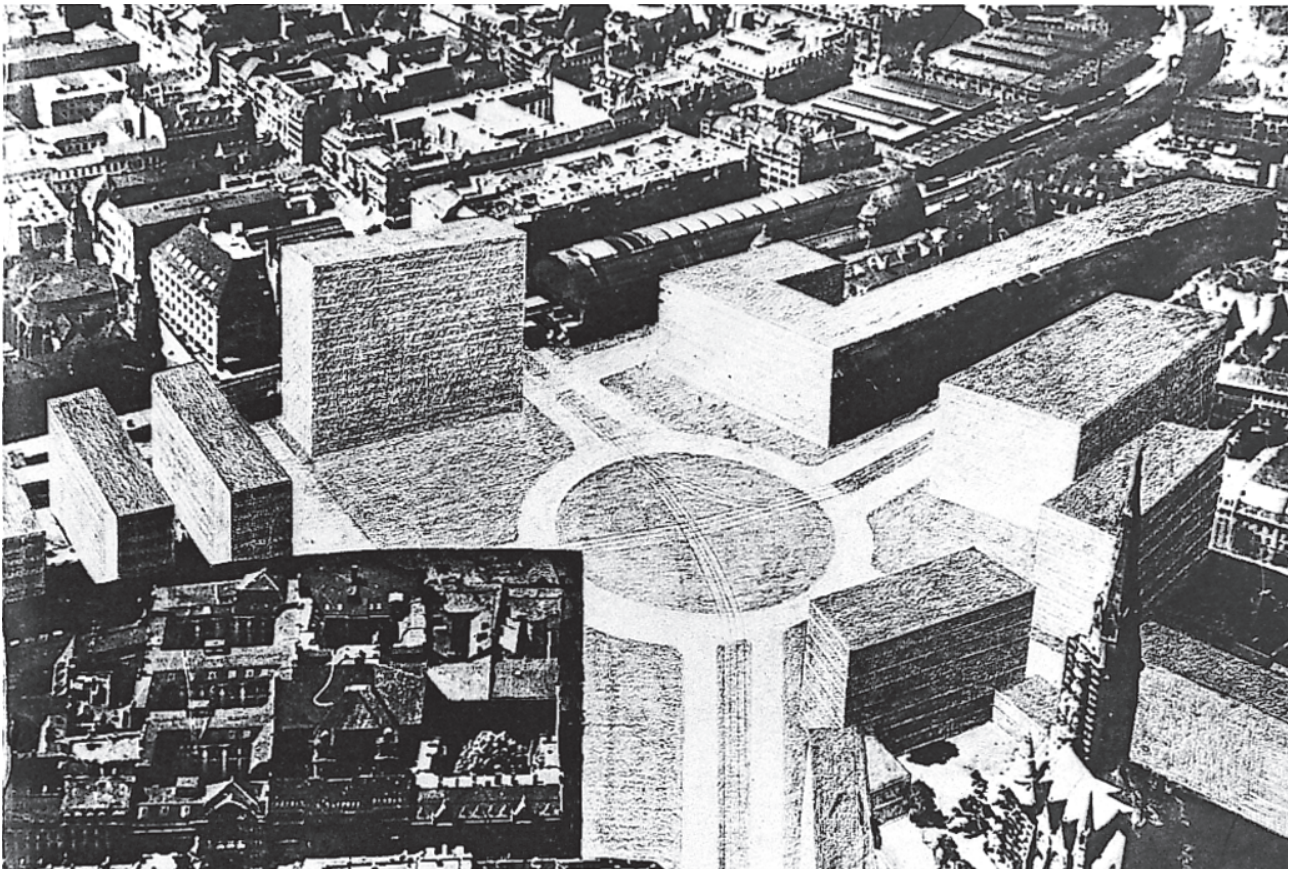
L'unità architettonica della composizione è conferita dall'edificio alto collocato oltre i binari, che segnala la presenza di quel luogo - posto sulla direttrice dell'asse ordinatore est-ovest della città nel punto in cui l'asse subisce una rotazione verso nord, sfilandosi alle spalle del Castello - anche da lontano.

Il sistema dei sei edifici in linea, disposti di testa rispetto alla piazza e perpendicolarmente all'edificio alto, costituisce una parte autonoma.

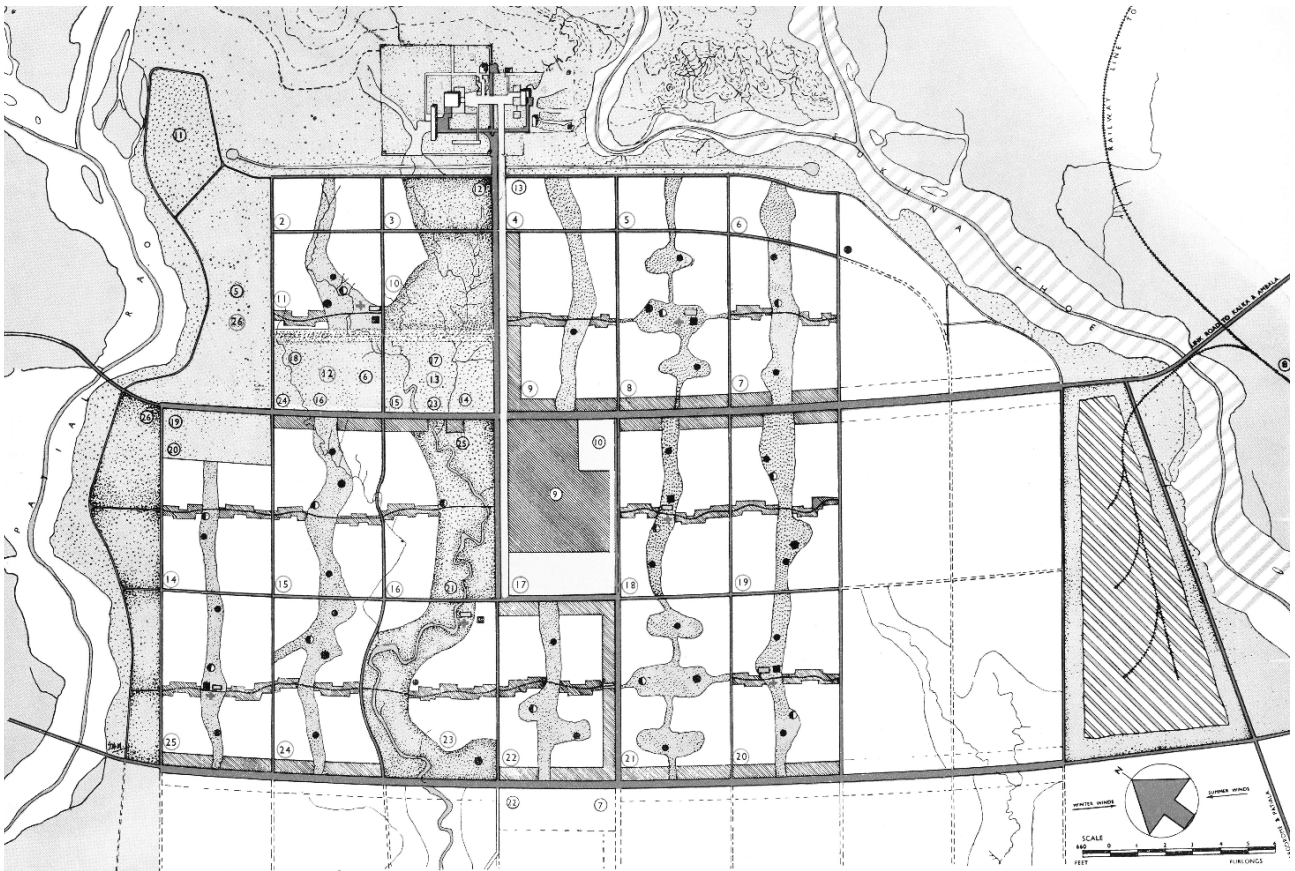
Esso è collocato in un'area esclusa dalla planimetria del concorso, a quel tempo occupata dal Presidio della Polizia.

Questa scelta è da ascrivere all'interno dell'idea di fondo del progetto, ovvero quella di definire il carattere urbano della piazza attraverso la composizione di elementi autonomi.

Rompendo la rigidità del sistema imposta dalla presenza del nodo di traffico e aprendo i limiti della cortina stradale, unitamente alla scelta di aggiungere i sei edifici lineari lungo la linea ferroviaria e oltre l'area prevista, il progetto di Mies guadagna una condizione di apertura che si contrappone al tessuto compatto ottocentesco, costituito di isolati chiusi, e che denuncia in maniera decisa la carica ideale del progetto e l'idea di città opposta che rappresenta.



Collage di Mies con la rappresentazione del luogo con un dettaglio in prospettiva e complessiva a volo d'uccello. Emerge da questi disegni l'attenzione rivolta alla definizione dello spazio, più che alle singole architetture di cui viene fornita la precisa configurazione posizionale ma non il linguaggio specifico.



Il caso del Campidoglio di Chandigarh è diverso perché molto diversa è la condizione di partenza, sia in riferimento al contesto con cui si confronta – un contesto naturale eccezionale alle pendici della catena montuosa himalaiana – sia rispetto all'occasione in cui si inserisce.

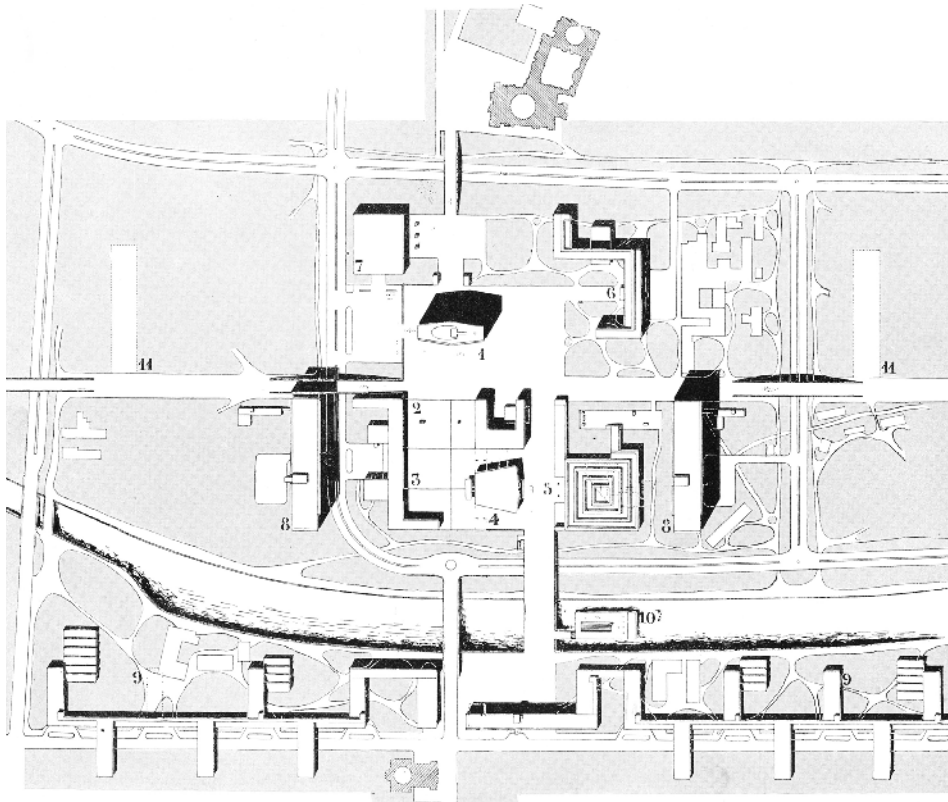
Esso fa parte infatti di un progetto più ampio di una città capitale, di nuova fondazione.

Le Corbusier progetta il piano unitario di una città costruita su un solo asse centrale che ordina e distribuisce, attraverso le direzioni che trasversalmente ad esso si dipartono, i diversi settori che ritmano e misurano l'estensione della lunga dorsale. Il Campidoglio costituisce la testa dell'asse, lo conclude, e rappresenta il luogo rappresentativo dell'intero sistema.

Alla regola rigida della griglia dell'impianto si contrappone un luogo definito attraverso la disposizione di edifici isolati, collocati in maniera apparentemente libera all'interno della vasta esplanade del Campidoglio.

Si tratta di una idea di spazio già applicata al progetto per il centro civico di Saint Diè, e ben descritta da Giedion in *Spazio, Tempo, Architettura*:

«Il centro civico di St. Diè dà l'esempio, in maniera magistrale di un nuovo tipo di rapporto spaziale. I diversi edifici sono progettati e ubicati in maniera tale che



nella pagina precedente:
Planimetria del piano per la città di Chandigarh progettata da Le Corbusier, con il suo impianto ippodameo di *quadras* e il rapporto con gli elementi di natura.

In testa all'asse principale del sistema che distribuisce le parti della città, il complesso del Campidoglio.

in questa pagina:
Planivolumetrico del centro civico di Saint Dié.

ognuno di essi emana la propria atmosfera spaziale, eppure è in stretto rapporto con l'intero centro. L'area è frazionata da volumi di forma molto diversa che in continuità, riempiono o svuotano lo spazio come le sculture contemporanee. Gli abitanti (...) sarebbero stati sottoposti ad un'esperienza spaziale continuamente mutevole. Il teatro, il museo, il centro amministrativo sono collocati liberamente nello spazio e l'occhio può persino intravedere in distanza la vecchia cattedrale e, sull'opposta riva del fiume, gli stabilimenti circondati di verde. (...) Il modesto progetto, non realizzato, di St. Dié sviluppa una concezione (...) più dinamica dello spazio, che risulta creata dai pieni e dai vuoti».⁶

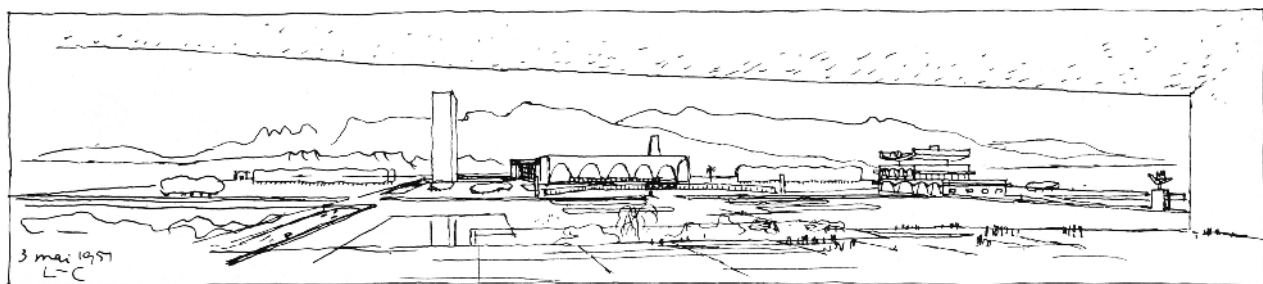
Queste parole sono riportate per esteso perché, con le dovute differenze, possono ritenersi valide anche per il progetto del Campidoglio di Chandigarh.

Il problema della costruzione del luogo rappresentativo, in questo caso, non si misura con l'eterogeneità della città esistente e con i suoi *objets trouvés*, non trae indicazioni da essa ma è impostato sul dialogo a distanza delle singole architetture tra loro e con gli elementi naturali circostanti: le pendici dell'Himalaya sullo sfondo e i due grandi corsi d'acqua che delimitano la città sui lati.

Come per quanto detto per l'Alexanderplatz di Mies, nel luogo viene trasferito il carattere delle parti che su di esso insistono.

Non la città con le sue parti e i suoi elementi questa volta, ma la vastità del contesto naturale cui corrisponde una condizione di aperura degli spazi inedita.

Lo spazio aperto costruito assume infatti un valore diverso e diventa lo strumento

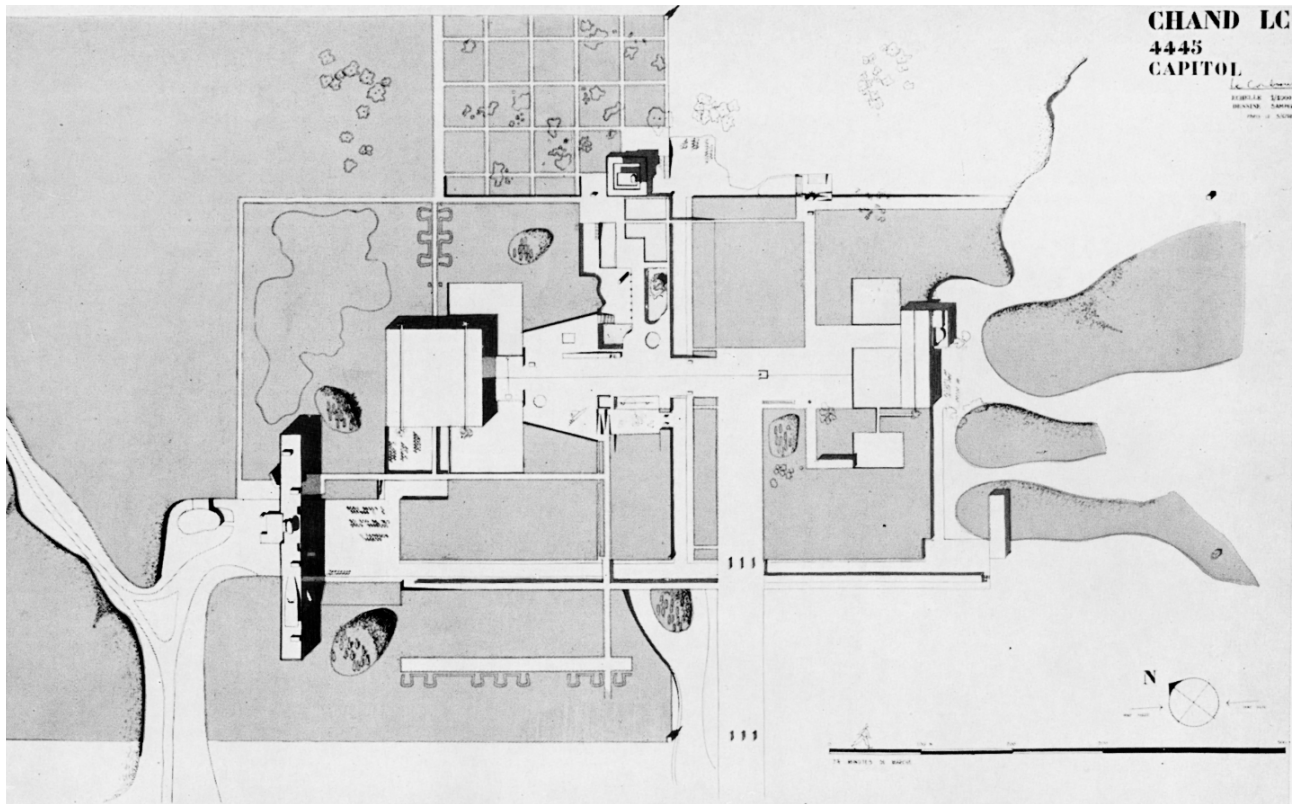
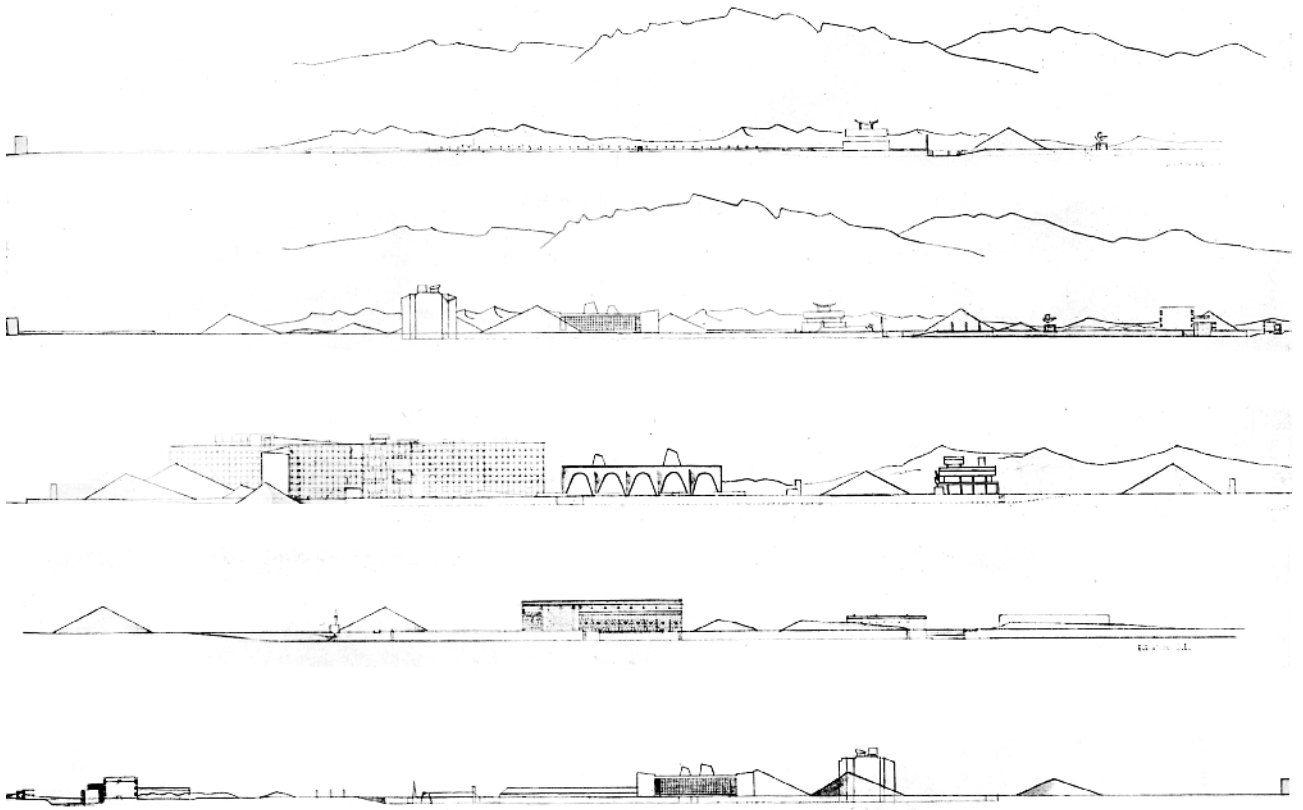


attraverso cui risolvere il rapporto con la grande misura dello spazio di natura. Stabilita questa premessa, si può guardare al progetto per il Campidoglio di Chandigarh attraverso una lente interpretativa che non solo riconosca come dato di partenza la solitudine dei grandi edifici rappresentativi – il Parlamento, il Palazzo del Segretariato, quello del Governatore e il Palazzo di Giustizia – che ne misurano l'estensione, ma che guardi al ruolo strutturante che il vuoto assume nella definizione del luogo, per sé stesso e rispetto all'intera città.

Nel Campidoglio Le Corbusier porta all'estremo, in termini di percezione degli spazi, le distanze tra i corpi. Le architetture impongono la loro presenza volumetrica, attraverso una forte carica espressiva, nel vasto spazio aperto, la cui misura è tutta stabilita dalla tensione che si instaura tra gli edifici e gli oggetti che compongono il luogo.

In questa operazione non è secondario il ruolo di altri elementi, come la Torre d'ombre e il Monumento della mano aperta, che con la loro presenza articolano lo spazio in luoghi dalla diversa qualità, intercettati dalla direzione dell'asse urbano ordinatore che si esaurisce nello spazio gerarchicamente più importante definito dal fronteggiarsi del Parlamento e del Palazzo di Giustizia e concluso dal Palazzo del Governatore, inserito nella cornice della catena montuosa a far da fondale scenico.

Gli elementi della composizione, insieme al grande vuoto che li contiene e che essi stessi definiscono, danno forma alla monumentalità del complesso, in maniera analoga ad un'acropoli moderna.



nella pagina precedente:
Planivolumetrico del complesso del Campidoglio e sezioni. Se nel disegno in piano si può apprezzare la precisione della composizione dei volumi e le loro relazioni reciproche, negli alzati si vede chiaramente il carattere di apertura del luogo nel rapporto tra le architetture e la misura dello spazio aperto, portato quasi al limite della definizione formale.

in questa pagina:
Fotografia a volo d'uccello del complesso. In evidenza il rapporto tra gli edifici e gli ampi spazi aperti di natura.



Attraverso il vuoto dell'esplanade del Campidoglio artificio e natura raggiungono quella sintesi che si rende espressiva del carattere del luogo, per dare origine all'elemento rappresentativo dell'intero sistema urbano.

1. A. CORBOZ, *Avete detto "spazio"?*, in ID., *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 227.
2. il riferimento è al paragrafo *L'ordine*, in LE CORBUSIER, *Verso una Architettura*, Longanesi, Milano, 2013, pp. 151-154.
3. si rimanda a C. ROWE, F. KOETTER, *Collage City*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1983, in particolare al capitolo *Crisis of the object: predicament of texture*, pp. 50-85.
4. LE CORBUSIER, *New world of space*, Reynal & Hitchcock, Boston, 1948, pp. 7-8:
*"The flower, the plant, the tree, the mountain stand forth, existing in a setting. If they one day command attention because of their satisfying and independent form, it is because they are seen to be isolated from their context and extending influences all around them.
We pause, struck by such interrelation in nature, and we gaze, moved by this harmonious orchestration of space (...). Then a boundless depth opens up, effaces the walls, drives away contingent precences, accomplishes the miracle of ineffable space."*
5. L. HILBERSEIMER, *Architettura a Berlino negli anni venti*, FrancoAngeli, Milano 1979, pp. 103-104.
6. S. GIEDION, *Spazio, Tempo, Architettura*, II ed. italiana, Hoepli, Milano, 1984, p. 526.

PARTE PRIMA

Il valore del vuoto nella costruzione della città moderna



Fine della piazza

«Non riesco a trovare la Potsdamer Platz. No, credo sia qui.

No no non può essere, perché alla Potsdamer Platz c'era il caffè Josty. Ci venivo il pomeriggio a chiacchiere e a bere un caffè. Guardavo la gente dopo aver fumato i miei sigari da Loeser&Wolff, una tabaccheria prestigiosa.

Proprio qui di fronte.

Allora, non può essere qui la Potsdamer Platz...eh no!

Non si incontra nessuno cui poter chiedere. Era una piazza animata...tram, omnibus a cavalli, e due auto, la mia e quella della cioccolata Hamann. Anche i magazzini Wertheim erano qui, e poi, all'improvviso, là, sventolarono delle bandiere. L'intera piazza ne era piena. E la gente non era più gentile, e neanche la polizia.

Ma non mi do per vinto finché non ho trovato la Potsdamer Platz»».

Monologo di Homer, in *Il cielo sopra Berlino*, regia di Wim Wenders, 1987.

Sembra che arrivi un momento nel corso della storia in cui la città, e con essa i suoi elementi fondativi, cessa di essere costruita come opera d'arte, per riprendere le parole di Camillo Sitte.

Se pensiamo al suo trattato, Sitte individua questo momento nel passaggio dalla città storica, con i suoi principi, alla città ottocentesca e le sue regole di costruzione.

Questo si può dire che sia parzialmente vero o comunque da ritenersi valido relativamente agli anni cui l'opera si riferisce, nel senso che sicuramente cambiano i

in copertina:
Fotogramma del film *"Il cielo sopra Berlino"*, di Wim Wenders (1987).
Immagine di in una Potsdamerplatz distrutta dai bombardamenti e resa irriconoscibile.
Ad questa scena è riferito il monologo citato all'inizio del paragrafo.

modi che determinano la forma dei luoghi ma credo non si possa non riconoscere anche in essa – la città ottocentesca – la stessa intenzione “artistica” di costruire luoghi riconoscibili che definiscano la bellezza della forma della città.

Una ‘bellezza’ da leggere attraverso le parole di Denis Diderot secondo la definizione della voce *Bello* contenuta all’interno della sua *Encyclopédie*:

«La percezione dei rapporti è dunque il fondamento del ‘bello’. (...) Il ‘bello’ che risulta dalla percezione di un solo rapporto è di solito inferiore a quello che risulta dalla percezione di più rapporti. (...) La mente ha la facoltà di unire idee che ha ricevuto separatamente, di confrontare oggetti mediante le idee che ne ha, (...) di considerare separatamente ciascuna delle idee semplici che in una sensazione potevano trovarsi unite. Quest’ultima operazione della mente si chiama ‘astrazione’».

Allora, riprendendo quanto detto da Aldo Rossi a proposito dei *fatti urbani come opera d’arte*, non si può escludere il “*rapporto tra il luogo e gli uomini, e l’opera d’arte che è il fatto ultimo, essenzialmente decisivo, che conferma e indirizza l’evoluzione secondo una finalità estetica (...). E naturalmente dovremo anche tenere conto di come gli uomini si orientano nella città, l’evoluzione e la formazione del loro senso dello spazio*”.¹

In questa direzione vanno considerate le diverse modalità attraverso cui precisare la qualità dei luoghi.

Secondo quelle *variazioni dell’identità*² di cui parla Carlos Martí Aris, che portano con sé una variazione nelle ragioni, nelle misure e negli elementi che informano la costruzione dello spazio collettivo – che ancora possiamo chiamare “piazza” rispetto alla città dell’Ottocento - e che implicano variazioni non solo strutturali ma anche espressive.

Principi di composizione e qualità degli spazi diversissimi da quelli della città storica, ma con un intento rappresentativo ancora evidente, che rende questi luoghi delle grandi rappresentazioni della città e della sua comunità.

Quindi, per tornare a Sitte, se la teoria della piazza da lui enunciata ha come significato quello di riconoscere i luoghi delle istituzioni – civili o religiose – come luoghi collettivi rappresentativi della città³, è vero anche che se guardiamo alla

città moderna difficilmente riusciamo a rintracciare la stessa ricerca di artisticità negli esiti della sua costruzione.

Il grande valore del suo libro emerge, allora, più che nella tassonomia sulle piazze delle città – italiane e non solo –, nell’ultima parte dello scritto dedicata alla critica dei modi di costruzione della città ottocentesca, con la sua idea di regolarità e di apertura, che secondo l’autore impediscono, in qualche misura, di definire la qualità dei luoghi urbani.

Una critica che si può dire essere superata perché la piazza considerata da Sitte è essenzialmente la *piazza chiusa* della città murata, ma se si guardano questi ultimi capitoli senza lo sguardo nostalgico di chi pensa che mai più potranno essere costruite delle piazze così straordinarie come quelle della città storica, allora si può riconoscere il grande valore del testo di aver posto l’accento su un problema complesso, che riguarda i principi di costruzione dei luoghi e la loro forma, che, in riferimento alla città moderna, rimane aperto e ancora poco indagato.

Ad ogni modo, l’assunto dichiarato nel sottotitolo – “*l’urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*” –, può essere considerato tuttora valido come obiettivo da perseguire.

A questo scopo, però, bisogna considerare come a quella intenzione di costruire la città *come opera d’arte* non si possa più far corrispondere l’immagine della piazza della città della storia, ma riconoscerne la variazione al fine di poterne proporre dei possibili nuovi modi di definizione.

La sua variazione, in termini di forma, di misura e di elementi costitutivi, è legata al cambiamento dei modi di costruzione dalla città *chiusa*, dalla città storica a quella ottocentesca, alla città *aperta* moderna, che si costruisce come una struttura complessa e non più unitaria negli ampi spazi di natura, fatta di centri distinti organizzati in un sistema di relazioni che risponde a una scala territoriale più che urbana.⁴

Come dichiara Colin Rowe a questo proposito “*the matrix of the city has become transformed from continuous solid to continuous void*”⁵.

«È questo il motivo per cui la ricerca di Sitte non diviene operativa. Tuttavia l’ipotesi di Sitte della città come “*opera d’arte*” resta valida: la forma dei luoghi



dovrà essere rappresentativa. Cambia solo il punto di vista: il tema che la città moderna si trova ad affrontare è quello della ricerca di una regola di costruzione degli spazi aperti. Una regola che sia riconosciuta e condivisa così come lo è stata quella degli spazi chiusi della città preottocentesca e ottocentesca».⁶

Questo rovesciamento da una città con una struttura organica e compiuta, che presenta una regola di costruzione precisa, ad una città in cui lo spazio urbano non è più omogeneo ma sempre più discontinuo e in cui la misura incontrollata della sua crescita non rende possibile il riconoscimento di una struttura morfologicamente unitaria, riguarda necessariamente anche i suoi luoghi rappresentativi, obbligando, di conseguenza, a ripensarne il significato e i principi di composizione.

«Questa concezione della città o meglio dei fatti urbani come opera d'arte (...) è sempre legata a un luogo preciso (...) e una forma nella città. La questione della città come opera d'arte è stata però posta esplicitamente e in modo scientifico soprattutto attraverso la concezione della natura dei fatti collettivi e io ritengo che ogni ricerca urbana non possa ignorare questo aspetto del problema».⁷

Considerando la piazza, in quanto luogo collettivo, come luogo necessario nella costruzione della città e alla sua rappresentazione, ammetterne la “fine” – in senso strettamente tipologico – introduce il tema della definizione architettonica dello

in queste pagine:
Schwarzplan della città di Parma e del
progetto per Saint Dié di Le Corbusier
a confronto.

Estratto da C. ROWE, F. KOETTER,
Collage City, MIT Press, Cambridge
(Massachusetts), 1983, pp. 62-63.

La comparazione, oltre a mettere in
luce la variazione di misura, elementi
e principi di composizione dello spazio
pubblico, evidenzia come varia anche il
suo rapporto rispetto alla città.

Nel caso di Parma, la piazza risulta es-
sere derivante dal tessuto storico nella
sua configurazione morfologica, come
eccezione rispetto alla regola precisa
su cui è costruita la città.

Nel caso di Saint Dié, lo spazio
pubblico del centro civico è un vuoto
che non deriva dal contesto ma è un
vuoto progettato e misurato dalle
architetture isolate che danno forma
alla composizione del luogo. In questo
caso, si potrebbe dire che i termini si
invertono, con la possibilità per questi
luoghi di trasferire il proprio ordine
interno all'intorno, per diventare essi
stessi possibile strumento d'ordine
nell'informe della città contemporanea.



spazio aperto, che riconosce la matrice insediativa, e generatrice della forma urba-
na, del vuoto. E il valore che questo assume nella definizione dei luoghi.

Di questa riconfigurazione di senso e di qualità formale, dalla spazialità della piaz-
za a quella dei luoghi collettivi della città moderna, aveva parlato anche Giuseppe
Samonà attraverso la sua definizione di *luogo-spazio*, introdotta in occasione del
Piano regionale del Friuli Venezia Giulia.

Sul numero 444 di Casabella del 1979, egli scrive a proposito della moderna pia-
nificazione:

*«L'ambiente, nella sua organizzazione stanziale, può realizzare le condizioni
più perfette di armonia sociale tra spazi non costruiti e manufatti se il loro
rapporto di corrispondenza è coerente nel definire con valori integrabili i pa-
rametri dello spazio naturale e quelli artefatti della stanzialità di un luogo ne-
gli elementi che gli sono essenziali. Ne consegue che la corrispondenza tra una
struttura formata dall'uomo e il luogo in cui sorge è armonica quando luogo e
spazio coincidono nei rapporti analitici e sintetici del paesaggio naturale con
quello artificiale, perché la dimensione umana dell'aggregato da costruire e
la dimensione geografica dell'area relativa avranno come parametro comune
quello del luogo, da assumere quale caposaldo della pianificazione, per misu-
rare la variazione da luogo a luogo dei rapporti fra sintesi e analisi in tutta la
stanzialità»».⁸*

La piazza come luogo rappresentativo della città può essere considerata il riferimento ideale del concetto di luogo-spazio introdotto da Samonà, inteso come spazio costruito in cui trovano una corrispondenza – non consequenziale bensì sintetica – i valori e l'identità del luogo.

Ciò che cambia radicalmente tra i due termini – piazza e luogo-spazio - è la misura.

E con essa gli elementi e i principi di composizione attraverso cui controllarla e precisare di conseguenza il carattere dei luoghi. Attraverso cui, appunto, conferire una forma al luogo-spazio.

«In ognuno degli ambiti luogo-spazio della città, organismo che ha una sua espressione determinata per parti, le immagini profonde che si formano devono indicare con il loro iconismo semantico tutti gli aspetti fisici e mentali dello spazio localizzato di un sistema definito attraverso la percezione diretta delle strade, delle piazze, dei giardini e altro che ne forma la realtà visibile, stabilendone i caratteri differenziali, in cui vengono espresse le qualità della struttura esistente»».⁹

Il *luogo-spazio* rappresenta quindi una parte compiuta della città in cui la spazialità si fa espressiva in termini fisici.

E per farsi espressiva occorre che gli edifici si “localizzino” e istituiscano un sistema di relazioni che renda lo spazio non generico, ma costruito.

Tenere insieme i due termini, luogo e spazio, uniti in un concetto unico pone il problema della definizione e della delimitazione – anche se non necessariamente in senso strettamente figurato – dello spazio attraverso i corpi-architetture che permettono di definirne misura e geometria.

Ma se lo spazio fuori dal luogo deve considerarsi come quantità astratta, come spazio inteso in senso concettuale in contrapposizione al tempo, allora il concetto di spazio (forma) legato a quello di luogo (identità) introduce nel progetto dei luoghi della città moderna la questione della teatralità e quindi della messa in scena di una logica della composizione capace di dare forma a un contenuto.

La possibilità di definire la forma rappresentativa di questi luoghi passa per la chiarezza dei principi di composizione che regolano le proporzioni tra le parti e

le relazioni che si istituiscono tra gli elementi che definiscono il luogo-spazio, che diventa, quindi, un sistema di rapporti significativi.

In questa unità tra i concetti di luogo e spazio si riflette il significato della lezione di Samonà sull'*unità architettura-urbanistica*. In questo senso il luogo-architettura deve essere in grado di restituire una immagine dello spazio-città ed essere espressivo di questa.

*«Giuseppe Samonà indica con il termine di “luogo-spazio” l’ambito-parte che, con forma e figura propria, si trasmette stabile nella storia e nella trasformazione della città. Egli, attraverso questa osservazione, mostra la prevalenza della morfologia su qualsiasi altro tipo di analisi la conseguente necessità di un’indagine che sia doppia: rivolta da un lato all’oggetto, dall’altro al contesto, all’essere collocato dell’oggetto dentro una costruzione apprendibile, parziale ma finita, de-limitata, un luogo spazio».*¹⁰

1. A. ROSSI, *L’architettura della città*, Quodlibet, Macerata, 2011, p.28.
2. si rimanda a C. ARIS, *Le variazioni dell’identità*, Clup, Milano, 1990.
3. si rimanda a A. MONESTIROLI, *L’arte di costruire la città*, in C. MACCHI CASSIA (a cura di), *Il progetto del territorio urbano*, FrancoAngeli, Milano, 1998.
4. per la distinzione tra città aperta e città chiusa si rimanda a A. MONESTIROLI, *Temi urbani. Urban Themes*, Edizioni Unicopli, Milano, 1997, pp. 9-12.
5. C. ROWE, F. KOETTER, *Collage City*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1983, p. 56.
6. A. MONESTIROLI, *op. cit.*, p. 204.
7. A. ROSSI, *op. cit.*, p. 26.
8. G. SAMONÀ, *Alternative concettuali alla metodologia della moderna pianificazione urbanistica*, in «Casabella», n. 444, pp. 47-48, 1979.
9. ID., *Un’esperienza di pianificazione territoriale in Italia*, Casamassima editori, Udine, 1980.
10. G. POLESELLO, *La trasformazione delle grandi città italiane: temi e progetti*, in U. SIOLA, R. AMIRANTE (a cura di), *Incontri di architettura*, Guida Editore, Napoli, 1987, p. 15.



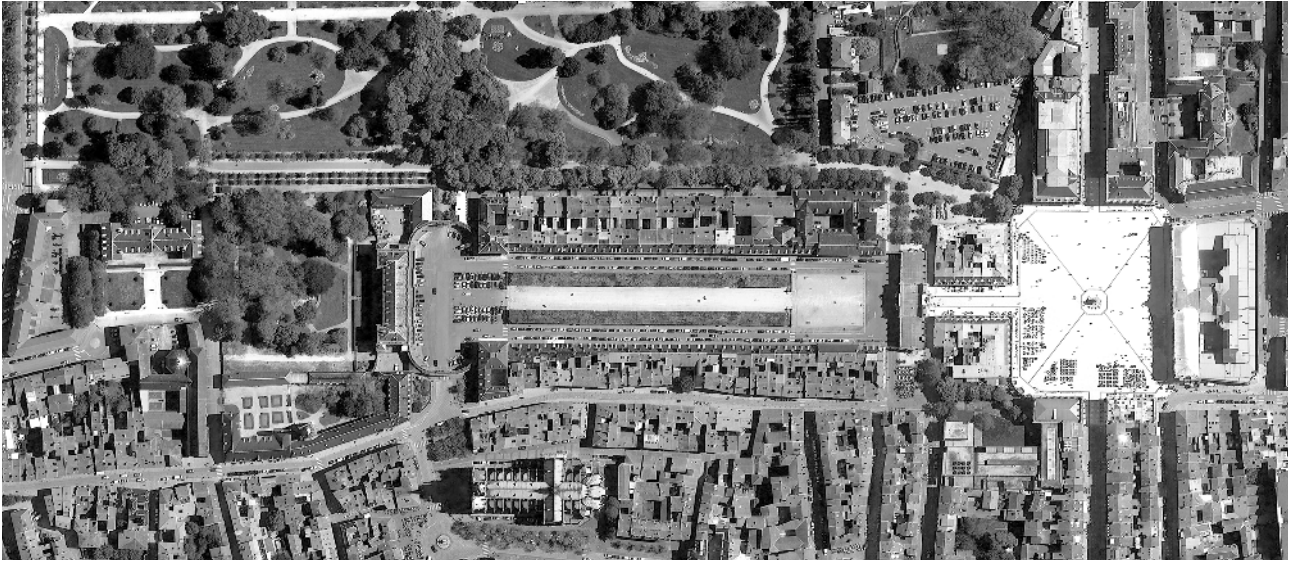
Variazioni dell'identità dello spazio urbano collettivo, alcuni esempi. Variano principi di definizione, elementi della composizione e soprattutto misure nel passaggio dalla *piazza* della città storica agli *spazi aperti* della città moderna.

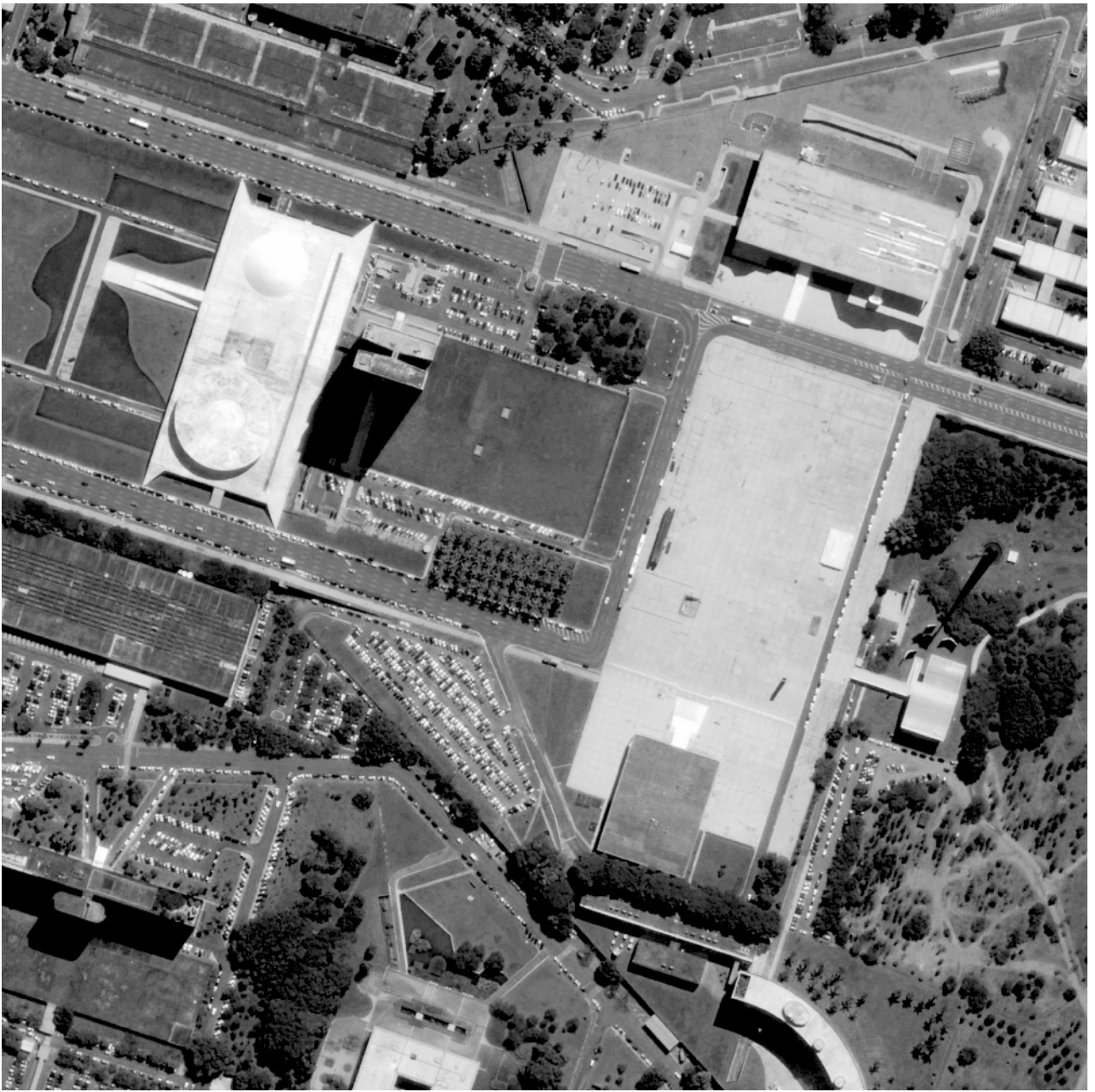
I luoghi illustrati, in queste pagine e nelle due successive, sono ordinati secondo la cronologia della loro costruzione e sono:

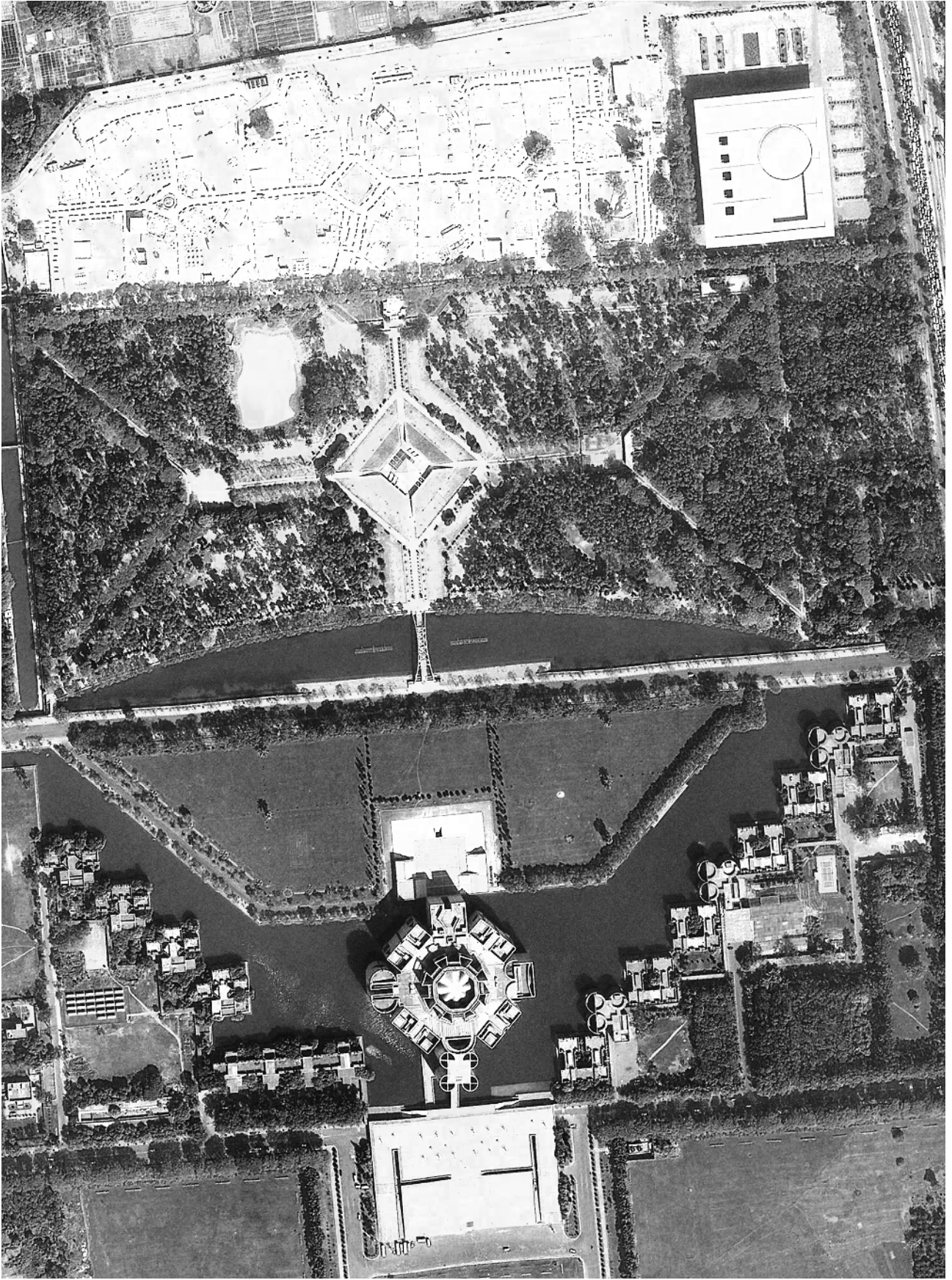
- Piazza San Marco a Venezia;
- Piazza del Duomo a Firenze;
- Piazza del Campo a Siena;
- il sistema delle *places royales* - Place Stanislas, Place de la Carrière e la piazza conclusiva con il Palazzo del Governo - di Nancy;
- la Piazza Rossa a Mosca;
- la Piazza dei Tre Poteri di Brasilia;
- l'esplanade del Parlamento del Bangladesh a Dacca.

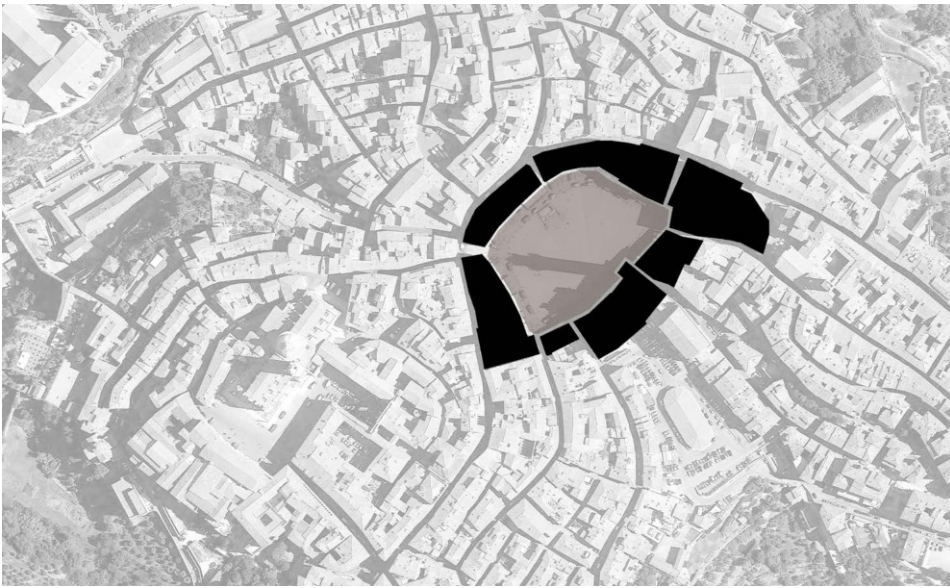
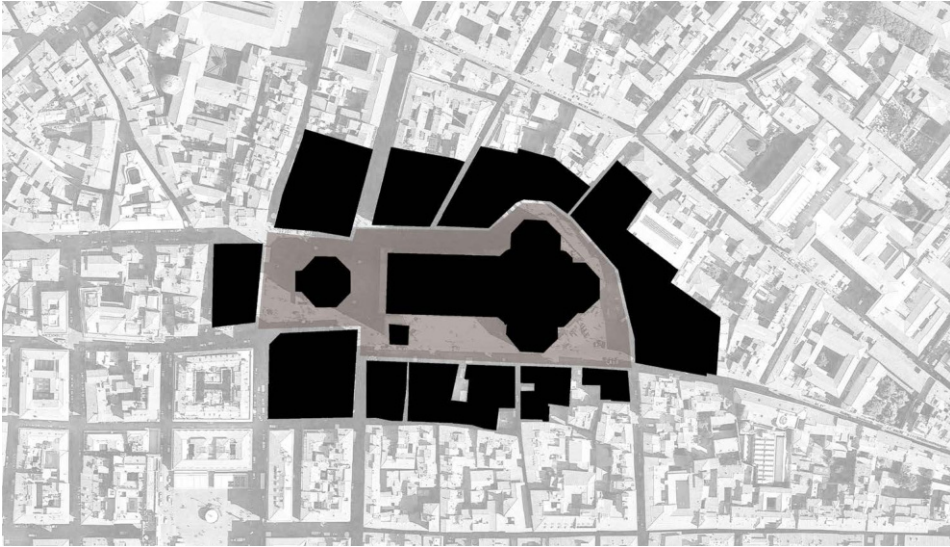
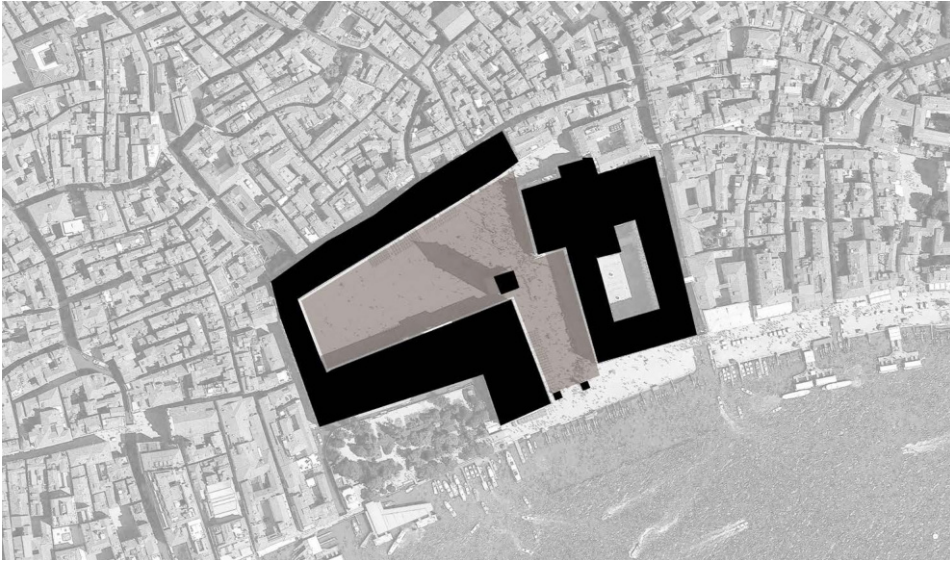
Le foto aeree sono alla stessa scala.



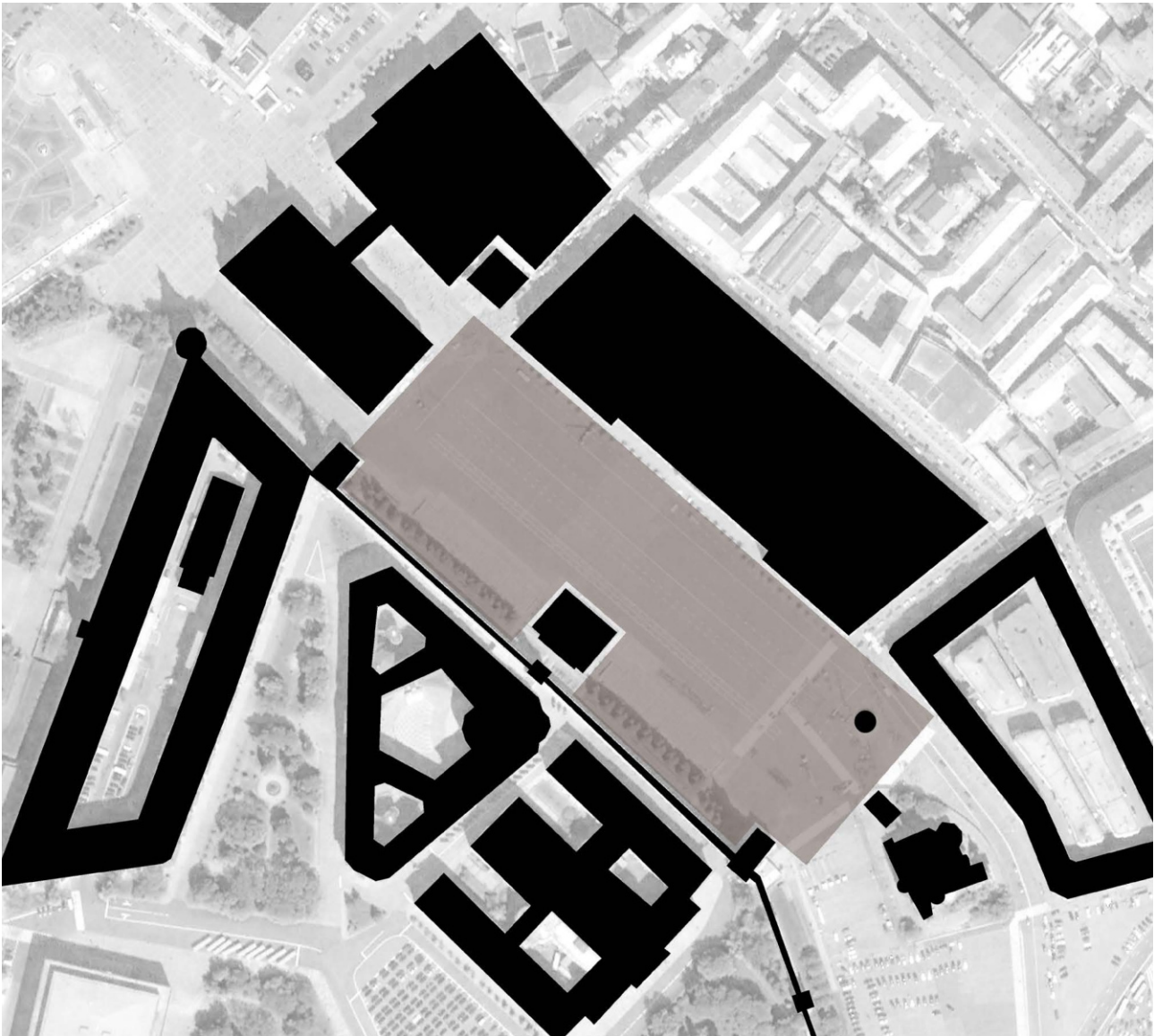
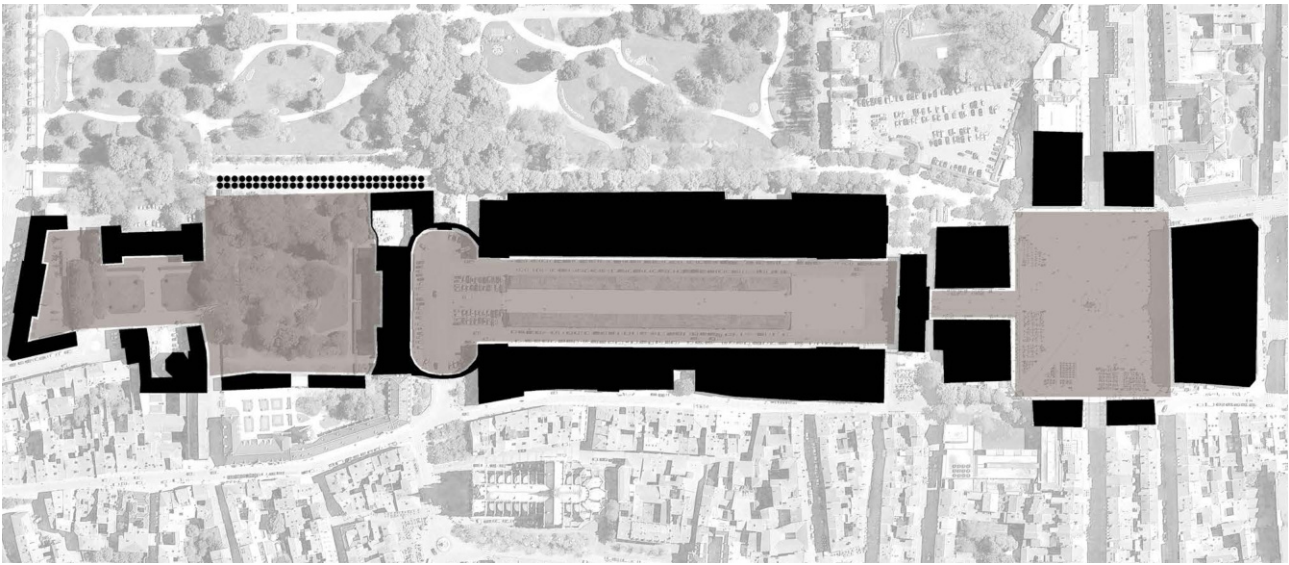


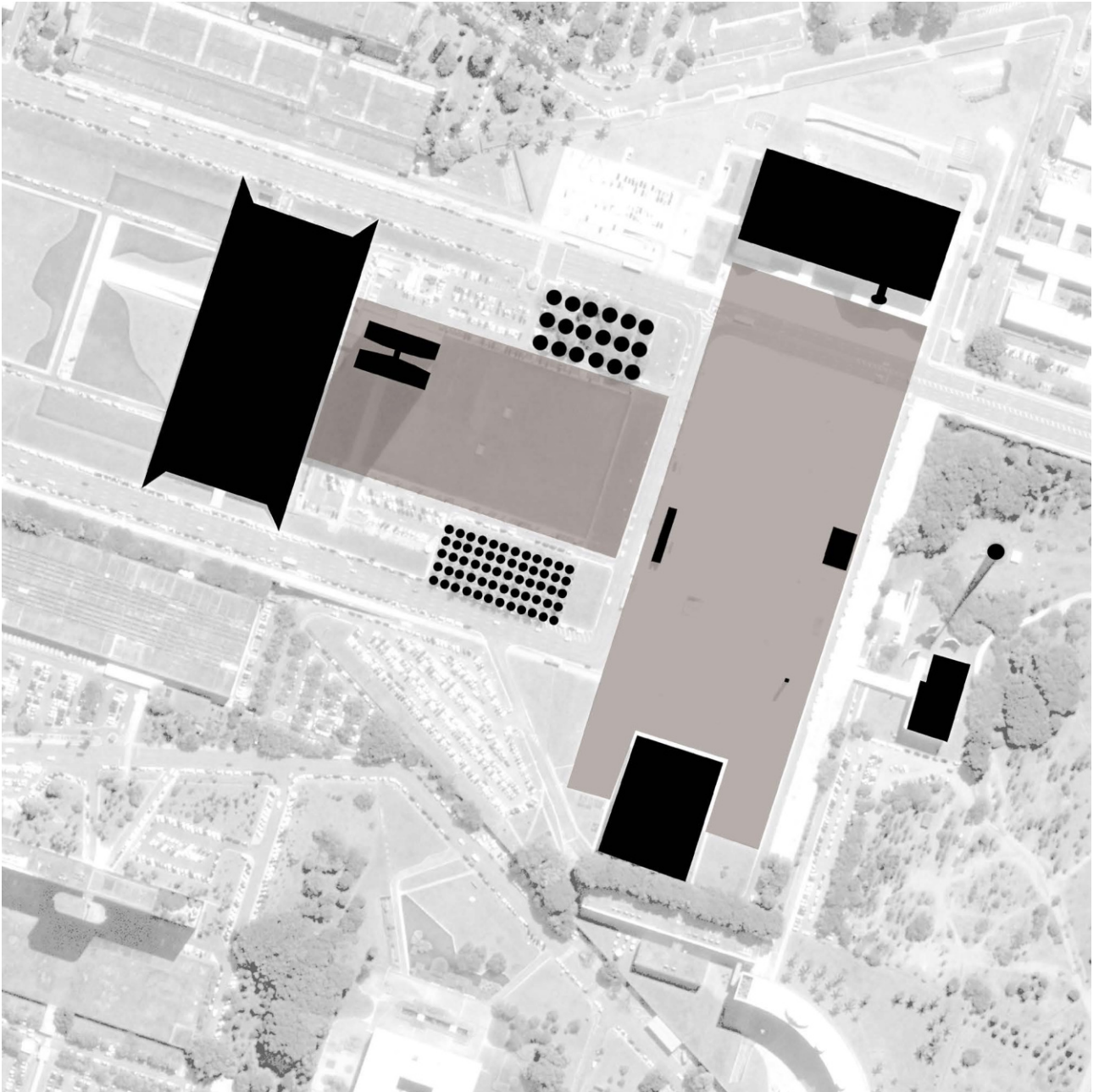


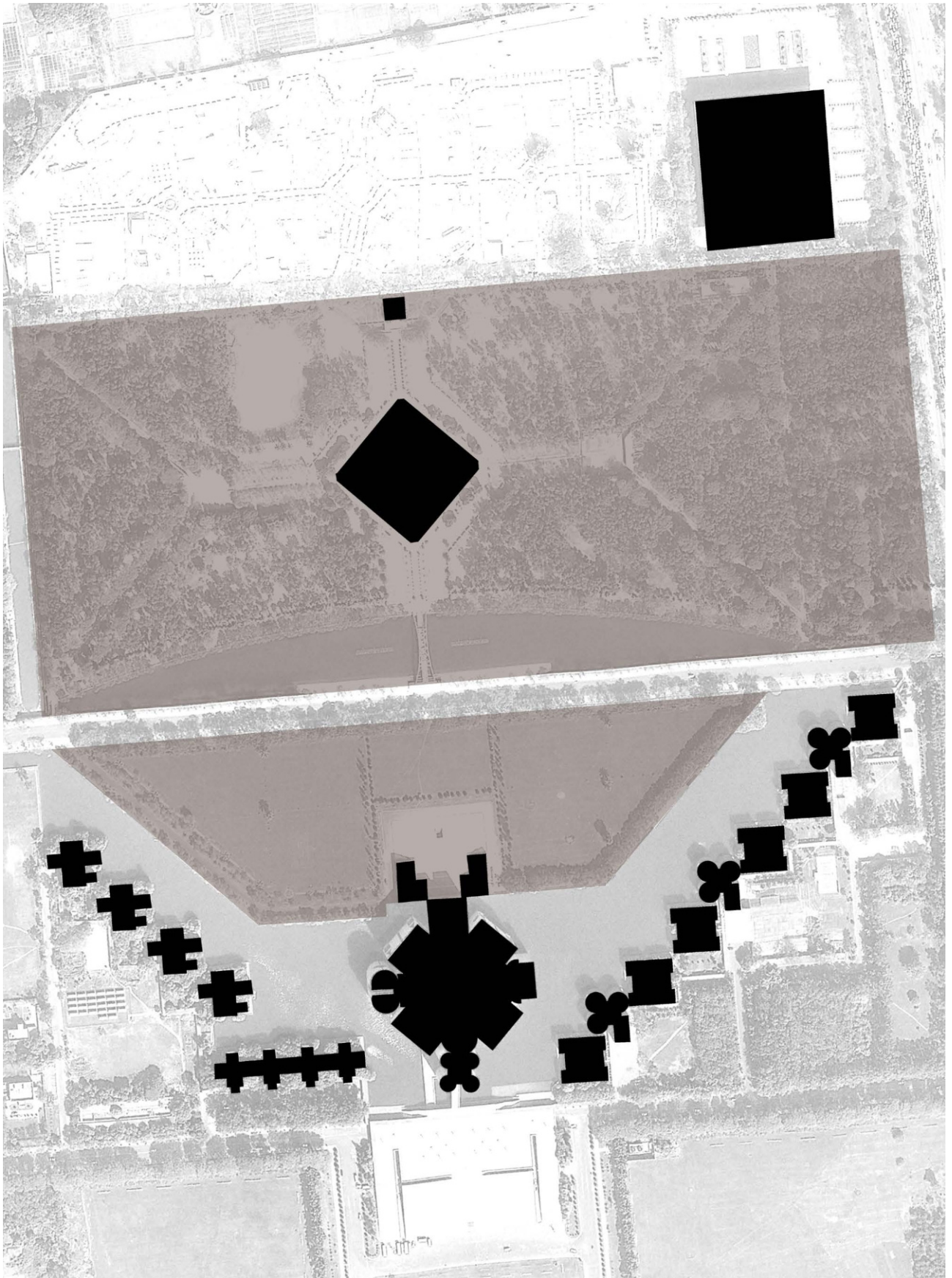


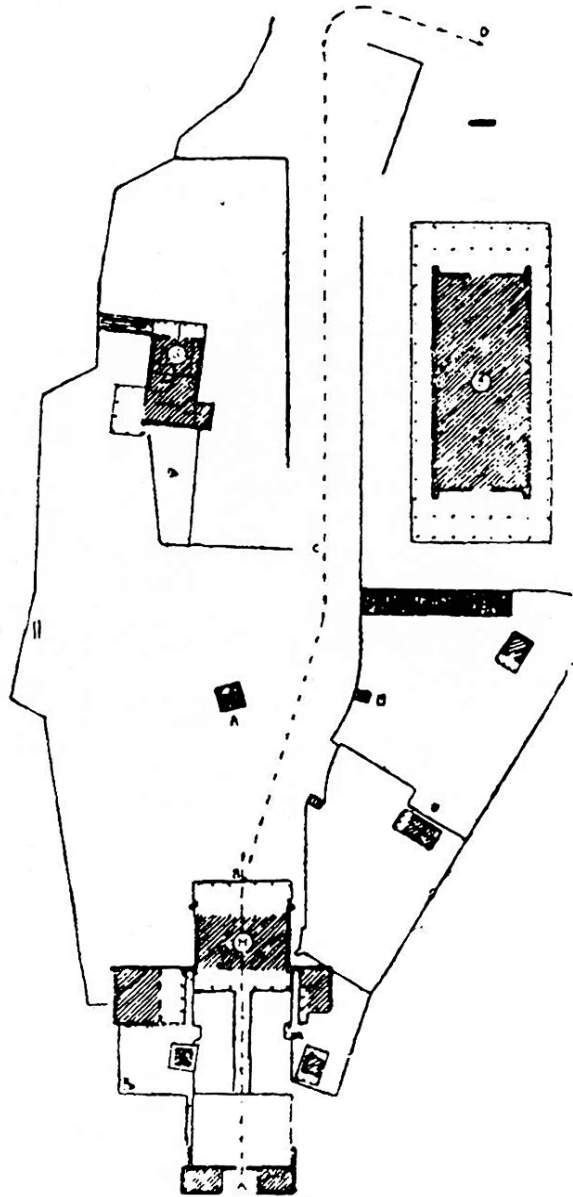


Sugli stessi esempi mostrati alle pagine precedenti, in evidenza gli elementi di definizione dello spazio collettivo in nero e la spazialità del vuoto. Si noti come il vuoto della piazza storica, oltre ad avere una misura più contenuta presenta anche una forma che deriva dalla concrezione del tessuto, e la cui riconoscibilità in termini spaziali è evidente proprio per il fatto di darsi come eccezione rispetto all'intorno. Nel passaggio dalla città dalla storia a quella moderna, non solo la misura di questi spazi cambia, ma anche la sua forma, fino ad assumere quasi un ordine geometrico nei casi più recenti, che fa da contrappunto alla disposizione "libera" delle architetture. Per controllare la misura progressivamente crescente di questi spazi, cambia drasticamente anche la consistenza volumetrica degli elementi di definizione e il principio secondo cui sono composti.









ACROPOLI DI ATENE. Il disordine apparente della pianta non può ingannare che il profano. L'equilibrio non è meschino. È determinato dal famoso paesaggio che si estende dal Pireo al monte Pentelico. La pianta è concepita per una visione da lontano: gli assi seguono la vallata e i fuori asse sono abilità da grande regista. L'Acropoli sulla sua rupe con i suoi muri di sostegno è vista da lontano, in blocco. I suoi edifici si ammassano nell'incidenza dei loro piani multipli

Un principio di retroguardia. Note su autonomia e paratassi nel procedimento compositivo

“Ogni edificio deve essere puro, perfetto, autonomo. E qualora vi si accosti un edificio di altra natura, sia anch'esso autonomo e cerchi un rapporto con il primo collocandosi nel sito e sotto l'angolo più opportuno”.

K.F.Schinkel

Assumere la questione del progetto del vuoto come campo di indagine sottende l'idea che la condizione di apertura possa essere portatrice di una identità alternativa nella costruzione dei luoghi urbani e delle parti della città moderna.

Il problema che si pone all'attenzione è quello di indagare i principi possibili attraverso cui poter dare una risposta efficace alla questione della definizione della forma e della qualità di questi luoghi, secondo l'idea che *“l'apertura stessa possa rappresentare un elemento importante dell'architettura della città (...) e la possibilità di considerare lo spazio aperto come un importante elemento architettonico, individuale in quanto tale”*.¹

In rapporto alla forma della città moderna, che soprattutto nei casi di città stratificate si è costruita nel corso della storia secondo principi diversi, a volte anche contrastanti tra loro, considerare la città come “montaggio” di parti, di *fatti urbani*² dotati di una propria finitezza, e quindi assumere la discontinuità della sua struttura come dato positivo per una ipotesi di lavoro al suo interno, pone la condizione di apertura su un piano di valore rispetto al problema.

Lo spazio aperto può diventare in questo senso l'elemento necessario per la defini-

Planimetria dell'Acropoli di Atene con commento a margine di Le Corbusier. Estratto da Id., *Vers une architecture*, Longanesi, Milano, 1973.

zione della compiutezza delle parti e per la comprensione e conoscenza delle stesse all'interno dello spazio della città a un tempo.

«È la città dell'eterogeneo (...) che esige oggi una "geometria" di nuove concentrazioni, di nuovi centri, come spazi vuoti dai quali "guardare la città dall'interno" secondo quanto proponeva Giuseppe Samonà. Gli elementi-statua dell'architettura puntuale possono essere come la groma degli agrimensori, possono svolgere questa funzione di misuratori della cosa senza dimensioni - ossia della cosa senza architettura - che è la città contemporanea.»³

Secondo questa idea di costruzione dello spazio si compie una inversione delle condizioni normali dell'esperienza visiva.

“(...) Un vuoto è misurabile solo con riferimento ad elementi esterni ad esso e la connessione tra esterni garantisce a noi di sapere la posizione in questo vuoto”.⁴

Quindi considerare lo spazio aperto come elemento di qualità nella costruzione dei luoghi centrali della città moderna obbliga a ripensare ai temi delle configurazioni di posizione, ai modi di trasferimento dei caratteri urbani e/o naturali all'interno dei luoghi, alle relazioni che si instaurano tra le discontinuità che strutturano lo spazio urbano, cioè a quei temi impliciti nella *dispositio* vitruviana, che ancora rappresenta una questione aperta.

La composizione di elementi autonomi dà forma a una articolazione, e quindi a una ricchezza, di spazi, diversi per misura e gerarchia, che consente la costruzione di luoghi, ognuno con una propria identità, precisati dalle architetture che vi si affacciano.

«(...) Se la disposizione che li raggruppa esprime un ritmo chiaro e non un insieme incoerente, se i rapporti dei volumi e dello spazio sono costruiti in pro-

*porzioni giuste, l'occhio trasmette al cervello sensazioni coordinate e lo spirito ne trae sensazioni di piacere di ordine elevato: questa è architettura».*⁵

Il processo di definizione della forma di questi luoghi, allora, non può prescindere dalla riconoscibilità degli elementi che li costruiscono e dalla *collocatio ad situm et sedem partium pertinet*⁶, per dirla con l'Alberti, ovvero dalla loro posizione precisa all'interno della composizione complessiva.

Il tema della composizione per elementi distinti viene riportato al centro del dibattito soprattutto dal Movimento Moderno – come mettono in evidenza i riferimenti precedentemente presi in esame dell'Alexanderplatz di Berlino e del Campidoglio di Chandigarh –, che con le sue teorizzazioni assume l'idea della *discontinuità* nel corpo della città come possibile soluzione dei rapporti con la dismisura e il contesto naturale.

In realtà, lo spazio aperto – e con esso i concetti di autonomia degli elementi e paratassi della composizione nella definizione della sua forma – assume valore semantico già a partire dalla costruzione dei luoghi collettivi della città classica, di quella greca in particolare.

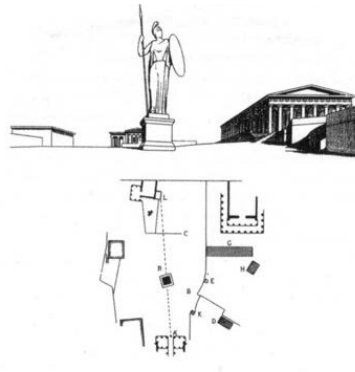
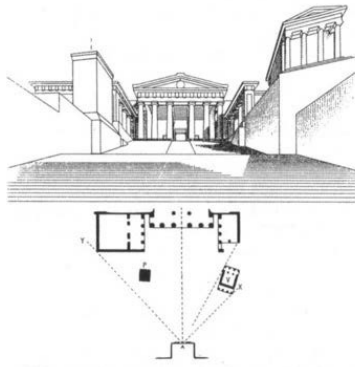
Il principio secondo il quale attraverso la composizione di elementi autonomi, in sé tipologicamente molto precisi e collocati secondo adeguate scelte posizionali, si possano definire luoghi con identità e carattere propri, rappresenta un principio antico, ben precedente le teorie e le sperimentazioni sulla grande città.

Questo è il motivo del titolo di questo paragrafo.

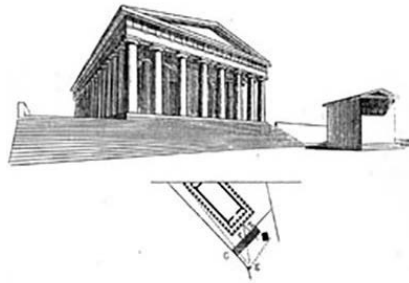
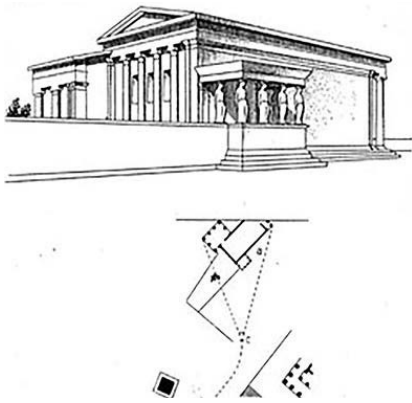
Nel linguaggio militare, da cui è preso in prestito il termine, il termine «retroguardia»⁷ è definito come *l'insieme delle forze destinate a dare sicurezza a una colonna in marcia contro eventuali attacchi alle spalle, ovvero a proteggere il ripiegamento di un'unità, ritardando l'avanzata del nemico, mediante successive resistenze su adatte posizioni*.

In questo senso si parla di un 'principio di retroguardia'.

Un principio che ha il compito di tenere il campo e che rappresenta il riferimento sicuro su cui impostare l'avanzata – l'avanzamento ptremmo dire in questo caso – della ricerca attorno al tema oggetto di studio.



Le inquadrature filmiche lungo il percorso dell'Acropoli raccontate da Choisy in *Histoire de l'architecture*.



L'*exemplum* per eccellenza di tale principio compositivo è senza alcun dubbio l'Acropoli di Atene.

Troppo celebre la descrizione fatta da Choisy nel suo *Histoire de l'Architecture*, e successivamente ripresa da Le Corbusier in *Verso una Architettura*, per essere commentata in queste pagine.

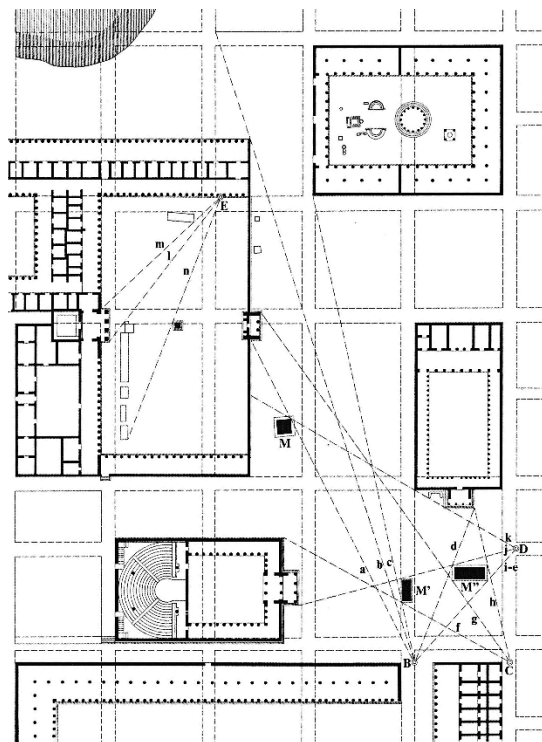
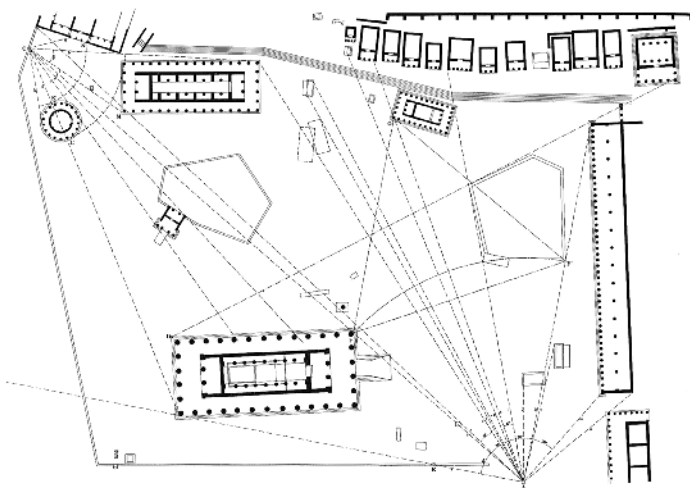
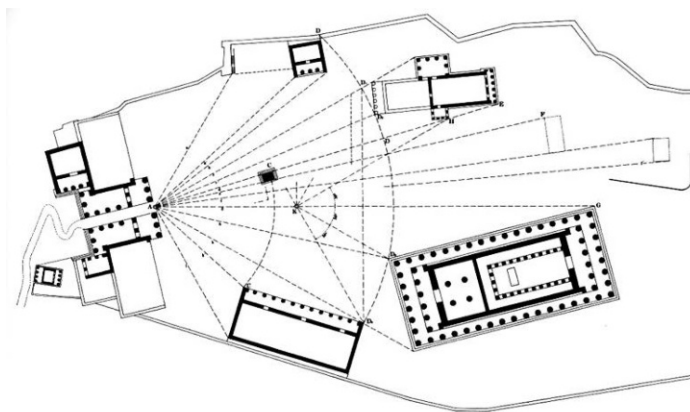
Se però si accoglie l'invito di Sergej Eizenstejn – in *Percorsi architettonici-l'Acropoli di Atene e l'altare del Bernini*⁸ – a rileggere quella spiegazione dell'Acropoli con sguardo cinematografico, emergono due questioni, centrali all'interno della trattazione successiva.

La prima, come detto in precedenza, riguarda la definizione tipologica e la composizione di architetture individue a costituire un'unità complessa, con una inversione che porta in secondo piano le architetture per sé, per incentrare l'attenzione sull'importanza della loro composizione.

È quanto rileva anche Schinkel che in una lettera indirizzata a David Gilly nel 1804 scrive, a proposito dei siti archeologici che ha visitato in Sicilia:

«For the most part, the monuments of antiquity do not offer anything new for an architect, because one has been acquainted with them since one's youth. But the sight of these works in their natural setting holds a surprise which comes not only from their size, but also from their picturesque grouping».⁹

Lo spazio proiettivo greco, alcuni esempi di luoghi collettivi - civili e religiosi -
Estratto da C. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge, 1972.
Nell'ordine: l'Acropoli di Atene, il Santuario di Zeus a Olimpia e l'agorà nord di Mileto.





J. Travlos, L'Agorà di Atene e i suoi dintorni, 1962.

La seconda, invece, riguarda la necessità dello 'spazio tra' le architetture, di quel *medium* imprescindibile per la comprensione, e quindi la conoscenza, delle relazioni tra costruito e non costruito, su cui si basa la storia dell'architettura delle nostre città.

Senza quell'intervallo tra i Propilei, l'Eretteo, il Partenone e la statua di Atena Promachos, cioè senza quelle distanze tra gli elementi sapientemente disposti sul piano definito dai limiti della roccia dell'Acropoli, probabilmente Choisy non avrebbe mai scritto il racconto dei piani-sequenza precisamente calcolati, che ritmano il percorso dell'Acropoli.

Tale principio di costruzione dei luoghi attraverso la combinazione di elementi autonomi secondo un effetto da inquadratura scenica, in cui l'impressione visiva ricopre un ruolo primario nella percezione dello spazio è una delle caratteristiche principali dello spazio proiettivo greco.¹⁰

Questo modo di comporre ambiti finiti, riconoscibili, basato sulla singolarità degli elementi e sulla paratassi porta con sé un approccio multiscalare, riferito sia alla composizione dei luoghi che alla costruzione della città.

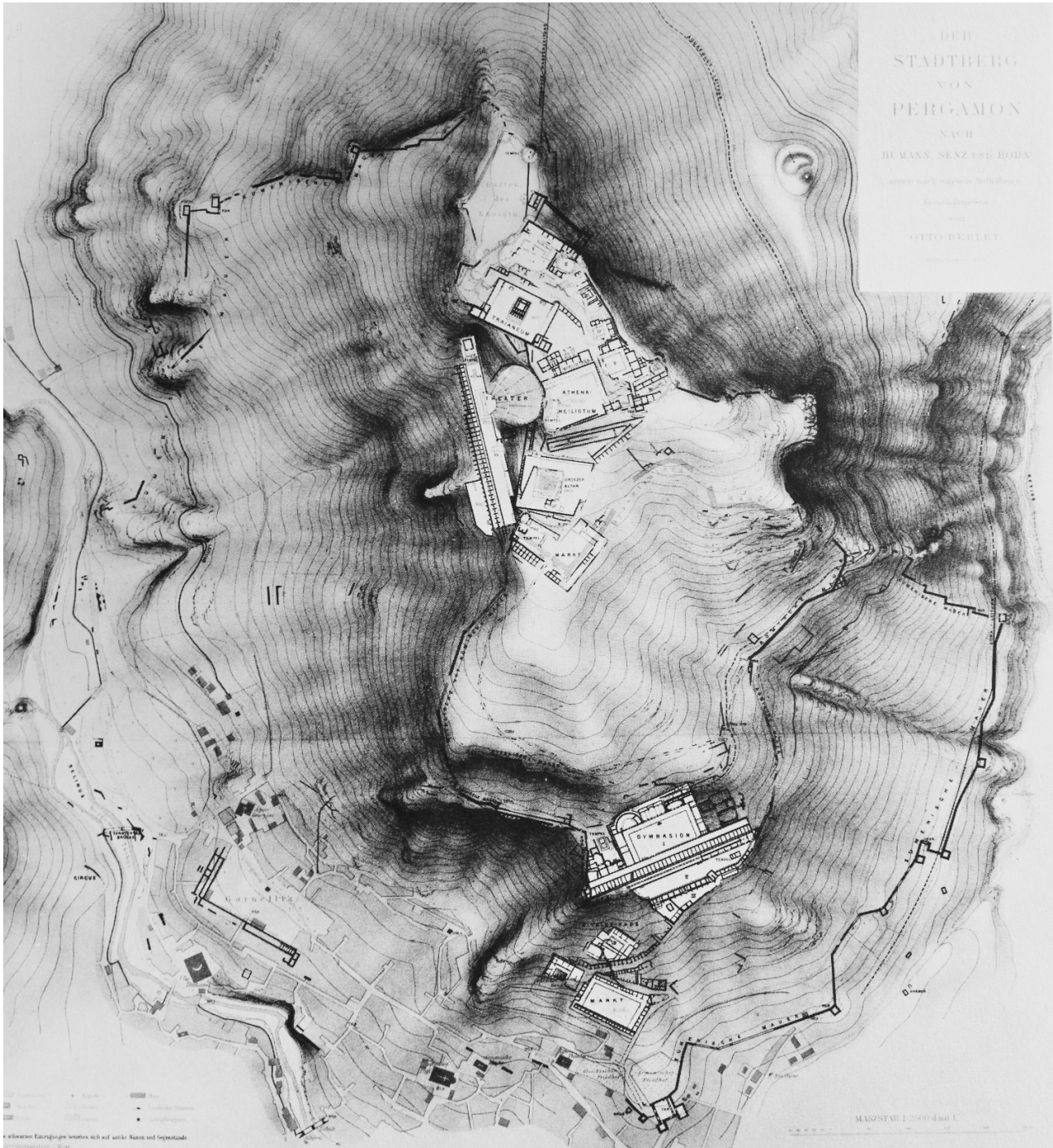
La città conformata sul rapporto tra parti distinte e autonome, sull'*individualità dei fatti urbani*¹¹ all'interno di un sistema più ampio - per usare le parole di Rossi - è una idea che tende ancora al classico.

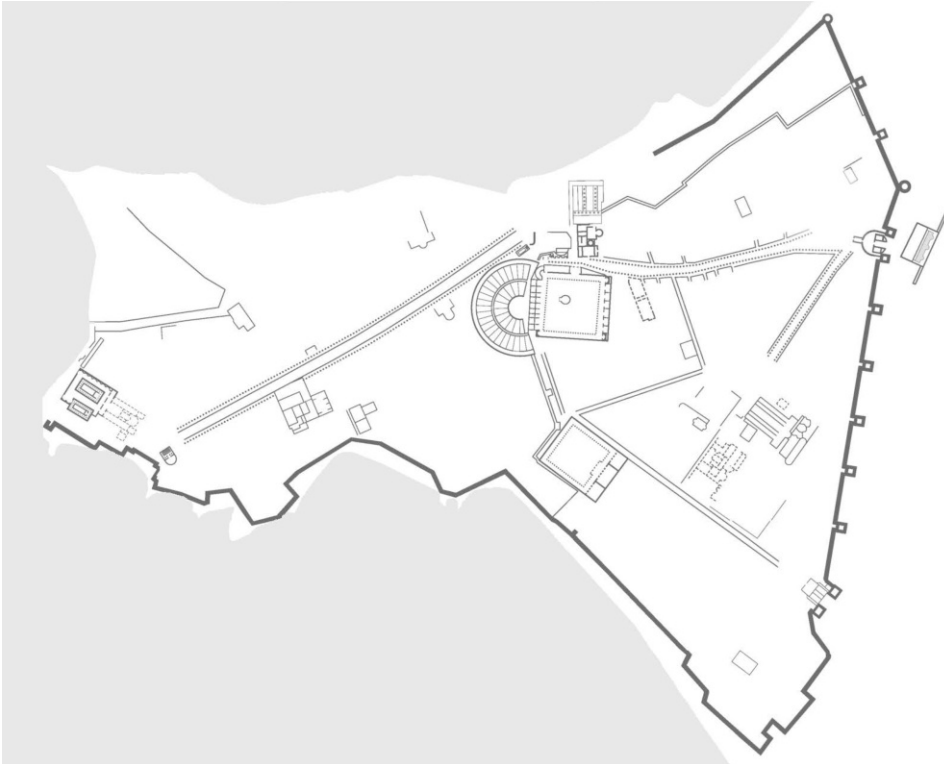
Pergamo e il suo sistema di luoghi.

A nord l'acropoli, con le parti che la compongono disposte a semicerchio e su diverse quote ad assecondare l'orografia del suolo; emblematico in questo senso è il teatro alle pendici dell'acropoli e che proprio con la forma della terra costruisce la sua cavea, conformata sul declivio naturale e aperta verso il paesaggio.

La città si era costruita come una cittadella fortificata e per fasi. A riprova di questa tesi la parte più a sud di questo complesso costruito come un'acropoli è in realtà costituita dall'Agorà superiore.

Con la successiva espansione della città, a ridosso della cinta muraria a sud, sorgeranno il ginnasio, il palazzo del sovrano e l'agorà inferiore. La costruzione dei luoghi centrali, ordinati in un sistema fatto di centri che si relazionano a distanza, racconta la forma del luogo e la trasformazione della città.





Sidé, pianta della città.
I luoghi centrali della città con le loro architetture testimoniano i processi di trasformazione della città. Infatti il punto di passaggio, nel momento dell'espansione della città dalla cerchia interna delle mura a quella esterna è segnato architettonicamente dalla presenza dei manufatti più significativi: il teatro, l'agorà, ecc.

La città antica è ordinata infatti sul sistema di relazioni tra le architetture e i luoghi della vita civile.

Se si guarda ancora ad Atene – ma questo discorso può essere esteso anche ad altre città antiche – emerge chiaramente come la città sia costruita sui rapporti a distanza tra i suoi luoghi significativi.

Ognuno di questi è in stretto rapporto con la forma naturale del contesto in cui si inserisce, in questo caso il sistema collinare ateniese, con la piana dell'agorà delimitata dal Kolonos Agoraios e dal colle dell'Areopago, la collina della Pnice, l'altura dell'Acropoli, le colline delle Ninfe e delle Muse.

Attraverso questi luoghi rappresentativi - le loro architetture e la loro composizione - e le relazioni reciproche che questi istituiscono, la città nel suo complesso racconta la sua forma.¹²

1. L. HILBERSEIMER, *La natura delle città*, Il Saggiatore, Milano, 1969, pp. 153-154.
2. Si rimanda al capitolo *Struttura dei fatti urbani* in A. ROSSI, *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata, 2011.
3. G. POLESELLO, *La trasformazione delle grandi città italiane: temi e progetti*, in U. SIOLA, R. AMIRANTE (a cura di), *Incontri di architettura*, Guida Editore, Napoli, 1987, p. 16.
4. *ivi*, p. 21.
5. LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano, 1973, p.35.
6. si rimanda a A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Gauthier-Villars, Parigi, 1899.
7. voce «retroguardia» in dizionario Treccani.
8. S. EJZENSTEIN, *Percorsi architettonici-l'Acropoli di Atene e l'altare del Bernini*, in *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Padova, 1985.
9. H. PUNDT, *Schinkel's Berlin*, Harvard University Press, Cambridge, 1972, p. 80.
10. si rimanda alla ricerca condotta da C. Doxiadis, contenuta in C. DOXIADIS, *Architectural space in ancient Greece*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1973.
11. si rimanda al capitolo *Individualità dei fatti urbani*, in A. ROSSI, *L'architettura...op. cit.*, pp. 21-24.
12. sulla struttura delle città antiche si fa riferimento a:
 - R. E. WYCHERLEY, *How the greeks built cities*, II ed., Anchor books, New York, 1969.
 - M. POËTE, *La città antica*, Einaudi, Milano, 1958.



Una definizione di 'vuoto'. Novissime e la sua "idea"

Fino ad ora si è parlato del vuoto, e del suo valore all'interno della città, svincolandolo dal suo significato preciso, con lo scopo di riportare il concetto sul piano della percezione fisica.

Questa è la ragione per cui sono stati utilizzati nel corso della trattazione fin qui, i termini di "spazio", "spazio aperto", "luogo", ognuno con un significato specifico, come declinazioni del termine che riportino a una concezione spaziale l'elemento del vuoto.

Come abbiamo già detto, il vuoto non è niente e assume significato solo quando da magma isotropo diventa spazio misurato attraverso le distanze tra gli oggetti che in esso stanno.

In questo paragrafo si farà, invece, un passo indietro, non sul piano concettuale quanto su quello del lessico, tornando a parlare di *vuoti*, sulla base delle teorie, o sarebbe meglio dire delle idee di Giuseppe Samonà, con l'intento di restituire al vuoto una consistenza architettonica reale.

Questo è un momento cruciale per l'argomentazione che seguirà.

È la chiave di volta che costituisce l'ipotesi teorica e che chiarisce l'impostazione dell'indagine successiva. L'obiettivo è ridare alla "*teoria dei vuoti*" il valore di architettura nella costruzione della città e dei suoi luoghi rappresentativi.

Questo discorso non procede in astratto ma è affrontato attraverso il contributo riletto nel progetto *Novissime*, progettuale e teorico a un tempo.

Vero è che fissare in questo modo l'ipotesi di partenza da sottoporre a verifica, si può fare se si procede con la consapevolezza di non poter assumere in maniera dogmatica le affermazioni compiute attraverso il progetto, che possono essere talvolta anche contraddittorie o semplicemente provocatorie.

Come spesso accade all'interno di un progetto, queste possono anche presentare dei limiti nella loro formulazione o presentare delle questioni non pienamente



risolte, al contrario aprirle, soprattutto quando questo viene riletto fuori dal contesto in cui era stato elaborato e sotto altre lenti interpretative.

Introducendo dei temi come l'importanza dell'analisi morfologica, il rapporto tra idea di spazio e idea di città, per dirne alcuni, che sono temi centrali che riguarderanno la parte più analitica della tesi, il valore assunto da questo progetto nella costruzione della tesi è quello di aprire a nuovi problemi piuttosto che chiudere quelli già aperti.

Per questo motivo esso rappresenta un punto di partenza per riportare la questione della città all'interno del progetto di architettura.

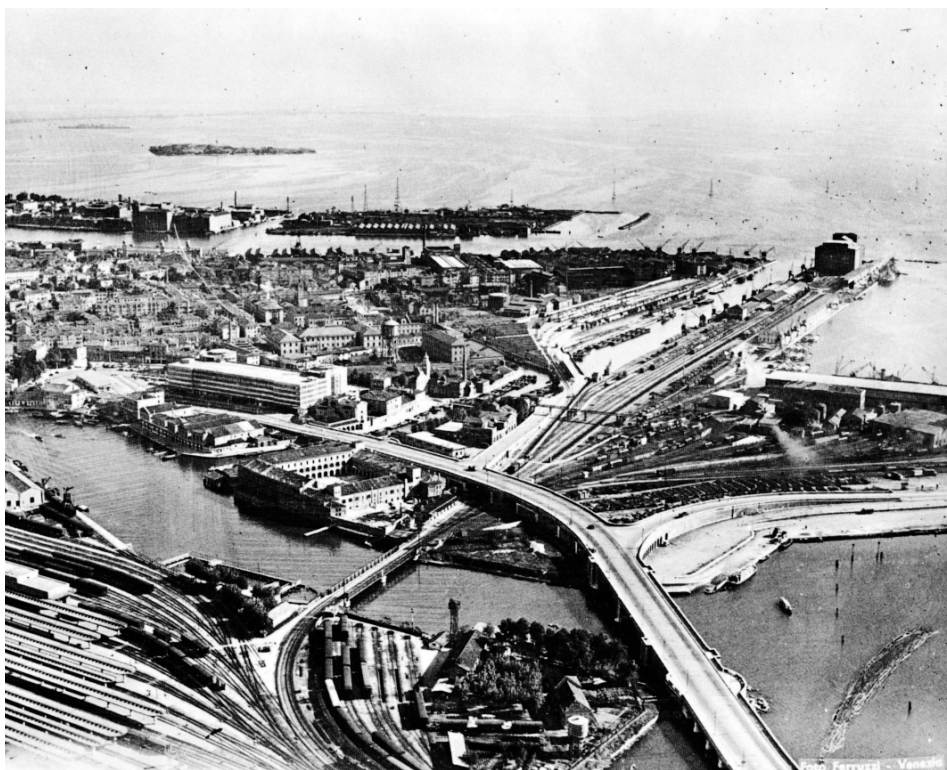
Il concorso per la nuova Sacca del Tronchetto a Venezia, del 1964, nasce dall'esigenza della città di costruire un polo direzionale che si relazioni alla terraferma. Questo concorso riguarda la parte ovest della città, una parte che, stretta nella morsa del complesso rapporto tra ferrovia e porto, era stata storicamente considerata come luogo disponibile all'insediamento delle dotazioni tecniche che si rendevano via via necessarie.

Tra i progetti presentati emerge quello del gruppo guidato da Giuseppe Samonà che, come nota Aldo Rossi in un commento al progetto apparso sul numero 293 di «Casabella», si propone il problema come *problema di struttura urbana*.¹

Nel corso del '900, infatti, si assiste al progressivo abbandono della "dimensione insulare" di Venezia, iniziato nel XIX secolo, a favore dell'insediamento del porto industriale a Marghera e della conseguente espansione residenziale di Mestre. Il ponte automobilistico, Piazzale Roma, l'apertura del Rio Nuovo, ed il nuovo edifi-

nella pagina precedente:
Foto aerea della città. Appare evidente
l'estraneità della parte ovest, con la
sacca del Tronchetto e il ponte transla-
gunare, rispetto alla forma complessiva
della città.

in questa pagina:
L'ingresso a Venezia come appariva
negli anni '50. Si vede con chiarezza il
rapporto della sacca del Tronchetto e il
disordine formale dovuto alle esigenze
infrastrutturali, in contraddizione con il
tessuto storico della città.



cio viaggiatori della stazione ferroviaria sono gli elementi di un sistema infrastrutturale che modifica profondamente la dimensione insediativa della città.

Il concorso per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto rappresenta il primo reale momento di verifica critica di questo processo di infrastrutturazione che investe la parte della città più prossima alla terraferma.

Il progetto del gruppo Samonà coglie l'occasione del concorso per ripensare il significato della città in relazione alla sua natura anfibia, in quella parte in cui proprio il fatto di non aver ricercato entro la forma e i "tempi della vita" veneziani i riferimenti per un modo di costruire la città moderna ha comportato la progressiva perdita dei valori di natura fisica e percettiva che caratterizzano l'unità insediativa lagunare. Questo progetto per Venezia parte dall'analisi morfologica, intesa come strumento per giungere ad una conoscenza profonda della forma della città. E infatti «(...) il processo dell'intervento è un fatto continuo; tra studio e progettazione, tra analisi e proposta non vi è salto logico, ma unità»².

In aperta contrapposizione all'analisi muratoriana, con la sua idea di consequenzialità tipologica tra i tessuti di epoca bizantina, gotica e rinascimentale e le trasformazioni moderne, l'analisi urbana diventa il mezzo per ricavare nuove indicazioni per dare forma alla struttura della città moderna.

Per capire Venezia e la sua spazialità si può partire dall'immagine contenuta nell'itinerario di Benedetto Bordone, del 1536, in cui appare Venezia e la costellazione delle isole minori rinchiusa, definita entro un perimetro anch'esso abitato, corri-



Fotografia del ponte translago di collegamento tra Mestre e Venezia (sullo sfondo).

nella pagina seguente:
Il vuoto lagunare con il suo sistema di centralità distinte (le isole) nella pianta di Venezia, dall' *Isolario* di Benedetto Bordone, 1536, in «Urbanistica», n. 52.



Venezia e i suoi vuoti 'interni'.
In basso, attorniato dal tessuto fitto di calli e canali, è visibile nella parte centrale campo S. Polo.
A destra, nell'ordine:
La chiesa di S. Stefano a cavallo tra l'omonimo campo e campo S. Angelo sulla destra.
Il complesso della chiesa di SS. Giovanni e Paolo con il suo campo.
Campo S. Giacomo dell'Orio.

Foto aerea del vuoto 'esterno' del luogo-spazio marciano. In evidenza il rapporto formale tra le due diverse spazialità dei due grandi vuoti da cui *fare esperienza della città* di Piazza San Marco e del bacino marciano e il tessuto denso della città storica.



piacere dell'atto di guardare e di essere guardati risiede una delle caratteristiche più affascinanti di Venezia.

Il progetto *Novissime* afferma valori nuovi, che magari non si ritrovano in maniera diretta nella realtà fisica, ma pongono la riflessione sul piano dei principi di costruzione di questi luoghi eccezionali della città moderna, in maniera rispondente al *genius loci* di un contesto così particolare come la città di Venezia.

Novissime è un modo di lavorare nella città monumentale secondo contenuti culturali moderni, che risponde, però, al problema posto dalla spazialità veneziana. Una spazialità che non è riconducibile a questioni di urbanistica barocca e di vedute prospettiche attraverso la costruzione di parti finite di città, ma piuttosto alla costruzione di luoghi, limitati e quindi definibili architettonicamente, interni alla città. In questi luoghi, posti al limite tra più parti compiute, si rende possibile la conoscenza simultanea della duplice realtà spaziale che caratterizza la città.

All'interno di essa, e nel caso specifico nella sua parte ovest, servirà allora escludere le contaminazioni, operate in difesa di una presunta continuità formale, limitando il discorso ai soli fatti emergenti, con il duplice risultato di recuperare l'unità figurativa propria della città e il significato dei rapporti tra i fatti figurativi, e tra ambiente costruito e non costruito.

«Con questi atti del progettare, mentre da un lato si conquista l'unità del tessuto storico, dall'altro si annulla quanto è superfetazione, ingombro, discontinuità nella organizzazione di questa forma unitaria da definire, lasciando ai vuoti in cui più non si costruisce, dopo aver demolito le architetture incongruenti con l'antico, l'eloquenza di caratterizzarsi come vuoti architettonici, come vedute della città storica per brani di un discorso figurativo esterno, come segni di una ricchezza che, rivitalizzando le articolazioni, imprima ai monumenti un prestigio e un carattere altamente significativi che si può attribuire al segno della nostra civiltà, e non di quella antica»⁴.

In questo senso *Novissime* è un progetto che va oltre la storia, ma non per questo meno 'reale'.

Riconoscere la qualità dell'antico come valore positivo stimola la ricerca della precisazione dei termini e dei modi possibili entro i quali definire l'architettura dei nuovi luoghi, moderni, della città storica.

Novissime è una 'idea' di Venezia. Una idea fondata sul principio dell'arresto dell'accrescimento per addizione di parti incongrue e indistinte, e che guarda al problema della morfologia, da ascrivere all'interno di una più generale teoria delle trasformazioni urbane⁵.

Di questa teoria Samonà aveva già posto le basi quando nel 1959 pubblicò *L'urbanistica e l'avvenire della città*. Questo testo guardava allo studio dell'architettura nella "città vista per la prima volta nella sua interezza, vista nella sua linea continuativa di evoluzione. (...) la città diventava un fatto, e un fatto di tale importanza da doverne fare i conti continuamente; anche e soprattutto dal punto di vista dell'architettura"⁶.

Questi fondamenti teorici verranno messi alla prova da Samonà, in maniera più o meno coerente, in occasione di alcuni concorsi di progettazione: il Quartiere Cep alla Barene di San Giuliano a Venezia (1959), il Centro Direzionale di Torino (1962), la Redazione del Piano Urbanistico Planivolumetrico della nuova Sacca del Tronchetto a Venezia (1964), la Camera dei Deputati a Roma (1966), il collegamento viario-ferroviario tra Sicilia e terraferma a Messina (1969).

È, però, con *Novissime* che teoria e progetto raggiungono la massima *unità*.

Le scelte di progetto sottendono e confermano questa 'teoria':

- il trasferimento del porto commerciale dal Tronchetto alla terraferma;
- il centro interprovinciale collegato a Mestre, come elemento ordinatore delle parti degenerate della conurbazione;
- un'attrezzatura fortemente specializzata al Tronchetto che, continuando il tracciato del Canal Grande, costituisca un elemento di caratterizzazione a livello direzionale di quelle attività che, per inadeguatezza di tecniche e processi, non possono più essere ospitate nei palazzi della Venezia storica;
- il problema dei trasporti, con la sostituzione dell'ingombrante ponte ferroviario e automobilistico con una esile monorotaia sospesa.

Tutte queste scelte hanno come fine la *continuità* di Venezia in una forma nuova che concluda l'approccio della città verso la terraferma e che escluda nuovi inurbamenti.

Novissime è un progetto-manifesto che non può essere compreso a pieno se non lo si accompagna alla sua relazione scritta.

Letti simultaneamente, disegni e relazione costituiscono il riferimento della cosiddetta 'teoria dei vuoti' mai scritta, secondo cui il centro storico va ridotto alle sue

nella pagina seguente:
planimetria generale della città-arcipelago con il montaggio del progetto e le parti incongrue della città abrase.
Ridisegno di Gianugo Polesello del 1985.
Archivio Progetti IUAV, Fondo Gianugo Polesello.

ragioni originarie attraverso la demolizione di ciò che è incongruo, con lo scopo di recuperarne i fatti emergenti e, allo stesso tempo, di dar forma a vuoti architettonici che assumano la consistenza di intervalli necessari, in grado di restituire il senso urbano delle relazioni, tra le architetture che si affacciano nel luogo e tra le diverse parti del teatro lagunare.

Questo procedimento è ben rappresentato nella planimetria del concorso ridisegnata da Polesello nel 1985, in cui il progetto è inserito su una carta della città di Venezia impressa su un foglio di radex, grattato, come fosse l'asportazione chirurgica di un cancro metastatico, che ha il suo centro nella parte occidentale ma si propaga nel corpo della città.

Infatti questa operazione di scarnificazione è espressiva di una 'idea' della città nel suo complesso. Questo è il significato della tavola disegnata a quattro mani da Tamaro e Trincanato, in cui all'interno della città sono segnalati quei punti in cui si potrebbe (dovrebbe?) far vuoto. L'atto di fare-vuoto non rappresenta una semplice demolizione delle "superfetazioni", di quelle architetture incongruenti con il tessuto urbano, ma si tratta piuttosto della costruzione di spazi attraverso i quali si realizzi l'idea della *città come avventura della conoscenza*⁷.

Attraverso il *vuoto*, figura e sfondo si legano per rivelare una storia compiuta che esprime il suo grande valore nell'essere per sé stabile nelle forme e nei significati. In questo intrecciarsi e invertirsi, i fatti emergenti diventano le figure di una quinta tutta interna alla città. Per contro, le relazioni che si stabiliscono tra queste figure, senza imposizioni, suggeriscono forma, misura e proporzioni di questi vuoti. Nel loro reciproco determinarsi, si definisce il carattere urbano di questi spazi, che diventano i nuovi luoghi della città, ognuno dotato di una propria identità.

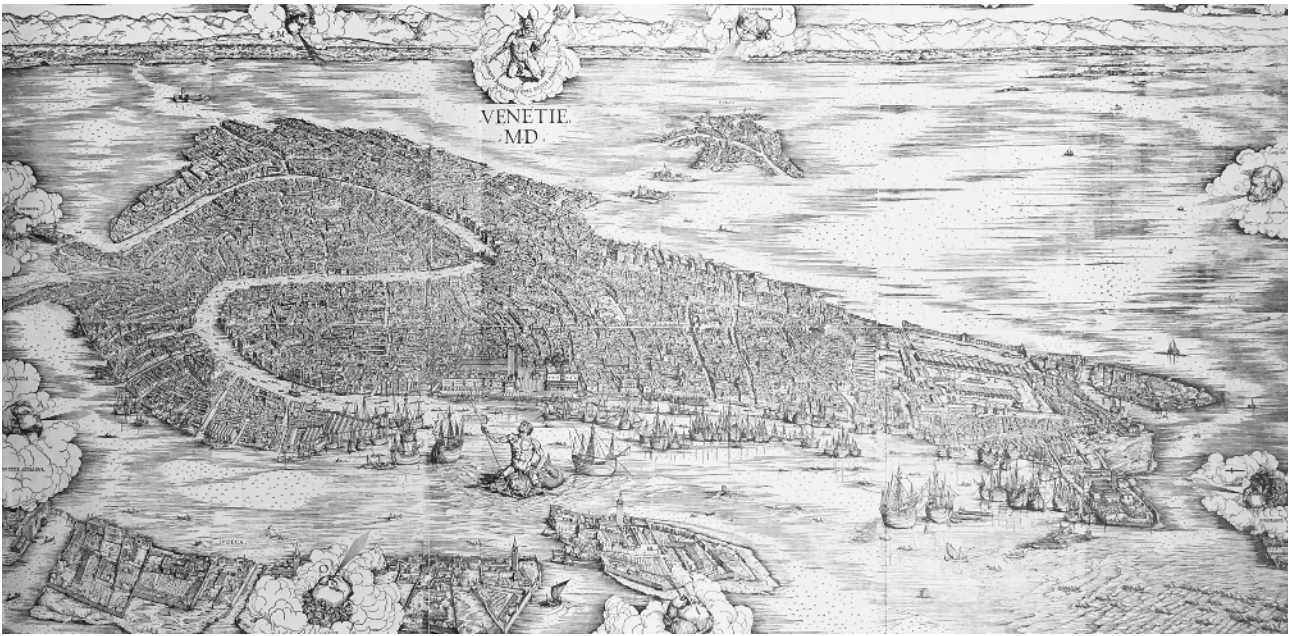
Per proseguire con la metafora chirurgica, il vuoto rappresenta, allora, il mezzo di contrasto che rende visibile ed evidente sia il carattere delle architetture singole che l'identità delle parti costitutive della città storica, e che ha esso stesso il valore di strumento di definizione dei luoghi.

Nel descrivere Despina, il Marco Polo di Calvino dice che *ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone*⁸.

È questo il problema con cui si misura Novissime.

Il procedimento messo in atto nel progetto risponde ad una idea di città che precisa il significato, in termini formali di spazio fisico, delle fondamentali relazioni fra terre emerse costruite e acque; la stessa idea che mostra la tavola di Benedetto

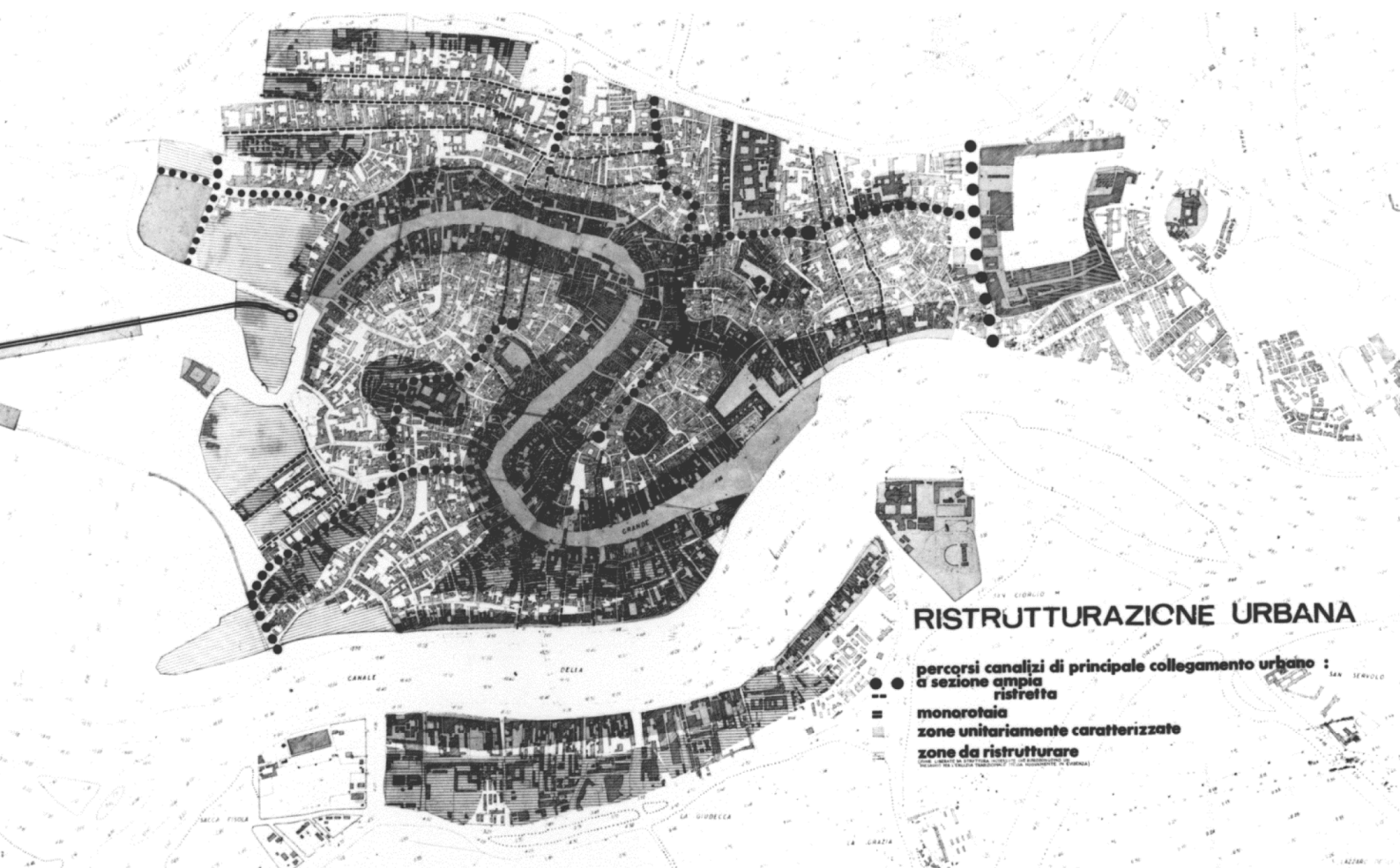


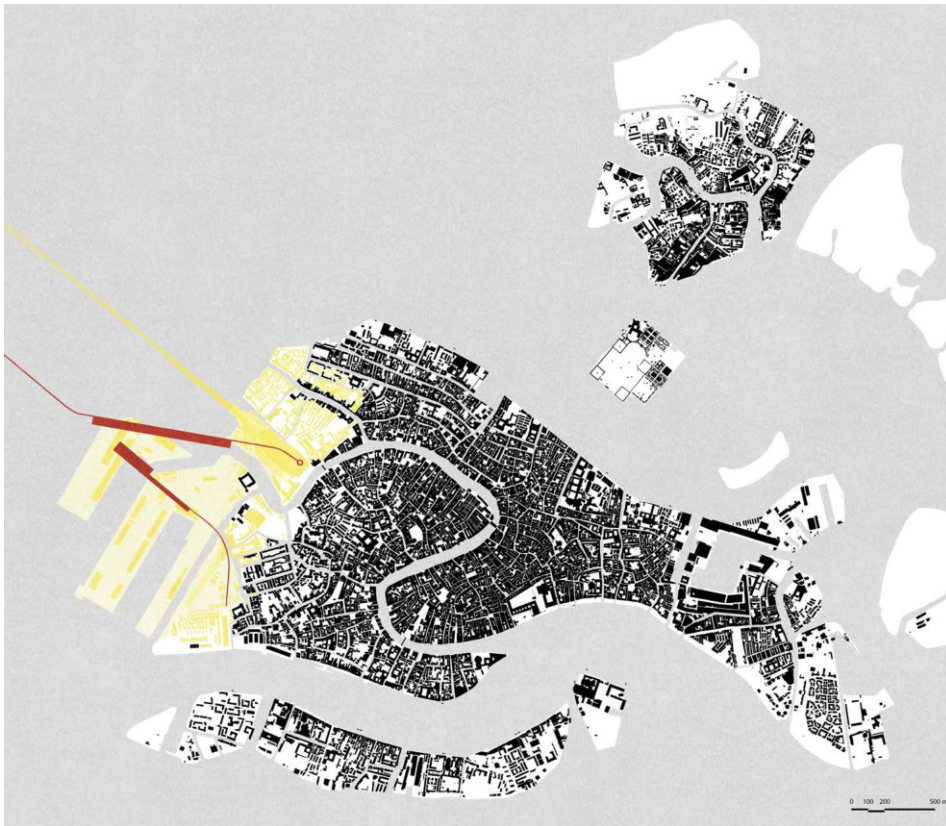


nella pagina precedente:
In alto; pianta prospettica di Venezia di
Jacopo De' Barbari, 1500, in «Urbani-
stica», n. 52.

In basso; la parte occidentale della
città come appare nella pianta dell'U-
ghi, con la sacca di Santa Chiara come
appariva prima dell'insediamento del
terminale ferroviario.

in questa pagina:
tavola di concorso *Ristrutturazione
urbana*, con evidenziate le parti della
città dove poter *fare-vuoto*.
Archivio Progetti IUAV.

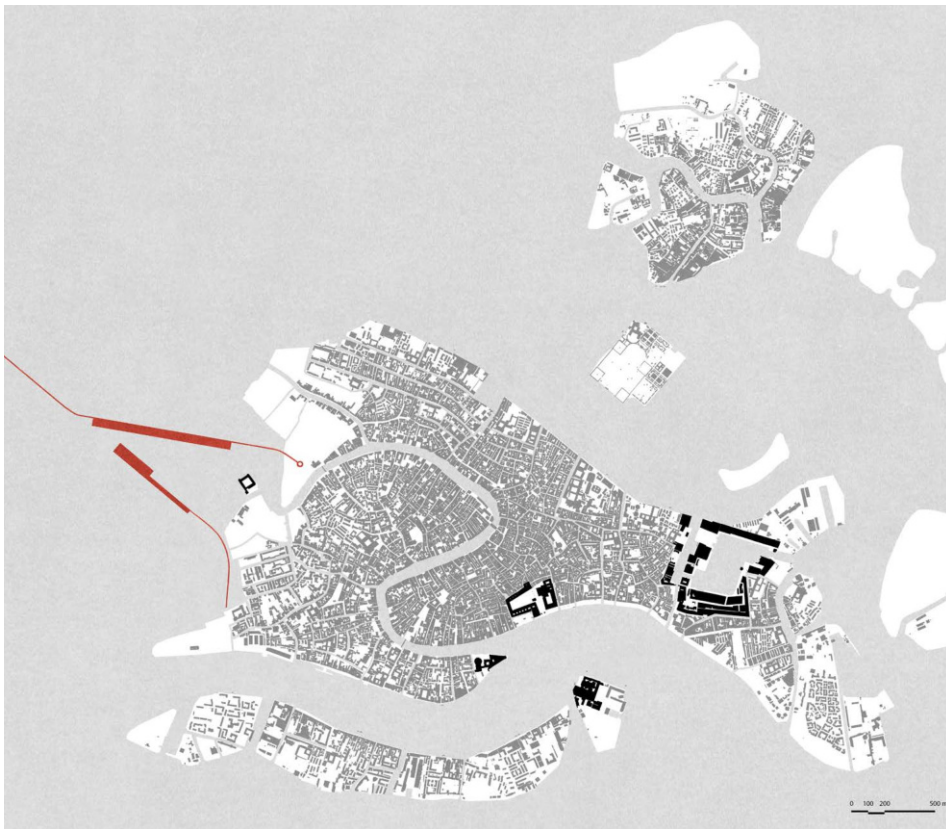




In alto; Planimetria del progetto del gruppo Samonà.
 In rosso il progetto e in giallo le parti incongrue della città.
 Disegno dell'autore.

In basso; La piazza d'acqua di Novissime nel sistema dei vuoti monumentali lagunari, con il bacino marciano e l'arsenale di Venezia.
 Disegno dell'autore.

nella pagina seguente:
 Vista a volo d'uccello dalla terraferma verso l'isola con montaggio del progetto *Novissime*.
 Archivio Progetti IUAV.





Bordone, con le isole che si pongono su un livello di pari dignità rispetto al centro storico, come parti di un unico sistema insediativo nucleare, ed è anzi grazie alla loro presenza che si precisa la definizione architettonica di alcuni luoghi della città consolidata, uno su tutti il caso del bacino marciano.

Le forme dell'architettura dovranno, allora, rendersi espressive di questi temi che riguardano la città, considerata nella sua totalità.

Dalla relazione originale si evincono tre istanze poste a fondamento del progetto:

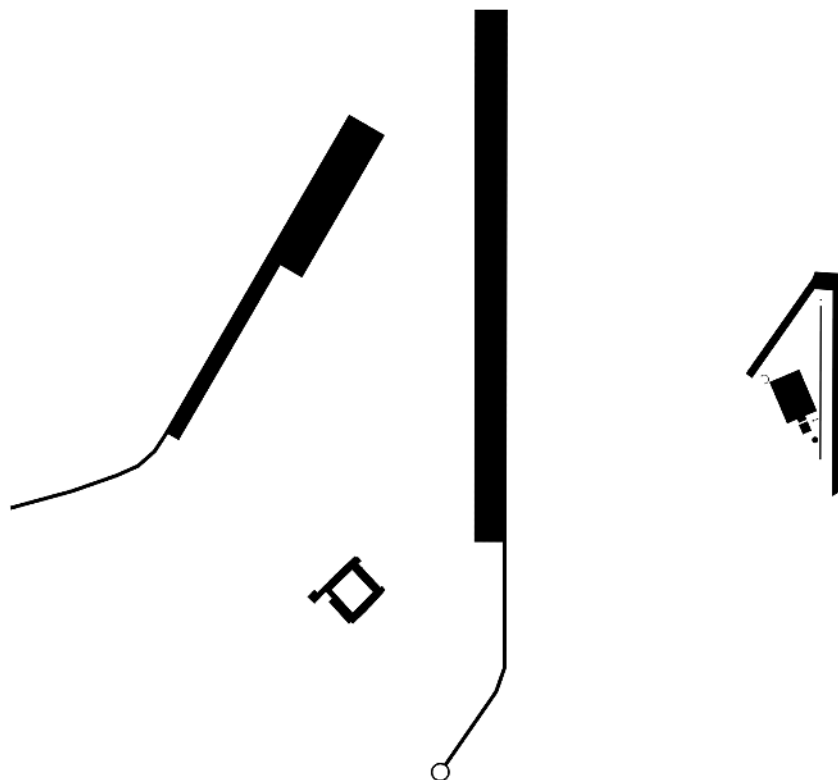
- dare finitezza alla forma urbana di Venezia verso terraferma;
- costruire un grande invaso dal quale poter guardare la città;
- dar forma a questo elemento panoramico di grande ampiezza attraverso la costruzione di ampie fronti marginali e specchi d'acqua conformati secondo il tracciato dei canali principali.

Queste istanze sono tradotte in elementi semplici della composizione, due grandi volumi di poco emergenti sull'acqua, come due solide linee orizzontali che ricordano il profilo compatto e schiacciato della città quando è vista da lontano.

Queste due architetture lineari svolgono un doppio ruolo.

In uscita dal Canal Grande, si pongono come strumento di definizione della nuova *forma urbis*, con quella forma triangolare che esclude la possibilità di ulteriori gemmazioni e ne segnala la conclusione che precisa la natura insulare di Venezia, come parte finita e formalmente compiuta.

Arrivando dalla laguna, invece, questi due grandi edifici, leggermente disassati per



Sul principio compositivo. Comparazione alla stessa scala tra Novissime e il Foro triangolare di Pompei.
Disegno dell'autore.

nella pagina seguente:
montaggio del progetto nell'area marciiana.
Disegno dell'autore.

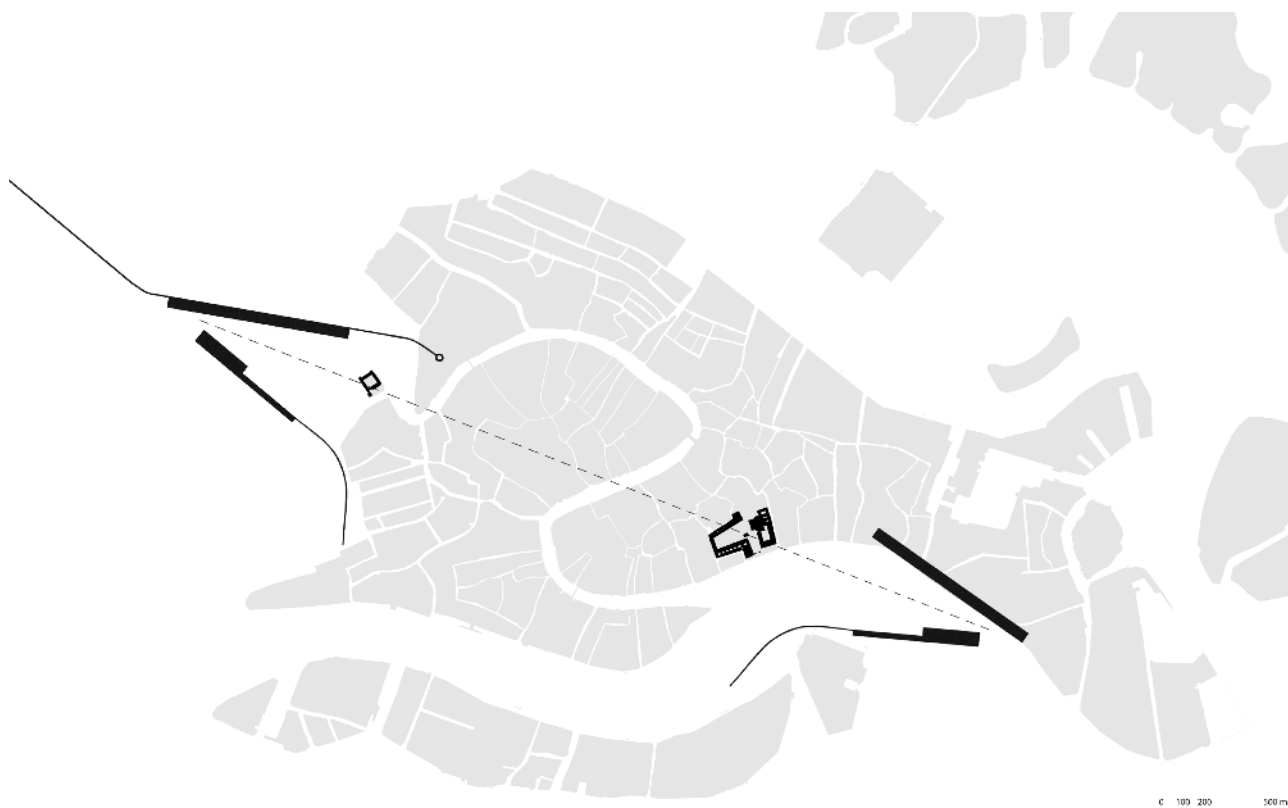
non concludere il vertice del triangolo, diventano i “propilei” di accesso alla città. Se da un lato, quindi, segnano la definizione di Venezia in una forma stabile, dall'altro proiettandosi verso terraferma, chiariscono il ruolo della città come parte autonoma di un sistema che comprende l'arcipelago lagunare e le altre parti che costituiscono il sistema policentrico della nuova dimensione metropolitana della città moderna.

Dal punto di vista del disegno urbano complessivo gli elementi del progetto sembrano indicare la speculare conclusione del Canal Grande verso ovest, similmente a quanto accade dal lato est con il bacino di San Marco.

È possibile rilevare, effettivamente, una forte analogia tra i rapporti che determinano la composizione del bacino d'acqua di Novissime e quelli che regolano la conformazione di quello marciiano, rispetto alle principali e contrapposte direzioni di movimento al suo interno: quelle in entrata dalle bocche di Lido e quelle in uscita dal Canal Grande.

L'angolo di rotazione tra i due volumi della Struttura di Servizio – l'edificio più lungo – e la Stazione Marittima Passeggeri, pari a 30°, è della stessa ampiezza di quello formato dalla tangente l'isola di San Giorgio e dal tratto di fondamenta che va dalla Riva dei Sette Martiri al ponte della Cà di Dio.

Le posizioni che assumono Santa Chiara, ricondotta alla sua condizione insulare originaria, e Piazza San Marco, rispettivamente per il bacino di Novissime e per quello di San Marco, sono analoghe e si collocano sulle bisettrici di questi due spazi triangolari.



Le dimensioni dei due edifici lineari trovano riscontro in precisi e significativi ambiti della città: la struttura di Servizio, con 840 metri di sviluppo lineare, ha una lunghezza analoga a quella del tratto rettilineo della Riva di San Biagio (800 metri circa); la Stazione Marittima Passeggeri misura 260 metri, precisamente quanto il lato nord dell'isola di San Giorgio.

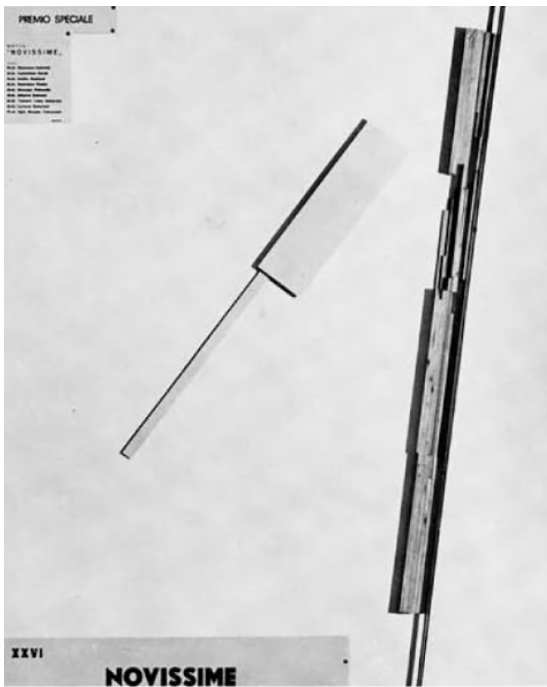
Questi dati chiariscono che le assonanze nella percezione di questi due luoghi nel movimento all'interno dello spazio lagunare non sono casuali. Il sistema San Marco-San Giorgio-Dogana/Salute più che un richiamo è un vero e proprio riferimento per il progetto, sia in termini di misure che relativamente al suo significato urbano.

Non si può, tuttavia, considerare *Novissime* una mera riproposizione di un bacino d'acqua alternativo a quello marciano, né semplicemente come istanza figurativa che ammetta una effettiva bipolarità per Venezia.

L'obiettivo del progetto è la definizione di un luogo preciso della città, quale vuole essere, in *Novissime*, la Sacca di Santa Chiara.

È singolare come questo intento venga raggiunto tramite la composizione di due volumi lineari, al limite dell'astrazione, che rispondono a principi, proporzioni e misure così semplici eppure rappresentativi di una realtà estremamente complessa come quella veneziana.

Due architetture elementari, costituite da una serie di piastre sfalsate, sovrapposte e sospese, che recuperano l'altezza media sul livello del mare della città (15-12 m)

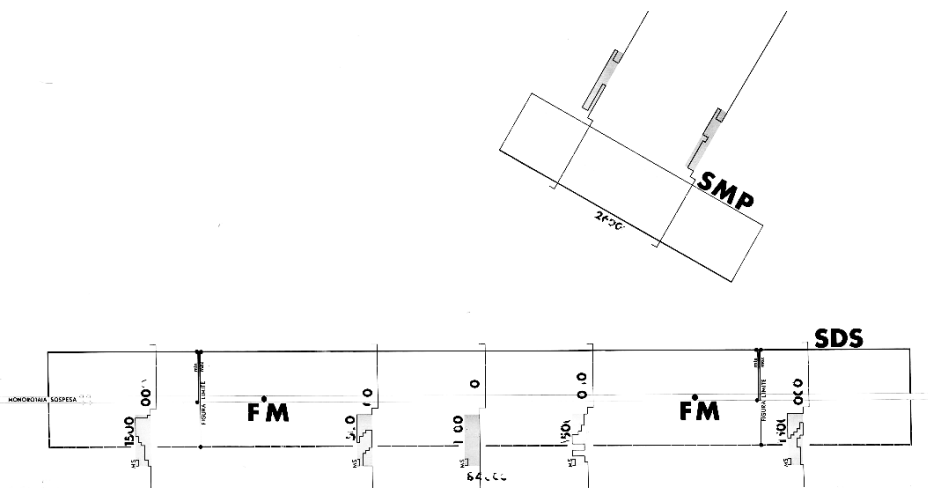


In alto; foto zenitale del modello, da «Casabella», n. 293, 1964.

In basso; profili e sezioni dei due volumi del progetto, con in evidenza la sequenza di piani sfalsati e sovrapposti.
Archivio Progetti IUAV.

nella pagina seguente:
In alto; Giuseppe Samonà, progetto per il centro direzionale di Torino, 1962.

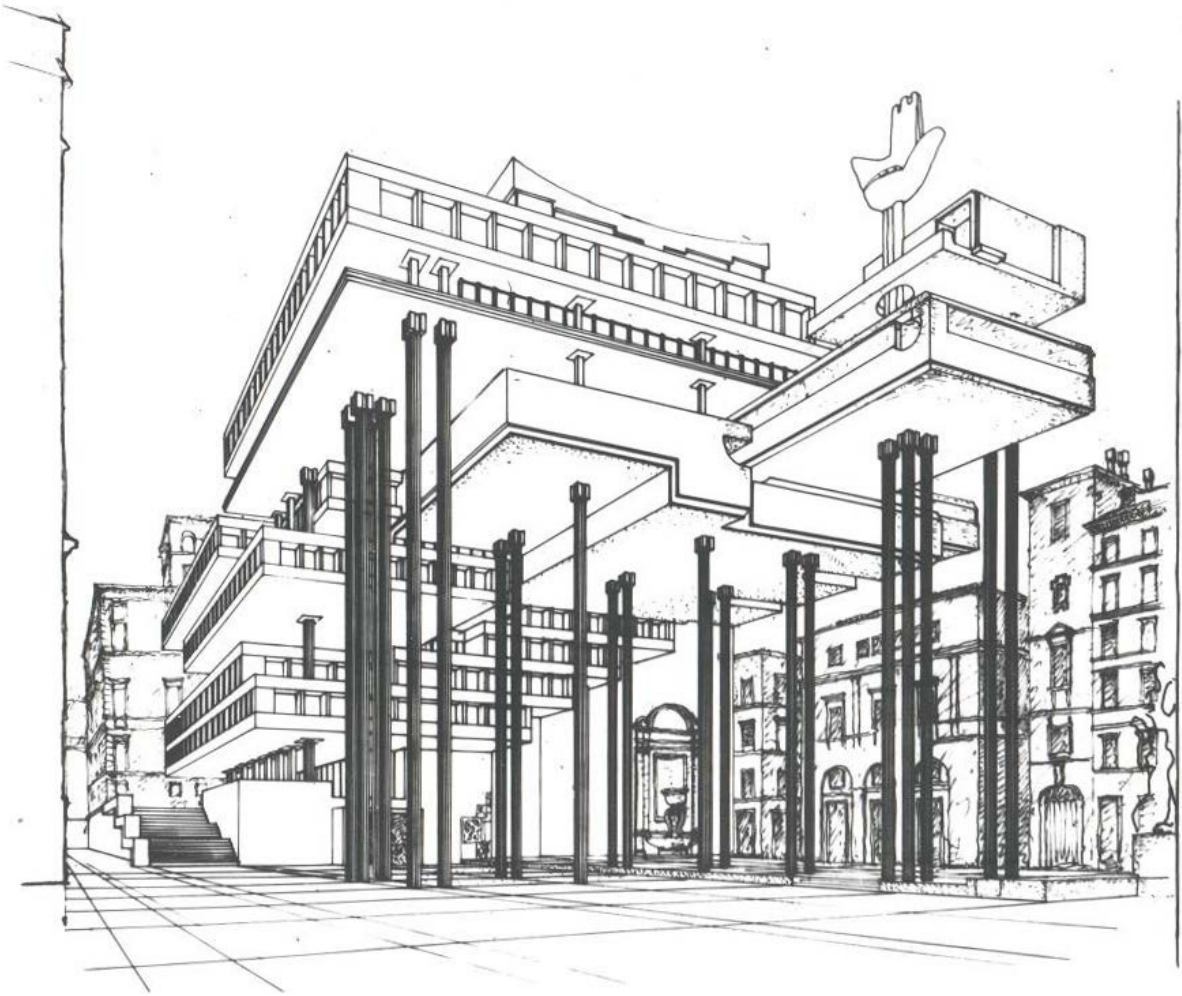
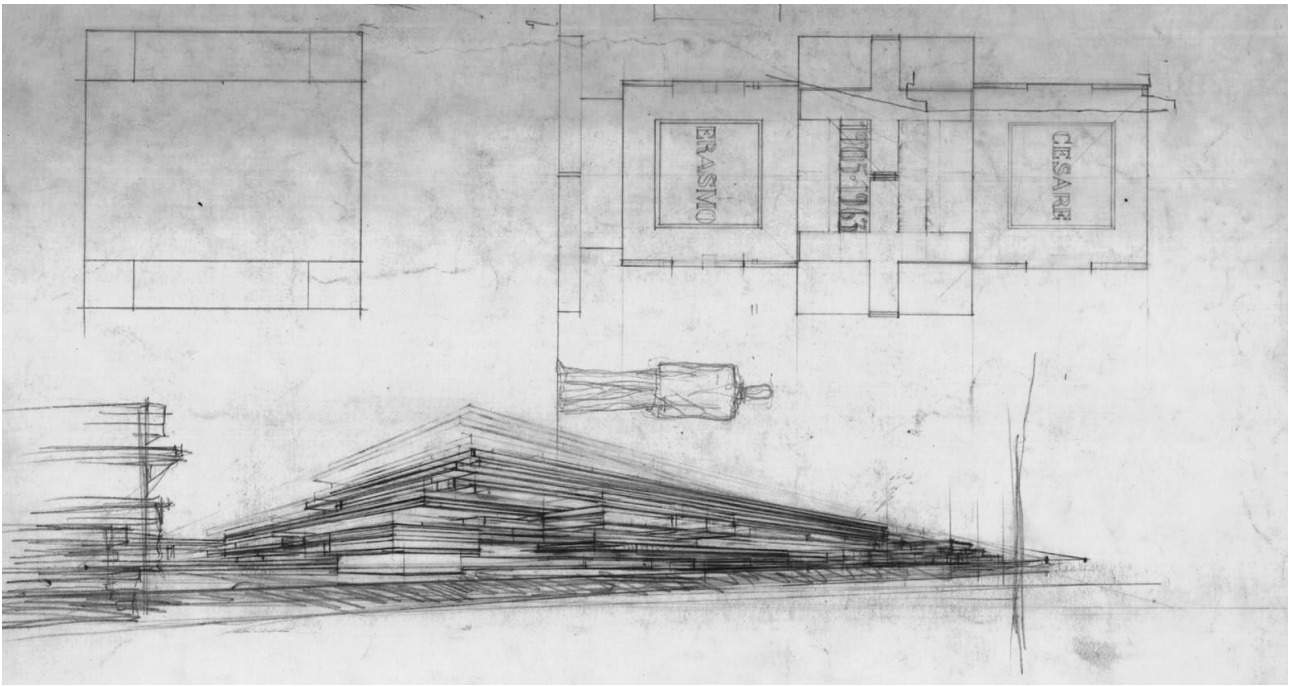
In basso; Giuseppe Samonà, progetto per il concorso della Camera dei Deputati di Roma, 1966.



e, senza interrompere la continuità visiva e l'unità panoramica lagunare, danno forma ad una articolazione di pieni e di vuoti in grado di interpretare la duplice spazialità veneziana, quella più contenuta delle calli e dei campi e la dimensione aperta della laguna.

Del linguaggio dei singoli edifici non si può dire molto.

Si può tuttavia rivelare come il progetto si inserisca all'interno di quella ricerca formale condotta da Samonà che inizia con il Centro Direzionale di Torino e prosegue con il progetto per la Camera dei Deputati, ma le uniche informazioni riguardo l'architettura di *Novissime* si trovano in alcune sezioni schematiche degli edifici e nel modello del progetto a scala urbana. Nonostante questo, il suo significato architettonico è chiaro: gli elementi del progetto assumono la loro carica espressiva nelle relazioni che reciprocamente istituiscono, perché il fine principale



Prospettiva dal luogo definito dal progetto in entrata alla città. Il convento di Santa Chiara sulla fuga e il profilo dell'isola a far da sfondo al grande vuoto lagunare. Disegno dell'autore.



è la definizione della qualità del luogo piuttosto che delle singole architetture.

Proprio questa “mancanza”, allora, accentua la radicalità della proposta e la perentorietà delle sue affermazioni.

Il luogo si costruisce e si carica di senso attraverso il vuoto, – l’elemento primo della composizione -, che si inserisce nella città e ne modifica la topografia esprimendo una forza che è soprattutto di carattere urbano, nel suo nascere dalla città e instaurare nuove relazioni formali, più precisate se si vuole. In esso viene stabilito un nuovo *ordine*, che non è imposto né astratto ma che risulta dalla conoscenza delle cose e della loro natura.

Il ritorno della città alla sua struttura intima attraverso questo procedimento di abrasione e riduzione formale alle sue parti monumentali, mette in scena, come in un *capriccio* canaletto, una immagine possibile della sua consistenza fisica, una ‘città analoga’ che privilegia l’atto del vedere.

Lo spazio vuoto diventa, in questo modo, il luogo in cui si compie la rappresentazione del carattere e la definizione dell’identità dei luoghi della città moderna.

Nella composizione con il vuoto le architetture del progetto ristabiliscono quel rapporto fondativo che l’intera città instaura con l’acqua, esaltando il paesaggio lagunare come grande luogo collettivo. È così che questo, da essere considerato limite invalicabile, ‘esterno’, ritrova finalmente la sua dimensione urbana e, analogamente a quanto avviene per il bacino marciانو superata la soglia posta sulla direttrice San Giorgio-San Marco, assume il carattere di una grande piazza d’acqua, un grande ‘vuoto’ urbano-paesaggistico che, con una inversione, diventa la scena in cui le diverse parti che costituiscono la città moderna, come le maschere di un teatro greco, si rendono riconoscibili e istituiscono un nuovo sistema di rapporti significativi.



Novissime pone la riflessione su temi centrali riguardanti il progetto urbano: il progetto di architettura in continuità con la città storica, l'unità tra architettura e urbanistica, l'importanza dell'analisi morfologica come momento critico per il progetto sono i più importanti. E prova a dare una risposta al problema, relativamente al particolare contesto veneziano, che, allo stesso tempo, lascia aperto. Può il *vuoto* rappresentare un elemento di valore per l'architettura nella costruzione dei luoghi della città moderna?

1. A. ROSSI, *Considerazioni sul concorso*, in «Casabella Continuità», 293, pp. 2-4, Editoriale Domus, Milano, 1964.
2. ID., *Considerazioni sul concorso*, cit.
3. G. SAMONÀ, *Progetto di concorso per gli uffici della Camera dei Deputati*, Roma, 1966, dalla relazione di progetto, in C. CONFORTO, G. DE GIORGI, A. MUNTONI, M. PAZZAGLINI (a cura di), *Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975*, Bulzoni Editore, Roma, 1977, p. 150.
4. ID., *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in P. NARDI (a cura di), *Il fenomeno "città" nella vita e nella cultura d'oggi*, «Quaderni di San Giorgio», 31-32, Sansoni Editore, Firenze, 1971, pp. 147-160.
5. si veda l'intervista a E.R. Trincanato in F. TENTORI, *Imparare da Venezia*, Officina Edizioni, Roma, 1994.
6. A. ROSSI., *Architettura per i musei*, in G. SAMONÀ (a cura di), *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968, p. 136.
7. La definizione è di Antonio Monestiroli e contenuta in *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi & c., Torino, 2004 (III ed.).
8. I. CALVINO, *Le città invisibili*, Mondadori Editore, Milano, 2016, p.18.

PARTE SECONDA

Tra tipologia architettonica e morfologia urbana



Lo spazio visivo della città

« Alle volte mi basta uno scorcio che sapre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo da lì metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie.»

Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016, p. 159.

Giulio Carlo Argan diceva in *Storia dell'arte come storia della città* che “non si giunge all'idea di città partendo dall'idea di spazio; all'opposto, senza l'idea di città non può esservi un'idea dello spazio”¹.

E questo è un dato.

Il problema che si sottopone alla nostra attenzione è il valore estetico della città, della città intesa come spazio visivo.

All'esperienza visiva della città sono intrinsecamente legate la chiarezza e la leggibilità del paesaggio urbano.

Con questo intendo dire la facilità con cui le sue parti possono essere riconosciute e possono venire organizzate, nella percezione, in un sistema complesso ma coerente.

La riconoscibilità è un aspetto fondamentale per la scena urbana.

Quanto più le parti della città si rendono evidenti, ovvero espressive della propria identità, tanto più la città si rende riconoscibile come insieme di luoghi significativi.

Individuare un edificio o un luogo, la sua figura, permette di fissare un punto all'interno della città.

nella pagina precedente:
Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, 1742-44. Parma, Galleria Nazionale.

Il suo significato è dunque in rapporto allo spazio urbano. Esso - un luogo o un edificio - diventa un riferimento che permette di stabilire la propria posizione rispetto al contesto e, in questo, distinguere le parti che lo costituiscono.

A tale proposito Giuseppe Samonà affermava che:

«(...) si dovrebbe postulare un processo urbanistico in cui in ogni parte del territorio il luogo si identifica con lo spazio, perché lo spazio fuori dal luogo è agente di deduzione, mentre lo spazio come luogo lo è di induzione, in cui il particolare è la realtà che misuriamo, e il generale una sintesi metafisica, che postula la continuità del particolare, non come ingrandimento del generale, ma al contrario come una alternativa molto diversa capace di riflettere il generale, chiarendolo (...). La tradizione deduttiva dei processi urbanistici attuali compie l'errore di estendere oltre l'ambito della percezione visiva, la rappresentazione di fatti e concetti, estendendola a una globalità geografica incommensurabile con gli strumenti diretti del linguaggio visivo. (...). Gli errori di questa forma tradizionale di pianificazione deduttiva, ormai in crisi, mi hanno stimolato a concepire una situazione tipologica di aree percepibili con il linguaggio visivo. (...) Perciò, gli elementi fondativi della nuova pianificazione dovrebbero essere le differenze formali e sostanziali dei particolari della morfologia urbana ricavati con il linguaggio visivo, quale strumento prioritario di indagine e giudizio, in grado di verificare la possibilità reale di usare le scelte definite dalla pianificazione mentale a grande scala urbanistica, in ognuna delle aree particolari, cui tali scelte ricadono».²

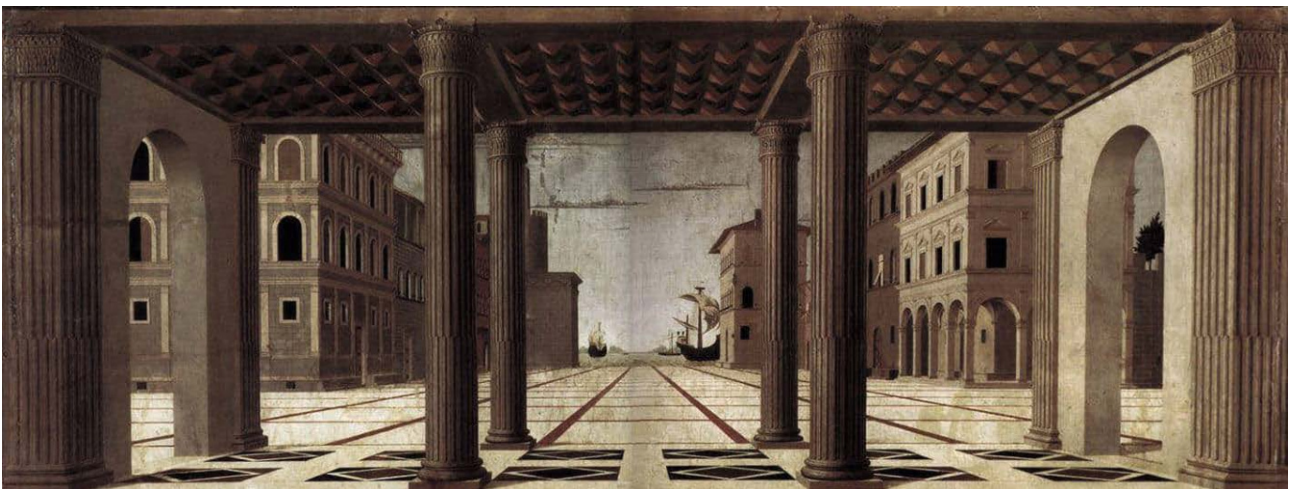
Il problema della riconoscibilità mette in campo il tema della *teatralità urbana*, una questione importante per la costruzione della città.

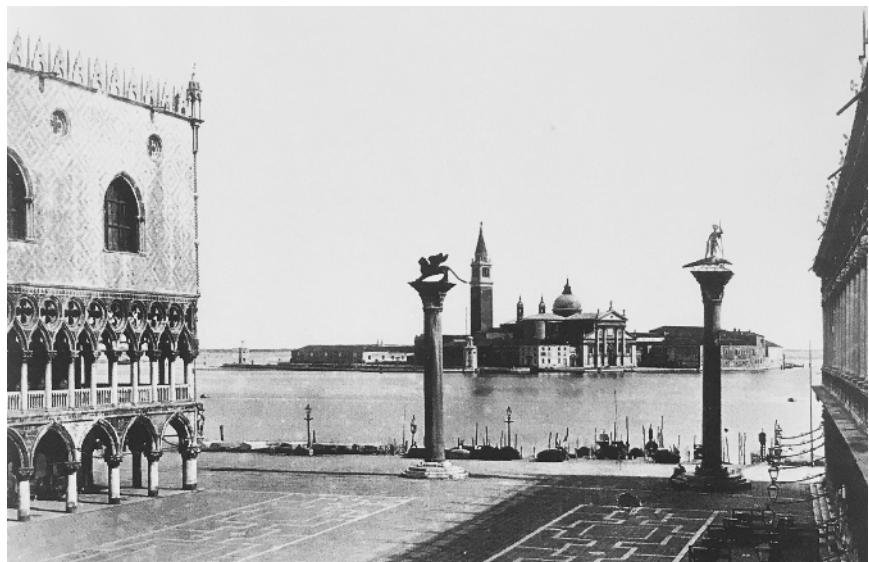
L'etimo della parola 'teatro' deriva dal verbo greco *theáomai*, che vuol dire guardare, osservare, ma anche cercare, riconoscere.

La costruzione dello spazio urbano come spazio teatrale, impone quindi all'architettura di comporre scenari, misurare spazi e costruire luoghi rappresentativi.

In rapporto alla città moderna, alla sua dimensione e alla sua progressiva perdita di forma, riprendendo l'idea della *città per parti* la città ricava la sua forma

Tavole raffiguranti le piazze urbane di Urbino, Baltimora e Berlino, attribuite a Piero della Francesca.





espressiva non più dalla continuità del costruito ma dal sistema di relazioni che si istituiscono tra i suoi capisaldi.

Secondo questo principio di “misurazione” dello spazio urbano assume un ruolo centrale il tema della *localizzazione*, quindi del posizionamento delle architetture a vantaggio delle singole identità.

Quando un'immagine è troppo piena non si vede più niente.

Quando c'è troppo da vedere la percezione tende al nulla e l'immagine perde la sua carica espressiva.

Questo vale anche per lo spazio visivo della città.

Costruire la città per luoghi definiti e in sé riconoscibili significa costruire la città per *luoghi monumentali*, intesi non in termini di architetture solenni e linguaggi aulici ma, come indica la radice del termine (dal latino *monère* - ricordare), come ambiti della città che consentano alla collettività di riconoscersi in essi e comporre il proprio sistema di riferimenti.

All'interno della struttura urbana, allora, il vuoto può essere assunto come strumento di selezione, nel “troppo pieno” dell'immagine, di quegli elementi che si intendono mostrare all'osservatore, al fine di rappresentare una immagine che metta in scena un significato.

Gli spazi vuoti, come elementi di discontinuità attraverso cui poter guardare la città dal suo interno, precisano finitezza e autonomia delle parti e consentono di farsi un'immagine della città, dando forma a quell'*esperienza dell'eterogeneo*³ di cui parlava Giuseppe Samonà.

Come in un collage di unità eterogenee che, anche se si può scindere nelle sue componenti solo dall'accostamento di queste acquista il suo significato specifico, le architetture mantengono intatta la propria identità e individualità ma assumono il proprio valore semantico nella loro composizione.

La ‘artisticità’ della città può essere rappresentata allora, con una inversione, dalla molteplicità piuttosto che dall'unità.

in alto:
Silvio Belli, *Libro di misurare con la vista* (1565), illustrazione di tecniche di rilevamento.

Venezia, veduta dello spazio misurato da San Giorgio Maggiore dalla Piazzetta di San Marco.

La foto è riferita al disegno planimetrico alla pagina seguente.

A Venezia un caso di spazio urbano misurato dalla relazione tra i suoi capisaldi.

La relazione tra la piazza con la sua piazzetta, la punta della Dogana con la basilica della Saute, e l'isola di San Giorgio con il complesso palladiano dà forma alla triangolazione che definisce il *luogo-spazio* del bacino di San Marco.

La relazione tra i due luoghi eterogenei dello spazio "chiuso" di piazza San Marco e lo spazio "aperto" del bacino marciano è enfatizzata dall'apertura della "piazzetta" compresa tra Palazzo Ducale e la Biblioteca Marciana verso la laguna* e dal campanile, che con il suo volume partecipa della triangolazione a distanza tra gli elementi che misurano la piazza d'acqua. Sul rapporto tra questi due luoghi molto diversi si definisce la riconoscibilità della parte di città.

*per l'analisi morfologica approfondita di Piazza San Marco si veda il bel saggio di G. Samonà, *Caratteri morfologici del sistema architettonico di piazza S. Marco*, pubblicato in Id., *L'unità architettura urbanistica*, FrancoAngeli Editore, Milano, 1975.



«L'architettura di una città è un'architettura che implica non i singoli edifici o i gruppi di edifici, ma tutto il complesso che costituisce la città stessa, la relazione mutua fra le sue parti e quella fra ciascuna parte e la città nel suo insieme.

Il suo obiettivo è l'uso creativo degli elementi materiali della città, il suo scopo è il raggiungimento di un ordine visivo adeguato all'ordine fisico della città.

Per la realizzazione di questi obiettivi, l'architettura della città dispone solo di strumenti. (...)

I materiali dell'architettura della città sono:

- il luogo della città e la sua topografia;*
- gli edifici della città;*
- gli spazi interni ed esterni ad essa;*

Gli strumenti dell'architettura della città sono:

- la proporzione;*
- la contrapposizione;*
- la prospettiva.*

È possibile prendere in considerazione e analizzare questi strumenti separatamente, tuttavia è necessario ricordare continuamente che essi sono interrelati e reciprocamente interdipendenti».⁴

In questo senso «(...) è possibile ritrovare una dimensione narrativa dell'architettura, nel succedersi di fatti eterogenei piuttosto che non in una ricerca dell'equilibrio, dell'unità, dell'armonia, della serenità, della bellezza. (...) Nell'architettura moderna si ha una dimensione narrativa basata sull'assenza; domina la composizione la figura retorica denominata "de-tractio"».⁵

Il vuoto non è un concetto etereo, nasce dal togliere, dal fare spazio, quindi, per inverso, nasce dal costruire.

Di questo aveva già parlato Heidegger:

«Il fare-spazio porta il libero, l'aperto per un insediarsi e un abitare dell'uomo. Il fare-spazio è, pensato in ciò che gli è proprio, libera donazione di luoghi in cui i destini degli uomini che vi abitano si realizzano nella felicità del possesso di una patria o nell'infelicità di esserne privi o nell'indifferenza

rispetto all'una o all'altra di tali possibilità.

Il fare-spazio è libera donazione del luogo in cui un Dio si manifesta, del luogo da cui gli Dei sono fuggiti, luogo in cui il manifestarsi del divino a lungo ritarda.

Fare-spazio conferisce la località che appresta di volta in volta un abitare. Gli spazi profani sono in ogni caso tali in quanto riferiti a spazi sacri che stanno sullo sfondo.

Fare-spazio è libera donazione di luoghi.

*Nel fare spazio parla e si cela al tempo stesso un accadere».*⁶

Secondo questa interpretazione della struttura della città e della costruzione dei suoi luoghi si impone un vero e proprio rovesciamento della concezione dello spazio urbano e dell'architettura della città come scena fissa della vita degli uomini. Sull'inversione del rapporto tra figura e sfondo in rapporto alla città, cioè del ribaltamento delle condizioni normali dell'esperienza visiva e dei pesi figurativi tra pieni e vuoti nella costruzione della città moderna, sono eloquenti le parole di Colin Rowe sul parallelo tra St. Diè e Parma:

*«Now, as to the relevance of the questions which they propound, this might be best examined by once more directing attention to the typical format of the traditional city which, in every way, is so much the inverse of the city of modern architecture that the two of them together might, sometimes, almost present themselves as the alternative reading of some Gestalt diagram illustrating the fluctuations of the figure-ground phenomenon. Thus, the one is almost all white, the other almost all black: the one an accumulation of solids in largely unmanipulated void, the other an accumulation of voids in largely unmanipulated solid; and in both cases, the fundamental ground promotes an entirely different category of figure – in the one object, in the other space».*⁷

In questa interpretazione, ma è una idea che era nata già con l'Alberti, gli edifici non sono più la rappresentazione dello spazio. Non più quindi la scena del teatro ma i personaggi della "tragedia", che misurano e qualificano lo spazio con la propria presenza.

Secondo questa ipotesi, se da un lato si pone il tema della autonomia, quindi della

A proposito di teatralità urbana e inversione tra sfondo e figura.

In alto: Gentile Bellini, *Processione in piazza San Marco*, 1496.

Lo spazio della piazza San Marco rappresenta il luogo teatrale in cui i personaggi compiono il rito della processione. L'architettura della piazza fa da *scena fissa* all'azione raffigurata.

In basso: Joseph Heintz il Giovane, *Capriccio con elementi veneziani*, 1678 ca.

Nel dipinto è raffigurata la piazza d'acqua del bacino marciano.

Tra i personaggi della scena non solo le figure reali ma anche altre architetture veneziane sono composte nel luogo e, con una inversione, diventano i personaggi della scena che si svolge nello spazio aperto tra la piazzetta e il vuoto lagunare.



precisione tipologica delle singole architetture che devono essere individue e in sé significanti, dall'altro – per una giusta interpretazione del significato dell'opera – occorre costruire o ricostruire quell'elemento imprescindibile per la sua comprensione.

Un 'intervallo necessario' che non è semplicemente lo spazio che contiene dei corpi posti a una certa distanza l'uno dall'altro.

È uno spazio in cui il sistema delle distanze è progettato, quindi ha una misura precisa che rivela quella connessione invisibile che lega le architetture.⁸

Diventa lo sfondo, *vuoto*, attraverso il quale poter apprezzare il relativo pieno, le *figure-architetture*. Una assenza progettata che si declina in tensione compositiva tra i personaggi della scena urbana.

In questo senso il vuoto assume un valore – per la costruzione dei luoghi monumentali della città – che è doppio.

Non solo permette di abbracciare con lo sguardo ampie superfici, ma attraverso queste "falle" nel *continuum* dell'edificato si può vedere il tempo che, in termini generali, scandisce la storia e, di riflesso, la costruzione della città.

Questo ci riporta all'idea della città *come foresta* teorizzata da Laugier, in cui nel fitto del bosco si aprono come delle radure, dei *lichtung räume* per dirla ancora con Heidegger, che, nel farsi chiari, precisano l'identità delle parti, per se stesse e rispetto alla città, rendendola ovunque riconoscibile.

1. G. C. ARGAN, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma, 1983, p. 126.
2. G. SAMONÀ, in AA.VV., *Giuseppe Samonà, 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, II ed., Roma, 1979, p. 175.
3. si rimanda a G. SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi e l'esperienza dell'eterogeneo*, in *Il fenomeno città nella vita e nella cultura d'oggi*, «Quaderni di San Giorgio», nn. 31-32, Sansoni Editore, Firenze, 1971.
4. L. HILBERSEIMER, *La natura delle città*, Il Saggiatore, Milano, 1969, p. 139.
5. L. SEMERANI, *La narrazione e l'architettura*, in CARLO QUINTELLI, *La città del Teatro*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 1995, p. 248.
6. M. HEIDEGGER, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 2015, pp. 25/27.
7. C. ROWE, F. KOETTER, *Collage City*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1983, p. 62.
8. "All'armonia materiale e pura che le comunicano queste arti, l'anima risponde con un'abbondanza inesauribile di spiegazioni e di miti generati senza sforzo; ed essa crea, attraverso quell'emozione invincibile che le infondono le forme calcolate e i giusti intervalli, un'infinità di cause immaginarie che le fanno vivere mille vite meravigliosamente pronte e fuse". P. VALÉRY, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011, p. 35.



Imparare dalla città. Tra memoria e invenzione

Ernesto Rogers scriveva che *“non si potrebbe capire Palladio senza i suoi studi sulla romanità né astraendolo dall’influenza diretta dei luoghi (e delle persone) conosciuti”*.¹

Penso che un discorso analogo si possa tentare, con le rispettive differenze, anche per Gianugo Polesello e Antonio Monestiroli, provando a valutare in quale misura nella loro esperienza di progetto sia riconoscibile l’insegnamento delle città in cui si sono formati e che più di altre hanno costituito il campo di sperimentazione della loro ricerca progettuale.

Venezia, città di appartenenza elettiva nel caso di Polesello, e Milano, città di appartenenza effettiva in quello di Monestiroli, hanno rappresentato due centri di rilievo rispetto ai temi propri dell’architettura e della città e al loro studio.

Lo *studio dei fenomeni urbani* ha rappresentato una questione centrale all’interno del dibattito architettonico italiano che si consolida proprio tra questi due poli.

Nel caso e di Polesello e di Monestiroli, la condivisione di una idea di città per parti formalmente compiute, ordinate all’interno di un sistema policentrico fatto di centri distinti e posti in relazione tra loro, appare con una certa evidenza, ed è dichiarata in diverse occasioni.

Penso però che, ai fini della ricerca, possa essere interessante provare a capire, nel loro caso specifico, quale sia il legame, se c’è, tra la teoria in astratto e la realtà dei rispettivi luoghi di appartenenza.

L’operazione qui tentata è quella di valutare il rapporto possibile tra una idea di città e alcuni caratteri fondativi dei luoghi concreti, tra idea di città e “memoria” dei luoghi.

Ma *“la città (...) non è solo «città della memoria» essa è anche la città reale che*

in copertina:
In alto, fotopiano dell’area metropolitana di Venezia.
In basso, fotopiano dell’area metropolitana di Milano.



Francesco Guardi, *Gondole sulla laguna*, ca. 1765. Museo Poldi Pezzoli, Milano.

*trascina nella sua presenza prepotente le ragioni e le presenze di luoghi costruiti e di luoghi solo progettati”.*²

Una memoria, per come viene intesa in questo discorso, che non ha niente in comune con la memoria involontaria di stampo proustiano, all’opposto, è una memoria che agisce per selezione, che prende una posizione, e sceglie quali valori assumere, reinventandoli, nella città reale.

Quindi si potrebbe dire, forse con maggiore precisione, *l’esperienza della città* come materiale di una educazione formale, e che traduce le proprie ragioni all’interno di una realtà nuova, il progetto.

Secondo questa interpretazione penso ancora al progetto *Novissime* di Giuseppe Samonà che procede proprio in questa direzione e che ritorna all’interno della ricerca quasi come una chiave di volta a cui le diverse questioni fanno riferimento; le stesse questioni che proprio il progetto apre.

*«Venezia rappresenta una sorta di ossimoro nel senso comune degli architetti, come dire “Venezia e la progettazione” sapendo di nominare due termini di un’antitesi. Venezia rappresenta il tipo della “completezza”, del “finito” in architettura; essa (Venezia con la laguna) è un “fatto architettonico per eccellenza” che non consente turbamenti né modificazioni. Eppure Venezia (...) presenta continue tracce di un cantiere permanente».*³

Gianugo Polesello e Venezia

La morfologia di Venezia è strettamente connessa al contesto in cui essa si colloca. La città si è formata e trasformata secondo i vincoli che il contesto lagunare imponeva all’opera dell’uomo.

La sua forma appare come costretta a svilupparsi entro i limiti di un sistema com-

plesso di isole e canali e dettata dalla volontà di delimitare e definire gli spazi interni alla città, in contrapposizione all'indefinito della distesa lagunare senza limiti. La molteplicità di condizioni spaziali, di articolazione di luoghi, è sempre precisata da una ben definita geometria fatta di superfici di facciate ripetute, in antitesi al panorama lagunare caratterizzato da forme appena emergenti che appaiono sfumate sul limite tra acqua e cielo.

Sul rapporto con il contesto lagunare, quindi tra acqua e lembi di terra emersi disponibili all'edificazione, la città si costruisce attraverso la proliferazione di aggregati che, progressivamente, ricavano all'interno della struttura urbana i capisaldi di un disegno complessivo.

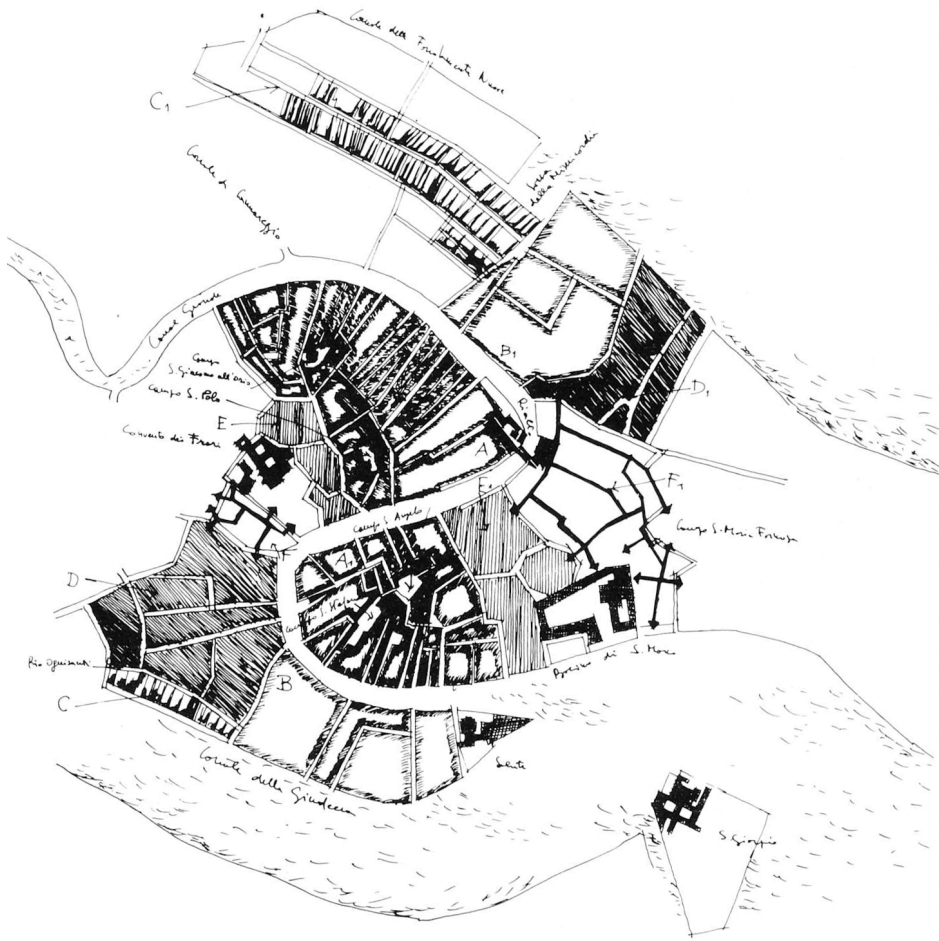
All'interno di questo disegno, il Canal Grande, piazza S. Marco con la piazzetta, il bacino marciano, Rialto, l'Arsenale, il Canale della Giudecca e i principali campi, rappresentano i "dispositivi" urbani che configurano la città con la sua originale forma, come riferimenti di un sistema tutto interno ad essa.

La percezione di questo sistema, costruito sulla disimmetria dello spazio veneziano che genera prospettive fuori asse sempre diverse, si articola di visioni successive che accompagnano il percorso al suo interno, generando compressioni e dilatazioni dello spazio inattese che rendono la città un sistema di forme e di luoghi apprendibile.

Questa interpretazione della *forma urbis* basata sulla relazione tra capisaldi interni ad essa riporta il discorso sul piano della dimensione "nucleare" di Venezia.

Una dimensione interna, secondo quanto detto, ed esterna a un tempo, in cui Venezia è intesa come architettura all'interno del firmamento lagunare, che comprende, con essa, le isole minori, le barene, la terraferma.

Riconoscere questo doppio, tra l'idea di finitezza espressa dall'immagine di Venezia di Jacopo de' Barbari e la "dimensione larga" raffigurata nel sistema di *stelle e costellazioni* dell'isolario di Benedetto Bordone, può essere il punto di partenza



attraverso cui riconoscere alcuni temi della poetica poleselliana.⁴

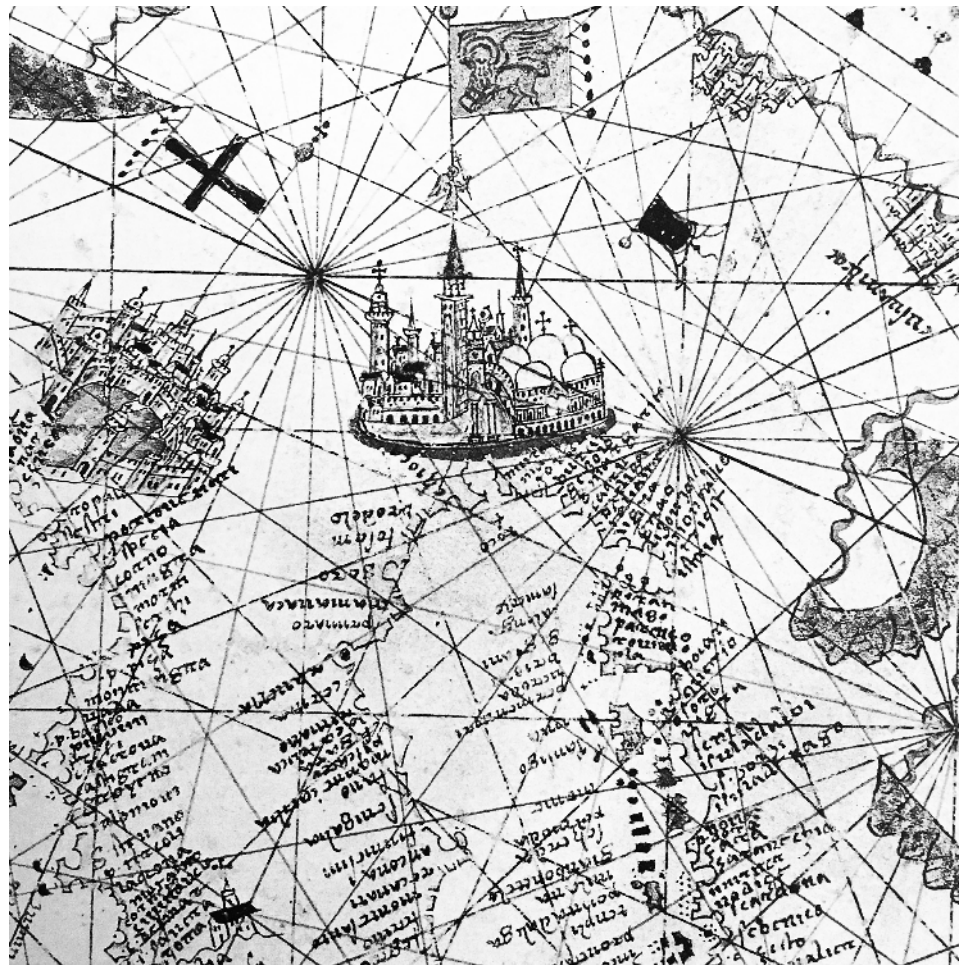
*«Provare la quadratura del cerchio, riunire gli elementi di una contraddizione: è questo il tema per un progetto. Che consiste nel ripetere atti che da sempre sono stati compiuti nell'architettura del luogo-Venezia. Primo: la cinturazione, il definire, attrezzandola, un'area per la costruzione di un'architettura, di una "fabbrica" interna ai limiti. Secondo: riusare la cinturazione ripetendo gli stessi nuovi atti e definire ogni volta, in una geometria di assiemaggi, nuovi luoghi, nuovi segni, nuove relazioni».*⁵

Attraverso le parole di Polesello su Venezia si può risalire ai temi che caratterizzano il suo metodo e che egli prova e riprova, con ossessione, nei suoi progetti misurando la validità dei principi, applicandola anche ad altri contesti.

«Gianugo diceva di aver imparato tutto da Venezia. La sua teoria del proget-

nella pagina precedente:
Le parti del sistema urbano-insulare di
Venezia. Disegno di Luciano Semerani
pubblicato in Id., *Progetti per una città*,
FrancoAngeli, Milano, 1980.

in questa pagina:
Rappresentazione simbolica di Venezia
su un antico portolano, particolare.
Venezia, Museo Civico Correr.

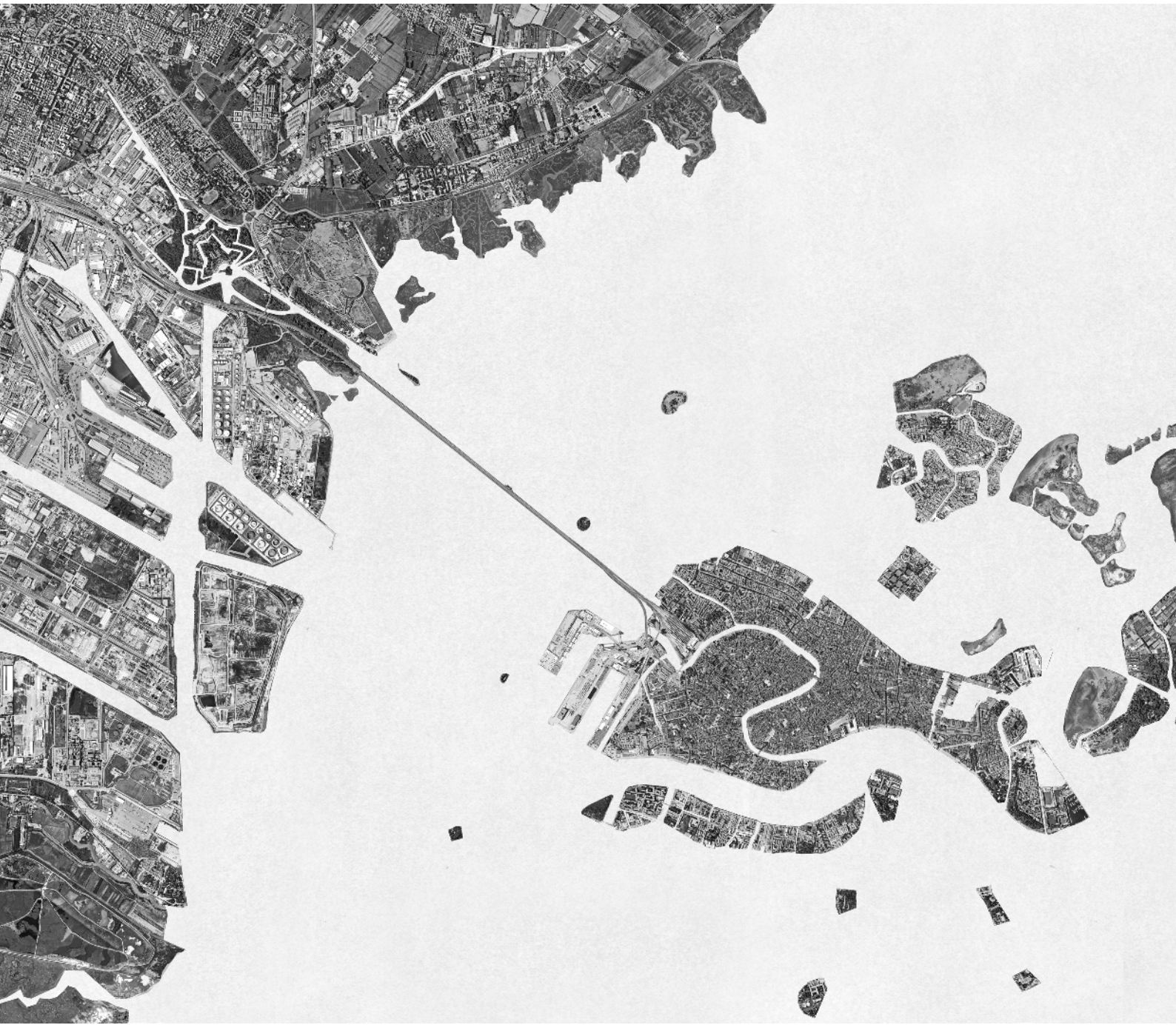


to, lo diceva sempre, viene dai suoi studi su Venezia, è impensabile al di fuori di Venezia (...))».⁶

Nel suo scritto *Progetti veneziani*, sono contenuti i punti salienti, rispetto al tema e alla sua interpretazione di questa ricerca, che caratterizzano più in generale la teoria del progetto di Polesello e che, infatti, ritornano anche nei progetti concepiti per altri luoghi.

Alcuni temi della lezione veneziana passano per la natura insediativa del luogo, la sua multiscalarità, Venezia finita in se stessa e Venezia come parti nel sistema di parti del teatro lagunare; altri invece sono riferiti ad alcune architetture precise, in particolar modo nella lezione palladiana e nei suoi progetti per la città.

Per questo motivo questi temi vengono di seguito messi in luce proprio partendo dalle sue parole su Venezia, per valutare il rapporto tra la realtà specifica della città e un metodo di progetto che parte da Venezia ma che aspira a una più ampia generalità.



nella pagina precedente:
il sistema insulare della laguna veneta
e il rapporto con i centri di Mestre e
Marghera in terraferma.
Rielaborazione grafica dell'autore.

1. La città come sistema di centralità in relazione e il tema del limite.

*«Dentro questo “luogo comune” si possono fare, secondo me, alcune ipotesi: deve essere sciolta la questione di una limitatio che sia effettivamente funzionale ad una “idea-di-Venezia”, in cui Venezia sia certamente la centralità più importante di un sistema di centralità; può essere ripensata la complessità urbana avendo a mente la città lagunare come sistema insediativo ancora visibile nella immagine della città a nuclei e della città estuario (...); deve essere provata una presenza futura di Venezia come città dentro l'unità lagunare, come presenza architettonica che, costruendosi sui luoghi più critici della città, promuova la messa in funzione di una nuova grande macchina urbana che comprenda dentro una nuova ecouméne tutto ciò che è Venezia».*⁷

All'interno di un sistema fatto di centralità il tema che si pone è la possibilità di distinguere forma e ruolo di queste all'interno del “teatro urbano”.

Per questo motivo emerge la necessità di definire, di imporre misure, di concludere significativamente; riconoscere quindi ambiti finiti, quelli che Samonà chiamava *luoghi-spazio*, limitati, dove la delimitazione non sia necessariamente fisica ma da intendere in termini di definizione di forma e di misura dei luoghi.

L'insistenza sui luoghi più critici della città per definirne i nuovi capisaldi è anch'esso un tema che ritorna a più riprese nel lavoro di Polesello, e che è strettamente legato a questa idea.

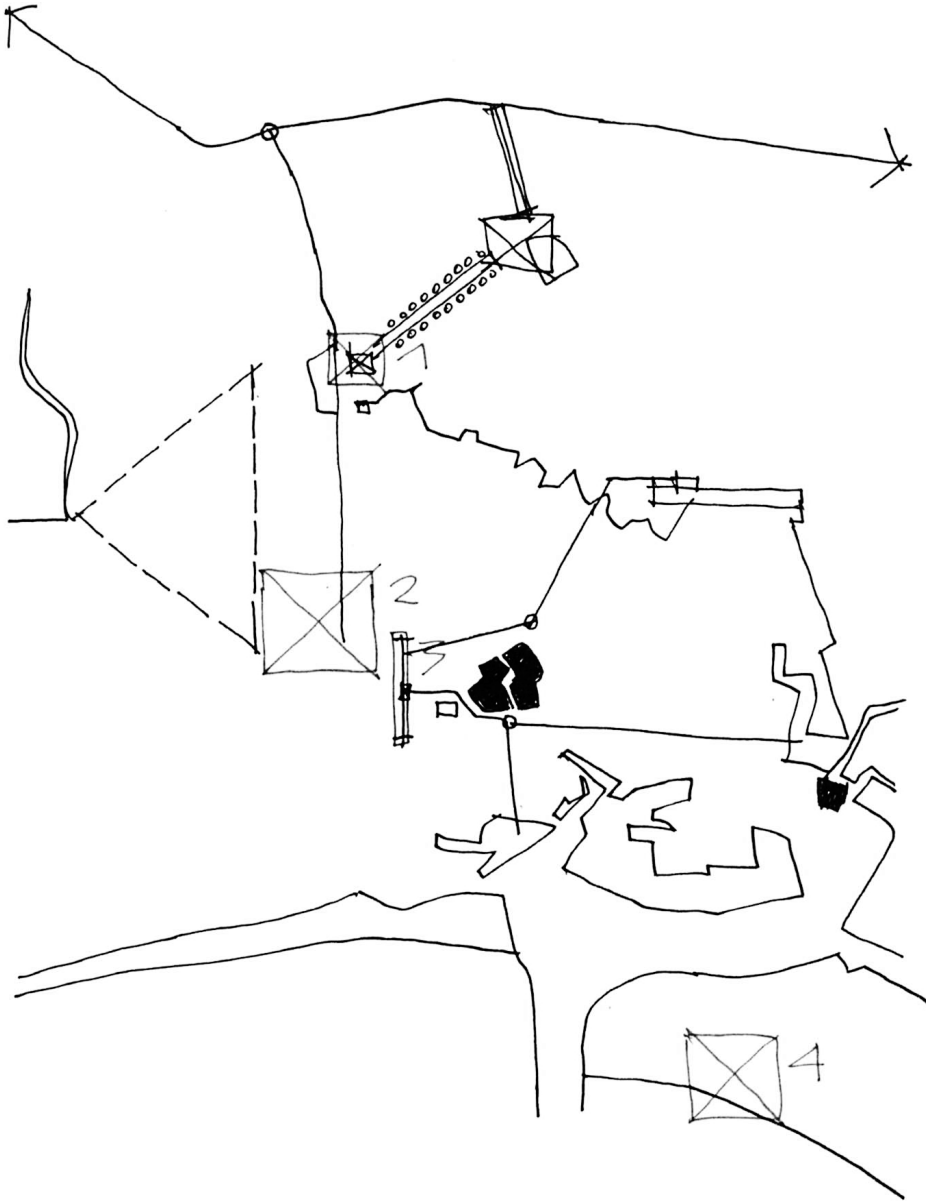
I suoi progetti insistono infatti, sulle aree più arrischiate della città - aree portuali, ex aree produttive, mercati, stazioni -; aree che possono costituire la rete di nodi all'interno di un sistema policentrico.

*«L'architettura interviene sempre al loro centro. Dove per la sua forma massimo è il pericolo».*⁸

Ritorna ancora una volta il “paradigma Novissime”, in cui con una certa perentor-

ANIMATETURE VENEZIANE

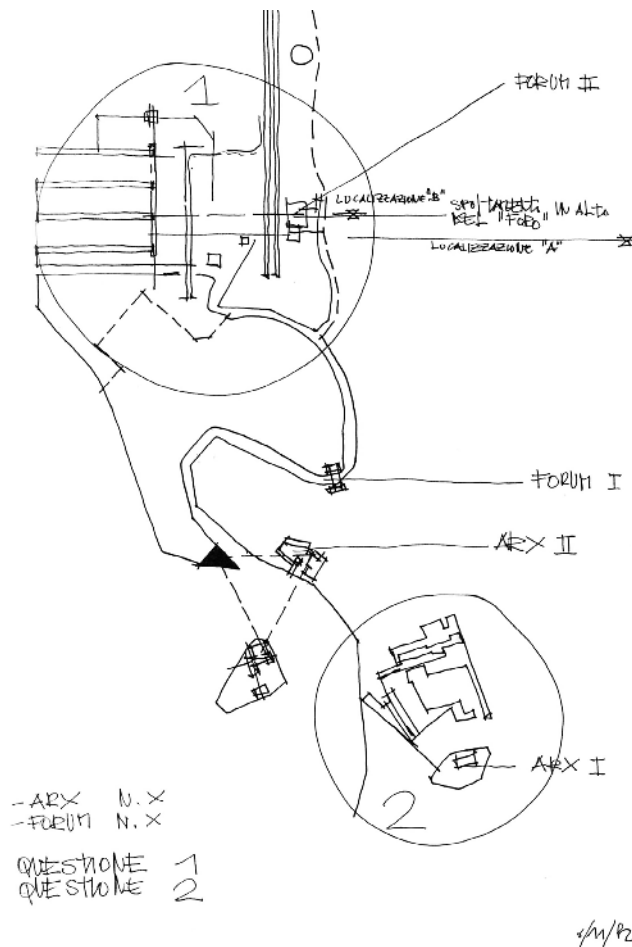
6/11/2



- 1- ALTO BELLO
- 2- S. SANTA PORTO - S. GIORDANO
- 3- FONTE SANTA NOVE
- 4- CAVALLINO

nella pagina precedente:
G. Polesello, *Architetture veneziane*,
schema del sistema territoriale-laguna-
re con localizzazione delle architetture,
1982.

in questa pagina:
G. Polesello, *Arx N. x, Forum N. x*,
Questione 1, Questione 2, schema del
sistema monumentale veneziano, 1982.



rietà la figura triangolare del progetto segna i limiti precisi del luogo-spazio costruito in quella che era, e continua probabilmente ad essere, l'area più incerta della città, definendo un ambito concluso e riconoscibile e che rimanda, attraverso la prospettiva lunga inquadrata dai suoi due volumi lineari protesi verso Mestre, al sistema di relazioni con la terraferma e si inserisce allo stesso tempo all'interno del sistema di luoghi monumentali della città, l'Arsenale, il sistema reattino e quello marciano.

Questa idea di città fatta di centri in relazione, quasi una idea di policentrismo non solo alla scala territoriale ma anche a quella urbana, si può riscontrare, sempre nella lezione veneziana, negli interventi di Palladio per il foro reattino e l'area marciana.

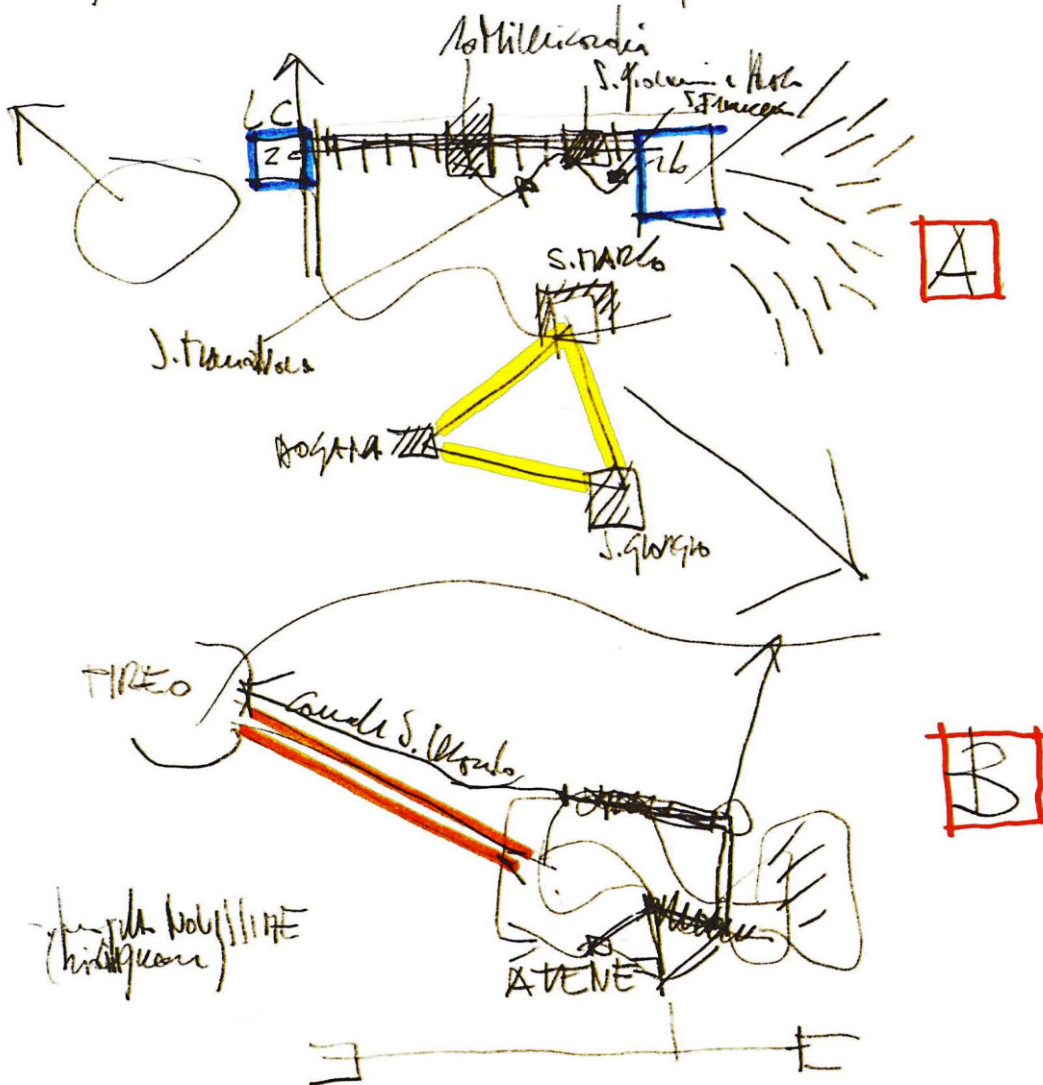
«La nuova figura del "ponte" e del "foro" riuniti da Palladio dentro una architettura, ha un valore simbolico, certo; essa indica, però, anche una procedura, che è quella di pensare e costruire la città nella riformulazione delle sue parti interne (Rialto) o nell'addizione di nuovi capisaldi (S. Giorgio, il Redentore), che valgono a "ristabilire le misure" di un luogo (...).»⁹

Attraverso il richiamo ai progetti palladiani, ci si può collegare al tema successivo.

vacanza 14/3/1973

- triennio:
- 1) gli elementi costitutivi del quadro territoriale/urbano (i. le aree produttive, le funzioni centrali, etc.): i fatti territoriali
 - 2) gli elementi costitutivi del progetto: i fatti urbani

- 2a) i piazzi, i piazzi, i giardini, la bottega, i redentore
- 2b) i vicoli e olivieri → i giardini
- 2c) i vicoli e botteghe → le fondamenta nuove



2. L'architettura-in-funzione. La ripetizione e la ripetibilità; la variazione "caso per caso".

*«L'architettura può allora essere pensata nuovamente come necessità. Architettura da utilizzare, da mettere in funzione organizzando risposte ordinate e complesse, come nel caso dell'intervento realtino di Palladio o di quello marciano, che ha dimensioni ottiche ben diverse rispetto al primo, che è costituito secondo un disegno diverso in uno spazio dato che ha, ancora, una diversa dimensionalità. Eppure, in entrambi i progetti il discorso architettonico è fatto utilizzando lo stesso repertorio linguistico, non solo nei suoi elementi primi ma anche nelle figure, negli aggruppamenti più complessi».*¹⁰

L'architettura come *ars combinatoria*¹¹, come ripetizione e combinazione di elementi già-dati, o già-provati, è alla base del metodo compositivo di Polesello, che procede attraverso l'utilizzo di pochissimi *tipi-figure*, composti in maniera diversa a dare forma a uno spazio architettonico che assume ogni volta un significato specifico.

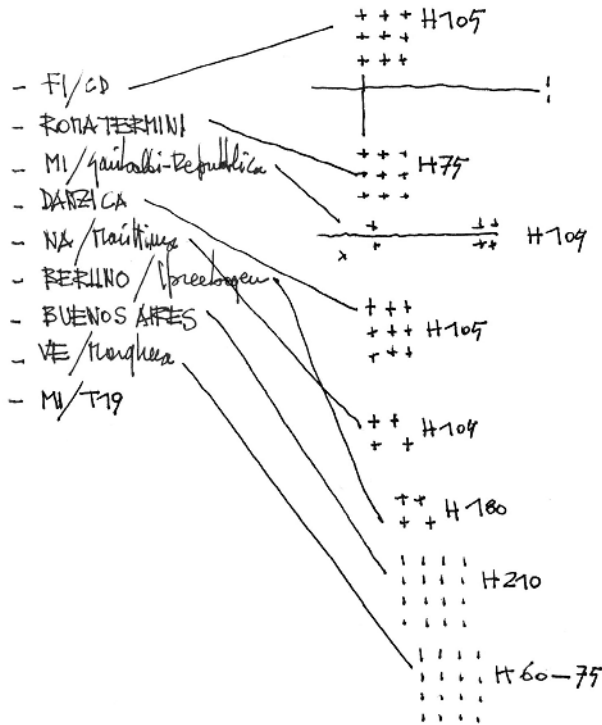
*«Voglio dire che il repertorio architettonico utilizzato è costruito nel segno della monotonia. E questo non è un risultato derivato; esso è il luogo di partenza per sperimentare la capacità combinatoria di un numero limitato di forme che si ripetono e, nel loro ripetersi, mutando di posizione istituiscono nuove forme che non sono più solo i solidi elementari o le figure nel piano. Queste nuove forme sono gli spazi definiti dalle prime nel loro localizzarsi nello spazio. Discorso vecchio, vecchissimo o, se si vuole, senza tempo».*¹²

E infatti si tratta di un discorso "vecchissimo" perché questo tema trova il suo referente primo nel mondo classico, dove lo spazio è costruito sulla ripetizione di pochi tipi precisi, sempre gli stessi – il tempio, il teatro, il bouleuterion, la stoà, il ginnasio, il telesterion -, che assumono significati nuovi nella loro relazione e danno forma a luoghi sempre diversi.

L'intervento palladiano a Venezia, però, a differenza di quello classico, fa riferimento al ricorso ad elementi ripetuti in contesti consolidati e si propone come

TIPI, VARIAZIONI, RIPETIZIONI, ...
 (p.e. FI/CD, Danzica, NA/Nautilus, Napoli, Berlino/Stroobogen,
 Buenos Aires, ...)

G. Polesello, *Tipi, variazioni, ripetizioni, ...*, schemi in pianta di gruppi di torri, 1995.



strumento possibile per modificare la realtà dei luoghi costruendone una nuova. Questa è la spiegazione dell'espressione *architettura in funzione urbana*, dove l'architettura (ripetuta) a seconda del proprio "uso" all'interno della composizione modifica il proprio senso e costruisce uno spazio architettonico con un significato di volta in volta diverso, in relazione ai contesti.

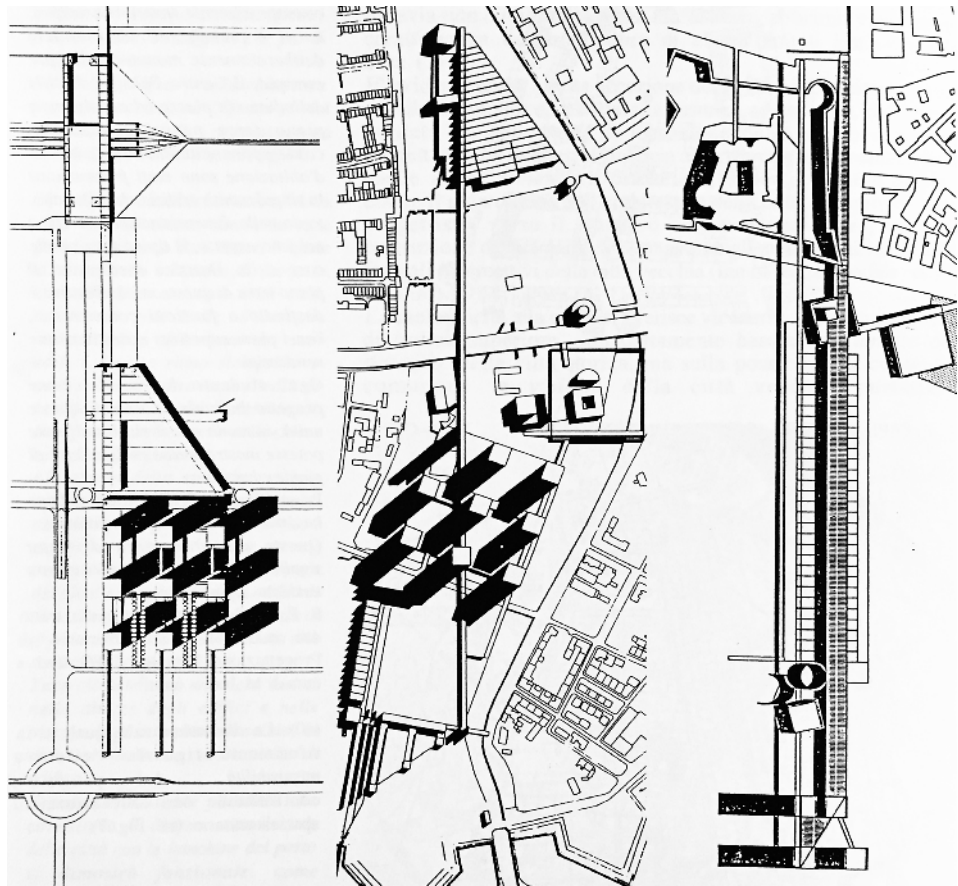
La ripetibilità delle figure della composizione è strettamente legata ai casi specifici in cui il progetto interviene, nel senso che ogni figura ha una sua specificità e un chiaro significato, come una parola all'interno di un discorso, pertanto la sua possibilità di far parte della composizione dipende dal senso complessivo da esprimere.

*«Il metodo del "caso per caso" (...) significa respingere l'astratto ragionamento per categorie al fine di affrontare, invece, l'esame di ogni fenomeno, attraverso una pianificazione concreta, la quale risolve ogni situazione come caso definito da particolari condizioni».*¹³

Attraverso queste parole di Rogers si può rileggere il tema della variazione nella ripetizione, all'interno dei progetti di Polesello.

Infatti, nonostante la precisione di ogni figura e delle sue regole interne, a seconda del "caso" può subentrare la variazione introdotta per rispondere alle regole ester-

Comparazione tra il progetto per il Centro direzionale di Firenze (1977), per l'isola dei Granai a Danzica (1989), per la Stazione Marittima-piazza Municipio a Napoli (1990). La ripetibilità del principio compositivo e la ripetizione e la variazione di tipi e figure della composizione.

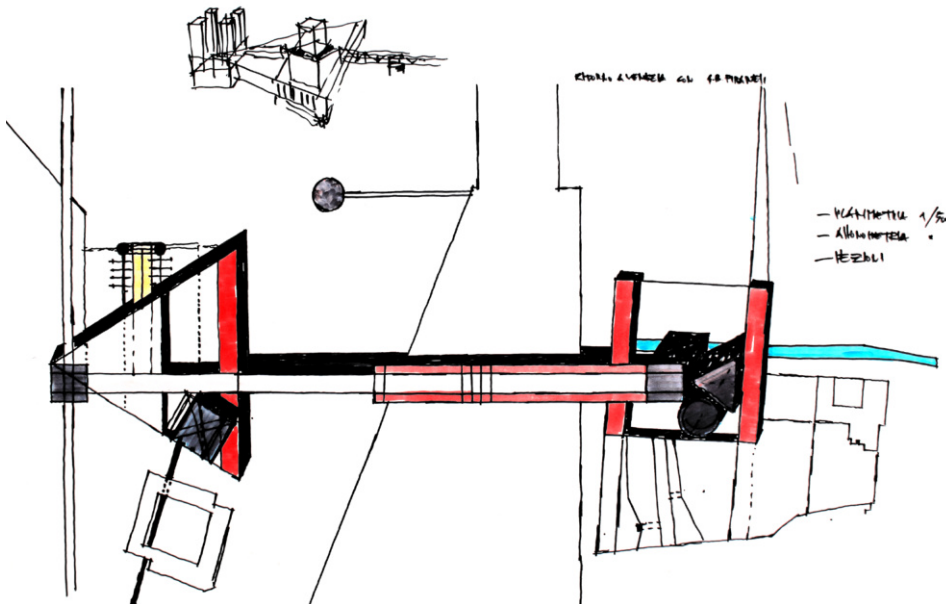


ne introdotte dal contesto con cui il progetto si confronta.

È proprio la questione del caso per caso che introduce la variazione delle due torri ruotate rispetto al gruppo nella ripetizione del castello di nove torri del progetto per l'isola dei Granai di Danzica, già usato da Polesello per il centro direzionale di Firenze, poi ripetuto in diverse occasioni (le sedici torri di Marghera, le torri del progetto per piazza Municipio-stazione marittima a Napoli, quelle per l'area Garibaldi-Repubblica a Milano, per lo Spreebogen a Berlino,...) con variazioni di posizione, numero, misura, per cui assumono un diverso valore a seconda delle diverse occasioni.

Un discorso analogo si può fare per le torri circolari di Schio e dell'area Montedison, per la figura della piazza-agerà o per quella della strada porticata, o ancora per il foro triangolare del progetto per Danzica che riprende la punta della Dogana Veneziana, la cui figura era stata utilizzata nella composizione, seppure con un diverso significato, già in altre occasioni - se si pensa alla piazza triangolare del centro direzionale di Firenze o al foro triangolare del progetto Venezia ovest -.

In questo senso la ripetizione non è mai semplice riproposizione di elementi già noti e assodati ma richiede una ricerca continua per la ridefinizione volta a volta del proprio valore all'interno della composizione, proprio come nel caso delle chiese palladiane alla Giudecca, che con le loro facciate ripetute -ma con una variazione - costituiscono gli elementi di una scena che ridefinisce la forma della città.



3. La localizzazione e la precisione della geometria.

«Rispetto a questa figurazione, la “misurazione” di modello palladiano introduce il principio della prevalenza della localizzazione, della posizione degli elementi architettonici a vantaggio delle loro ridondanti identità. Voglio dire che nel quadro le singole architetture (elementi di una composizione) devono essere come i suoni di una definita struttura polifonica. E come per i suoni o per i colori, certamente la gamma esiste, ed esiste, prima ancora, la chiarezza (...).»¹⁴

Il tema della localizzazione è strettamente connesso al precedente.

La ripetizione di certe figure e, nella ripetizione, la loro precisa localizzazione esprime con una forte intenzionalità un significato specifico.

Il ricorso alla geometria è da leggere in riferimento proprio alla traduzione in forme di questo significato, senza possibilità di fraintendimenti.

La geometria, infatti, con la sua semplicità che tende all'astrazione dichiara un grado di autonomia del progetto che non lascia spazio a condizionamenti esterni. La elementarità delle figure, unita alla scelta localizzativa, mira all'assolutezza della composizione, ovvero alla sua massima chiarezza. Pochissime figure, il triangolo, il quadrato, il cerchio, a volte il trapezio - quando la figura deve rendersi più complessa per adeguarsi alle condizioni imposte dal contesto -, disposte in maniera precisa a misurare spazi urbani, anch'essi precisi, che trovano una corrispondenza esatta con il significato che vogliono esprimere senza lasciare spazio ad alcuna forma di ambiguità.

L'uso topologico della geometria, assunto in questo senso, è garanzia di *continuità* del progetto, che si esprime proprio nella dialettica non conciliativa tra nuove forme e forme preesistenti.

4. Il vuoto, i suoi limiti, la sua misura.

Tutti i punti e le questioni individuate finora concorrono, con la propria specificità a dare volta a volta delle risposte possibili al tema principale, che è quello che si vuole indagare in questa tesi.

Come dare forma al vuoto? Come definirlo, misurarlo, comporlo?

Un tema che ancora viene da Venezia, forse in maniera più evidente dei precedenti, e che rappresenta il problema principale nei progetti di Polesello, almeno rispetto all'interpretazione data in questa tesi, che per l'appunto approfondisce il tema attraverso l'analisi di progetti che non sono fatti per Venezia.

Sul legame tra il tema e la città, sulla sua origine veneziana, sono prese in prestito le parole di Cacciari che sono eloquenti in questo senso:

«Ma la città è anche vuoto. E si può davvero parlare di architettura quando si comprende che un progetto affronta compositivamente il problema del vuoto. Ciò distingue metafisicamente l'architettura da ciò che è mera empiria tecnico-costruttiva. Non solo nel senso banale che l'architetto debba contrapporre momenti di vuoto a momenti di "pieno", che l'architetto non sia assillato da complessi babelici. Il vuoto "abita" il progetto, l'edificio tanto quanto il percorso, il metodo che lo unisce-divide alle altre presenze dello spazio urbano. L'ordine della composizione dice (logos!) secondo limiti inesorabili, ma quando tutto ciò che di sensato si poteva dire è stato detto, rimane non l'"insensato", non l'"irrazionale" (...) ma "semplicemente" ciò che, in quei limiti, è silenzio, esiste come silenzio. (...) È nei progetti per Venezia che questo problema, a mio avviso, "assale" Polesello con maggiore violenza. Qui il confine della città è, ad un tempo, immediatamente risolto e perciò esso stesso irrisolvibile. proprio perché sembra darsi, sembra non poter essere fatto oggetto di composizione. Eppure, il senso di nessun'altra città si gioca, come per Venezia, così essenzialmente intorno al problema di quale sia il suo termine. Se esso non può consistere staticamente nel bordo del suo habitat insulare, come percorrere il vuoto che lo abbraccia? Come mettere in risonanza le due facce della Laguna? Come comporre, appunto, il vuoto che le separa?»¹⁵

La Venezia Possibile, collage dei progetti per Venezia di Gianugo Polesello.

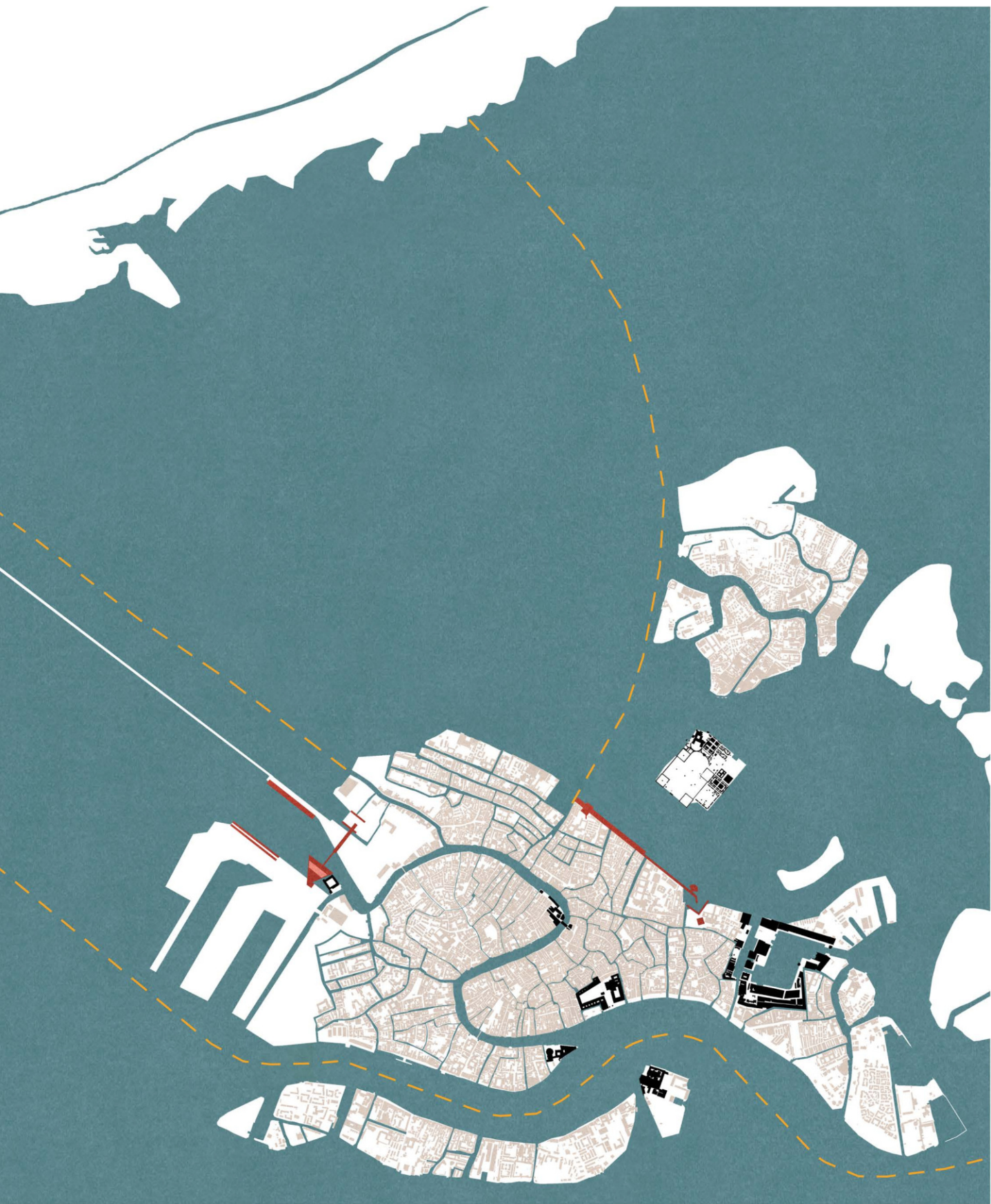
Da nord-ovest verso sud-est i progetti montati sono:

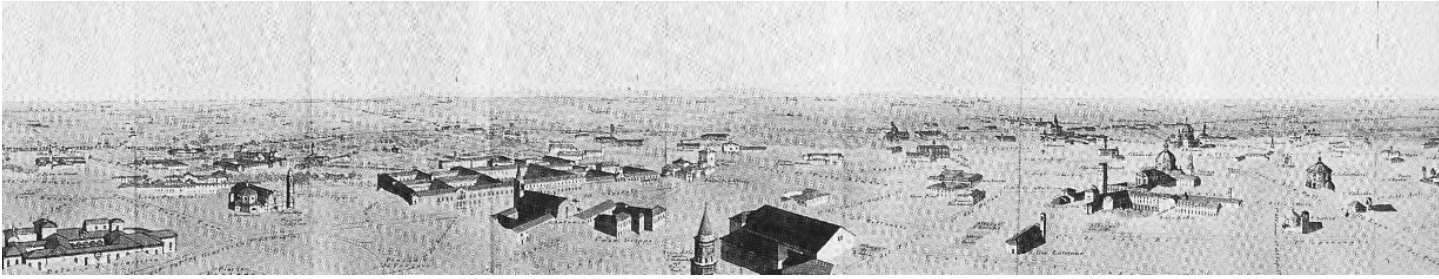
Altobello a Mestre, le 16 torri di Marghera e il Parco San Giuliano, Venezia ovest e Fondamenta Nove.

Il montaggio del progetto per l'isola dei granai a Danzica sull'isola dei serbatoi nella zona industriale di Marghera (modificata nella sua forma) vuole essere una prova, pretestuosa ma verosimile, della idea della costruzione della città per luoghi centrali, andando a collocare lungo il Canale della Giudecca con la possibilità di instaurare relazioni possibili con gli altri capisaldi urbani.

Disegno dell'autore







Trovare un legame così stretto ed evidente come quello tra Polesello e Venezia nel caso di Monestiroli con Milano risulta più complesso. Antonio Monestiroli e Milano

All'interno della sua ricerca, o meglio del suo pensiero, un legame con la propria città si può rilevare con una certa tradizione illuminista, nella ricerca della ragione delle cose espressa attraverso la semplicità delle forme e la loro rispondenza al tema da mettere in rappresentazione.

Ma questo è un problema diverso rispetto all'obbiettivo che ci si è posti in questo paragrafo e che risulta fuori tema in questa occasione.

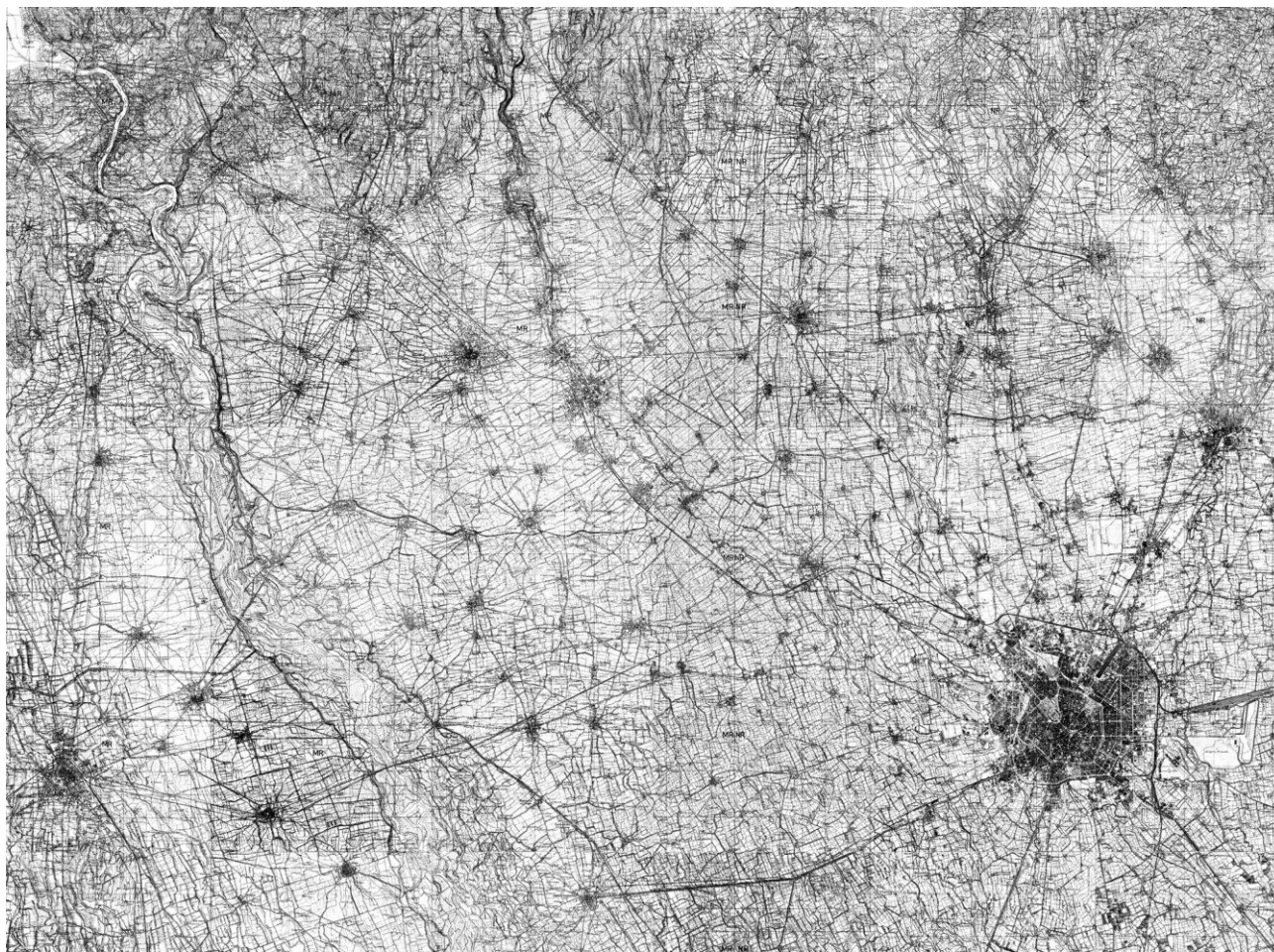
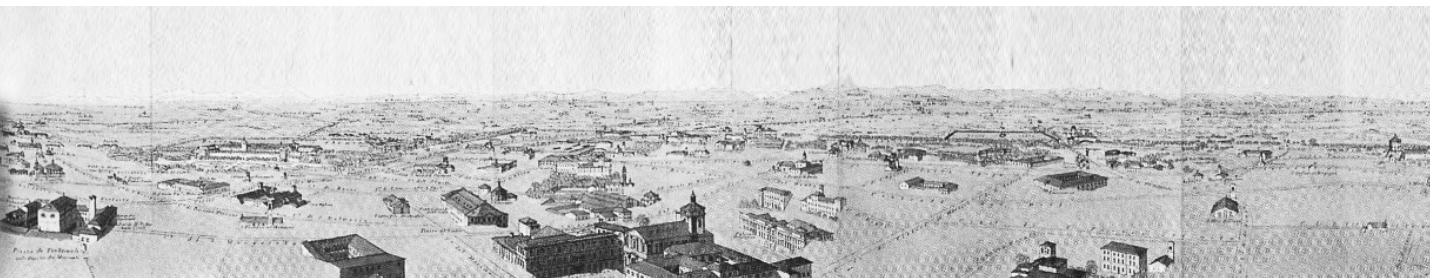
Rispetto all'idea di città, ai modi della sua costruzione ai temi inerenti la definizione dei suoi luoghi, trovare un'influenza diretta di Milano nei progetti di Monestiroli appare meno evidente.

Delle risposte chiare alla domanda dove sia la "milanesità" nei suoi progetti non sono state trovate. Le argomentazioni che seguono sono interpretazioni in forma ipotetica e costituiscono delle questioni aperte all'interno della ricerca, che possono riproporsi per un approfondimento futuro.

La prima ipotesi formulata risiede, come nel caso di Polesello, in una certa "influenza" sul progetto esercitata dalla natura insediativa del luogo.

L'idea di città policentrica, i cui diversi centri, distinti e ognuno con una propria forma e una propria identità riconoscibile, costruiscono un sistema ampio in cui essi sono messi in relazione da una rete di vie è una idea che, prima di trovare riscontri nelle idee moderne, rappresenta di fatto la vocazione insediativa del territorio lombardo. Esso infatti appare storicamente come un territorio policentrico, con la sua struttura territoriale costruita sulla relazione tra le diverse città della regione, che le ha conferito un forte carattere unitario.

Il mancato riconoscimento della natura della città e del territorio a costruirsi per parti singolari ha contribuito con il passare del tempo a cancellarne quasi del tutto le tracce, con il risultato di una città – Milano - che si è costruita sulla base di un modello monocentrico, per cui essa, crescendo a macchia d'olio, ha generato numerose aree periferiche più o meno esterne rispetto al suo unico centro; luoghi senza alcuna riconoscibilità e identità e senza alcuna relazione reciproca.



nelle pagine precedenti:
In alto. Veduta a volo d'uccello del territorio lombardo con i suoi poli.
Anonimo, s.d.

In basso. Carta IGM del territorio lombardo, 1936. Si riconoscono come macchie nere nella fitta rete di tracciati i centri del sistema policentrico territoriale.

Il ritorno all'idea di una città policentrica, costruita per luoghi precisi e distinti che costruiscono la forma urbana attraverso i rapporti a distanza che questi stabiliscono può trovare un riscontro nelle idee di Monestiroli e nei suoi progetti, in questa memoria dei luoghi lontana, molto più lontana che nel caso di Venezia, considerata come ipotesi possibile per sovvertire quel modello monocentrico, che con la crescita a dismisura della città si era già da tempo reso inadeguato a un possibile sviluppo ulteriore di una città che ancora non arresta la sua crescita.

Una ipotesi che propone un avanzamento rispetto al problema dei modi di costruzione della città moderna, soprattutto se si guardano i progetti per fatti proprio per Milano, che sia in realtà un ritorno e che affonda le proprie radici nelle ragioni che sono alla base della vocazione insediativa del territorio e dei suoi luoghi.

Riguardo alla seconda ipotesi, questa idea di città policentrica, costruita attraverso la relazione tra luoghi dotati di una propria qualità, che caratterizza la ricerca di Monestiroli ed è applicata all'interno di diversi progetti urbani, anche riferiti a diverse città (da Parigi, a quelli per Milano, a Berlino, al progetto per San Donato), si può provare a riconoscere un legame tra quella tradizione culturale dell'illuminismo lombardo, con la sua aspirazione alla generalità delle forme, alla loro ragione profonda, di cui si è accennato in precedenza e l'idea della città illuminista, costruita come *avventura della conoscenza*.¹⁶

*“Possiamo dire che l'impegno alla conoscenza è proprio della cultura di una città. Nel caso di Milano è un patrimonio straordinario, non ancora valutato pienamente”.*¹⁷

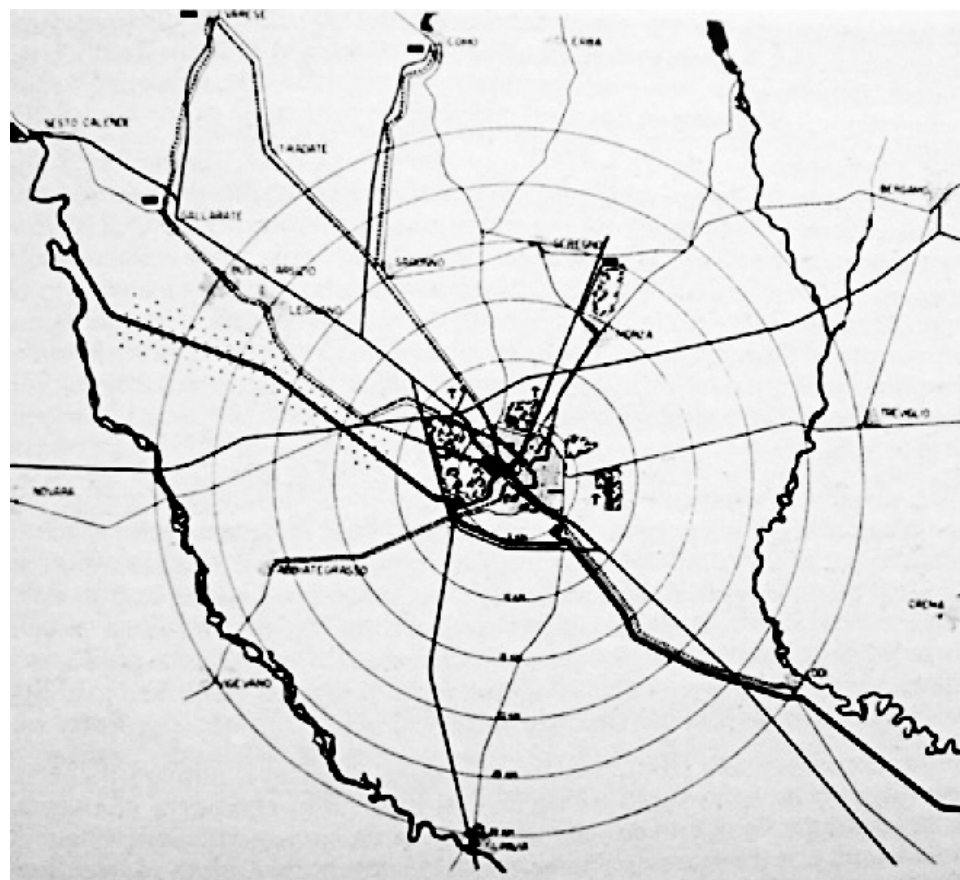
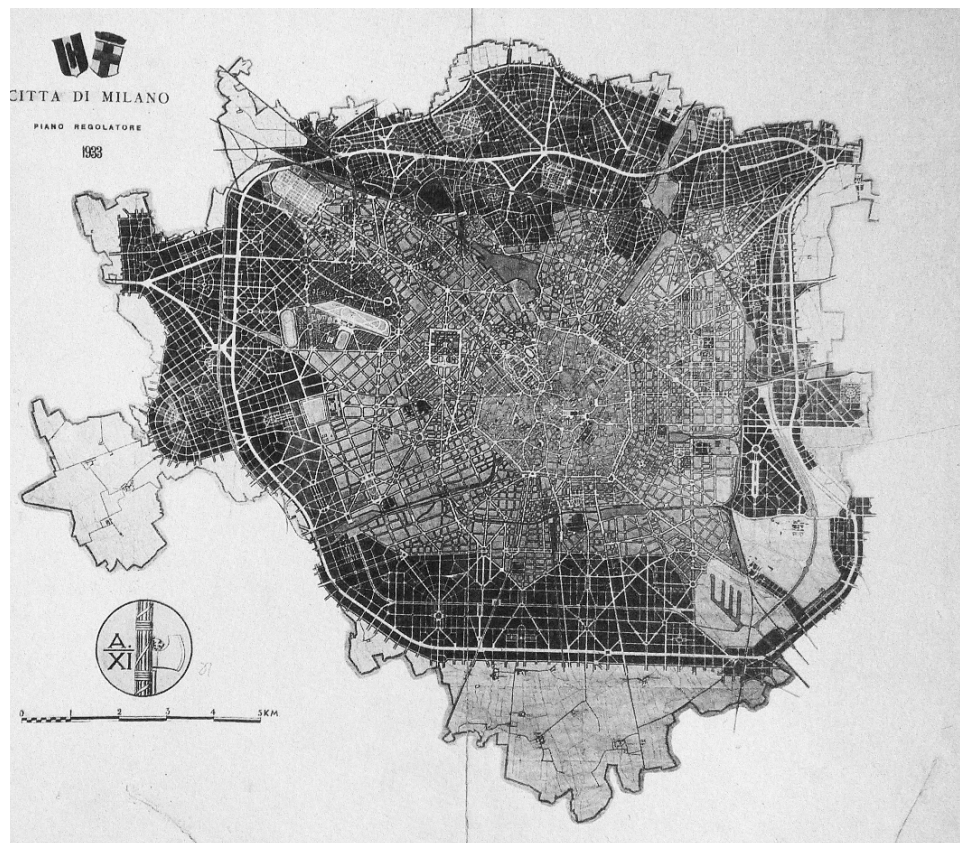
Un legame forse un po' forzato, ma è a questa idea di città come insieme di luoghi monumentali, fatta di più centri messi in relazione tra loro, a cui i progetti di Monestiroli tendono, con la loro idea di definire sempre dei luoghi riconoscibili in cui le parti e gli elementi di città che vi si affacciano si rappresentano istituendo un nuovo sistema di valori.

Questo sistema dà forma a quella varietà che è espressione della complessità urbana, assunta come tratto distintivo, e positivo, della città moderna. Si tratta della definizione di “sorprendenti diversità” di cui parla Laugier a proposito della sua idea della città come foresta. *“La sorprendente diversità altro non è che il riconoscimento della varietà degli elementi urbani costruiti ognuno secondo la propria ragione.”*¹⁸

Queste argomentazioni sul rapporto tra il metodo del progetto di Monestiroli e la

In alto. La reiterazione del modello monocentrico nella crescita distorta della città.
Milano nel PRG Albertini, 1934.

In basso. Proposta di un ritorno al policentrismo lombardo.
Piano A.R. 1945.



città di Milano sono formulate in forma ipotetica, per cui non sono da considerare in maniera assertiva.

Al contrario, rappresentano delle domande di cui continuare a cercare le risposte possibili.

Credo si possa dire, tuttavia, che un aspetto del rapporto tra l'idea di città e della costruzione dei suoi luoghi, in generale, e Milano nel metodo di Monestiroli – e forse la lezione più grande imparata dalla città – risiede più che altro nel rapporto disgiuntivo che intercorre tra i due termini, la città reale e il progetto.

Con questo non intendo dire che le sue idee siano nate esclusivamente per rinnegare una realtà urbana riconosciuta come non più sostenibile e proporre una alternativa; non si può stabilire se venga prima l'idea e poi la sua applicazione sulla città, o viceversa, se l'alternativa sia maturata proprio in risposta al problema del monocentrismo milanese.

Però, si può dire che, sia nel caso in cui rappresenti la genesi dell'idea o che sia un suo avanzamento, il legame con la città e l'idea di essa perseguita da Monestiroli nella sua ricerca si propone come una decisa inversione senza stravolgerne drasticamente la struttura ma lavorando, in questa direzione, nei suoi luoghi incerti, interni alla città o più esterni, da ridefinire attraverso l'architettura per dar forma all'insieme di luoghi significativi che dovrebbe essere la città e proporre una forma alternativa e possibile.

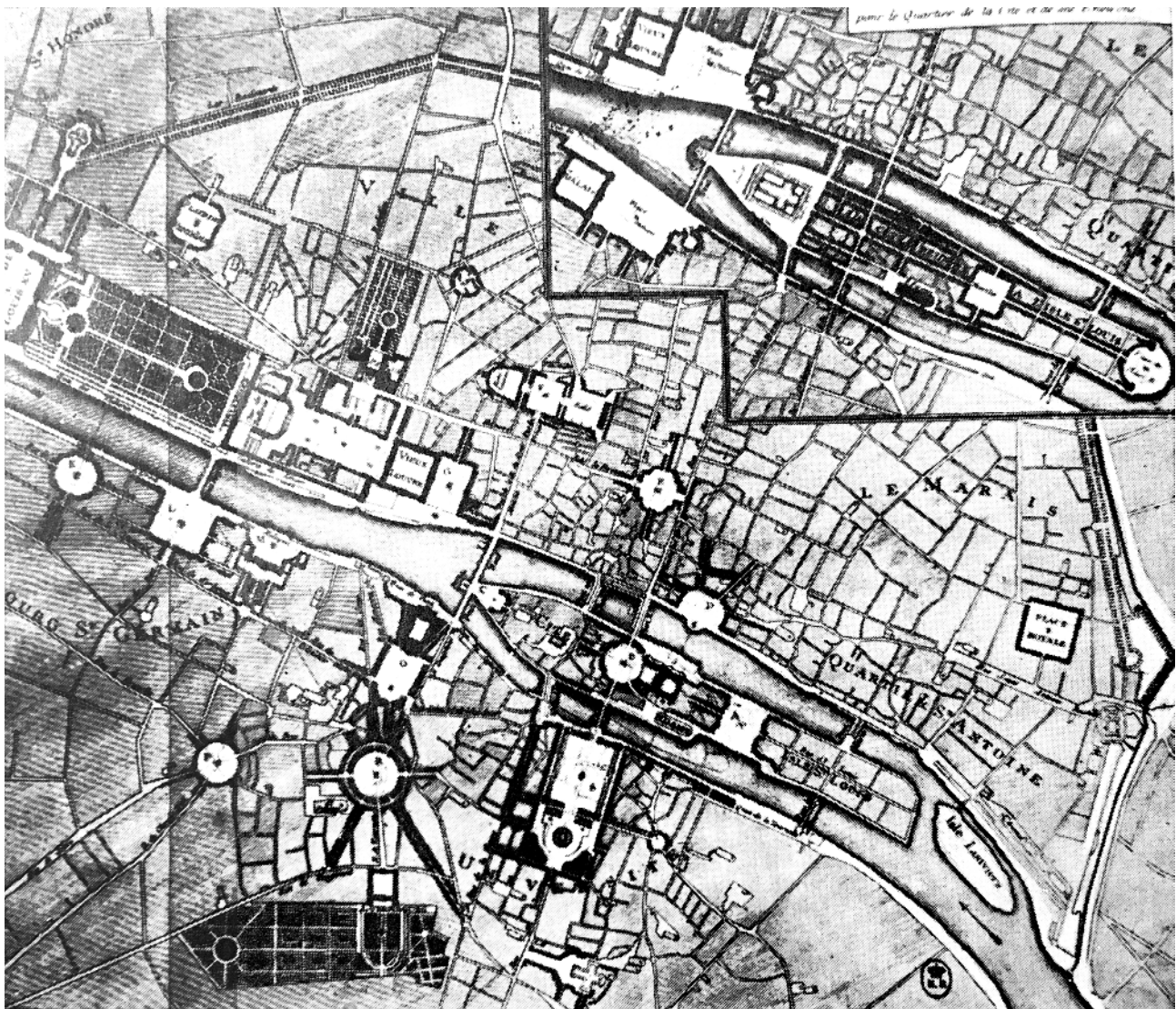
In questo senso il collage con i progetti di Monestiroli per Milano è eloquente.

Essi propongono il passaggio progressivo ad una forma urbana differente e precisano questo loro significato proprio per contrasto dalla struttura esistente, a differenza di quello per Venezia con i progetti di Polesello, che invece ridefiniscono anch'essi il senso e la forma della città, ma inserendosi all'interno di una logica urbana di cui ancora in qualche misura sono riconoscibili i tratti, complice la condizione insulare della città all'interno del sistema arcipelago che comprende le isole della laguna e gli insediamenti urbani sulla terraferma.

Pierre Patte, pianta dei progetti per la piazza dedicata a Luigi XV, 1765. Manifesto dell'urbanistica dell'Illuminismo.

"La pianta di Patte rappresenta una città costruita per punti monumentali, immersi nel tessuto omogeneo e compatto della città precedente. (...) La localizzazione delle venti piazze è priva di una logica complessiva perchè ogni piazza è prevista singolarmente. Nessuno conosce la localizzazione delle altre piazze, ognuno affronta il problema specifico di una sola localizzazione: sulla Senna, alla testa di un ponte, su un incrocio di strade, intorno a un edificio pubblico, ecc. Si stabilisce così un ordine fra i luoghi monumentali non fissato a priori ma legato alla morfologia della città preesistente: al fiume, al tracciato, agli edifici pubblici. (...) La pianta di Patte è un primo manifesto di una scelta di costruzione delle nostre città che è tuttora in discussione. (...) Un'ultima considerazione sulla pianta di Patte riguarda la dimensione delle piazze. Sono tutte di grandi dimensioni, all'incirca come il cortile del vecchio Louvre e come le prime piazze reali. Ciò conferma che si riferiscono alla città complessivamente, non sono piazze del quartiere in cui si collocano, ma luoghi monumentali dell'intera città di Parigi. Luoghi con una forma geometrica chiara e semplice, il quadrato, il rettangolo o il cerchio, luoghi che si fissano nella memoria e che insieme costituiscono l'immagine della Grande Parigi."

A. MONESTIROLI, *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi, Torino, 1999, pp. 164-166.



La Milano Ideale, collage dei progetti per Milano di Antonio Monestiroli.

Lungo la direttrice a nord i progetti sono nell'ordine:

il nuovo Politecnico alla Bovisa, il progetto per lo scalo Farini, il progetto per l'area Garibaldi-Repubblica. A sud il progetto per l'area di Porta Genova.

I progetti montati riguardano aree soggette a processi di dismissione che si rendono disponibili per costruire nuovi luoghi per la città.

Collocati lungo le principali direttrici di sviluppo, i progetti con i loro principi e la loro forma pongono la riflessione sul piano della valutazione di un possibile ordine urbano rinnovato per la Milano moderna.

Disegno dell'autore



1. E. N. ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida editori, Napoli, 1981, p. 70.
2. G. POLESELLO, *La trasformazione delle grandi città italiane: temi e progetti*, in U. SIOLA, R. AMIRANTE (a cura di), *Incontri di Architettura*, Guida Editori, Napoli, 1987, p. 15.
3. ID., *Progetti veneziani*, in M. ZARDINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992, p. 118.
4. si rimanda all'omonimo schizzo di Polesello per il progetto di Danzica.
Per le due immagini di Venezia del de' Barbari e di Bordone si veda il paragrafo: Una definizione di 'vuoto'. *Novissime* e la sua "idea", di questa tesi.
5. G. POLESELLO, *Progetti veneziani*, in *op. cit.*, p. 118.
6. A. MONESTIROLI, *La forma concisa*, in *Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Autoritratti veneziani*, «Giornale IUAV», n. 114, Grafiche Veneziane, Venezia, 2012.
7. G. POLESELLO, *Progetti veneziani*, in *op. cit.*, pp. 119-120.
8. M. CACCIARI, *Sul metodo di Polesello*, in ZARDINI, M. (a cura di), *Gianugo Polesello: architetture 1960-1992*, Milano, Electa, 1992, p. 13.
9. G. POLESELLO, *Progetti veneziani*, in *op. cit.*, p. 122.
10. *Ibid.*
11. si veda A. DAL FABBRO, *L'architettura come ars combinatoria*, in P. GRANDINETTI, A. DAL FABBRO, R. CANTARELLI, *Gianugo Polesello un maestro del novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2019, pp. 201-219.
12. G. POLESELLO, *Architetture e piani*, in F. MOSCHINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Kappa, Roma, 1983, p. 11.
13. E. N. ROGERS, *L'esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997, p. 292.
14. G. POLESELLO, *Progetti veneziani*, in *op. cit.*, p. 122.
15. M. CACCIARI, *Sul metodo di Polesello*, in ZARDINI, M. (a cura di), *op. cit.*, pp. 9-10.
16. si rimanda al capitolo *La città come avventura della conoscenza. Architettura e teoria dell'architettura nella città dell'illuminismo*, in A. MONESTIROLI, *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi, Torino, 1999, pp. 153-192.
17. A. MONESTIROLI, *Cosa ho imparato da Milano*, testo inedito di una conferenza tenuta a Milano il 28 gennaio 2015 a Casabella Laboratorio. Archivio Monestiroli.
18. ID., *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi, Torino, 1999, p. 175.

*“L'ordine è qualcosa di più dell'organizzazione.
L'organizzazione è la determinazione della funzione.
L'ordine invece è attribuzione di significato”.*

Ludwig Mies van der Rohe

PARTE TERZA

L'ordine del vuoto



L'architettura del Teatro e i *luoghi-spazio* della città (contemporanea)*.

Introduzione all'analisi delle opere

Questa parte della tesi entra nel merito dell'ipotesi su cui è impostata la ricerca, ovvero il significato del vuoto e il suo valore nella definizione dei luoghi.

Partendo da uno scritto di Gianugo Polesello - di cui questa breve introduzione riprende il titolo -, l'analisi di seguito svolta prova a chiarire la questione dei modi di costruzione per i luoghi collettivi della città moderna e dei possibili principi di composizione, nella precisazione della loro qualità, quindi di una propria identità. Il parallelo con il teatro si inserisce all'interno della lezione di Samonà, dal cui impianto teorico prendono le mosse le questioni centrali della tesi, con le sue idee del *luogo-spazio* e della *teoria dei vuoti* che, come dichiara lo stesso Polesello, sembra essere proprio *la conseguenza applicativa nella città del concetto di luogo-spazio*.¹ Attraverso il vuoto, come in una azione teatrale, l'architettura esprime la capacità di mettersi in scena in maniera di volta in volta diversa.

L'analisi è tesa a saggiare il valore, o i limiti, del vuoto - considerato come elemento che consente di *vedere la città dall'interno*², per usare una espressione di Samonà - di farsi spazio articolato dalle diverse distanze, dalle diverse singolarità e dalle diverse collocazioni delle architetture entro di esso, indagando i principi e i modi che stanno alla base della sua composizione.

In questo senso i progetti presi in esame costituiscono il materiale attraverso cui provare *l'esperienza dello spazio costruito come spazio teatrale*³ in cui guardare, cercare, riconoscere un luogo della città.

Il ricorso ad alcuni termini - messa in scena, personaggi, carattere, rappresentazione - si inserisce all'interno di questo orizzonte che mira alla ricerca delle regole, delle geometrie e delle figure che concorrono alla «*costruzione di questi nuovi teatri come progetto per la città*».⁴

nella pagina precedente:
Il Teatro di Pergamo alle pendici
dell'Acropoli.

Il rimando al teatro è circoscritto all'idea del teatro arcaico, e non riguarda la sua architettura ma è relativo al rapporto azione/scena, trasfigurandolo metaforicamente dal suo ambito di riferimento al piano della città.⁵

Secondo l'inversione di valore tra figura e sfondo e, in rapporto alla città, tra architettura e spazio costruito, di cui si è parlato nel capitolo precedente⁶, si può ipotizzare che la stessa caratteristica di non-fissità della scena del teatro arcaico appartenga alla qualità che lo spazio aperto – il vuoto - esprime attraverso la sua capacità di costruire scenari di volta in volta differenti al variare del punto di stazione, in cui le individue architetture possano mettere in scena molteplici drammi. Quindi non più l'architettura come *scena fissa*, ma le architetture, con il proprio carattere, come i personaggi della "tragedia" urbana.⁷

«È come se fossimo a teatro, ognuna di queste architetture è un personaggio, ognuno di questi personaggi ha un carattere e noi percorrendo questo palcoscenico mettiamo assieme questi caratteri e viviamo questa straordinaria esperienza.»

Architetture come personaggi

Aldo Rossi, *I Quaderni azzurri. 1968/1992*, ed. anastatica a cura di F. Dal Co, Electa, Milano, The Getty Research Institute, Los Angeles, 1999.

La qualità dei luoghi, la loro riconoscibilità, si misura sul rapporto antinomico tra la precisione delle architetture, la loro finitezza e autonomia, e l'apparente indeterminatezza dello spazio, che però è uno spazio costruito, dalle distanze tra gli elementi della composizione e dalla loro disposizione sapiente, e che trova la sua definizione nelle relazioni che questi istituiscono tra loro.

Il tipo assume il ruolo di *figura logica*⁸ nella combinazione di elementi in una *unità*⁹ che ha una sua precisa struttura.

Dai progetti presi in esame emerge come lo strumento tipologico possa essere utilizzato in modo differente, come si può rilevare dallo specifico approccio al problema da parte di Polesello e di Monestiroli e, anche all'interno di uno stesso approccio, come possa assumere nella composizione valore di volta in volta diverso, "caso per caso"¹⁰, attraverso la sua *elementarità*.

Tuttavia, «perché esista musica, discorso o architettura, non sono sufficienti gli elementi: è necessaria anche una struttura, un'idea generale che governi le relazioni che si stabiliscono tra quelli, in funzione di determinati obiettivi. La struttura si manife-

sta nell'integrazione degli elementi, però in qualche modo le preesiste. È un principio ordinatore grazie al quale ogni elemento gioca un ruolo che gli corrisponde (...).»¹¹

Nella espressione di questa 'idea generale,' quindi del principio di composizione degli elementi, lo spazio vuoto in cui le architetture si collocano rappresenta non solo il piano che le contiene ma diventa lo strumento che rende possibile per la comprensione dei significati che si intende esprimere.

Così come nella commedia *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello i personaggi sono evidenti e definiti, con i loro caratteri precisi, le proprie identità, e però a questi manca l'autore di cui sono alla disperata ricerca per mettere in scena il proprio dramma, così il *vuoto-autore* assume un valore necessario nella espressione delle *architetture-personaggi* ai fini della rappresentazione della vicenda urbana e diventa il veicolo attraverso cui restituire il senso urbano delle relazioni in forme inattese.

Su forma e figura.
Una precisazione

Al fine della chiarezza dell'esposizione che seguirà, riferita ai progetti, credo sia necessario fare una precisazione sulla questione figura/forma.

Molte definizioni sono state date a riguardo, mutate dal campo delle arti figurative e riportate in architettura con interpretazioni anche molto diverse a vantaggio di una certa ambiguità attorno a questi concetti e al loro significato.

Carlos Martí Aris nel suo libro *Silenzi Eloquenti* dà una definizione sul rapporto tra forma e figura che si può assumere come punto da cui partire per precisare il problema:

«La chiave di lettura di questa distinzione sembra essere implicitamente contenuta nella doppia accezione che possiede la parola forma in ambito architettonico, a seconda che la si faccia discendere dal termine greco eidos o dal tedesco Gestalt. Nel primo caso, la forma si identifica con l'essenza interna costitutiva di un oggetto, e allude alla disposizione e all'ordine generale delle sue parti, in modo tale che la forma si identifica con il concetto moderno di struttura; nel secondo caso, la forma si riferisce a ciò che appare dell'oggetto, al suo aspetto o conformazione esterna, fino a diventare sinonimo di figu-

*ra. La nozione di forma come struttura rimanda alle dimensioni intelleggibili dell'oggetto e si apre verso la concezione astratta. La nozione di forma come figura rimanda innanzitutto alla dimensione percettiva dell'oggetto e costituisce la base dell'elaborazione figurativa. Il procedimento astratto porta il fare architettonico a una dimensione sintattica e dà priorità alle regole di costruzione formale dell'oggetto; l'interesse si sposta dagli elementi alle relazioni che si stabiliscono tra loro e, quindi, ai principi di composizione che le regolano. L'elaborazione figurativa si muove invece in una prospettiva semantica che riconosce primaria importanza alla questione del carattere».*¹²

Ripartendo dalla prospettiva semantica in cui si colloca e si muove la figura secondo le parole di Paul Valéry la figura è significante solo se appartiene alla struttura logica di un discorso:

*«(...) nessuna geometria senza la parola. Senza quest'ultima, le figure sono accidenti e non manifestano né servono la potenza dello spirito. Mediante la parola, essendo i movimenti che la originano ridotti ad atti e gli atti nettamente designati da espressioni verbali, ogni figura è una proposizione che può comporsi con altre».*¹³

Per esprimere un significato chiaro la figura deve aspirare alla semplicità, essere quanto più possibile e descrivibile con poche parole. Questa tensione all'elementarità secondo Valéry è propria delle figure geometriche, ovvero *“quelle figure che son tracce dei movimenti che possiamo esprimere con poche parole”*.¹⁴

Il dominio della figura è il piano, la pianta, in cui le figure elementari si compongono in proposizioni più complesse.

Queste figure complesse producono forme nello spazio, che è invece il dominio della forma.

*«Per esistere (...) bisogna che la forma misuri e qualifichi lo spazio».*¹⁵

All'opposto delle figure, che nella ricerca della chiarezza tendono ad essere elementari, geometriche e quindi poche, le forme, che sono date dalla composizione di queste poche figure possono essere infinite.

Gli spazi definiti da esse possono variare tante volte quante sono le loro possibili combinazioni, ripetizioni, variazioni sul piano.

«Sempre saremo tentati a cercare nella forma altri sensi che non siano essa stessa, ed a confondere la nozione di forma con quella di immagine che implica la rappresentazione d'un oggetto e soprattutto con quella di segno (figura). Il segno (la figura) significa, mentre la forma si significa. (...) Il segno (la figura) significa, ma, divenuto forma, aspira a significarsi, crea il suo nuovo senso (...).»¹⁶

Da un lato quindi la *monotonia*¹⁷ della figura, dall'altro la varietà della forma.

Una varietà che è data dalla composizione di figure che siano riconoscibili, precise anche nella loro composizione, e che però non lascia spazio all'ambiguità del senso che la forma esprime.

Per esprimere un significato chiaro anch'essa deve essere giusta, deve essere una *forma concisa*.¹⁸

Breve nota sul metodo di analisi

L'indagine analitico-interpretativa dei progetti presi in esame è impostata su un doppio.

Il disegno in piano da un lato, che prova a mettere in luce gli aspetti metrici e compositivi dei progetti e il disegno tridimensionale dall'altro che ha come finalità quella di dare una rappresentazione dello spazio progettato.

Lo studio condotto attraverso il disegno bidimensionale, in pianta e alzato, si compone di due momenti.

Il primo, condotto alla grande scala della città, ha come obiettivo quello di comprendere il valore delle scelte architettoniche in riferimento alle *motivazioni urbanistiche*¹⁹, ovvero la ragione delle scelte e di determinate localizzazioni in riferimento alle relazioni che il progetto, e le sue parti, instaurano con alcuni elementi del contesto che si ritengono di valore (direzioni particolari, luoghi eccezionali, riferimenti urbani, elementi naturali, determinate regole insediative della struttu-

ra urbana...).

Il secondo momento, alla scala del progetto, ha come obiettivo quello di misurare gli spazi, determinare le distanze tra gli elementi del progetto, comprendere il valore della loro disposizione e i principi della composizione e le geometrie sottese, quindi le sue regole interne.

La seconda parte dell'analisi è condotta sul piano tridimensionale con l'obiettivo di indagare le questioni che attengono allo spazio e alla sua rappresentazione in termini percettivi.

Le viste a volo d'uccello e i collage provano a restituire l'immagine dello spazio che i progetti definiscono, anche questa volta sia rispetto al corpo della città sia rispetto ai luoghi definiti dai progetti. Il disegno in prospettiva invece è utilizzato per rendere l'immagine dello spazio della città "visto dall'interno".

Quindi la prospettiva è considerato come strumento scientifico di misurabilità – e quindi di conoscenza oggettiva – dello spazio.

È questo il motivo per cui le immagini realizzate sono rese sempre da un punto di vista possibile con lo scopo di rappresentare lo spazio così apparirebbe nella realtà. Cambiando di volta in volta il punto di stazione, in una operazione "alla Choisy"²⁰, si è provato a comporre delle sequenze visive che riuscissero a raccontare la qualità del luogo definito dalle architetture e, viceversa, attraverso lo spazio, la qualità delle architetture che in esso stanno.

Una elaborazione figurativa che prova a mettere in rappresentazione la questione della qualità dei luoghi, e i principi e gli elementi della sua definizione, di seguito indagati.

* il titolo del paragrafo riprende l'omonimo scritto di Gianugo Polesello, testo di una conferenza tenuta a Parma il 3 settembre 1987, pubblicato in MARINA MONTUORI (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina Edizioni, Roma, 1988.

1. G. POLESSELLO, *L'architettura del Teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)*, in *op. cit.*, p. 337.

2. IBID.

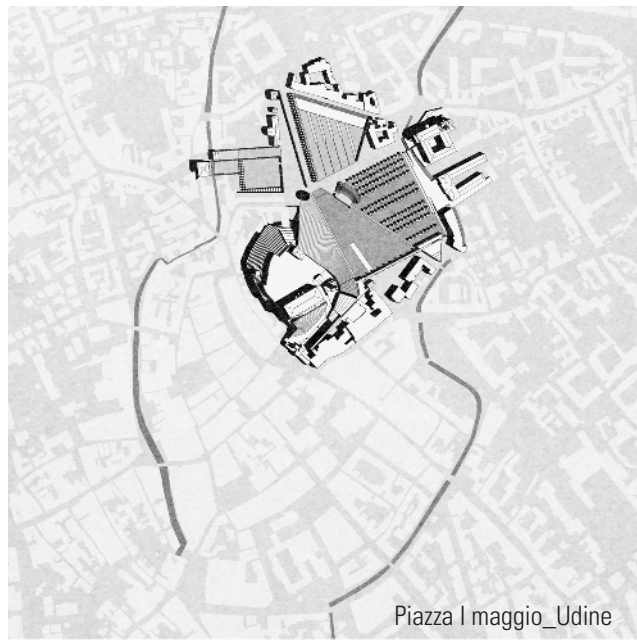
3. G. POLESSELLO, *ivi*, p. 336.

4. IBID.

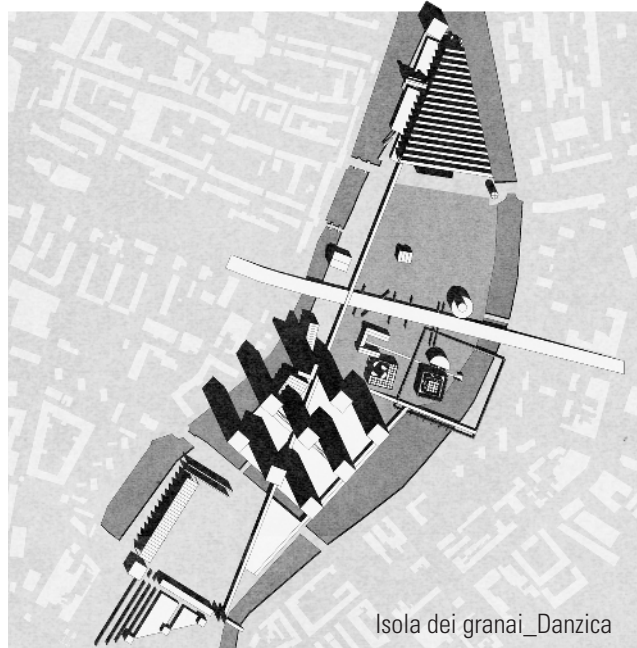
5. si rimanda a: A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1971.

6. si rimanda al paragrafo *Lo spazio visivo della città* di questa tesi.

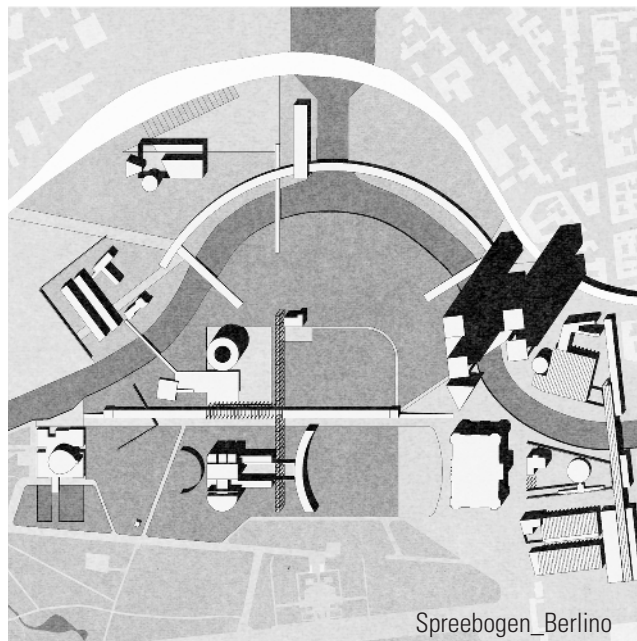
7. su questo tema si veda: L. SEMERANI, *Alcune note su "La Maschera"*, in «FirenzeArchitettura», anno XIII, n.2, 2009.
8. si rimanda a P. GRANDINETTI, *Gli elementi del progetto*, in F. MOSCHINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Kappa, Roma, 1983, pp. 5-10.
9. "(...) questa parola non deve essere presa in un senso materiale o aritmetico, né conviene figurarsi per unità la mancanza di parti nell'oggetto reputato uno. Per lo contrario, egli è precisamente delle parti stesse, componenti l'opera che risulterà il merito della unità, in guisa che questo merito sarà tanto maggiore, quanto vi sarà un numero maggiore di parti (...). Noi crediamo poter dire che l'unità è il legame che produce un tutto, vale a dire l'accordo delle parti fra loro e coll'insieme, che il suo oggetto è di fare che tutti i dettagli e tutti gli accessori dell'opera possano essere ricondotti e coordinati ad un punto che ne diventa in certo modo il centro".
Q. DE QUINCY, voce *UNITÀ* in *Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche*, Marsilio, Padova, 1992, pp. 280-281.
10. E. N. ROGERS, *L'esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997, p. 292.
11. C. M. ARÌS, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano, 1990, p.128.
12. ID., *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2002, p. 132.
13. P. VALÉRY, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 40-41.
14. *ivi*, p. 39.
15. H. FOCILLON, *Vita delle forme*, Einaudi, Milano, 2002, p. 5.
16. *ivi*, p. 6. Le scritte tra parentesi sono mie.
17. "Voglio dire che il repertorio architettonico utilizzato è costruito nel segno della monotonia. E questo non è un risultato derivato; esso è il luogo di partenza per sperimentare la capacità combinatoria di un numero limitato di forme che si ripetono e, nel loro ripetersi, mutando di posizione istituiscono nuove forme che non sono più solo i solidi elementari o le figure nel piano. Queste nuove forme sono gli spazi definiti dalle prime nel localizzarsi nello spazio. Discorso vecchio, vecchissimo o, se si vuole, senza tempo".
G. POLESSELLO, *Architetture e piani*, in F. MOSCHINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Kappa, Roma, 1983, p. 11.
18. A. MONESTIROLI., *La forma concisa*, in G. RAKOWITZ (a cura di), *Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Autoritratti veneziani*, «Giornale IUAV», n. 114, Grafiche Veneziane, Venezia, 2012, p. 1.
19. espressione utilizzata da Polesello, cfr. relazione originale del progetto del concorso per piazza Primo Maggio a Udine, Archivio Progetti IUAV.
20. il riferimento è alle inquadrature lungo il percorso dell'Acropoli di Atene.



Piazza I maggio_Udine

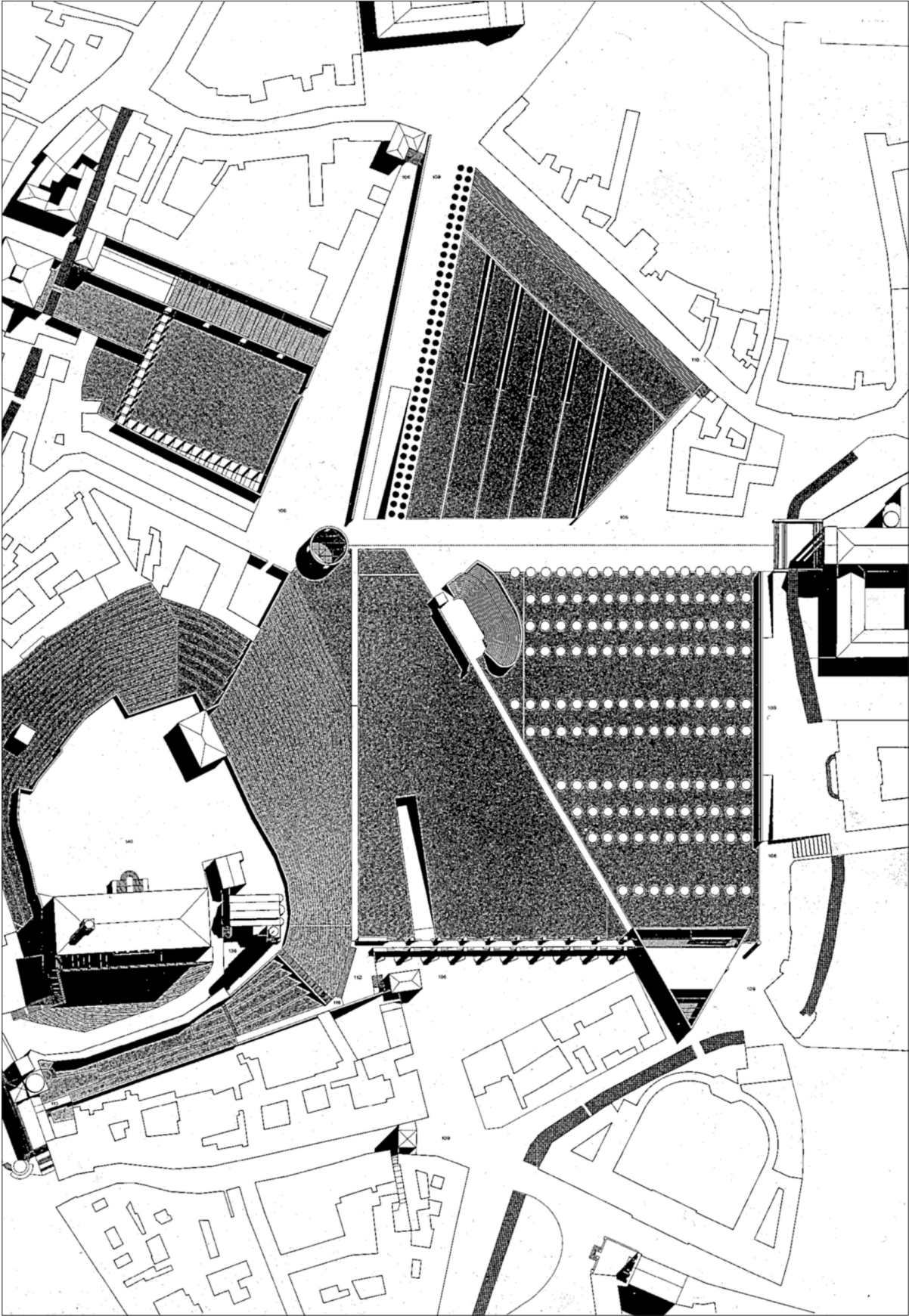


Isola dei granai_Danzica



Spreebogen_Berlino

I PROGETTI DI GIANUGO POLESSELLO



Piazza Primo Maggio a Udine 1981

Introduzione: l'occasione e il tema

Il progetto per Piazza I Maggio è sviluppato in occasione del concorso bandito dal Comune di Udine nel 1981, per la sistemazione urbanistica della piazza e della collina del Castello.

Questo concorso si inserisce all'interno di un panorama più ampio di concorsi di idee e di progettazione che in quegli anni le istituzioni e le amministrazioni locali friulane avevano indetto sul territorio. L'aspetto significativo di questa vicenda è che si trattava in tutti i casi, a prescindere dei contesti particolari cui far riferimento, del progetto di aree centrali delle città: il concorso per Piazza Unità d'Italia a Fagagna, il Centro storico di S. Stefano a Buia, il Centro servizi comunitari della comunità montana delle Valli del Torre a Tarcento, il centro civico comunitario a Tricesimo, la sistemazione e valorizzazione della Piazza centrale a Forni di Sopra e, ovviamente, il concorso per la valorizzazione di Piazza I Maggio e della collina del Castello a Udine sono solo alcune delle occasioni che si rendono disponibili.

In questo modo, il tema della definizione dei luoghi centrali della città moderna diventava un problema da indagare attraverso l'architettura e provare all'interno di una varietà di esperienze insediative - la città capoluogo, l'insediamento di collina o di montagna, i nuclei di piccola e media dimensione - che consentissero di esprimere un giudizio più generale, proprio nel suo confrontarsi con una pluralità di contesti.

Già nel testo del bando era esplicitato un obiettivo molto preciso:

“il recupero a una funzione migliore da parte della città di uno spazio finora impegnato da funzioni e destinazioni diverse e casuali e ciò mediante interventi atti alla valorizzazione di questo spazio urbano e della sua dotazione di verde, contemperando tale esigenza con quelle funzionali del traffico veicolare e dei parcheggi e conside-

nella pagina precedente:
Planivolumetrico del progetto di Gian-
go Polesello.

rando tale spazio nell'insieme del sistema colle-piazza-centro storico e commerciale della città".

Si richiedeva quindi un insieme di interventi, architettonici e urbanistici a un tempo, che riguardassero l'area e la sua trasformazione, ma in relazione a un ambito di intervento più ampio tale da modificare, di conseguenza, le relazioni spaziali e funzionali tra il centro storico di Udine, un'ampia fascia di prima espansione a ridosso di questo e le nuove aree di espansione della periferia est.

L'invaso di piazza I Maggio si presenta come un grande vuoto senza una forma precisa.

La forma del vuoto nella forma della città

Le architetture della città storica collocate sui suoi limiti, infatti, non risultano volumetricamente sufficienti a controllare lo spazio tra esse compreso e definirne quindi la qualità.

Questa condizione appare evidente nonostante la ricercata volontà di conferire una forma precisa al vuoto, seppure unicamente attraverso il disegno geometrico del verde, che però non ha la capacità di dare misura allo spazio.

Allo stato attuale il disegno della "piazza" si compone di due parti distinte, entrambe destinate a giardino.

La parte sud è caratterizzata da una figura ellittica che ricorda – esclusivamente per il richiamo geometrico -, il Prato della Valle di Padova. Sui limiti di questa porzione di vuoto affacciano alcuni elementi di valore della città storica - innanzitutto il Castello in posizione dominante sul lato ovest, poi la Chiesa delle Grazie a est e il vecchio seminario sul lato sud -, che però non partecipano della definizione formale dello spazio dell'attuale piazza I Maggio.

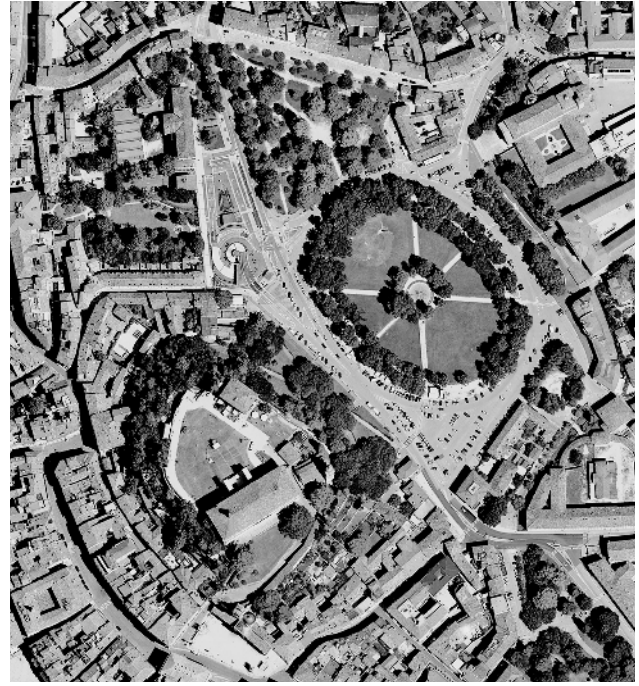
L'ellisse è collocata al centro dello spazio libero, in proiezione con la collina del Castello adiacente, di cui riprende la misura e l'orientamento come se fosse una trasposizione di questa sul piano.

Al suo interno poi, i percorsi ricavati si dipartono dal centro della figura ma non trovano corrispondenza nel disegno ellittico, come invece accade nel caso del Prato della Valle in cui, al contrario, essi ribadiscono l'intenzione geometrica riprendendo gli assi dell'ellisse del prato.

Nel caso di Udine, essi sembrano piuttosto rimandare agli elementi della città che delimitano il vuoto, senza che si instaurino di fatto delle reali relazioni tra le parti.

Fotopiano dell'area di piazza Primo Maggio.





Il doppio filare di alberi che recinge l'ellisse è eloquente in questo senso.

Il giardino appare quindi separato dalla città e dal suo intorno e frazionato dai percorsi interni in sei prati più ridotti che, rompendo la continuità del verde e riducendone la misura, ne modificano di conseguenza la qualità.

La parte a nord del giardino presenta anch'essa un disegno preciso, nella forma di un triangolo fittamente piantumato i cui limiti sono segnati, questa volta, più che dai singoli elementi da porzioni di tessuto della città medievale. Anche qui la distinzione fisica dal contesto circostante è garantita dalla presenza delle strade carrabili che corrono sui tre lati del triangolo.

Questa distinzione netta tra le due parti destinate a verde era una condizione già presente e risalente alla metà dell'Ottocento, quando venne realizzato il disegno del Giardin Grande di cui quello attuale riprende in qualche misura i tratti – fatta eccezione per la parte triangolare -.¹

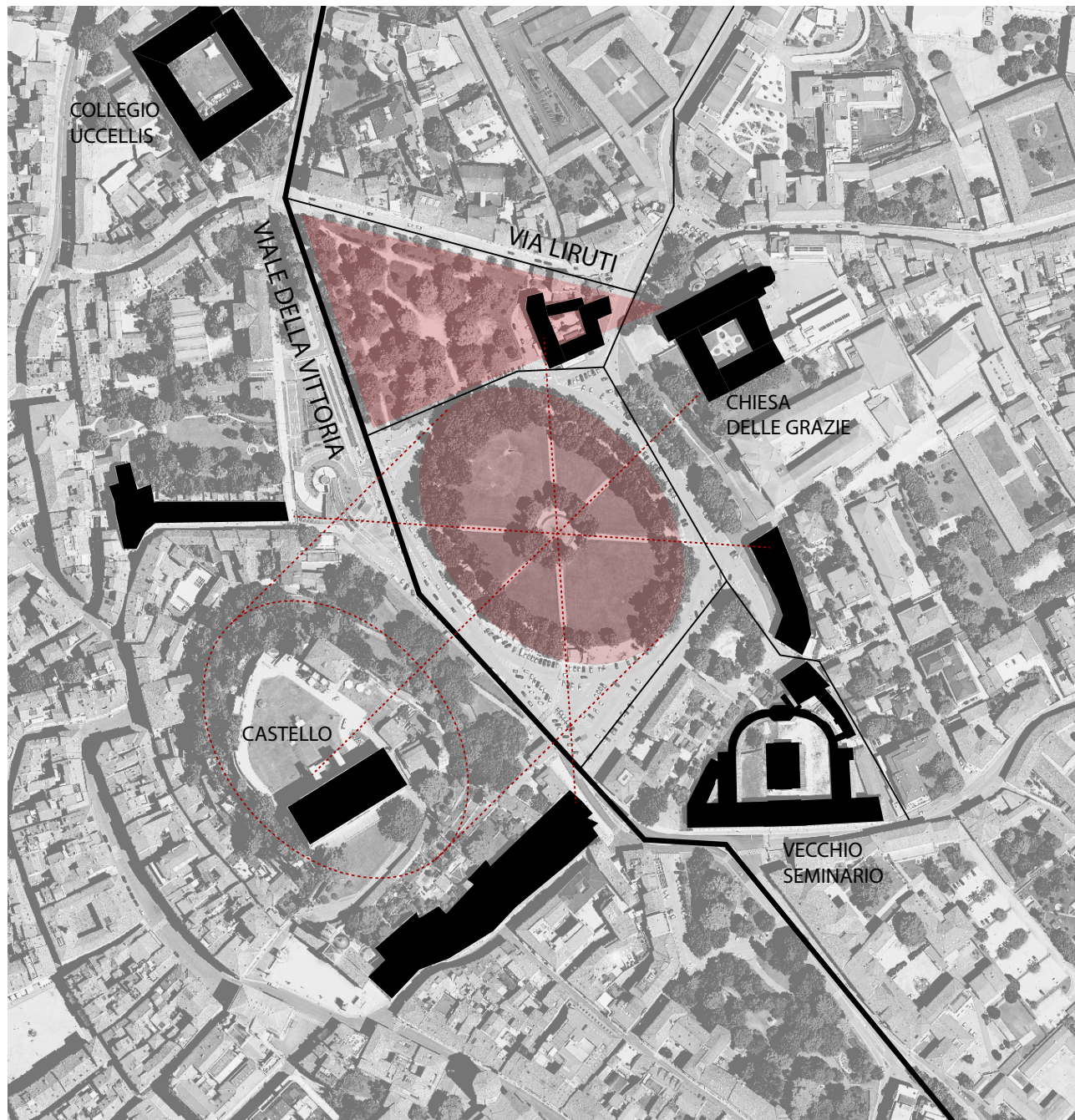
Una distinzione che si è trasformata in vera e propria separatezza di questo spazio libero dalla città circostante a causa della presenza dei percorsi viabilistici che contribuiscono ad escludere qualsiasi rapporto tra le parti, sia in termini fisici che in termini percettivi. Infatti, da un lato la possibilità di girare attorno al giardino ellittico - che assume in questo modo un ruolo paragonabile a quello di una rotonda di traffico -, e dall'altro la presenza del viale a grande scorrimento che attraversa l'area correndo a ridosso della collina del Castello, rompono l'unità del luogo in se stesso e rispetto alla città, specialmente in riferimento alla continuità tra il Castello e il suo colle e il vuoto 'a valle', che invece erano da considerarsi in maniera congiunta all'interno del progetto, così come indicato dal titolo del bando che riguardava appunto il *concorso di idee per la valorizzazione di piazza Primo Maggio e della collina del Castello*.

nella pagina precedente:
Fotopiano di Prato della Valle a Padova e di piazza Primo Maggio a Udine in comparazione, alla stessa scala.

in basso:

Lo schema evidenzia le diverse parti della "piazza" (in rosso) e il modo in cui sono costruite e i rapporti con l'intorno, in riferimento al disegno del Giardin Grande. Le linee nere indicano le strade che passano per l'area e separano queste parti tra di loro e dal resto della città. In nero invece sono rappresentati alcuni elementi della città che caratterizzano gli argomenti esposti nello scritto.

Gli elementi denominati rappresentano elementi importanti che ritornano nella trattazione e con cui il progetto di Polesello si confronta direttamente.



Se consideriamo in più l'ulteriore frazionamento interno, come nel caso di quanto detto per il giardino ellittico, questa suddivisione del vuoto in spazi progressivamente più piccoli fa sì che venga meno l'eccezionalità di questa parte della città che, per natura e soprattutto per misura, essa possiede rispetto agli altri spazi liberi della città storica.

Rispetto alle piazze della città medievale l'area di progetto appariva come un grande spazio vuoto naturale.

Questa caratteristica è rimasta riconoscibile nel tempo, seppure modificata, per cui nonostante le trasformazioni che hanno interessato l'area questo vaso ha conservato in qualche misura la sua qualità di spazio naturale ma urbano allo stesso tempo.

Collocato a ridosso del colle del Castello questo vuoto occupava infatti una posizione interna al tessuto della città storica e, di conseguenza, alla cerchia di mura che ne definiva la distinzione fisica dalla natura esterna.

La relazione con gli altri elementi naturali della città, il colle del Castello e la roggia di Palma – che ne segnavano i limiti da ovest a est –, precisava l'eccezionalità di questa parte di città rispetto alle altre parti circostanti, marcando in maniera evidente la sua diversità dal tessuto compatto della città storica. La continuità con il colle in più, se da un lato segnava la distinzione netta tra il vuoto naturale e la parte di città con i suoi luoghi significativi che si sviluppava verso sud-ovest, dall'altro conferiva al vuoto, nel suo mettersi a sistema con il Castello, il valore di centralità all'interno della struttura urbana.

Una centralità che si manifestava nella *forma urbis* attraverso la posizione acropolica del Castello e baricentrica del suo colle e del vuoto a valle.

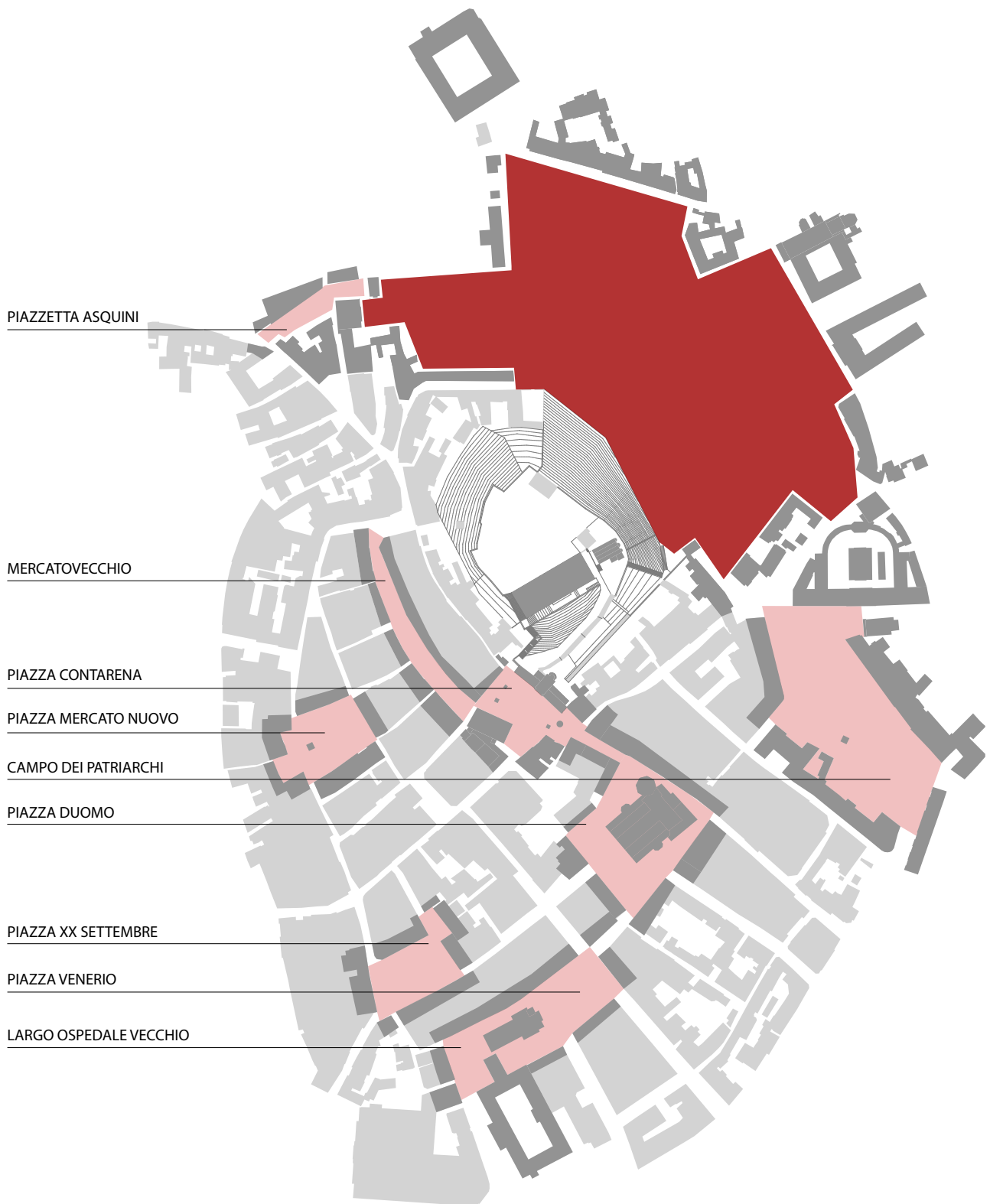
Questa qualità di luogo naturale ma interno alla città murata appare già nella cartografia storica.

Consideriamo ad esempio due soglie significative, intorno al XVIII secolo e a metà del XIX secolo, che corrispondono a due momenti in cui questo vuoto subisce una modificazione sostanziale e in termini di ruolo urbano e per qualità formale.

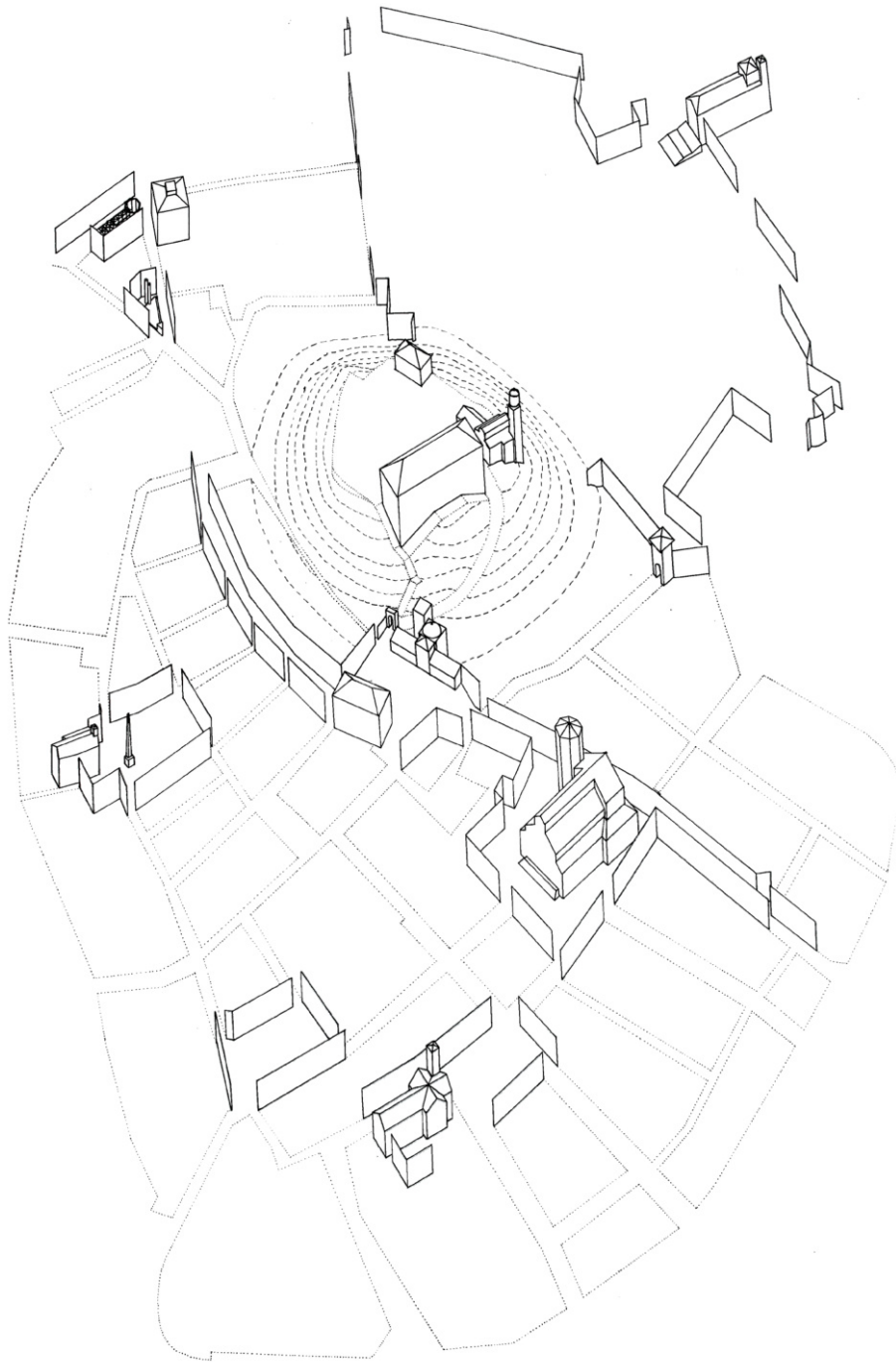
Alla soglia del 1700 l'invaso dell'attuale piazza I Maggio rappresentava una vasta area umida che fungeva da cisterna naturale per il sistema canalizio che correva internamente alla città. Esso appariva come uno spazio dai limiti indefiniti, frazionato in tre parti triangolari da terrapieni che servivano come percorsi in quota

Il disegno mostra la variazione di misura tra il vuoto dell'area di progetto, in rosso scuro, e gli spazi aperti della città storica segnati in rosso chiaro, con l'emergenza del Castello che fa da spartiacque tra le due scale.

Di questi ultimi sono riportati i nomi ai fini della chiarezza dell'esposizione che segue.



Assonometria del sistema di piazze
della città storica di Udine e il vuoto di
Piazza Primo Maggio, Archivio Progetti
IUAV.



necessari per attraversarlo. Sui bordi di questo vuoto senza forma affacciavano alcuni elementi eccezionali della città - il Castello con il suo colle sul lato ovest, la roggia di Palma che segnava il limite da est a sud e alcuni brani di tessuto sui lati nord-ovest e nord-est dell'area -.

Intorno alla metà del 1800 questo vuoto cambia il proprio ruolo all'interno della struttura urbana, trasformandosi da depressione paludosa a *Giardin Grande*.

Anche in questo caso il vuoto, nonostante la presenza di alcuni elementi di valore della città che ne delimitavano i bordi insieme all'emergenza del Castello - la cortina di via Liruti a nord, la Chiesa della Beata Vergine con il pronao del Presani a est, il vecchio Seminario a sud -, non riesce ancora ad assumere una propria qualità formale.

Neppure la precisione geometrica del disegno del nuovo giardino, con la sua ellisse che appariva come una copia sbiadita di quella del Memmo per il prato padovano - nella parte più a sud - e un cerchio di misura più contenuta nel vertice nord dell'area che diventava il punto di impluvio delle acque, si rendeva infatti sufficiente a conferire al vuoto quella definizione necessaria, sia sul piano morfologico che sul piano architettonico per rendersi riconoscibile come luogo formalmente compiuto della città.

All'interno della città moderna questa caratteristica di luogo naturale interno alla città e la sua centralità rispetto alla struttura urbana sono rimaste invariate e ancora evidenti.

Il vuoto di piazza Primo Maggio ha conservato la sua posizione baricentrica all'interno del tessuto anche rispetto alle successive espansioni e le direzioni territoriali più esterne.

Esso infatti si colloca nel punto di intersezione del tracciato nord-sud in direzione Tricesimo/Palmanova e di quello est-ovest in direzione Cividale/Venezia.

Prolungando queste due direttrici all'interno della città dentro le mura - di cui sono ancora riconoscibili le tracce -, si ottengono due assi che corrono dalla Porta Gemona alla Porta Aquileia e dalla Porta Pascolle alla Porta Pracchiuso.

Questi due assi ideali, come il cardo e il decumano delle città romane che nel loro punto di intersezione individuano il *foro* della città, si incrociano nel vuoto centrale della piazza Primo Maggio.

Da questo centro, segnato dal sistema giardino-castello, si dipartono delle strade

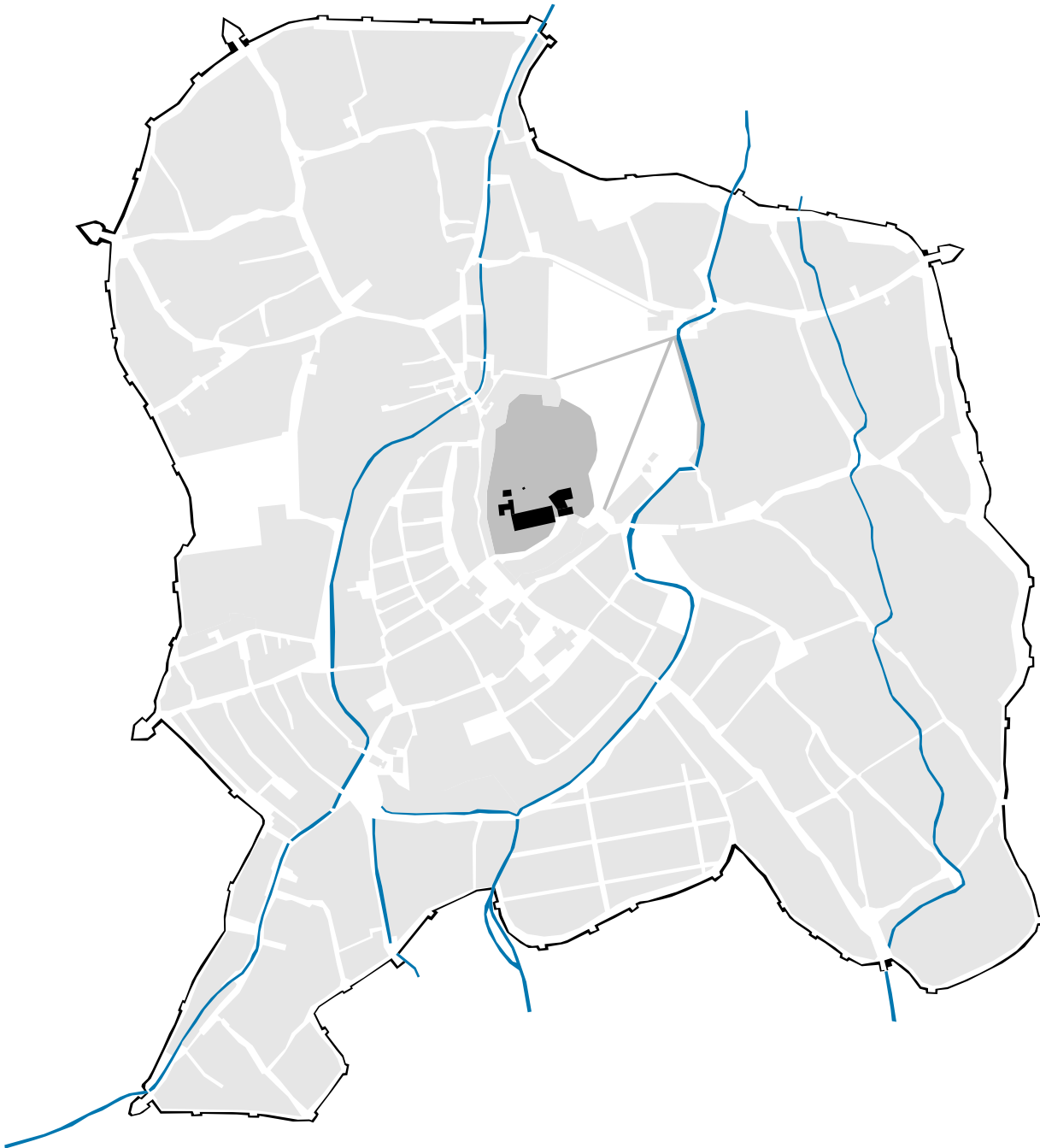
Estratto della *Novissima pianta della città di Udine* disegnata da G. Spinelli. Essa rappresenta la prima pianta della città, risalente al 1704.



Ridisegno della planimetria di Udine dello Spinelli.

Il vuoto di piazza Primo Maggio appare come cisterna naturale del sistema canalizio allora presente all'interno della città. Il suo carattere naturale è posto in risalto ancora di più dalla presenza sul limite ovest e su quello est di due elementi naturali rilevanti interni alla città, ovvero il colle del Castello e la roggia di Palma, che danno una definizione precisa alla parte più a sud di questo spazio.

Il vuoto disponibile, assunto in tutta la sua estensione, è in continuità con il colle del Castello e la città come si evince dal disegno dei terrapieni che lo attraversano da una parte all'altra dividendo l'intero spazio in tre settori triangolari.



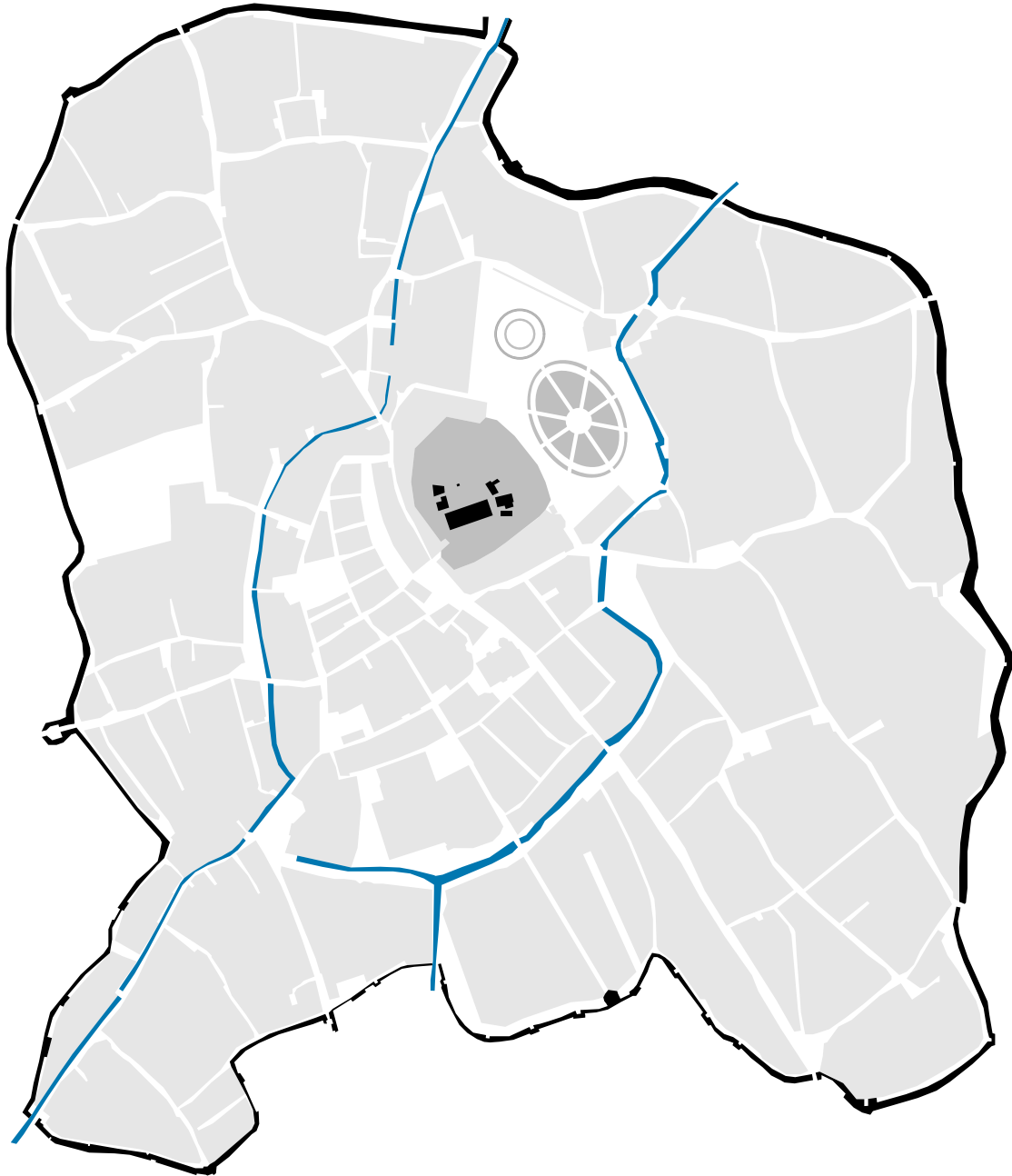
Estratto della *Pianta della Regia Città di Udine* rilevata e disegnata dall'ing. A. Lavagnolo, risalente al 1843.
Essa rappresenta la prima pianta della città con indicazioni precise e ha rappresentato il primo documento ufficiale per i successivi studi urbani.



Ridisegno della planimetria del Lavagnolo.

Il vuoto cambia il suo ruolo all'interno della città, da palude a Giardin Grande. Esso inizia a caratterizzarsi con il disegno geometrico che rompe la sua unità individuando due parti precisamente distinte e allo stesso tempo la continuità con la città storica contraendo i suoi limiti che risultano definiti dal disegno a terra più che misurati spazialmente dagli elementi della città collocati sui bordi dello spazio aperto.

Questo problema persiste nonostante le trasformazioni successive ed è ancora evidente, così come il disegno dell'ellisse del giardino ai piedi del Castello.



nella pagina successiva:
schema urbano con la traccia della
cerchia delle mura e il *foro* dell'attuale
piazza in posizione centrale rispetto al
prolungamento all'interno della città
dei tracciati territoriali in uscita dai
portoni della città. In grigio le radiali
che si dipartono dal sistema centrale
castello-piazza e intercettano alcuni
luoghi centrali della città storica.

in direzione dei cosiddetti portoni di accesso alla cerchia di mura esterne che intercettano alcuni luoghi significativi della città intra moenia – la piazza del Mercato Nuovo, piazza Libertà (ex piazza Contarena), la strada-piazza porticata del Mercatovecchio, piazza Duomo, il Campo dei Patriarchi.

All'interno di questo sistema di vuoti che segnano i punti cospicui della struttura urbana quello di piazza Primo Maggio rappresenta il centro vero e proprio, seppure per ragioni esclusivamente di posizione.

Il tema posto dal concorso era infatti la restituzione al vuoto indefinito dell'area di progetto del suo valore di luogo centrale che non partecipi del sistema degli spazi liberi della città solo geograficamente ma che ne rappresenti il ruolo gerarchicamente preponderante.

Il progetto del gruppo Polesello si pone questo obiettivo secondo un doppio ordine di questioni:

- una funzionale, che ne precisi il ruolo all'interno della città rispetto ai luoghi delle funzioni centrali, - amministrative, commerciali, culturali (l'Università, il Conservatorio, la Biblioteca, il museo del Castello) -, più prossime;
- l'altra che riguarda la sua definizione formale, in maniera da precisare il vuoto di Piazza I Maggio come finito in se stesso e riconoscibile come parte del sistema dei luoghi eccezionali della struttura urbana.

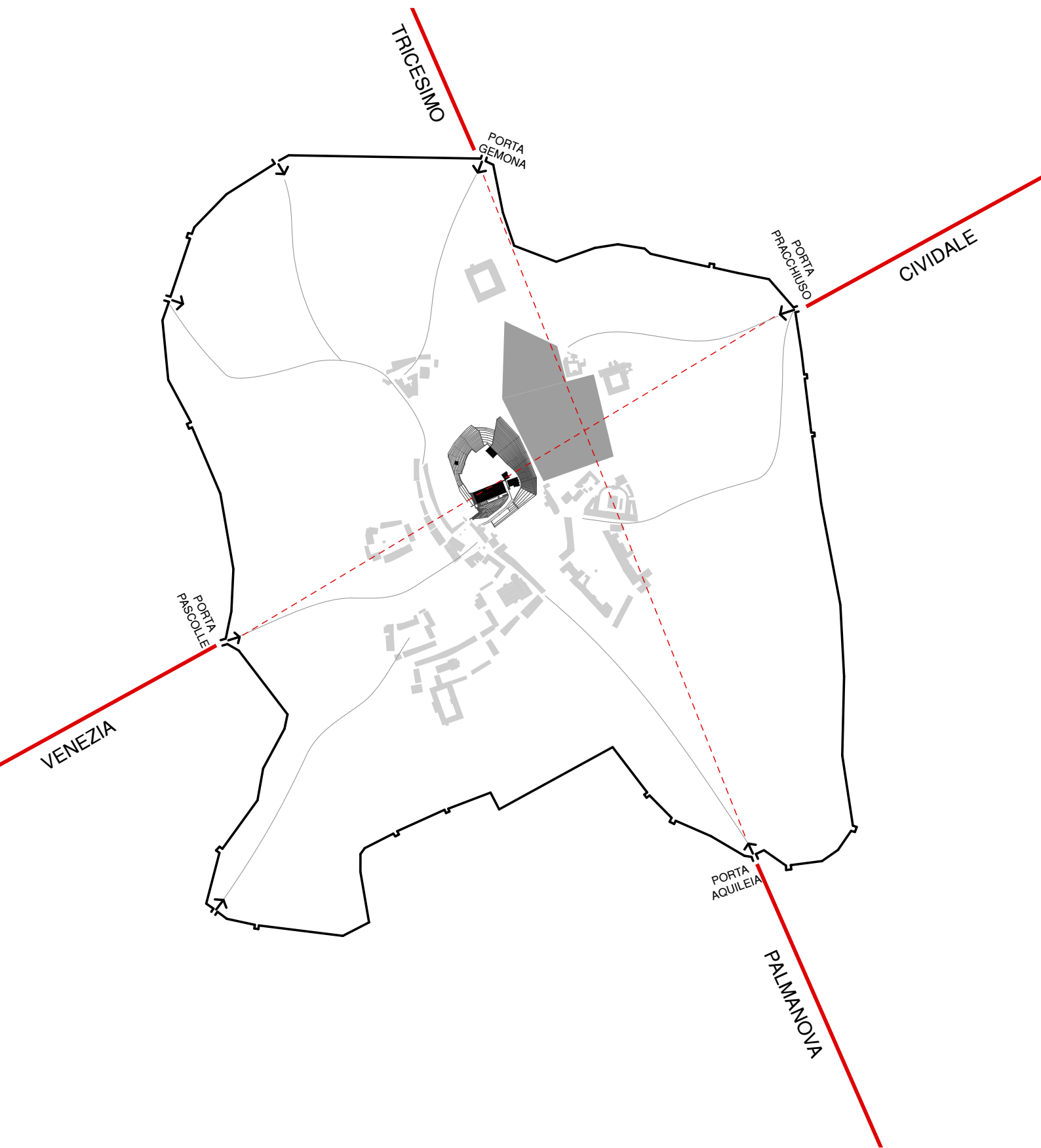
La scelta che guida la composizione è quella di lasciare libero questo vuoto assumendo l'area di intervento nella sua intera estensione misurata dalle parti di città che vi si affacciano e conservando la sua qualità di spazio naturale.

In questo modo l'idea del progetto diventa la costruzione di un *luogo-spazio* in quel punto, per riprendere le parole di Samonà, ovvero di un luogo con una forma propria e una qualità riconoscibile, svincolandolo dal concetto di "piazza", che appartiene alla sua denominazione anche se della piazza propriamente detta non possiede né gli elementi, né la misura, né una qualità spaziale comparabile.

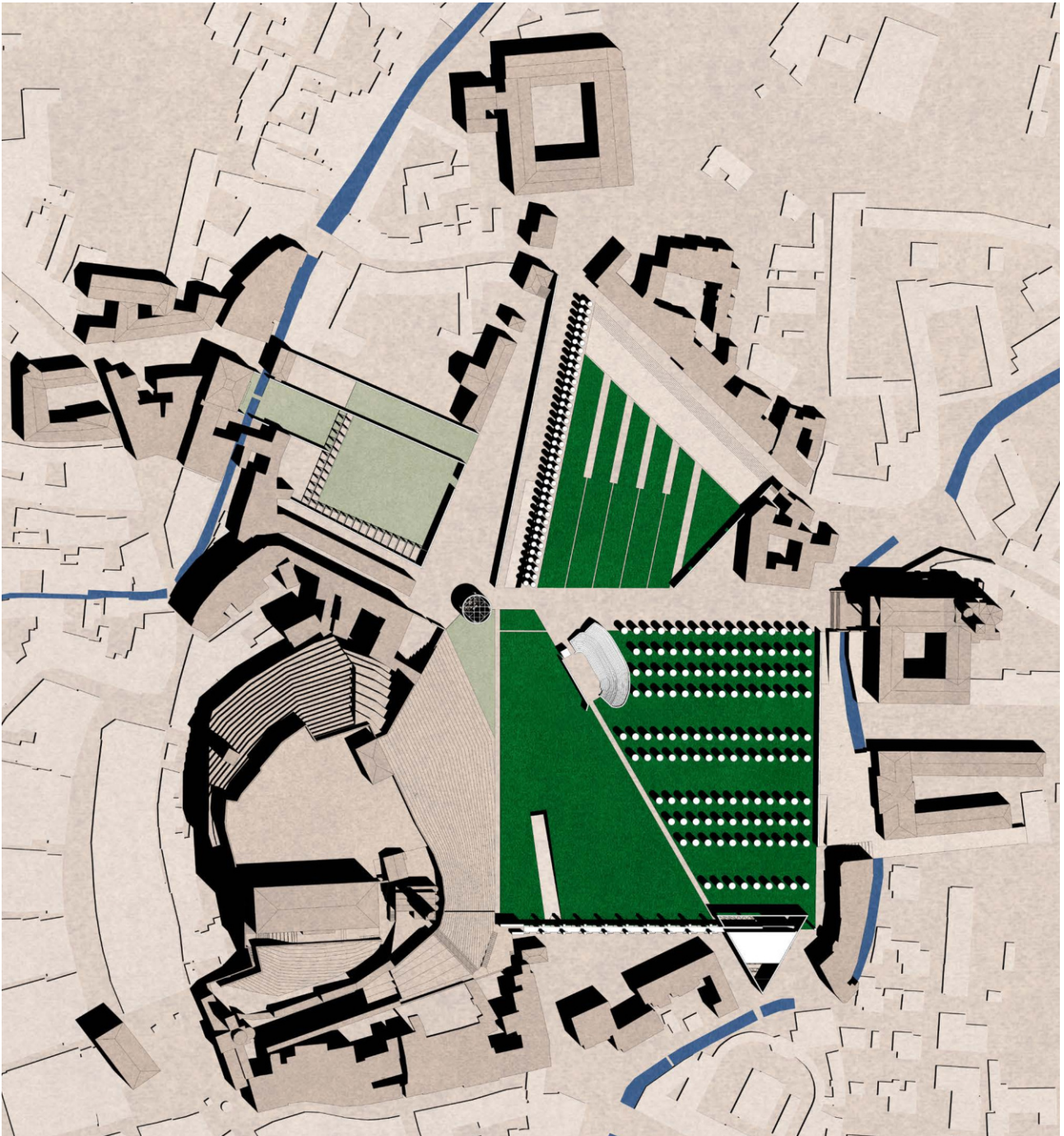
La costruzione di questo luogo passa per la definizione di un grande prato i cui limiti sono individuati dagli elementi del progetto e dagli elementi della città.

Attraverso questo prato non solo le architetture progettate ma anche quelle preesistenti ritenute di interesse partecipano della messa in scena della discontinuità urbana.

Figure e forme della composizione



Ridisegno planivolumetrico del progetto di Polesello.
In evidenza oltre agli elementi del progetto, gli elementi e le parti della città con cui esso si relaziona.



In esso infatti le parti della città che entrano a far parte della composizione trovano la possibilità di rappresentarsi o di modificare il proprio ruolo ridefinendo o recuperando – come nel caso del Castello e il suo colle – l'unità figurativa del luogo, con lo scopo di restituire questo spazio alla città trasformandolo in maniera definitiva da cesura tra le diverse parti a luogo comune ad esse.

La prima operazione, seppure non di ordine formale ma necessaria in questo senso, riguarda l'esclusione del traffico veicolare che passa per l'area.

Il percorso ad alto scorrimento di viale della Vittoria viene interrato di una misura pari all'estensione longitudinale della collina del Castello e viene eliminata allo stesso tempo la possibilità di circolare all'interno di questo spazio, che rappresentava una delle condizioni che rendeva il giardino ellittico fisicamente separato dalle relazioni con il contesto circostante.

La seconda operazione necessaria e precedente al progetto è l'eliminazione di qualsiasi traccia del disegno del verde preesistente, rendendo l'area libera da ogni possibile condizionamento formale.

In questo modo, da un lato si recupera l'unità dello spazio disponibile, considerato nella sua estensione reale e misurata dalle architetture della città presenti sui suoi limiti, dall'altro la continuità del vuoto a valle con il colle del Castello non solo in termini visivi ma anche spaziali e percettivi.

Resta quindi da definire la forma del luogo.

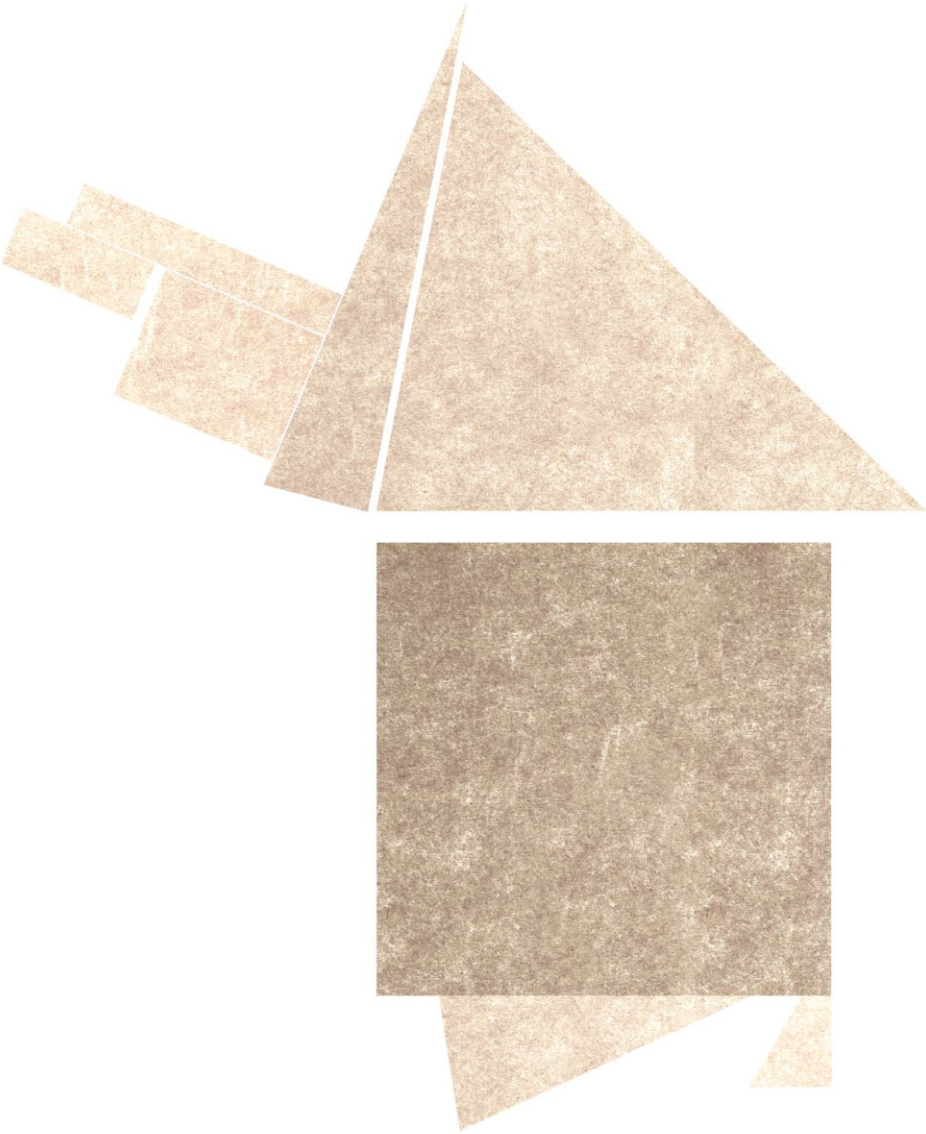
La definizione di questo vuoto senza qualità avviene a partire dal ricorso alle figure della geometria elementare, intesa come strumento razionale di controllo.

Il primo atto fondativo del progetto consiste infatti nel disegno di un grande quadrato che ristabilisce la misura del vuoto.

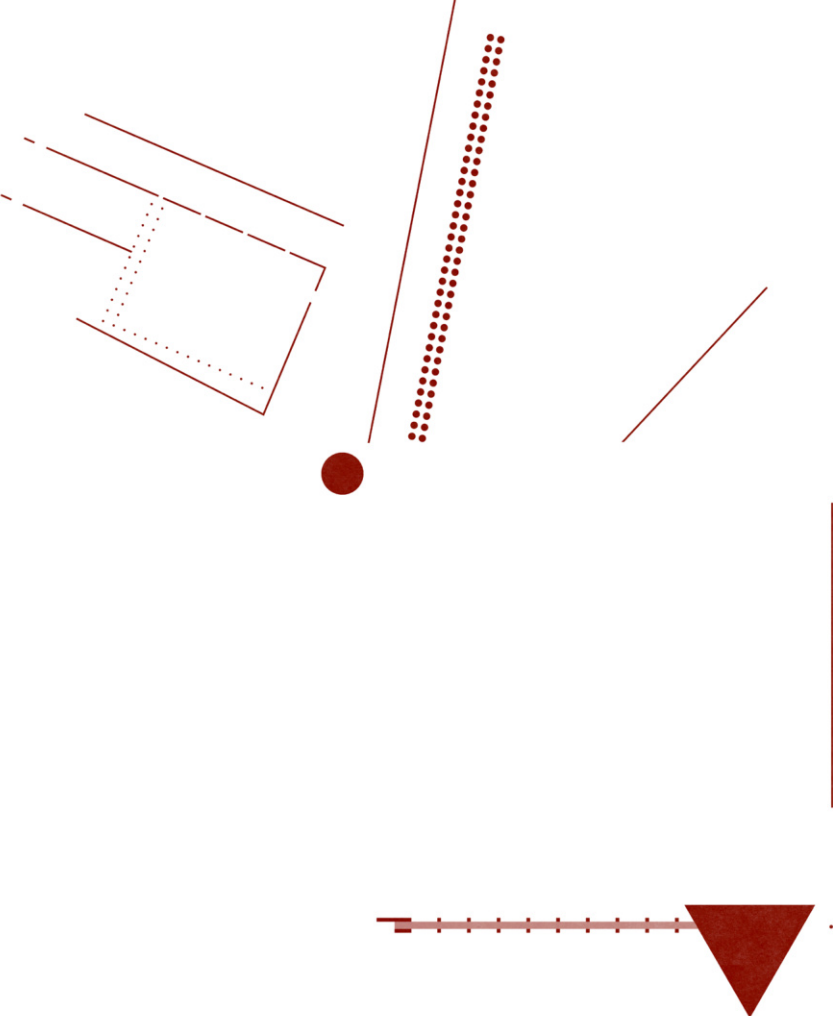
In quanto figura conclusa e regolare, il quadrato conferisce allo spazio un ordine di matrice cartesiana che si chiarisce per contrasto rispetto ai bordi dello spazio, altrimenti indefinito, segnati dalle parti di tessuto che vi si affacciano e dà indicazioni precise sui suoi limiti, da definire attraverso le architetture della composizione.

Subordinato a questo spazio quadrato, gli altri spazi collettivi del progetto – un giardino minore e due spazi lastricati – con il loro disegno triangolare si pongono

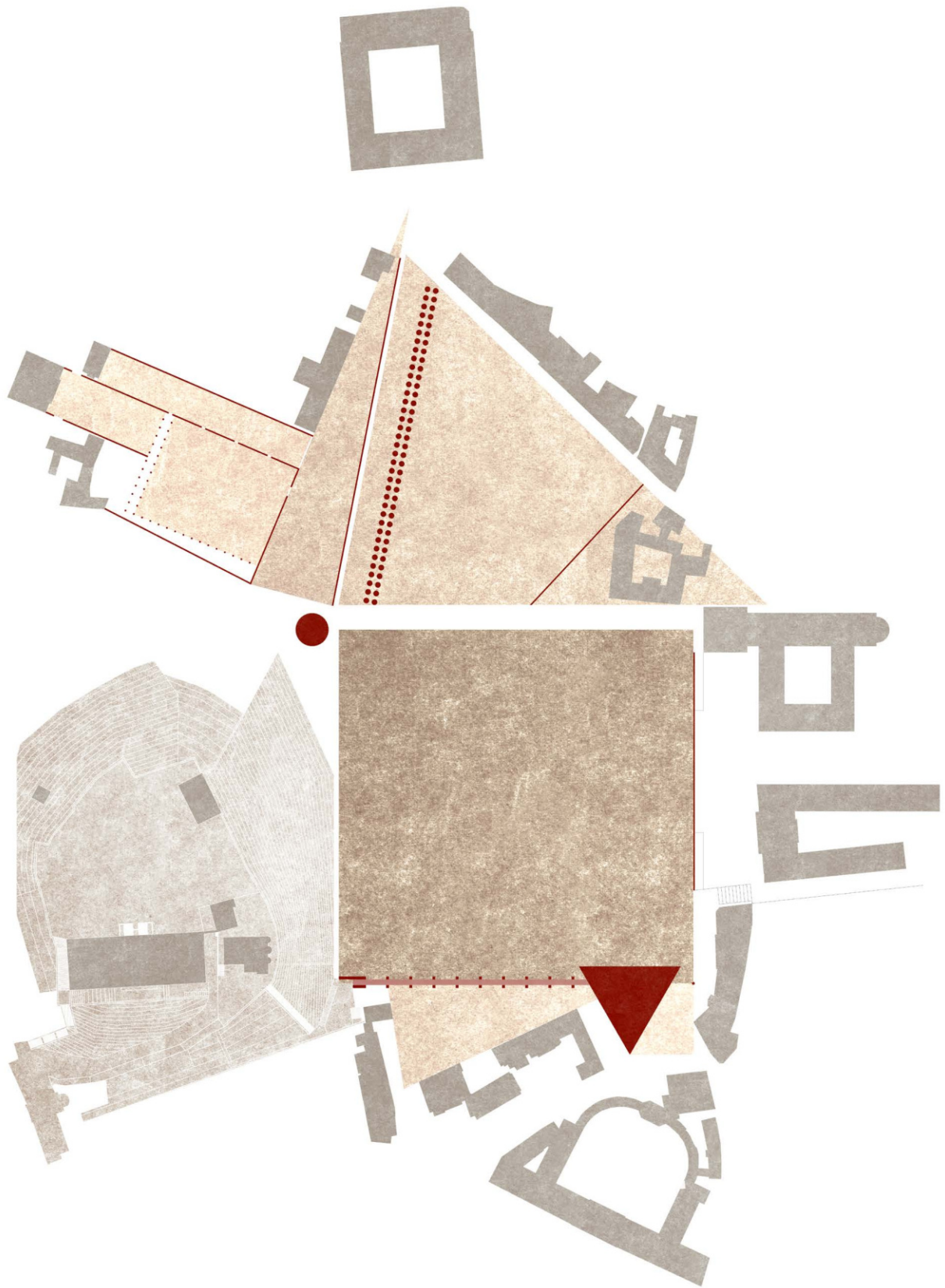
Le figure geometriche del vuoto del progetto. Disegno della loro composizione astratta.



Le geometrie degli elementi del progetto. Disegno della loro composizione astratta.



Sovrapposizione delle figure del vuoto e degli elementi del progetto che definiscono con quelli della città storica la forma dello spazio aperto.



come figure-limite che mediano il rapporto tra il quadrato preciso e l'irregolarità della forma urbana. Sul lato lungo del triangolo coincidente con la piazza lastricata più a nord, rivolti verso questa composizione di figure, altri due spazi rettangolari definiscono degli ulteriori ambiti, più introversi, del progetto.

Il disegno in pianta diventa lo strumento di controllo di questa articolazione di figure composte in maniera tale da risolvere ed esaltare i rapporti con il contesto. Definita la composizione sul piano delle figure e stabilito l'equilibrio dei pesi delle parti, con una modalità che si avvicina all'astrazione pittorica, le figure individuate si modificano e si precisano attraverso la costruzione delle architetture del progetto, collocate nei punti giusti per dare definizione formale con il numero minimo necessario di elementi alle figure del vuoto.

Gli elementi del progetto rispondono ancora una volta alle regole della geometria piana, e mediante una composizione per punti, linee e superfici, articolano gli spazi e stabiliscono relazioni nuove con gli elementi della città.

Il campo quadrato centrale definisce il suo limite superiore sull'asse del pronao delle Grazie, che detta la regola per la sua costruzione.

La sua estensione, dal pronao alla collina del Castello, dà la misura allo spazio recinto quadrato, di lato 184 metri.

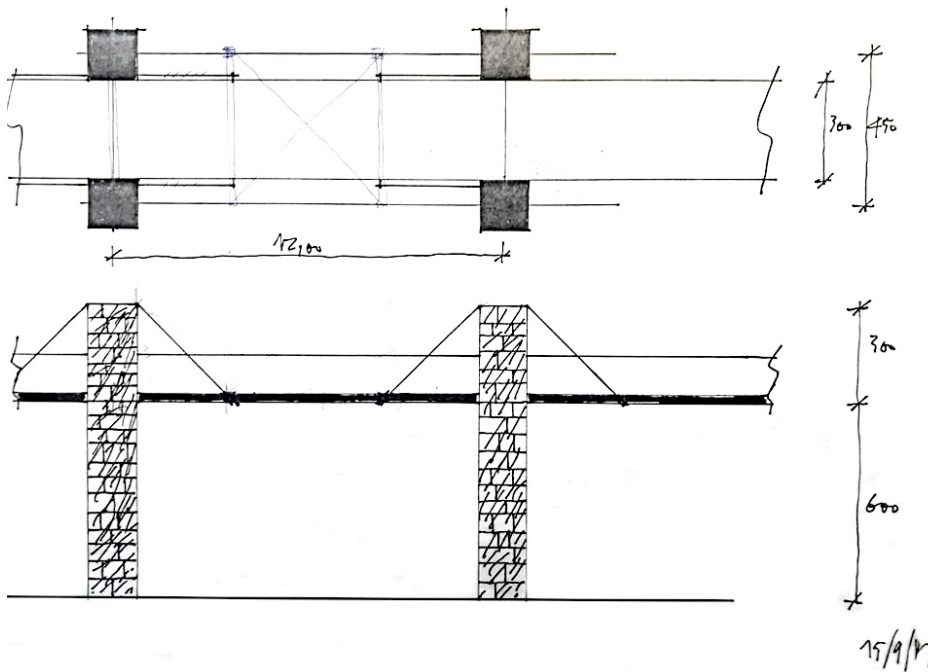
I lati est e ovest del quadrato sono quelli maggiormente definiti nella loro lunghezza.

Quello a ovest è costruito dal colle del Castello che definisce l'intera estensione del lato della figura. Il lato a est è delimitato dal muro che contiene il podio al livello della roggia su cui si impostano la Chiesa delle Grazie e il Liceo Stellini ad essa adiacente.

Alzandosi rispetto al piano del vuoto queste due parti – il colle e il podio – precisano in maniera evidente i limiti dell'invaso.

Gli altri due lati del quadrato sono ancora definiti ma senza che lo spazio risulti perentoriamente recinto.

Il lato sud infatti è definito dal ponte pedonale sospeso che recupera la quota di un belvedere da cui parte una scalinata che porta in cima al colle del Castello e ritma nel suo percorso la misura dello spazio, offrendo un punto di vista privilegiato sul prato quadrato.



G. Polesello, disegno per l'architettura del ponte pedonale sospeso.
Archivio privato di Pierluigi Grandinetti.

nella pagina seguente:
G. Polesello, disegno per l'architettura del padiglione triangolare.
Archivio privato di Pierluigi Grandinetti.

G. Polesello, disegno per l'architettura del padiglione circolare.
Archivio privato di Pierluigi Grandinetti.

Questo percorso si conclude in un padiglione triangolare che ospita una piazza-mercato coperta.

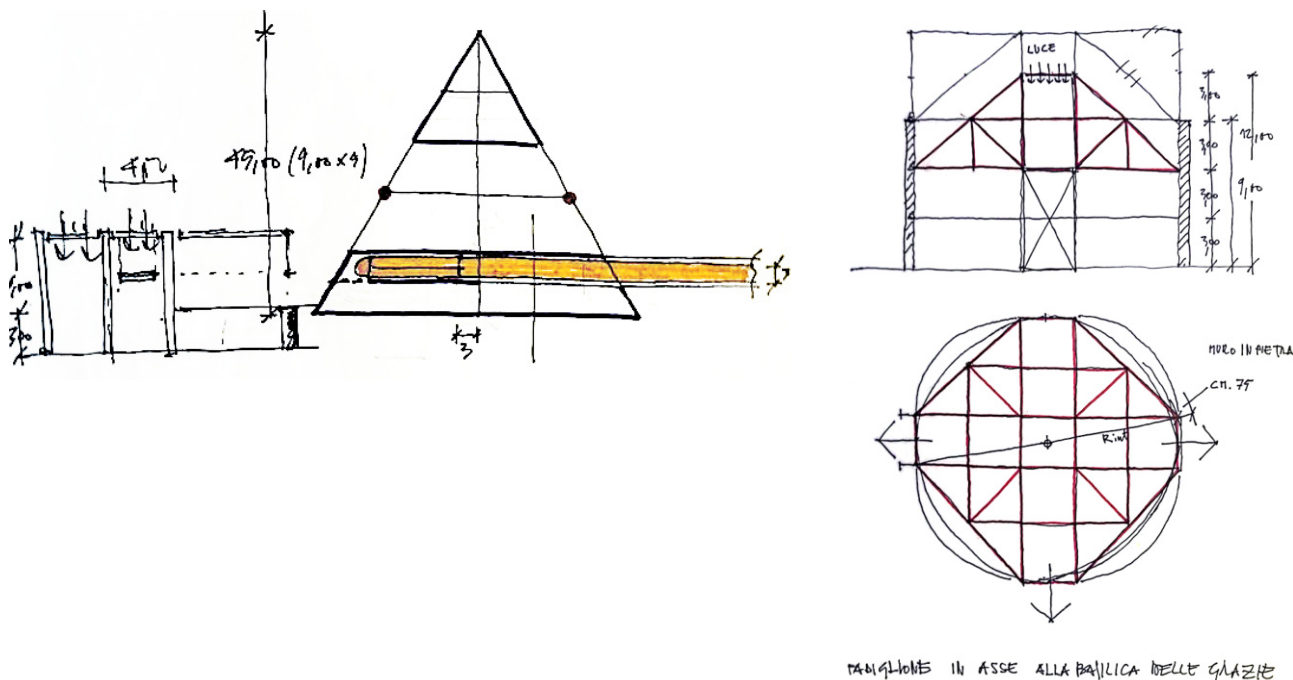
La forma di questo padiglione – ancora un triangolo ma equilatero in questo caso –, come per quanto detto in precedenza riguardo agli spazi triangolari del progetto, segna un punto nel suo essere una figura centrale ma non si pone come figura chiusa, anzi si lascia attraversare mediante grandi forniche che si aprono sui tre lati (come si può vedere dal ridisegno della planimetria nelle pagine seguenti) e costruisce con due di essi il rapporto con gli spazi del progetto: con il campo quadrato con il lato che corre parallelo ad esso e con la piazzetta triangolare lastricata a sud, di cui definisce la conclusione, collocandosi trasversalmente sul vertice del triangolo compreso tra il percorso-ponte e alcuni elementi urbani.

Il terzo lato del padiglione si apre verso parti di tessuto della città storica e stabilisce con esse un rapporto che misura un ambito minore che fa da vestibolo di accesso in questo punto dalla città al campo quadrato.

Questa condizione di elemento non conclusivo è enfatizzata ancora di più dall'elemento della colonna isolata, collocata sul vertice sud-est della figura, che dichiara il punto finale i limiti est e sud del quadrato e costruisce su entrambi i lati la soglia tra il progetto e la città.

Il lato nord del quadrato invece si apre completamente e risulta misurato sulla tensione generata tra il pronao delle Grazie e il padiglione circolare in asse ad esso, entrambi collocati in modo tale da individuare i vertici della figura.

La differenza dei modi di definizione dei due limiti superiore e inferiore del quadrato risiede nella diversità degli spazi con cui esso si relaziona, ed è quindi tesa a ribadire all'interno dell'articolazione degli spazi del progetto - posti in continuità tra di loro - la gerarchia delle parti.



Il lato sud che si relaziona con la piazzetta lastricata triangolare, per quanto sia garantito il collegamento diretto tra questa e il prato centrale attraverso il passaggio possibile tra i piloni del ponte sospeso, risulta decisamente più definito e chiuso del lato nord del quadrato, che invece si definisce attraverso la relazione a distanza tra due elementi autonomi che libera completamente il margine della figura quadrata e, senza inserire alcun elemento di mediazione tra gli spazi, riporta all'interno della composizione il giardino triangolare che rappresenta il secondo spazio importante del progetto in termini di gerarchia.

Questo secondo giardino è costruito sulla figura di un triangolo avente i lati paralleli alle tre direzioni rilevanti che vi insistono – a ovest viale della Vittoria, a nord via Liruti e a sud l'asse delle Grazie –, con il vertice sud-ovest che si imposta sulla stessa direzione del lato ovest del quadrato centrale.

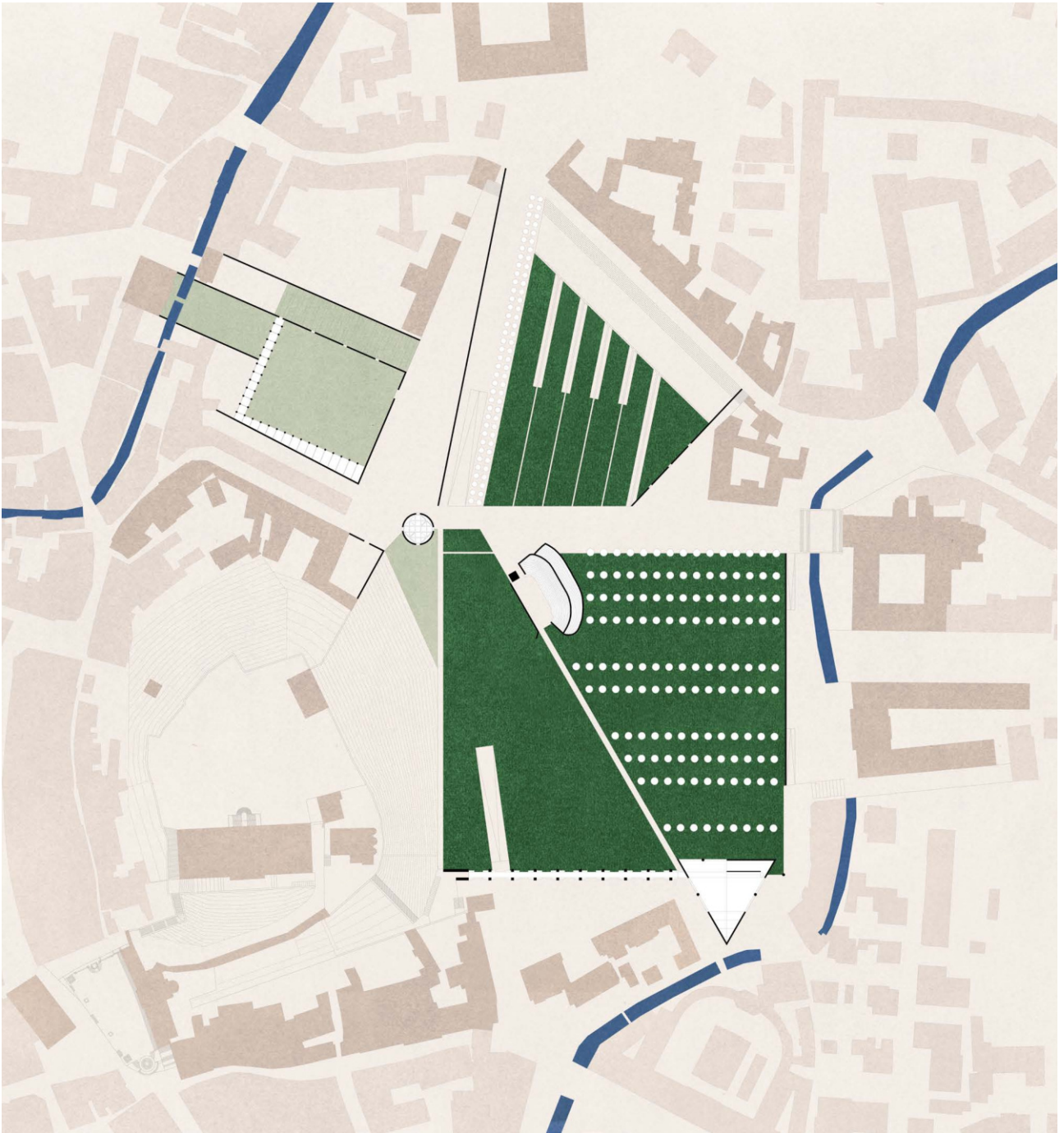
La sua definizione architettonica, in questo caso, è demandata agli elementi della città.

Il lato nord è definito dalla cortina di via Liruti, mentre quello ovest è costruito attraverso un doppio filare di alberi che, correndo parallelamente alla strada, separa questa dallo spazio del giardino, riducendo la figura del triangolo di base.

Il lato sud, al contrario, è libero e si apre verso il prato quadrato ma la figura risulta ugualmente definita attraverso la presenza di un'architettura della città, autonoma, e collocata internamente al vertice orientale del triangolo.

Di fianco a questa, un muro basso che tiene il dislivello tra la quota di via Liruti e il vuoto ribassato, scende perpendicolarmente alla strada e si rivolge verso il Castello, escludendo apparentemente – ma solo nel disegno planimetrico – l'edificio preesistente che viene portato all'esterno della figura del trapezio che ne risulta e che rappresenta il disegno preciso del giardino.

Disegno della planimetria con gli attacchi a terra degli edifici progettati che chiariscono il rapporto delle architetture nuove con gli spazi aperti da queste definiti.



In questo modo lo spazio definito dal progetto conserva la sua qualità di apertura ma si articola in luoghi distinti e ognuno con una qualità propria, pur preservando la continuità del vuoto.

Rispetto a questa intenzione è significativa la posizione del padiglione circolare. Esso è collocato in asse con il pronao della Grazie a definire il lato nord del quadrato ma, diversamente da quanto avviene con la colonna isolata che si pone sul vertice opposto a dichiarare la conclusione della figura, questo si disassia rispetto al lato del quadrato a ridosso del Castello e rimanda al secondo spazio lastricato del progetto.

La forma di questo spazio triangolare allungato è misurata, sul limite orientale, dalla distanza tra il padiglione e il collegio Uccellis – posto all'incrocio tra via Liruti e viale della Vittoria, legati tra loro da un lungo muro che recupera la misura del lato della figura triangolare di partenza su cui è costruito il giardino adiacente e separa lo spazio della piazzetta da quello della strada.

L'altro lato lungo è definito invece da edifici della città storica e dai muri di progetto che recingono un giardino più raccolto, annesso al palazzo palladiano che affaccia sulla piazzetta Antonini.

In ultima istanza anche il quadrato del campo centrale, pur conservando la sua continuità spaziale, si articola in due parti distinte, una a prato, l'altra fittamente piantumata.

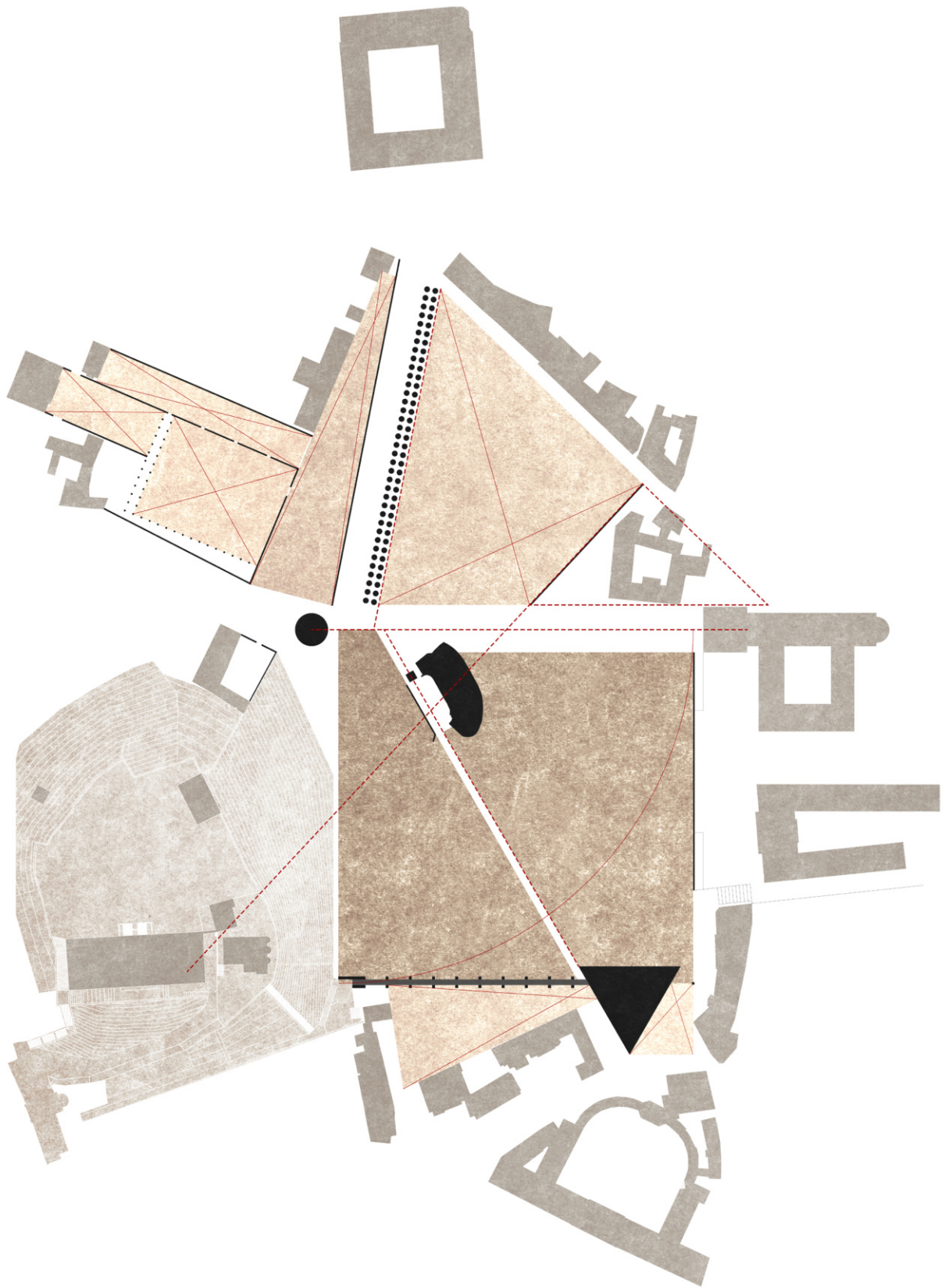
La loro forma di trapezi rettangoli è ottenuta ricavando un passaggio pedonale che prende la direzione del prolungamento del lato occidentale del padiglione triangolare.

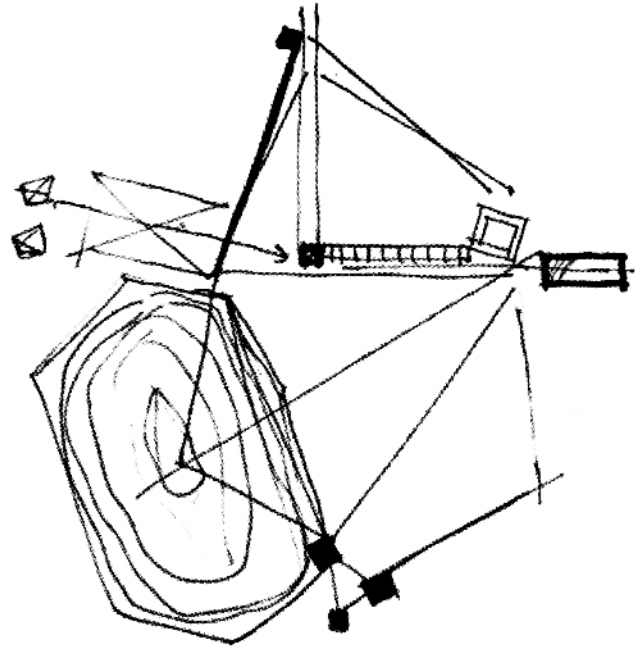
A ridosso di questo percorso e sull'intersezione con la direzione del muro che delimita il giardino superiore è collocata una copia del teatro di Torico in Attica - addossato alla collina che copre i resti di un vecchio bunker -, con la cavea rivolta verso il colle e il castello che gli fanno da fondale scenico.

La sua posizione segna il vertice del primo trapezio che allora arretra il suo lato nord rispetto al quadrato di partenza per lasciare libera da ostacoli visivi la relazione tra il pronao e il padiglione circolare in asse.

Le scelte posizionali delle figure-architetture del progetto danno forma a un sistema inedito di triangolazioni con gli elementi della città storica, che costruiscono il luogo senza recingerlo fisicamente, lasciando allo spazio così definito la sua quali-

Lo schema mostra le regole di costruzione dello spazio e la logica della posizione degli elementi di definizione delle sue geometrie, nella configurazione finale del progetto.





tà di spazio vuoto che si rende riconoscibile proprio nel suo porsi come elemento di variazione e di discontinuità rispetto alla densità del costruito circostante.

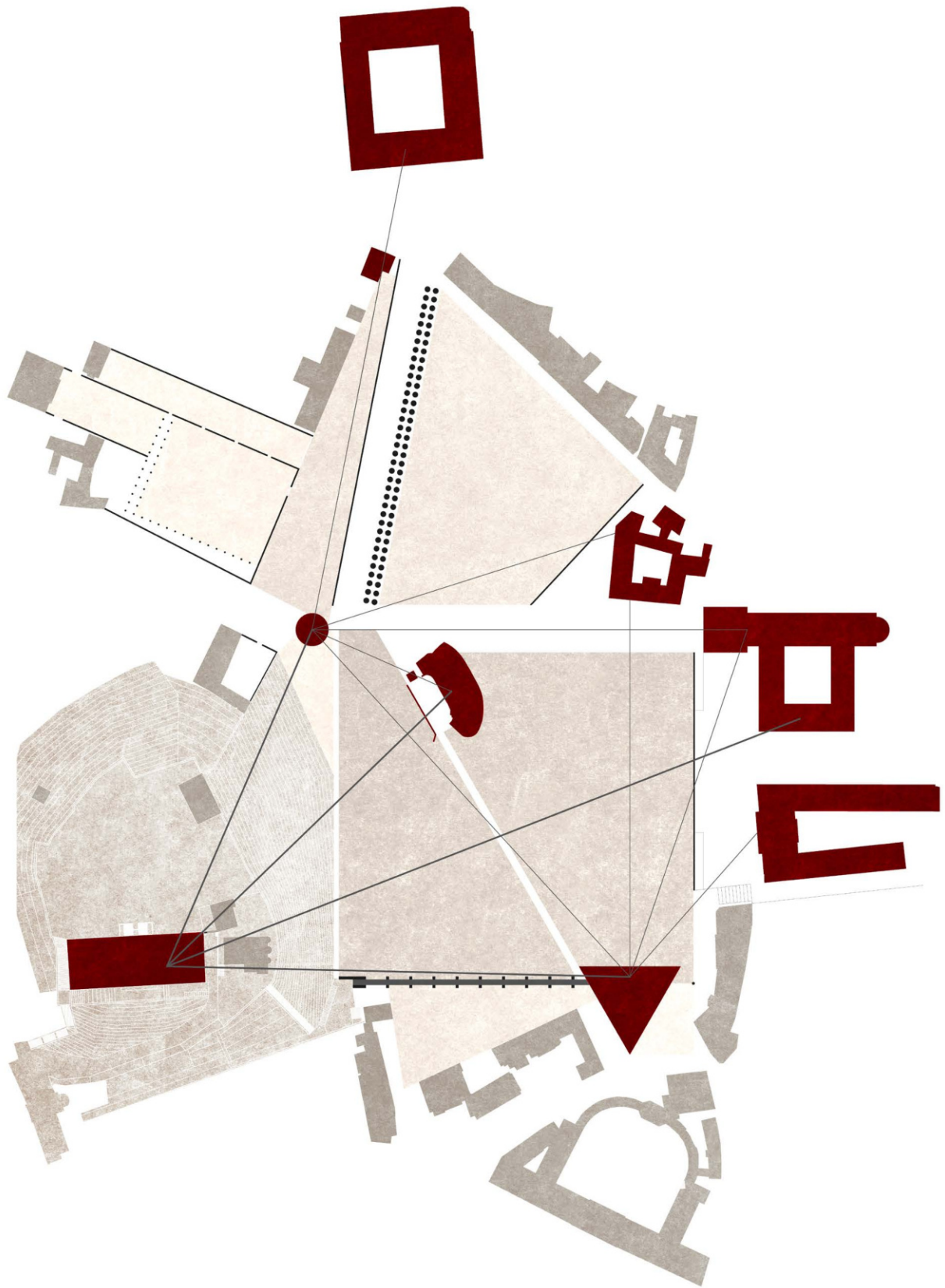
In questo modo il luogo risulta definito senza irrigidirne la disponibilità, anzi recupera nella forma del vuoto e nel suo declinarsi in spazi differenziati che si aprono e riportano al loro interno elementi di valore della città relazioni a distanza più ampie con determinate parti o elementi della struttura urbana.

Il luogo-spazio definito così costruito si lega infine al sistema di luoghi significativi della città collocati oltre il colle del Castello attraverso due collegamenti fisici: un passaggio che conduce sulla piazzetta Antonini attraverso il giardino annesso al palazzo palladiano, e un percorso coperto costruito nella forma di un criptoportico che corre dal belvedere da cui parte il percorso-ponte sul fianco sud della collina del Castello fino alla Loggia di San Giovanni che definisce il limite orientale della piazza Contarena.

Il progetto si relaziona in questo modo al sistema degli spazi liberi della città storica pur denunciando la propria autonomia formale, precisata proprio nei suoi modi di definizione.

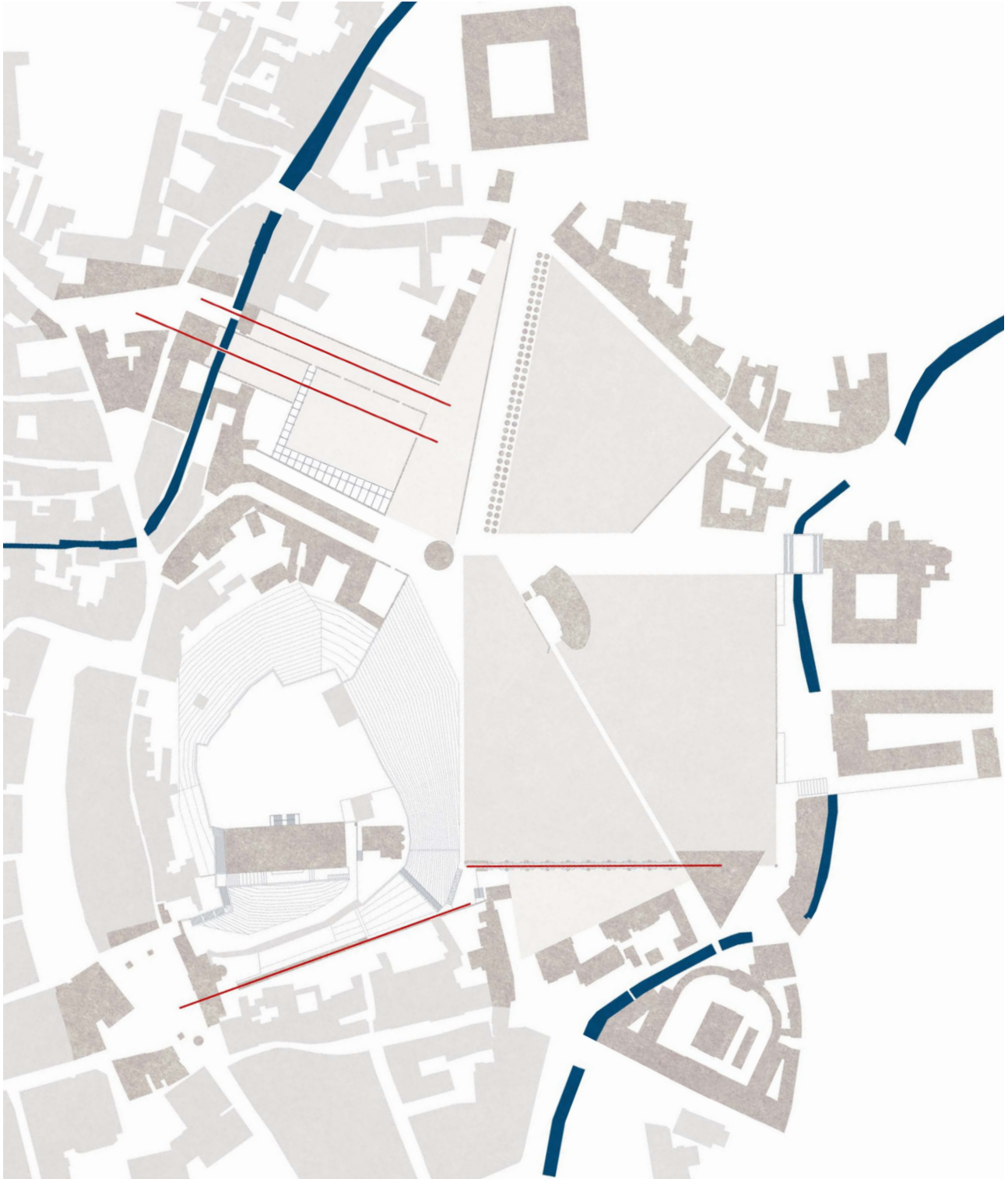
Attraverso la compresenza e il contrappunto tra elementi di natura e di elementi logico-formali molto precisi per figura e disposizione all'interno della composizione, il progetto stabilisce un rapporto esterno-interno che porta il luogo-spazio costruito dal progetto a rappresentarsi, come ebbe a definire Aldo Rossi il Prato della Valle di Padova, come il *luogo analogico* del sistema insediativo friulano, che esprime nella relazione tra urbano e rurale il rapporto stretto, caratteristico del territorio di fondazione romana, tra parti centuriate e ampi spazi di natura.

Schema delle relazioni a distanza tra gli elementi del progetto e gli elementi della città. Il Castello con la sua condizione acropolica si pone come dominante urbana rispetto al progetto e in rapporto alla città complessivamente.

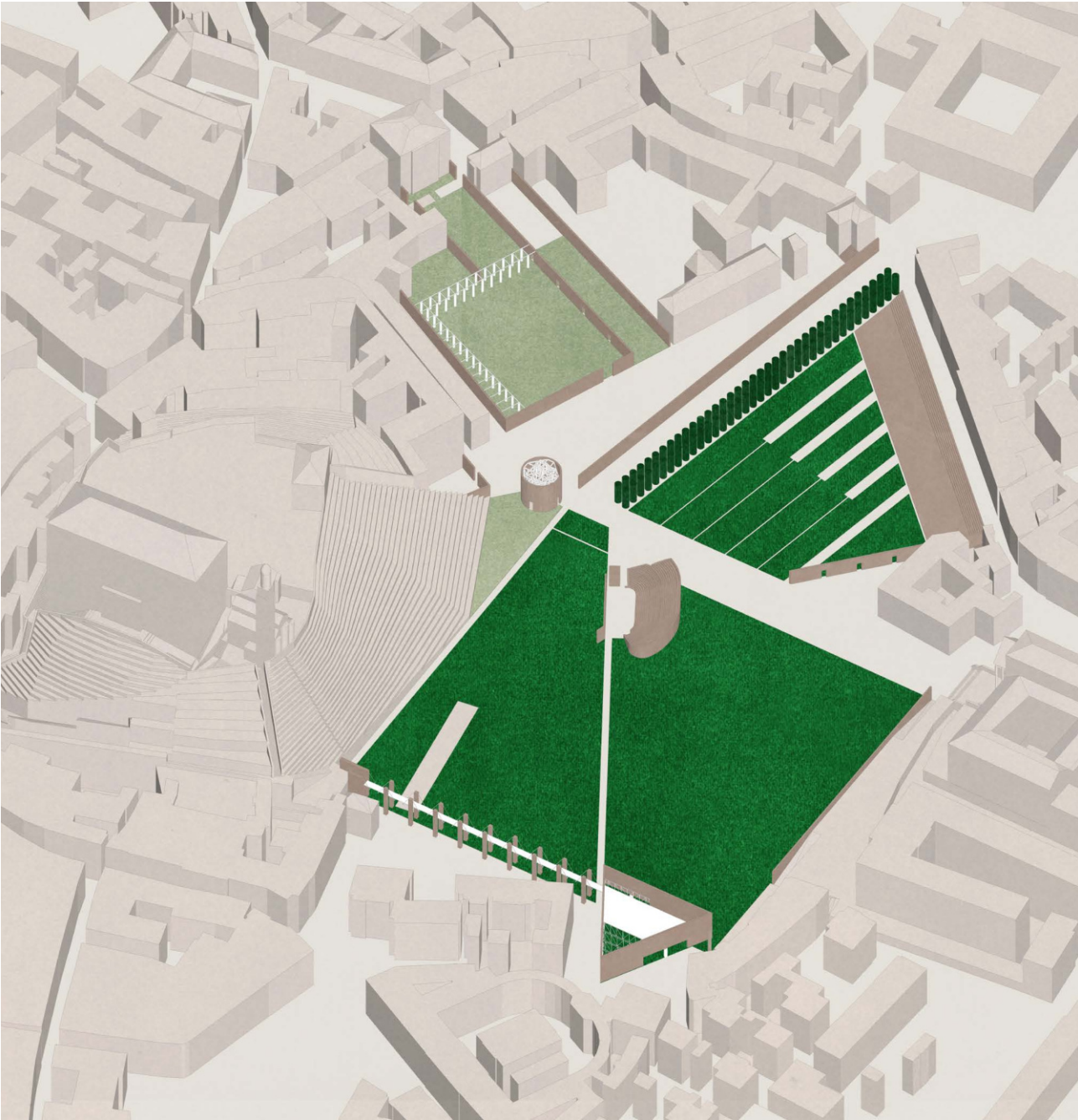


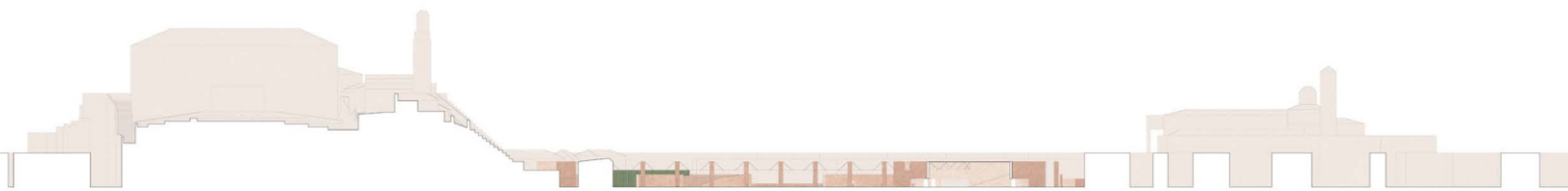
Il disegno mostra il progetto con le architetture della città che lo definiscono. In rosso sono tracciati i collegamenti diretti tra gli spazi del progetto e la città storica che si sviluppa oltre il colle del castello verso ovest.

A nord sono evidenziati i due passaggi, attraverso i giardini recinti, tra la piazza triangolare allungata e la piazzetta Asquini. A sud invece il collegamento è costruito dal ponte pedonale che corre dal padiglione triangolare fino al belvedere sul colle, con la possibilità di salire fino in cima al Castello. Da questo belvedere il percorso continua nella forma di un criptoportico che corre ai piedi del colle e lega il progetto alla Loggia di San Giovanni, quindi a Piazza Contarena, che individua il punto di accesso principale al sistema colle-castello dal piano della città.

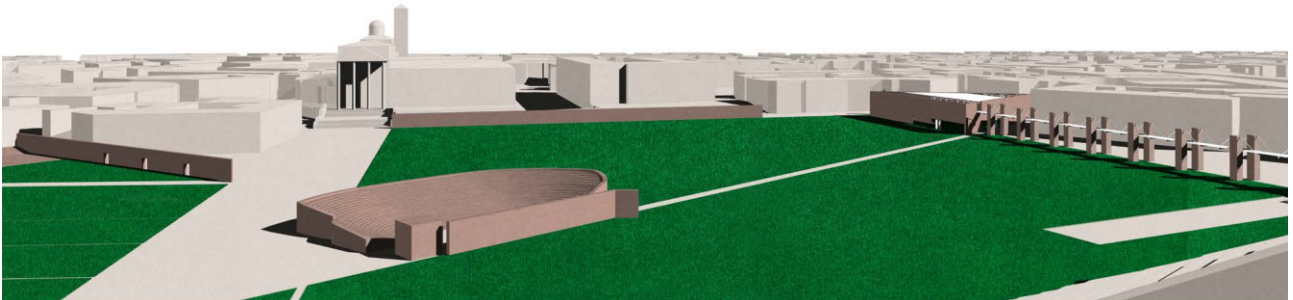


Veduta a volo d'uccello del progetto e sezioni urbane.





Prospettiva dal colle del Castello
in direzione dell'asse costruito dal
padiglione circolare e dal Pronao delle
Grazie.



Questa contraddizione, più che come contrasto, si esprime come attrazione tra termini apparentemente antitetici, che invece mettono in scena quella antinomia vitale e ben evidente nel complesso colle-castello, che rappresenta l'unità tra urbano e rurale.

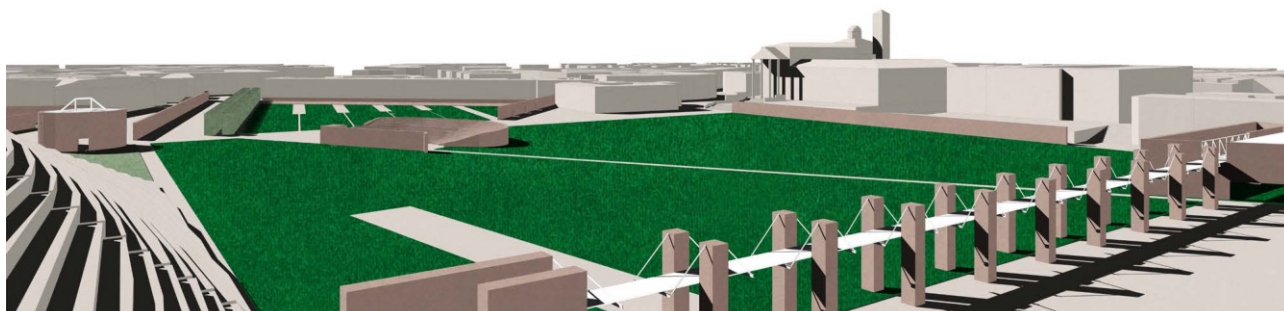
Un doppio che si esprime attraverso la disponibilità di questo spazio libero, di natura, che diventa allo stesso tempo il luogo per eccellenza delle tensioni urbane. Questo riaffiorare della storia degli usi della terra, ricondotta attraverso le figure morfologiche ad espressione geometrica appare come la forma visibile della volontà e della necessità di misurare.

La geometria come ipotesi di controllo

«(...) Essendo un costruttore, il fantasma di una storia futura, possibile, si parò dentro e davanti a lui. Una storia, certo, che egli disegnava come topografo, come ingegnere, come muratore, come costruttore di ferrovie e di grattacieli, come minatore. E si rendeva conto (proprio così, si rendeva conto) che la prima costruzione che egli aveva appreso era stata la “costruzione” della terra (...).»

La costruzione di uno spazio urbano geometrico è inteso come evocazione di esperienze analoghe, come memoria di condizioni spaziali anche molto lontane. Penso all'analogia che si può istituire tra il progetto e l'agorà di Atene, in cui si possono riscontrare addirittura condizioni topologiche e morfologiche affini – per esempio tra il colle castello e il *Kolonos Agoraios* o ancora tra il percorso trasversale che taglia il campo quadrato del progetto come la via Panatenaica che attraversava l'agorà, che legano il progetto al suo archetipo anche oltre il piano del principio compositivo.

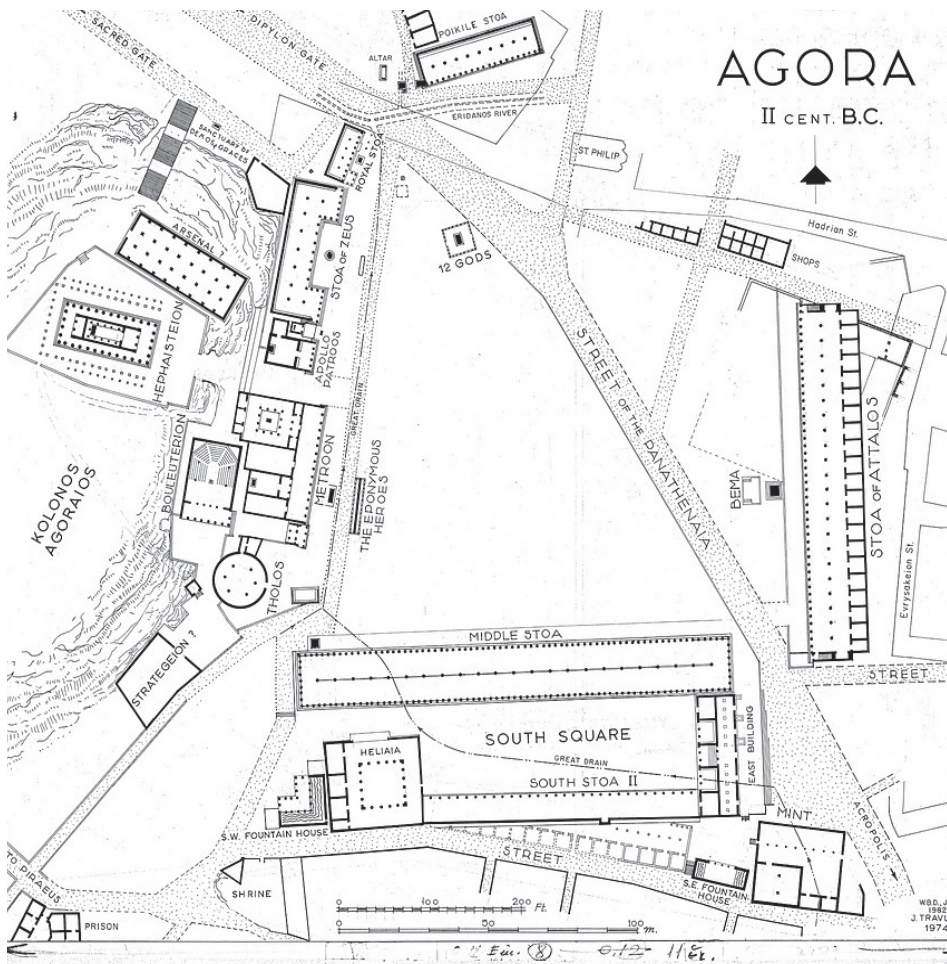
Prospettiva dal colle del Castello con
le figure del progetto che delimitano
l'invaso del progetto.



È forse questo il senso della citazione del teatro di Torico all'interno del progetto ed è lo stesso Polesello che lo dichiara:

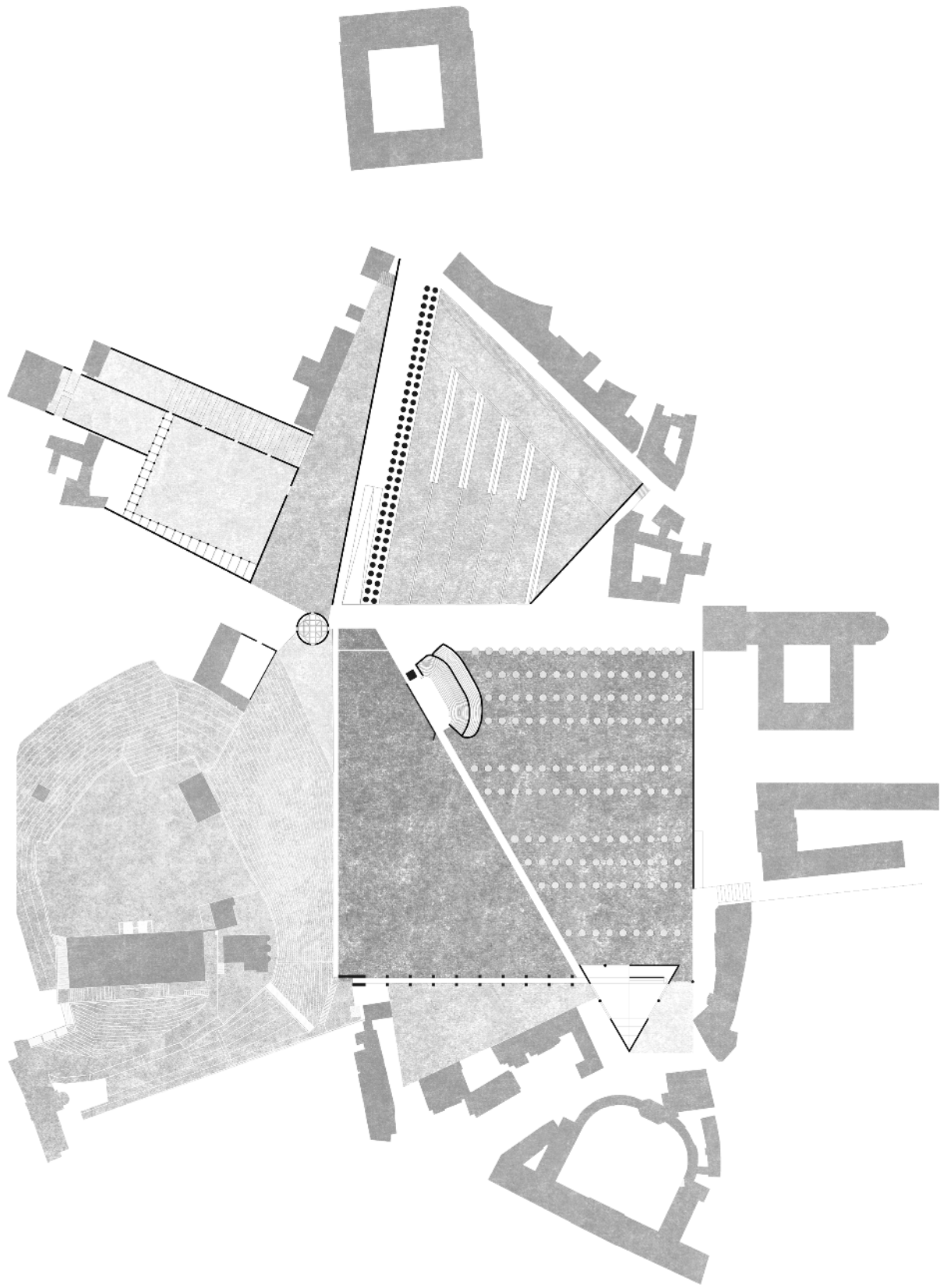
«L'ipotesi gli sembrò solo all'origine azzardata: capì, se ne rese perfettamente conto, che questo azzardo diventava elemento nodale della composizione d'insieme. E capì, anche, che questa era la chiave per dire il tipo di architettura che voleva adottare: un'architettura senza tempo, un'architettura che fosse insieme l'architettura dell'arcaico come futuro.»

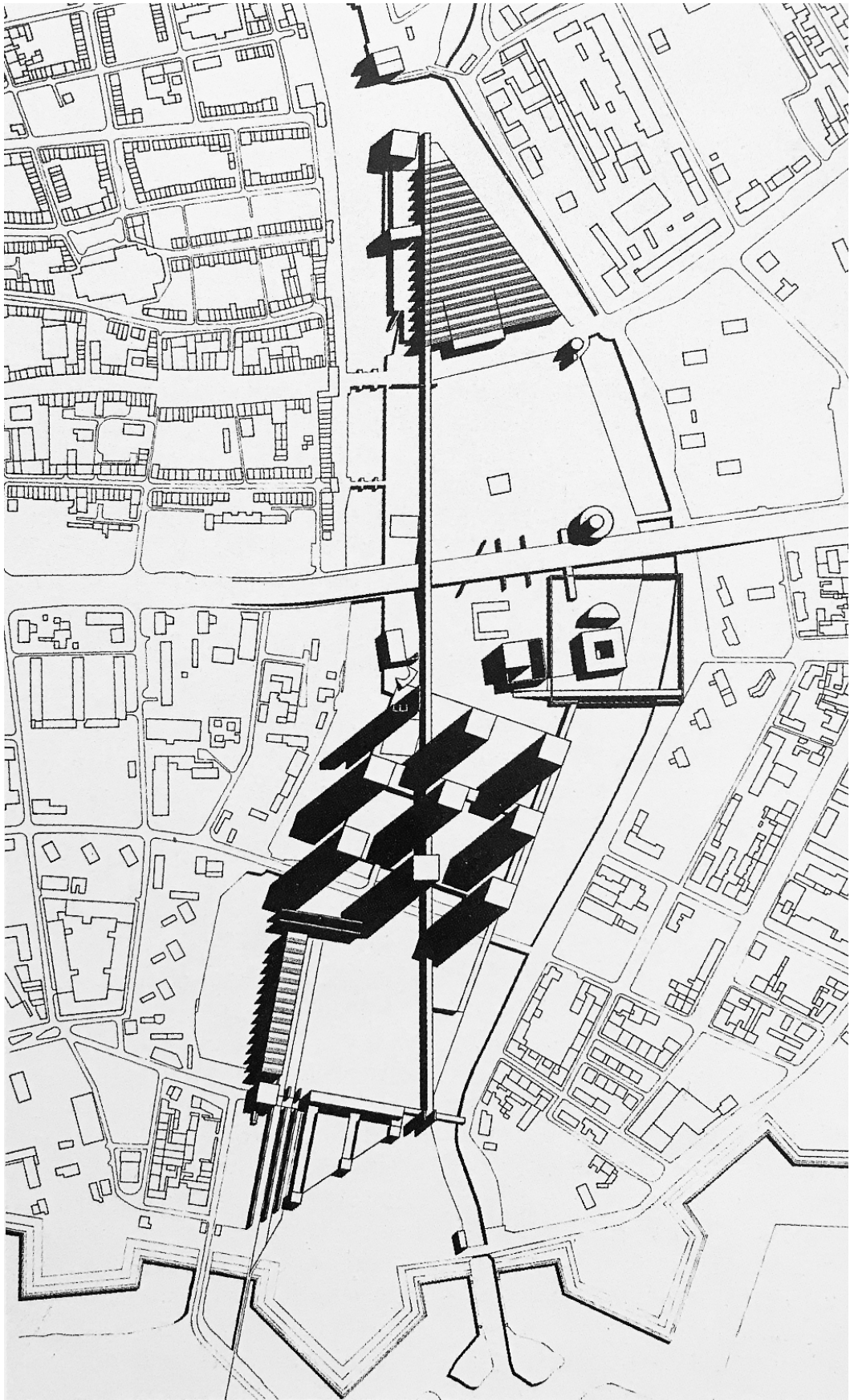
La geometria piana, con la sua semplicità e il suo grado di generalità, assume in questo caso - così come in altri progetti di Polesello - il valore di strumento di garanzia di autonomia del progetto e dei significati da esso rappresentati. Questa capacità di astrazione, esaltata al massimo dall'uso delle figure elementari porta con sé la capacità di prefigurare, nel passaggio dalla figura sul piano alla forma dei luoghi, una realtà nuova - un progetto - che per quanto derivi da una geometria imposta, proprio nella sua razionalità portata al limite trova una corrispondenza tra la forma geometrica e la qualità dello spazio così costruito che riesce a farsi espressiva di un rapporto di continuità con i luoghi in cui il progetto si inserisce e con cui si confronta e che trasforma.



Affinità del principio compositivo tra l'agorà di Atene e il progetto di Polesello per piazza Primo Maggio alla pagina seguente.

1. in riferimento alla prima sistemazione del Giardin Grande con il suo disegno ellittico si fa riferimento al ridisegno della planimetria risalente al 1843, mostrato nelle pagine successive.
2. Si rimanda a A. ROSSI, *Prato della Valle a Padova. Architettura della città neoclassica. La città romantica. Venezia e le città venete: realtà e mito nell'800*, in Id., *I caratteri urbani delle città venete*, pubblicato in AA. VV., *La città di Padova. Saggio di analisi urbana*, Officina, Roma, 1970, pp. 419-490.
3. G. POLESSELLO, *Note alla relazione*, appendice alla relazione di progetto, Archivio Progetti IUAV, p. 3.
4. Id., *op.cit.*, p. 6.





L'isola dei Granai a Danzica

1989

Introduzione: l'occasione e il tema

Il progetto per l'isola dei Granai di Danzica è sviluppato in occasione del seminario di progettazione interno al dottorato in composizione IUAV svolto nel 1989, cogliendo come pretesto una consultazione internazionale promossa dal S.A.R.P. di Danzica, alla quale erano stati invitati alcuni professori del collegio del dottorato, tra cui Gianugo Polesello.

Il tema proposto dall'ordine degli architetti locale prevedeva il riuso e la riconfigurazione architettonica dell'isola dei Granai.

Questa parte di città - un'isola che ospitava i depositi del grano polacchi - appariva, a seguito delle distruzioni della seconda guerra mondiale, come una vasta area interna dismessa e in grave stato di degrado per cui era stata prevista una destinazione a funzioni direzionali.

Partendo da questa occasione, il tema assunto per il progetto all'interno del dottorato si proponeva per l'isola intera - un tempo punto strategico per i commerci del Mar Baltico - di ripensarne il significato e in termini formali e di senso di questa parte in se stessa e rispetto all'intera città. Il titolo del tema annuale proposto, "*l'architettura del limite*", - al cui interno si inserisce l'occasione del seminario - esplicita questa intenzione assunta dal progetto di definire i *luoghi-limite*¹ della città.

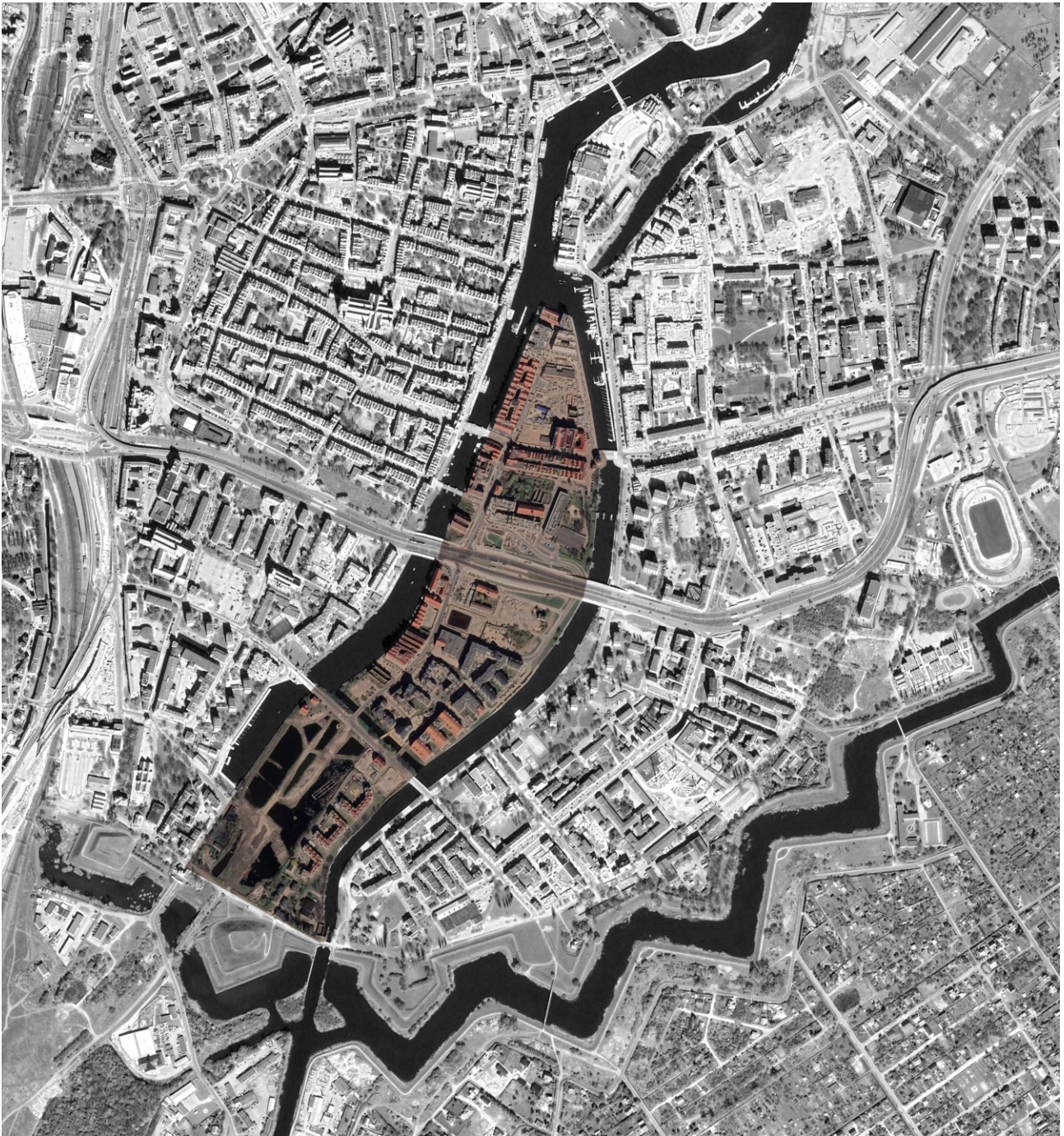
La volontà di definire luoghi e di segnarne i limiti, rimanda alla precisazione della parte come finita, e quindi limitata, all'interno del sistema complesso di parti che è la città.

L'isola come limite interno alla città

L'isola dei granai possiede già per sua natura la conformazione di ambito delimitato fisicamente dal sistema canalizio che lo separa dalla città esistente, e però non si riconosce come 'limitato', nel senso che non risulta un luogo formalmente definito rispetto alle parti di città che vi si rivolgono e con cui poter stabilire relazioni perdute o rinnovate.

in copertina:
Planivolumetrico del progetto.

in questa pagina:
Fotopiano dell'isola dei granai di
Danzica.



Vista a volo d'uccello dell'isola dei granai prima della sua dismissione e della sua posizione centrale tra le parti di città a ovest e ad est.



Questa caratteristica di parte definita e delimitata della città appare sin dal XVI secolo, quando l'isola concludeva la forma urbana verso sud-est e la città si sviluppava prevalentemente in direzione ovest.

L'isola risultava definita sul lato occidentale dal corso della Motława, che la separava dalla città storica, ed era delimitata sul lato opposto dalle mura che ne individuavano fisicamente il bordo orientale separandola dalla campagna esterna. Anche con le successive trasformazioni urbane, quando la città si espande verso est e la cerchia di mura si allarga – non rappresentando più il limite costruito dell'isola – essa conserva la sua condizione di separatezza dall'interno, definita dai due rami della Motława che la recingeva scorrendo su tutti i lati.

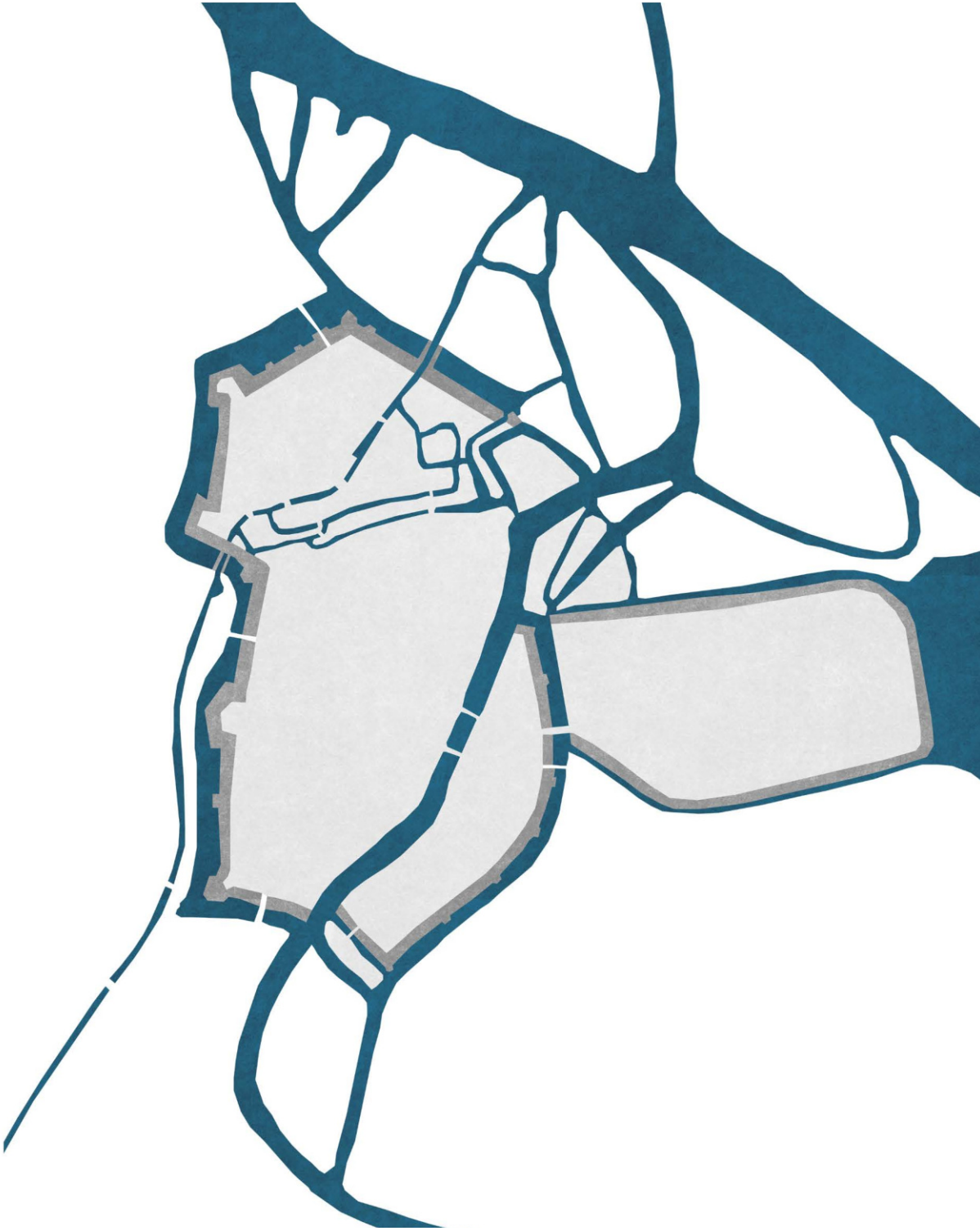
Questa separatezza è tale esclusivamente in termini fisici.

L'isola, infatti, con la sua posizione particolare nella città, anche nel corso del suo processo di espansione ha conservato il proprio ruolo eccezionale che la vedeva come area centrale non solo in termini funzionali ma anche per posizione baricentrica all'interno struttura urbana.

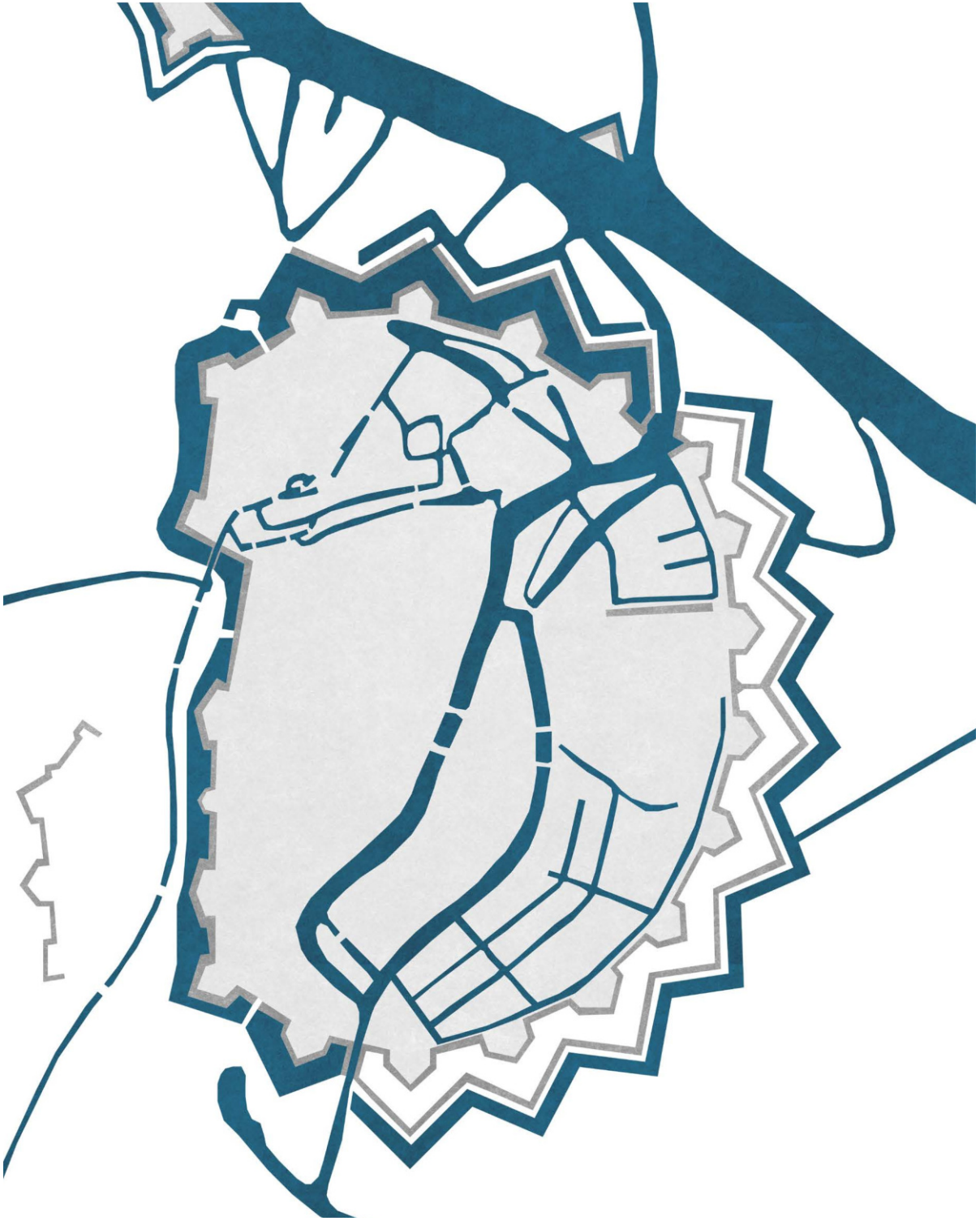
Successivamente alla perdita della sua funzione di deposito del grano, quindi del suo ruolo all'interno dei commerci del Mar Baltico, l'isola diventò un'area marginale, privata di qualsiasi tipo di definizione, e compresa tra due parti distinte di città – il centro storico a ovest e la fascia di espansione a est – rispetto a cui si poneva come un vero e proprio ostacolo, escludendo ogni possibile relazione.

L'occasione posta dalla consultazione era quindi la costruzione di un *luogo-spazio* con una qualità propria e riconoscibile che costituisse una parte precisa della città in grado di definire con la propria conformazione architettonica una sorta di soglia tra ovest e est della città, recuperando in qualche misura l'unità della forma urbana.

Ridisegno della cerchia di mura e della
forma urbana al 1580.



Ridisegno della cerchia di mura e della
forma urbana al 1640.



in queste pagine:

Planimetria di Danzica intorno al 1820 prima delle distruzioni belliche e relativo ridisegno che mostra con maggior chiarezza la struttura insediativa delle tre parti del tessuto urbano, il centro storico più regolare ad ovest, lo schema a pettine dell'isola dei granai e la parte a est più aperta e senza una precisa regola insediativa.





La città di Danzica rimane intatta nella sua immagine di città fortificata all'interno dei bastioni seicenteschi fino agli anni '20 del secolo scorso.

La forma della città appare come disegnata geometricamente e costruita all'interno della cerchia di mura che corre lungo l'arco di circonferenza ottenuto puntando il compasso nella Torre del Municipio del Glowne Miasto (la città principale), che non a caso occupa questa posizione simbolica all'interno della struttura urbana. Questa forte soluzione di continuità tra interno ed esterno caratteristica della città fortificata è rilevabile anche dentro le mura, tra il tessuto della città e l'isola dei granai.

Come detto in precedenza, essa appare separata dal corso della Motlawka a ovest dal centro storico e dal canale della Nowa Motlawka a est dalla città nuova.

L'autonomia dell'isola rispetto all'intorno è – o meglio era, prima che i bombardamenti ne cancellassero completamente le tracce – rintracciabile anche nel suo principio insediativo, caratterizzato da una struttura a pettine costruita da una dorsale – la via Chmielna –, che corre lungo l'intera estensione dell'isola, sulla quale si attestano delle “calli” strette che dividono l'impianto in lotti di dimensioni 10-12 metri di fronte per una lunghezza di 30-35 metri.

Un principio insediativo che riprende quello della città storica costruita sulla regola del lotto gotico (5-7 metri di fronte), ma con un salto di scala che rimarca la distinzione tra le parti.

L'espansione urbana occidentale, invece, è caratterizzata da una misura differente, con una regola meno riconoscibile e distante sia da quella della città principale che da quella dell'isola.

Queste tre parti diverse sono legate tra loro da due strade che incrociando perpendicolarmente la via Chmielna e dividono l'isola in tre porzioni:

- la via Stagiwna, importante direttrice territoriale prosecuzione della via Regia – arteria monumentale del Glowne Miasto – che collega tagliando l'isola la città a ovest dalla parte est.
- la via Torunska, posta più a sud, che segna la conclusione dell'isola definendo un secondo ambito in relazione diretta con la fascia di parco, memoria dei bastioni della città fortificata.

In seguito alle distruzioni belliche, Danzica appariva in grande misura letteral-

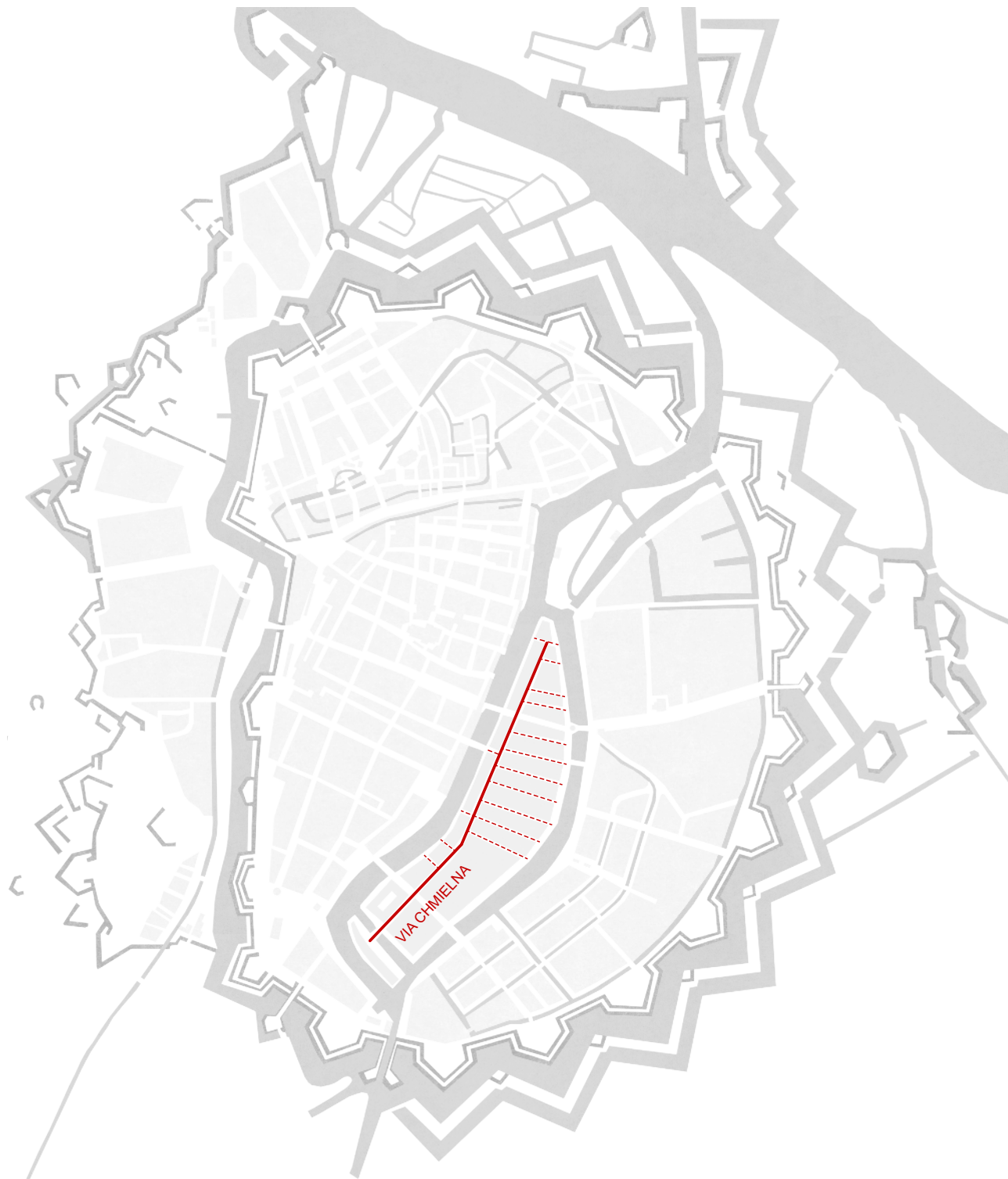
Lo schema mostra la geometria che sottende il disegno urbano di Danzica, con le mura che definiscono il limite della città verso est disegnate sull'arco della semicirconfenza con centro nella Torre del Municipio.
In grigio scuro l'isola dei granai che occupa una posizione baricentrica all'interno di questo disegno.



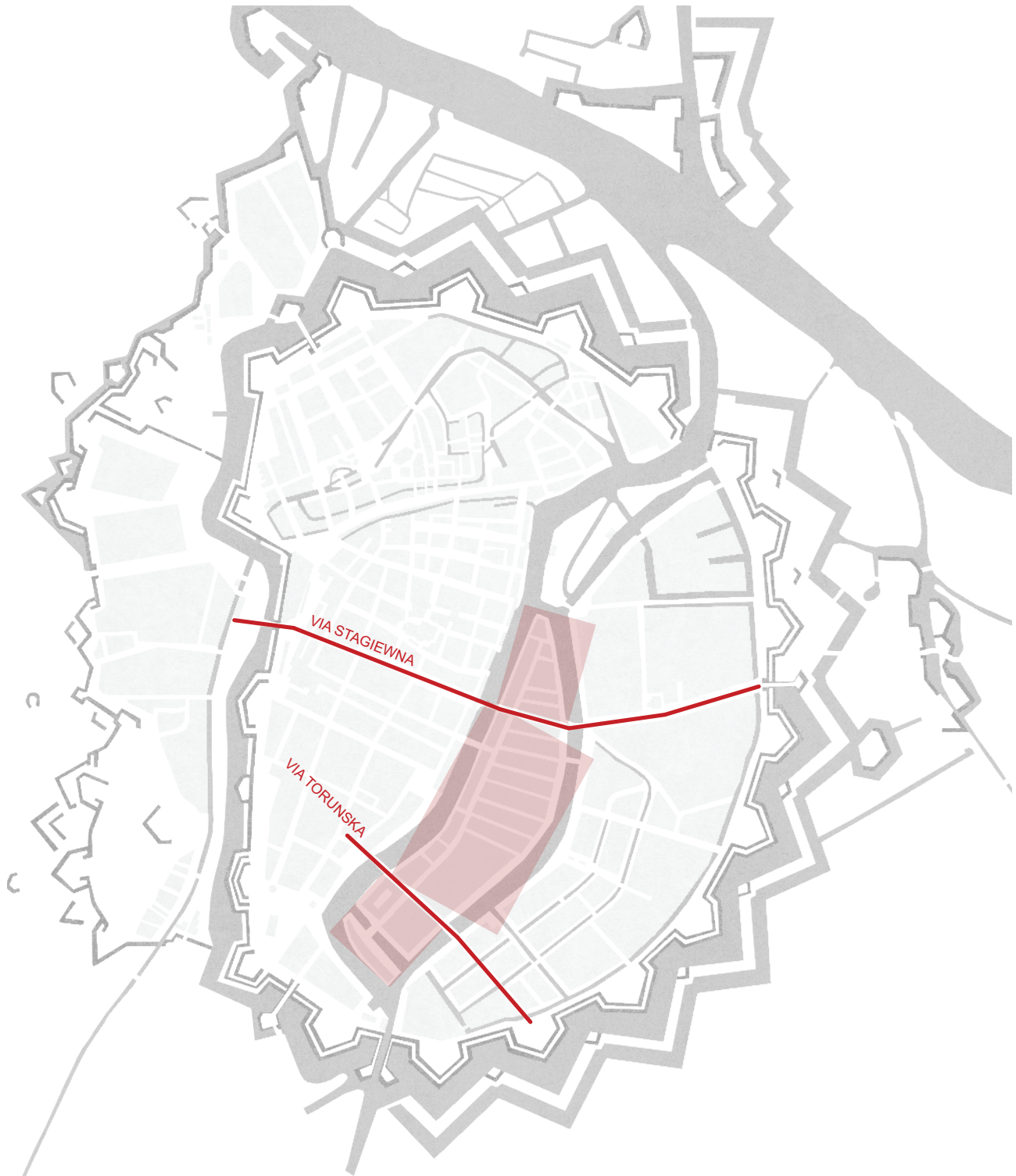
Schema del principio insediativo dell'isola.

La via Chmielna è la dorsale che ordina tutta la struttura dell'isola. Su di essa si attestano le calli che dividono l'area in lotti rettangolari, posti trasversalmente all'asse. La loro forma riprende quella del lotto gotico della città storica ma con una variazione di misura rispondente alla destinazione di depositi del grano di questa parte di città.

La sua misura e il suo principio insediativo parte sanciscono, sul piano tipologico oltre che su quello morfologico, la distinzione dell'isola dalle parti di città vicine.

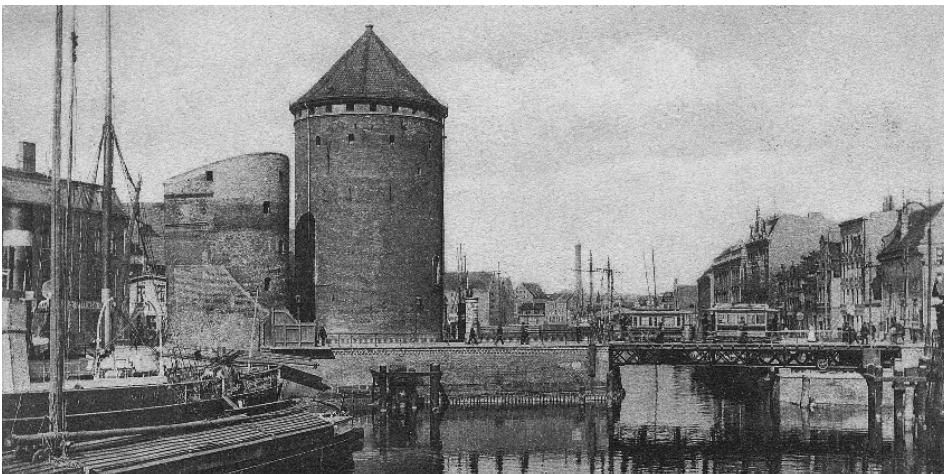


Lo schema evidenzia te due direttici che attraversano trasversalmente la città entro le mura. Queste tagliando trasversalmente l'isola, la legano alle parti di città che si costruiscono al suo intorno, ma rompono la sua unità dividendola in tre parti. La via Stagiewna, direttrice storica e vecchia via Regia, individua la punta triangolare dell'isola. Tra questa e la via Torunska è compresa la parte centrale e più estesa dell'isola, mentre oltre la via Torunska e delimitato sull'altro lato dal rigiro della Motlawa si definisce il terzo ambito che conclude l'isola verso sud. Su questa tripartizione dell'area lavora anche Polesello con il suo progetto.





in alto:
 Il centro storico di Danzica a seguito delle distruzioni belliche. La città è letteralmente rasa al suolo. Si riconoscono sulla sinistra la Basilica di Santa Maria in primo piano e la Chiesa di San Giovanni che emergono dalla tabula rasa causato dai bombardamenti.



in basso:
 Veduta delle Torri del Latte, tra le poche architetture dell'isola superstiti.

mente rasa al suolo – con un'altezza media degli edifici pari a 80 cm -. Complice l'entità delle distruzioni e la progressiva perdita del proprio significato funzionale che già da prima stava interessando l'isola, questa fu esclusa dal processo di ricostruzione "com'era e dov'era" messo in atto per i principali edifici monumentali e di conseguenza tipologica del tessuto per la città storica.

Le scelte della politica di piano adottata per la ridefinizione dell'immagine della città avevano in qualche modo preservato l'isola dei granai dalla modalità di ricostruzione applicata.

L'isola appariva quindi come una vasta area di periferia interna, totalmente svuotata di funzioni e di architettura, di cui restavano solo alcune architetture superstiti – un antico granaio e le cosiddette torri del latte.

L'occasione del progetto era allora la ridefinizione di questa parte di città, da resti-

Fotografia dell'isola dei granai intorno al 1964. Era già in atto il processo di dismissione e progressivo abbandono dell'area.



tuire in una forma nuova – non mimetica della sua precedente conformazione ma in continuità con la città esistente – che fosse in grado di recuperare, seppur trasfigurata, la sua unità di luogo con una sua struttura precisa e un chiaro significato urbano, caratteristiche che storicamente le appartenevano.

Il progetto di Polesello, attraverso una procedura di memoria lecorbuseriana, si costruisce attraverso il montaggio nella città di architetture finite, come *outils* del piano, che si compongono a dare forma ad una *unità architettonica complessa*² che garantisca la riconoscibilità del luogo in rapporto alle parti di città compresenti. Il tema della localizzazione delle architetture e la traduzione del luogo attraverso le figure-architetture del progetto diventa centrale ai fini della definizione della parte come compiuta, rispetto alle relazioni “interne” che le singole unità del progetto istituiscono nella complessità della composizione e rispetto agli elementi e alle parti di città circostanti.

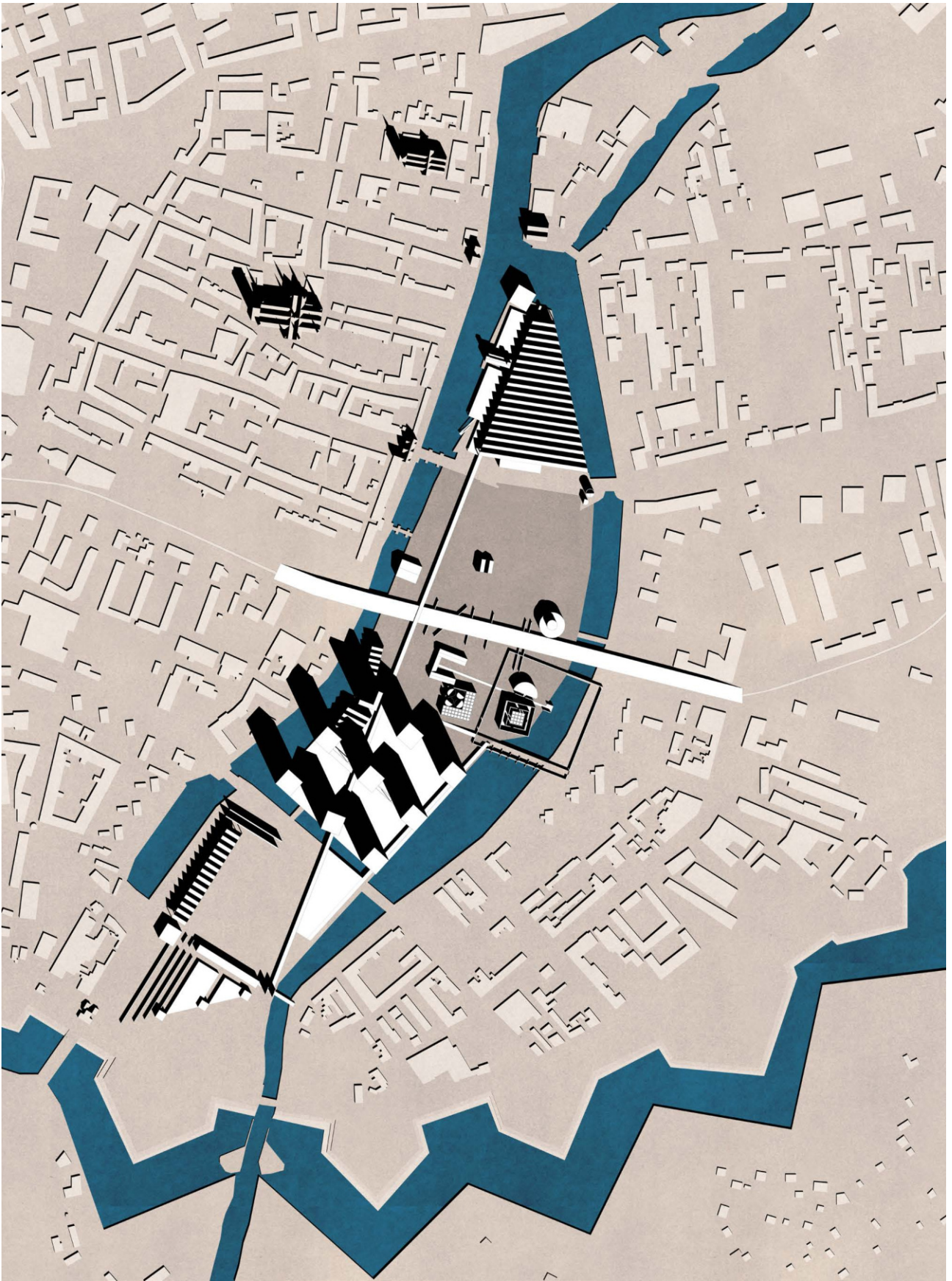
La geometria del progetto e il suo valore topologico

Anche in questo caso, come in quello precedentemente analizzato di piazza primo maggio a Udine, la geometria è assunta come strumento di precisazione e misurazione dello spazio.

Con una differenza fondamentale.

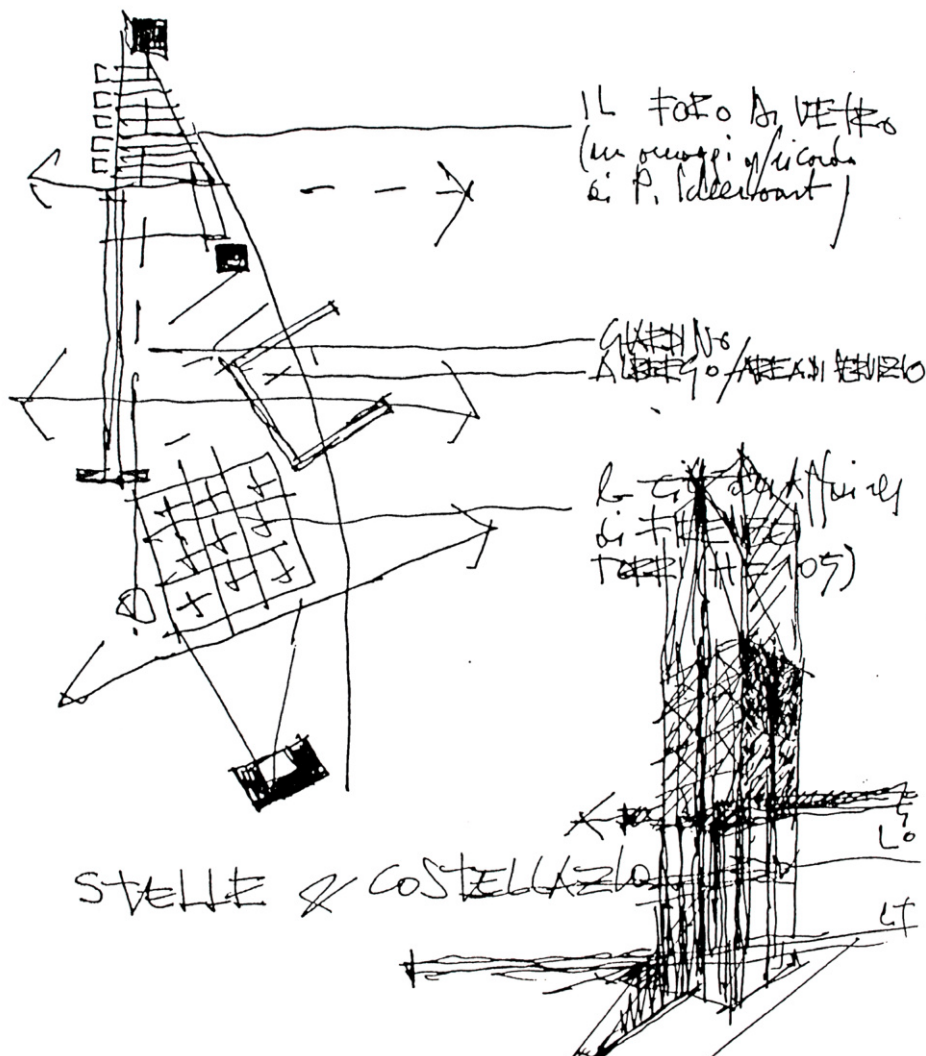
Nel caso del progetto per Udine la costruzione del luogo procede a partire dall'imposizione della figura geometrica, da definire poi nella sua configurazione definitiva e in termini di spazio attraverso la collocazione nei punti giusti di altrettanto precise architetture, nel numero minimo indispensabile per definire la forma del luogo.

Nel progetto per l'isola dei granai di Danzica, invece, il dato di partenza è opposto: la forma del luogo è data e coincide con i limiti fisici dell'isola.



nella pagina precedente:
Ridisegno del planivolumetrico del
progetto.

in questa pagina:
Gianguglio Polesello, *Stelle e Costellazioni*. Schizzo preliminare del progetto,
Archivio Progetti IUAV.



La geometria in questo caso appartiene esclusivamente agli elementi della composizione, a cui è demandata la ridefinizione del luogo attraverso il progetto. Le figure, infatti, sono collocate a segnare i punti cospicui dell'isola e definiscono con la loro geometria dei rapporti precisi.

«(...) Se vi sono figure "classiche" ovvio che queste sono il quadrato, o il rettangolo: figure chiuse dagli angoli retti, senza possibilità di aperture, e pertanto da essere contemplate nella loro finitezza di oggetti. Il triangolo, invece, è "incompiuto", è una figura in equilibrio instabile: i suoi vertici si protendono verso uno spazio che non è incluso nella figura, la quale perciò aspetta di essere completata, e appare il simbolo d'una spazialità cinetica, proiettata nel tempo.»³

Il quadrato e il triangolo sono proprio le figure che Polesello utilizza per definire il luogo, collocati nei due estremi dell'isola a stabilire inizio e fine del vuoto compreso.

Rileggendo queste figure attraverso le parole di Bettini, si possono rilevare i diversi significati che esse esprimono all'interno della composizione e il diverso ruolo che queste assumono in rapporto alla città.

Il triangolo del *foro di vetro*, collocato sulla punta dell'isola non trova la sua ragione esclusivamente nella morfologia del luogo in quel punto – del resto neanche l'insediamento originario aveva quella forma –, ma la scelta di questa figura risiede nella volontà di dare una conclusione precisa all'isola, pur rimandando ad altri spazi che esso, insieme con le architetture della città, può misurare.

Il richiamo alla Punta della Dogana veneziana e alla triangolazione marciana appare esplicito, nella definizione di una piazza d'acqua, in scala ridotta, misurata dalla relazione del foro triangolare con la Porta della Gru (Brama Żuraw) – storica porta d'acqua della città – e le vicine preesistenze al di là della Motława, attuali sedi del Museo marittimo nazionale.

Il quadrato, all'opposto, segna in maniera perentoria con la sua figura chiusa il vertice opposto dell'isola.

Collocato immediatamente a ridosso della via Torunska, lì dove il rigiro del corso della Motława divide l'isola in due parti (anche nella Danzica storica l'acqua divideva l'isola in due parti ma la divisione non coincideva con quella attuale bensì era più a sud, come si può vedere dai ridisegni delle soglie storiche, e definiva un ambito decisamente ridotto), esso assume la giacitura del limite sud, che definisce, assecondando la rotazione del profilo dell'isola in quel punto.

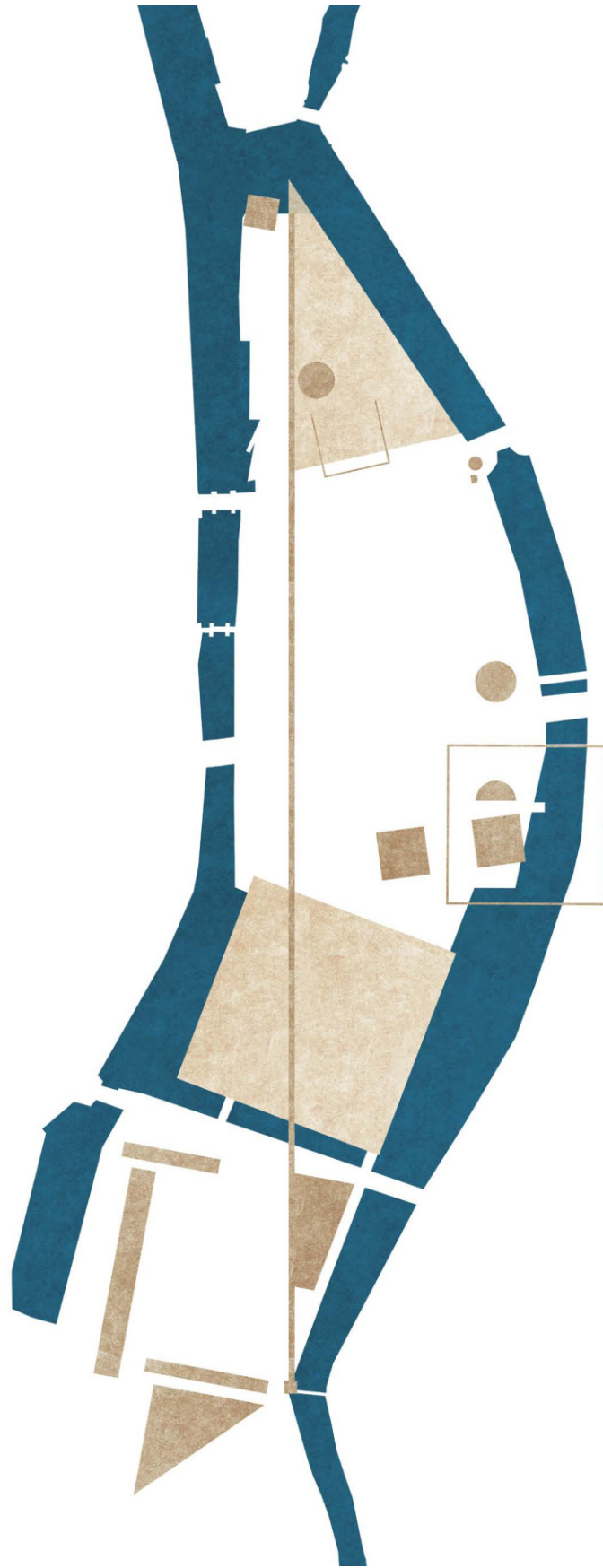
Ad enfatizzare il suo valore di elemento conclusivo, esso si articola in parti, ancora ordinate dalla griglia cartesiana che divide il quadrato in sottomultipli di lato 30 metri.

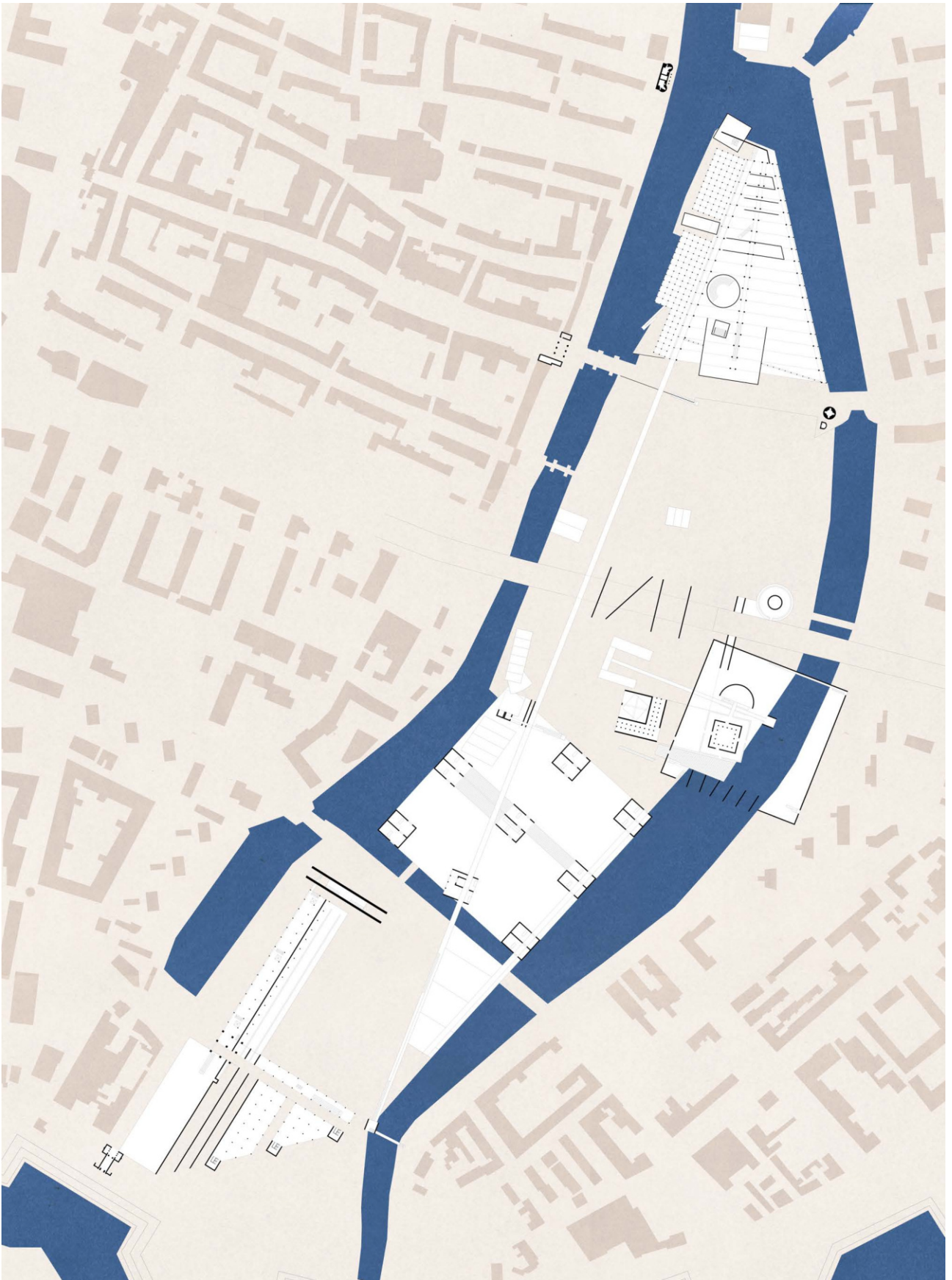
Sulla base di questa griglia sono ordinate le nove torri della *cit  des affaires* (30 m di lato per 108 m di altezza) che danno forma ad una unit  pi  complessa, che si costruisce come un *donjon*⁴ chiuso in se stesso.

Nel vuoto misurato dalla distanza di queste due architetture, il foro triangolare e il castello di torri, si colloca un altro elemento della composizione, il cosiddetto *primo terminal*.

La sua figura, ancora un quadrato,   disposta con il lato parallelo alla sponda occidentale dell'isola e segna il punto di contatto tra questa e la citt  che si sviluppa a est al di l  del fiume.

La composizione assiale e le figure del progetto





nella pagina precedente:
ridisegno della planimetria complessiva
del progetto.

La figura quadrata in questo caso si svuota per assumere la forma di un recinto. Nonostante l'introversione della sua geometria, esso accetta in qualche misura di aprirsi alle relazioni con le diverse parti che contiene: le due sponde - quella orientale dell'isola con un edificio complesso isolato al suo interno e quella della città -, e il ramo della Motlawa, che entra nel recinto, il quale si apre e costruisce il suo limite sud attraverso una serie di setti trasversali che sostengono il percorso che collega queste tre parti.

Oltre il castello di torri, nella parte compresa tra via Torunska e il parco dei bastioni, si colloca il *secondo terminal*, un secondo foro separato dall'isola ma legato nella composizione dall'asse - memoria della dorsale che ordinava la struttura insediativa dell'isola - che intercetta tutte le parti della composizione.

Quest'ultimo, infatti, parte dal foro triangolare e attraversa lo spazio libero e, passando per il gruppo di torri divide il piano quadrato che le contiene in due parti trapezoidali, per poi concludersi nel secondo ambito del progetto.

Qui le figure della composizione si fanno più complesse per assecondare le relazioni con il contesto e diventano dei trapezi: quello a sud-est è un belvedere definito da un lato dal corso della Motlawa e dall'altro dal percorso lineare, che guarda il complesso dei bastioni; quello a sud, che conclude il progetto, è il sistema di scambio intermodale che collega fisicamente il progetto alle parti di città limitrofe.

La composizione si imposta su un doppio che rappresenta quella multiscalarità che Polesello definiva con l'espressione *architettura in funzione urbana*.⁵

Da un lato, infatti, le figure scelte e composte definiscono la finitezza del luogo, che si rende riconoscibile come limitato.

Dall'altro lato si tratta di una finitezza che non esclude il contesto, e con cui si confronta.

Nel foro triangolare questa tensione alla relazione con l'intorno è insita nella figura stessa che lo definisce.

Con altrettanta evidenza questa si manifesta nel recinto del primo terminal, nel suo disporsi a cavallo tra le diverse parti, per accoglierle al suo interno.

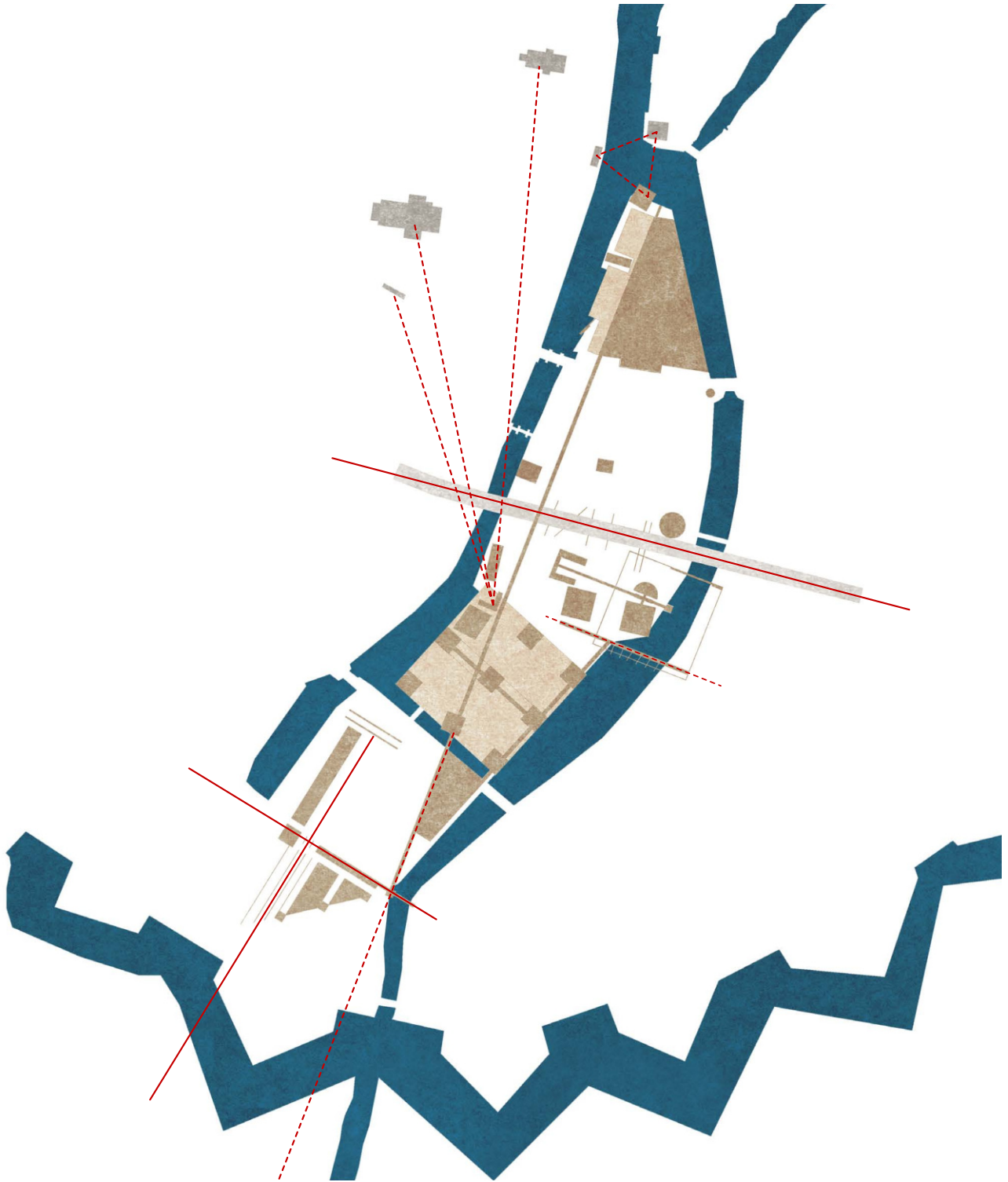
Nel caso del gruppo di torri, che rappresenta l'unità più "chiusa" della composizione, la volontà di relazionarsi con il contesto è dichiarata dalla variazione delle

Ridisegno planivolumetrico del progetto e degli elementi della città con le sue parti instaurano relazioni a distanza



Lo schema mostra le relazioni a distanza e le relazioni fisiche.

Con la linea tratteggiata sono indicate: a nord la triangolazione che misura la piazzetta d'acqua; le relazioni con gli elementi alti della città della torre diedro e con il parco dei bastioni della seconda torre eccezionale nel vertice sud-est del gruppo. Le linee continue indicano i punti in cui il progetto si lega fisicamente alla città esistente.

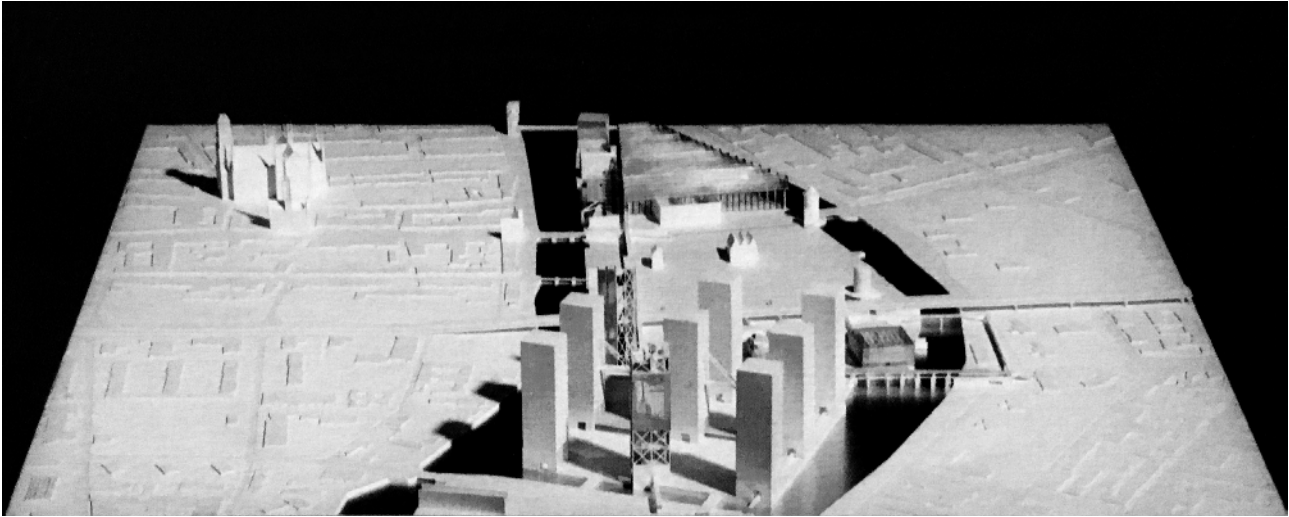


Schema della costruzione geometrica degli elementi del progetto in rapporto alla maglia insediativa del centro storico a ovest:
il reticolo quadrato su maglia 30x30 metri che divide il quadrato complessivo del gruppo di torri; la serie di segmenti paralleli che ritmano la copertura del foro triangolare in parti, costruite con falde inclinate riprendendo i caratteri dei vecchi magazzini, in contrapposizione alla qualità dello spazio interno; il recinto quadrato del primo terminal e gli edifici lineari del secondo.



Sovrapposizione tra il progetto e la struttura insediativa originaria dell'isola. Si riconosce la coincidenza tra il percorso lineare che tiene insieme le parti del progetto e la via Chmielna, dorsale dell'isola, e la stessa distinzione in parti nel progetto che nella forma urbana era determinata dalle due vie che tagliavano l'isola legandola alle parti di città al suo intorno. Rispetto alla composizione interna, invece, il progetto assume una forma autonoma rispetto all'impianto originario proponendo un significato diverso per questa parte di città.





due torri che ruotano secondo la direzione del percorso lineare in quota, il quale, riprendendo il sedime della via Chmielna, intercetta gli elementi della composizione.

in alto:
fotografie del modello

Queste due torri eccezionali si differenziano a loro volta, a seconda delle parti di città con cui si confrontano.

La torre nel vertice nord-ovest del castello non solo ruota ma si disassa rispetto alla dorsale del progetto, disponendosi immediatamente a ridosso di questo.

La sua singolarità rispetto al gruppo è enfatizzata dalla sua forma; essa, infatti, si smaterializza e diventa un dietro che fa da fondale alla vicina preesistenza sull'isola e si apre ad angolo retto verso il centro storico, instaurando relazioni a distanza con le altre emergenze – la Torre del Municipio, la vicina Basilica di Santa Maria e la Chiesa di San Giovanni -.

La seconda torre eccezionale, attraversata - questa volta - dal percorso in quota, ruota rispetto al proprio asse e si relaziona con il parco dei bastioni a sud dell'isola. Nonostante la loro diversità, sia in termini di ruolo sia per quanto riguarda il loro carattere, l'unità architettonica rimane evidente, come emerge ancor di più dal modo di costruzione uniforme degli attacchi a terra e dai sistemi di collegamento - a terra e aerei - che legano fisicamente le parti elementari.

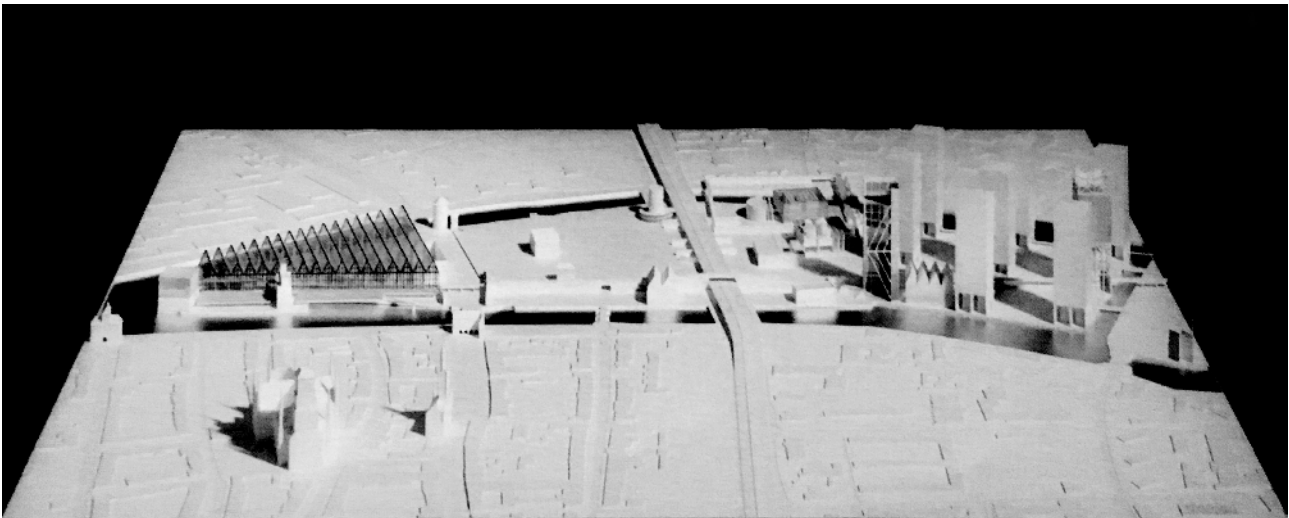
Il vuoto, a cui la composizione in piano di queste figure dà forma, non presenta dei precisi limiti geometrici.

Il vuoto e il tema del *limite*

Nonostante ciò non si può dire che non risulti uno spazio definito architettonicamente.

La composizione assiale degli elementi, insieme ai suoi limiti costruiti e naturali, dà misura allo spazio, che diventa allora un luogo riconoscibile in quanto finito, *limitato*.

Il vuoto costruito ospita un prato entro il quale si collocano alcuni elementi liberi, tra cui le Torri del Latte superstiti collocate nel vertice nord-est, ed è fisicamen-



te delimitato sul lato ovest dal percorso lineare che corre per tutta l'estensione dell'isola e con la sua altezza di 9 metri definisce un fronte omogeneo – memoria del fronte compatto dell'isola e dei suoi magazzini – che si confronta in maniera diretta con il fronte uniforme della città storica, sulla sponda opposta del fiume. Verso est, invece, il limite del vuoto non è costruito precisamente ma è definito da quello naturale della forma dell'isola. In questa direzione, quindi, il progetto si apre e porta al suo interno la città nuova.

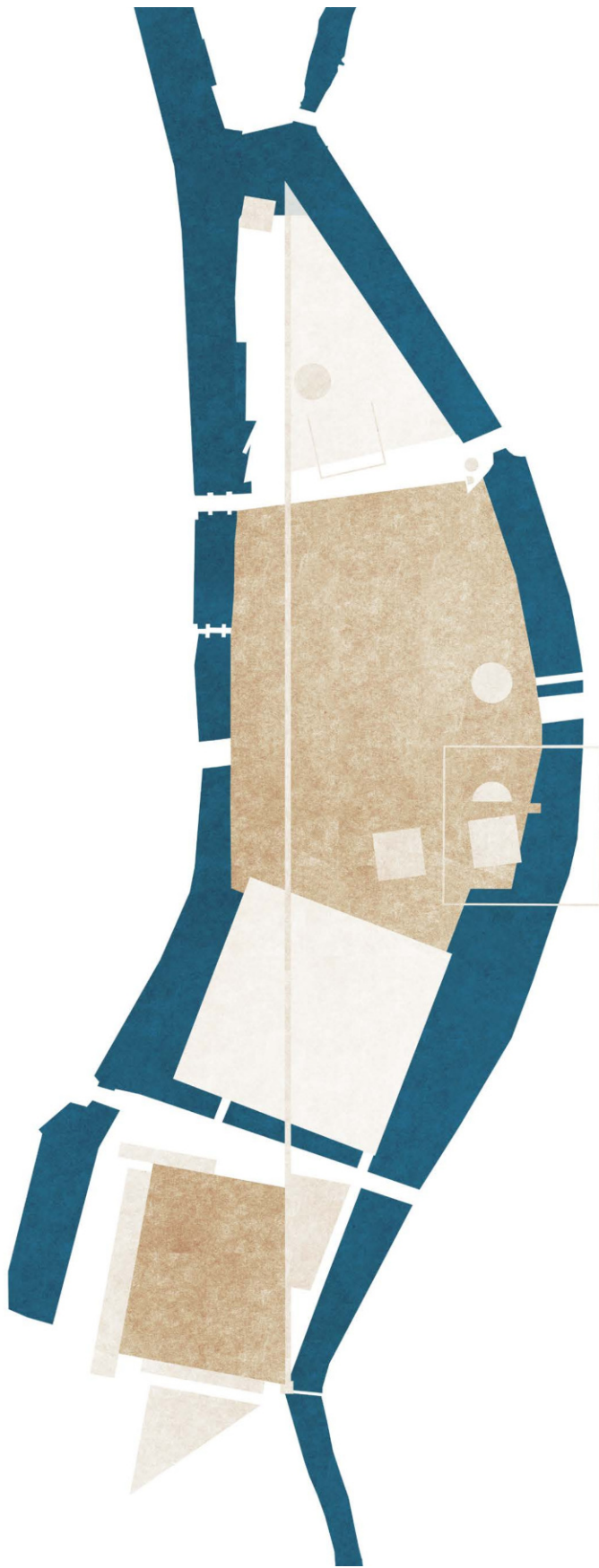
Lo spazio aperto conserva la sua continuità anche in corrispondenza dell'arteria viabilistica che lo attraversa, sospesa su setti, e guadagna una dimensione più estesa rispetto a quella misurata tra il castello di torri e il foro triangolare, entrando al suo interno come un'estroffessione del vuoto a parco, questa volta coperto, in cui, in maniera analoga a quanto accade nel prato, si collocano le altre figure dell'*odeion* cilindrico e del *telesterion* a forma di C.

Il secondo vuoto minore del progetto, oltre l'isola, a fronte della indeterminatezza dell'intorno con cui si confronta, presenta un disegno geometrico più preciso, che non esclude le relazioni con il contesto ma impone in qualche misura una regola con la sua figura.

Ancora un trapezio, definito dal sistema intermodale a sud, dal percorso lineare – che in questo punto recupera la quota dell'isola – sul lato est, da un lungo edificio porticato sul lato ovest e due setti sul lato nord, che definiscono la figura senza chiuderla del tutto, permettendo la continuità visiva con il sistema di torri e, attraverso gli intervalli tra di esse, con il resto dell'isola.

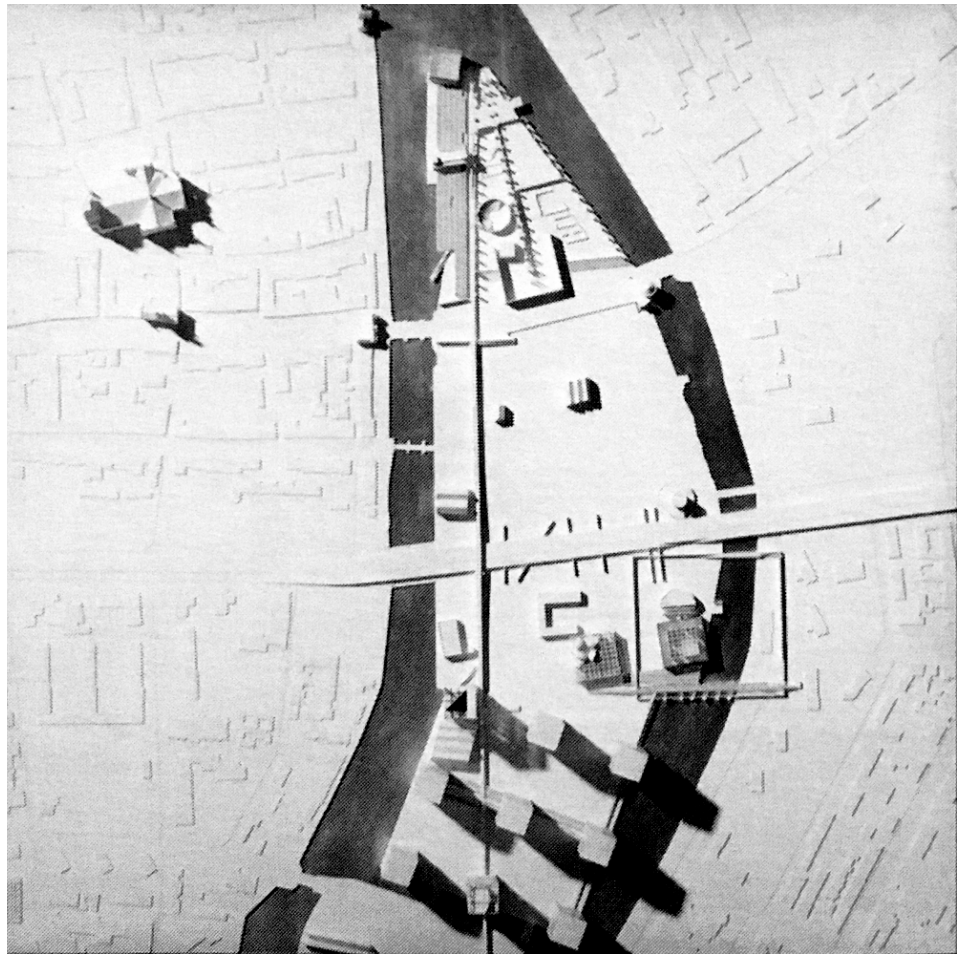
Il percorso lineare che ordina l'intera composizione è l'elemento che tiene insieme le parti, i pieni e i vuoti del progetto, le figure della composizione e gli spazi aperti da queste definiti.

Un principio già provato da Polesello – nel progetto per centro direzionale di Firenze del 1977 o in quello per l'area ex Lanerossi a Schio del 1980, per citarne



Le forme del vuoto.
Il parco ha un disegno che è dato dai
limiti dell'isola, mentre quello del foro
a sud ha una forma trapezoidale più
precisa.

Fotografia zenitale modello. In evidenza il vuoto compreso tra le parti, la sua articolazione e il suo diverso carattere. Esso entra nel Foro triangolare senza soluzione di continuità, assumendo una qualità diversa rispetto agli spazi definiti dalle altre architetture del progetto. Rispetto a questa interpretazione appare singolare che il foro triangolare, in questa foto, non presenti la copertura, quasi a sottolineare la continuità tra il parco e il vuoto al suo interno.



alcuni – in cui l’asse che tiene insieme gli elementi della composizione, non solo ne definisce i limiti ma nel suo essere percorso, *via*, diventa strumento di misura dello spazio.⁶

Esso permette la continuità dello spazio aperto e, in questo atto del percorrere, di rilevare le distanze tra le architetture singolari che danno forma all’articolazione spaziale che precisa la qualità della composizione nel suo insieme.

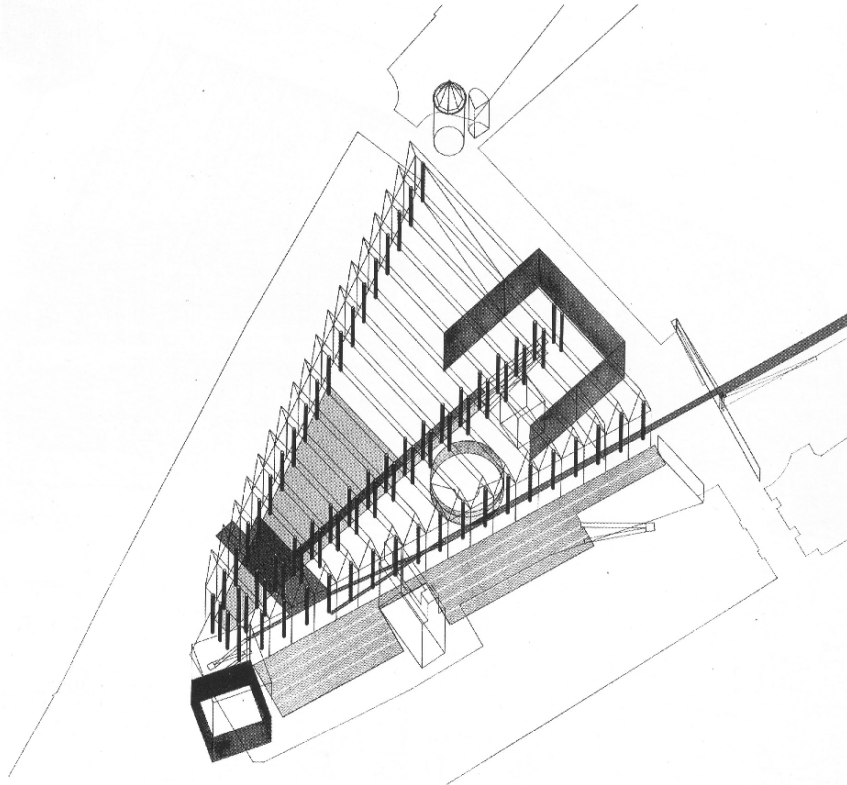
La sua semplicità e la sua elementarità lo rendono riconoscibile all’interno di un sistema più vario come il *filo rosso* che tiene insieme le parti eterogenee della composizione e ne precisa l’unità.

Il *capriccio* come principio compositivo

Il progetto di Polesello si avvale di una particolare tecnica di composizione, un vero e proprio montaggio di architetture-elementi già date e conosciute, composte a dar forma a nuovi significati.

Un’operazione che rimanda alla tecnica pittorica del *capriccio* con una differenza - in architettura - che non si riferisce alla semplice istanza figurativa ma si pone come strumento di critica operante della realtà.

Nel suo *Dizionario storico di architettura* Quatremère de Quincy lega il tema del capriccio alla individuazione di tre generi di piacere:



*«Nell'arte dell'architettura, come è stato riconosciuto, distinguonsi tre generi di piacere: il primo, che più particolarmente appartiene al dominio dell'intelligenza e che risulta dall'armonia delle proporzioni; il secondo, che si riferisce all'istinto imitativo, e che deriva dal confronto e dai ravvicinamenti che lo spirito si compiace di fare; il terzo che puossi chiamare più particolarmente sensuale, come quello che agisce sopra gli occhi, ed abbraccia il regno dell'ornato».*⁷

Riferendoci alle parole di Quatremère, e più nello specifico al secondo “genere di piacere”, infatti, il progetto per Danzica si costruisce attraverso la composizione di *tipi-figure* che riprendono - in forma di riproposizioni analogiche, ripetizioni di architetture “già provate” o citazioni - architetture conosciute che, traslate in un nuovo sistema, riformulano il proprio significato e quello del luogo costruito a un tempo.

Il foro di vetro, ad esempio, attinge dal materiale della città reale e appare come la trasposizione analogica della Punta della Dogana e dei magazzini del sale di Venezia.

Ancora lavorando sulla memoria della città i due terminal ricordano il primo i recinti dei rynek polacchi o la piazza d'acqua dell'arsenale veneziano con il Canal

Foto area della Punta della Dogana a Venezia.

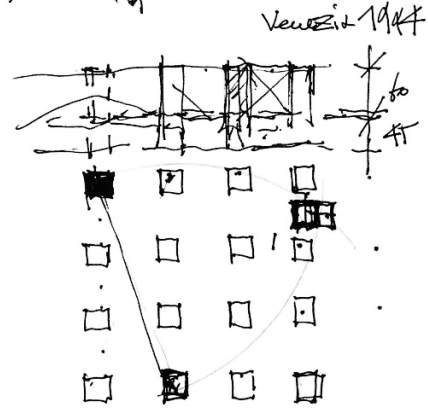
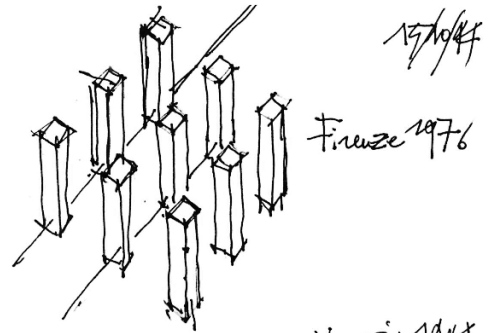
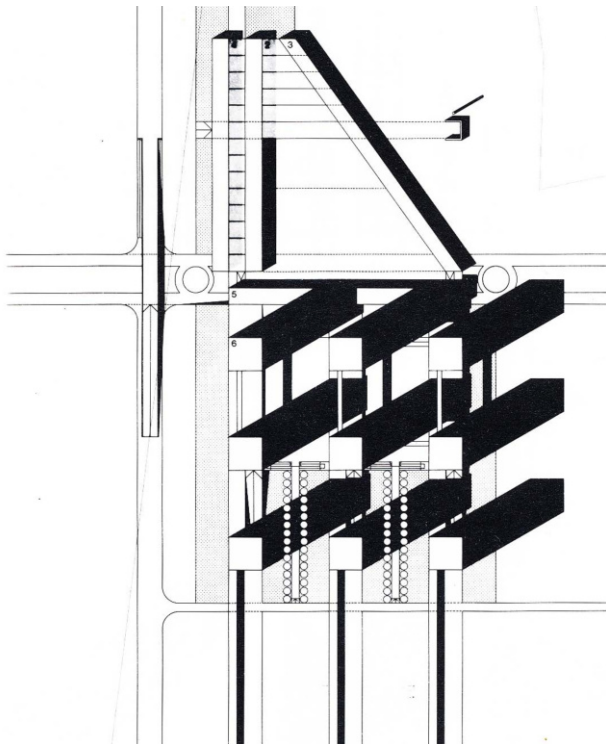


delle Galeazze recinto, il secondo che rimanda in una forma rinnovata al foro re-
altino e al suo ruolo urbano di collegamento tra due parti distinte di città.

In altri casi, come per il sistema delle nove torri, si tratta della riproposizione di
architetture proprie, *prototipi di architettura*, già-provati e già-dati, che vengono
ri-utilizzati variando di volta in volta il proprio significato, talvolta anche la pro-
pria architettura.

Le torri di Danzica ordinate sul reticolo quadrato sono, infatti, la riproposizione
del sistema turrato del progetto per il Centro Direzionale di Firenze del 1977 – che
torna anche in altri progetti, se si pensa alle 16 torri di Marghera, alle torri per
l'area Garibaldi-Repubblica a Milano, per piazza Municipio-marittima a Napoli,
per fare alcuni esempi -, con la variazione delle due torri eccezionali che prende le
mosse dal rapporto con il contesto e dal nuovo significato che l'unità elementare
assume all'interno della composizione.

O ancora il capriccio può procedere per la via della *citazione*, di architetture del
mondo classico prevalentemente (nel caso di Polesello), come l'odeion e il tele-
sterion all'interno del foro triangolare che esprimono la procedura di composi-
zione messa in atto in occasione del progetto per Piazza Primo Maggio a Udine
- attraverso la citazione del teatro di Torico – provando ad esprimere quella idea
dell'*architettura dell'arcaico come futuro*⁸, che attraverso associazioni e trasposizio-
ni mnemoniche dà forma ad una retorica del progetto che agendo per-ripetizione



apre alla possibilità di attribuire un valore nuovo all'interno dell'unità narrativa complessiva della città.

In questo senso il *capriccio* è assunto come tecnica di costruzione dell'architettura della città, in cui il senso di ogni singola architettura (risignificata) varia a seconda del proprio "uso", laddove per uso non è da intendersi la funzione specifica ma il ruolo che questa assume nella composizione e nel contesto urbano.

Questo è il senso di quelle che Polesello definiva *architetture in funzione*⁹:

«Così, i progetti diventano (e sono) veri e non-veri, situati come stanno ai bordi del possibile. E l'azione del disegno ripete quasi l'azione di andirivieni di Caronte, di continuo trasferimento di nomi, di persone, di architetture, trasportando, attraverso il rilievo scientifico del già-fatto, architetture antiche-nuove dentro il nostro panorama mentale e proiettando sul reale, viceversa, situazioni e figure disponibili e, forse, possibili».¹⁰

Attraverso la composizione "capricciosa" si può istituire tra luogo e architettura un rapporto biunivoco.

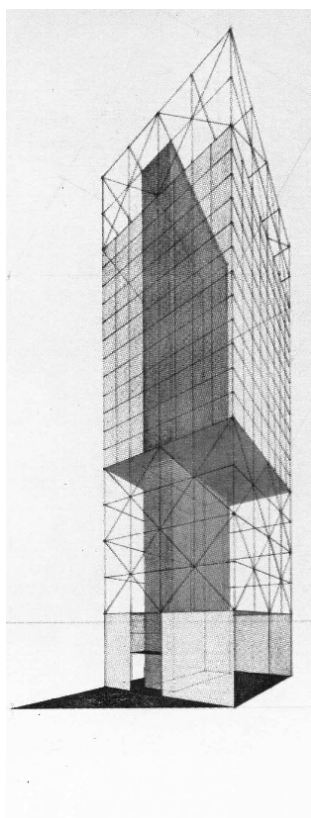
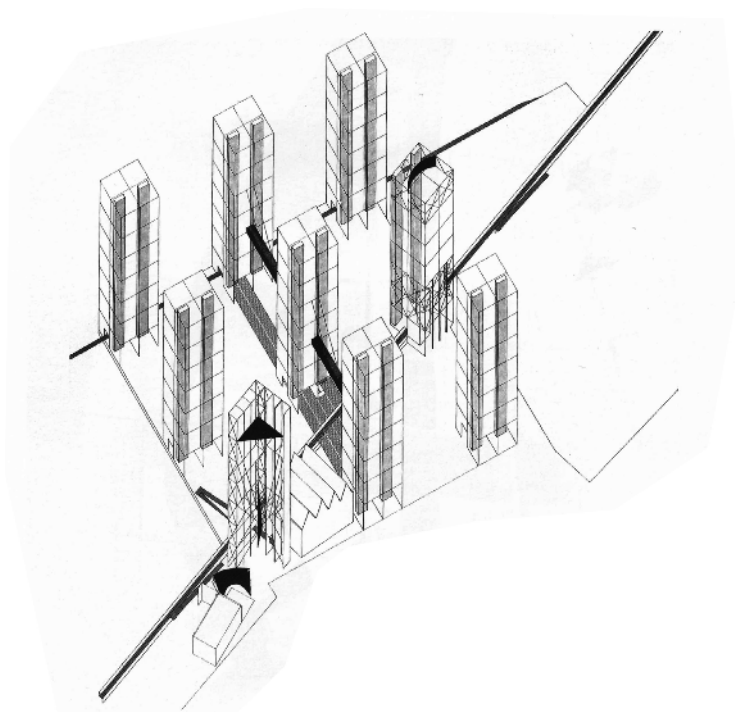
Se si prende a riferimento il *Capriccio con edifici palladiani* del Canaletto, in esso il senso del luogo si modifica attraverso la sostituzione delle architetture reali con altre architetture, altrettanto reali e appartenenti ad un "archivio" disponibile di figure, appartenenti ad altri contesti ma immaginate in una nuova composizione.

nella pagina precedente:
planivolumetrico del progetto di
Polesello per il Centro Direzionale di
Firenze, 1977.

Gianugo Polesello, *Firenze-Venezia*,
studi sul tema del gruppo di torri

in questa pagina:
Assonometria del gruppo di torri del
progetto di Danzica.

in basso:
prospettiva della torre del progetto di
Polesello per il Centro Direzionale di
Firenze, 1977.



La loro localizzazione attribuisce alle stesse architetture nuovi significati che, senza sostituirsi agli originali, si sovrappongono a questi, modificandoli.

Come nel caso del capriccio pittorico, in architettura il “capriccio” non rappresenta esclusivamente uno strumento di riconoscimento di un luogo attraverso l’architettura ma anche la possibilità di attribuire nuovi significati o semplicemente mostrare relazioni nuove e possibili in luoghi verosimili.

In questo senso il tema della *modificazione* diventa centrale.

Canaletto “*non solo modifica le architetture, anche le più famose, ma interviene sulle relazioni tra gli edifici, allarga o restringe i canali, dà respiro ai campi, sposta le isole, aggiunge e sottrae elementi, dappertutto, sicché nella sua opera non c’è probabilmente nemmeno una sola veduta che possa dirsi a rigor di termine esatta*”.¹¹

Queste stesse parole di Corboz sul Canaletto possono ritenersi valide anche nel caso di Polesello?

L’operazione di modificazione messa in campo attraverso il progetto riguarda infatti gli elementi della composizione, quelle architetture già-fatte che ammettono variazioni in maniera rispondente al significato rinnovato e specifico che assumono nella costruzione del luogo, ma soprattutto è riferita al luogo, che attraverso questa combinazione di elementi traslati e ridefiniti nella loro forma modifica il proprio senso urbano in un senso immaginato ma possibile.

Prospettiva del progetto dal canale della Motlawka. Si vede la successione degli elementi della composizione assiale - il foro di vetro, il primo terminale, il gruppo di torri e il rapporto con la città storica. Disegno dell'autore.

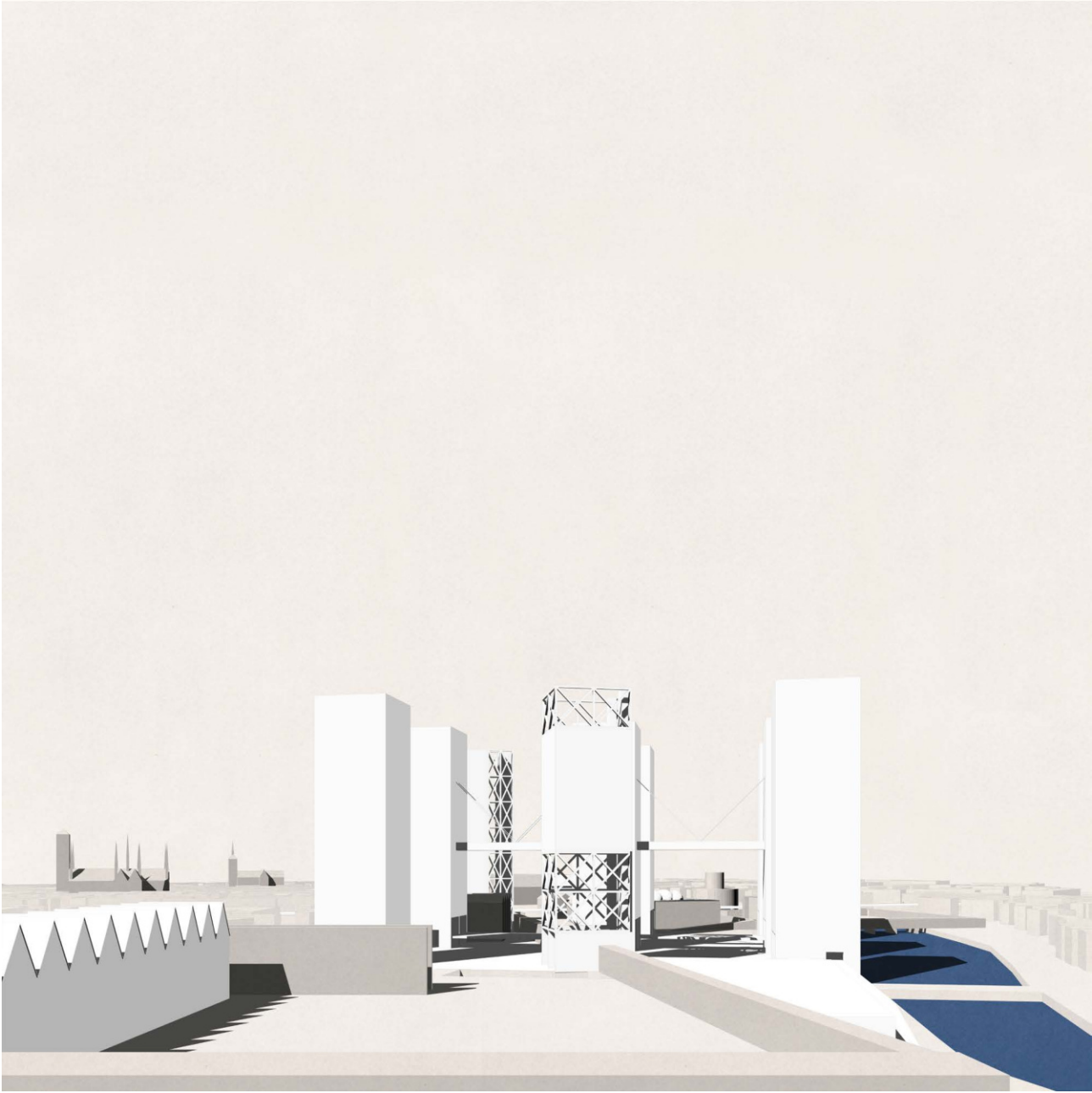


Prospettiva analoga alla precedente, dall'altro braccio della Motlawa. Si vede in questo caso il rapporto con le espansioni urbane senza forma e il valore del vuoto come elemento che distingue e lega a un tempo le parti molto diverse che insistono su di esso. Disegno dell'autore.



Prospettiva del secondo terminale. In evidenza le relazioni a grande distanza tra il castello di torri del progetto e le "emergenze" della città storica.

Disegno dell'autore.



1. *"Date due o più parti di città, architettonicamente riconoscibili, contigue e tuttavia disgiunte, comunque compresenti, chiameremo luogo-limite l'ambito concluso comune (nella figura di un luogo-spazio) in grado di mostrare in sé, simultaneamente e sinteticamente, sia il carattere delle singole parti che la natura delle relazioni esistenti tra dette parti. Il luogo-limite deve comunque mostrarsi con forma architettonica propria, rispecchiando, contemporaneamente, anche il carattere delle singole parti"*.
M. IORI, *L'architettura dei limiti interni della città. I fatti urbani nella figura di "luoghi-limite"*, tesi di dottorato DRCA IUAV, IV ciclo, p. 45.
2. G. POLESELLO, *Relazione di progetto*, in MARINA MONTUORI (a cura di), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso isola dei granai Danzica*, Il Cardo editore, Venezia, 1994, p. 48.
3. S. BETTINI, *Venezia e Wright*, in «Metron», rivista bimestrale di architettura, nn. 49-50, gen-apr 1954, p. 121.
4. Polesello si riferisce in questo modo al progetto per il centro direzionale di Firenze: *"Esso funge, come un «donjon», da costruzione dentro una costruzione, da città dentro una città (...)"*.
G. POLESELLO, *La trasformazione delle grandi città italiane*, in U. SIOLA, R. AMIRANTE (a cura di), *Incontri di architettura*, Guida editori, Napoli, 1987, p. 17.
5. si rimanda a G. POLESELLO, *L'architettura in funzione*, in P. GRANDINETTI, *La geometria in funzione nell'architettura e nella costruzione della città*, Quaderni del Dipartimento di architettura e progettazione urbana, n. 10, Cluva, Venezia, 1985.
6. cfr. M. CACCIARI, *Sul metodo di Polesello*, in ZARDINI, M. (a cura di), *Gianugo Polesello: architetture 1960-1992*, Milano, Electa, 1992, p. 13
7. Q. DE QUINCY, voce *CAPRICCIO*, in ID., *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia, 1985, p. 149.
8. cfr. G. POLESELLO, *Nota alla relazione per il progetto di Piazza Primo Maggio*, Archivio Progetti IUAV.
9. ID., *Progetti veneziani*, in M. ZARDINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992, p. 120.
10. *Ivi*, p. 121.
11. A. CORBOZ, *Vedute riformatrici*, in DARIO SUCCI (a cura di), *Capricci Veneziani del settecento*, Allemandi, Torino, 1988, p. 40.



Berlino Spreebogen 1992

“Berlino è una città che tiene le persone sveglie, perché non le immerge come di norma in un sistema urbano chiuso: si viene continuamente scossi da una diversità all'altra. E questo è proprio ciò che desidero da una città: essere scosso da un luogo all'altro. Ogni sorta di pianificazione urbana deve per definizione mirare all'omogeneità. Mentre la Città è qualcos'altro. La Città si definisce per contrasti, vuole scoppiare”.

Wim Wenders, *Latto di vedere*, Ubulibri, Milano, 1992, p. 105.

Introduzione: l'occasione e il tema

Il progetto per l'area dello Spreebogen a Berlino viene sviluppato da Polesello in occasione del concorso bandito dall'amministrazione comunale nel 1992, all'indomani della decisione del Parlamento tedesco di trasferire la capitale della Germania riunificata da Bonn a Berlino.

Il tema posto dal bando riguardava la riconversione dell'edificio del Reichstag in edificio del Parlamento federale tedesco (Bundestag) e la costruzione di un futuro quartiere governativo e parlamentare nell'area dello Spreebogen, che si rendeva disponibile come luogo d'elezione per costruirvi il foro politico della nuova capitale tedesca.

Una vocazione che si era a più riprese intrecciata con la storia dello Spreebogen, senza però trovare una sua espressione compiuta.

Questo concorso rappresentava, quindi, una occasione eccezionale, anche se certamente non la prima per la città, per dare forma e una propria riconoscibilità a questo grande vuoto, racchiuso tra la struttura a blocco della Berlino storica e la natura selvatica del Tiergarten, che, per misura e posizione, rappresentava uno straordinario luogo centrale della città riunificata, ancora in attesa di una definizione morfologica.

nella pagina precedente:
assonometria del progetto del gruppo
Polesello,
Archivio Progetti IUAV.



Gli obiettivi del concorso, e quindi le soluzioni da proporre da parte dei partecipanti, rispondevano evidentemente a una doppia scala di questioni: una architettonica che riguardava le dotazioni specifiche inerenti al tema proposto (edifici governativi, ministeri, attrezzature annesse alle funzioni parlamentari, uffici...); l'altra urbanistica che si proponeva lo scopo, questa volta auspicabilmente definitivo, di precisare la qualità e l'identità di questo luogo in se stesso e di chiarirne il significato all'interno della struttura della città nel suo complesso.

Ne doveva risultare un grande disegno urbano che doveva esprimere la volontà di definire l'area dello Spreebogen come un luogo finalmente rappresentativo e la possibilità di riscrivere per la città intera un nuovo sistema di relazioni tra le diverse parti, tra loro vicine ma separate, che su di esso insistevano - la Dorotheenstadt e il centro storico a est, il quartiere Moabit a nord oltre la Spree, la Berlino ovest con il suo centro e il più lontano Charlottenburg oltre il parco, il Tiergarten e la porzione di tessuto compreso tra il bosco e il Landwehrkanal a sud - che ne rinnovasse il senso in una nuova topografia per una città che, dopo la caduta del muro, aveva la possibilità di ridefinire le proprie parti.

Nel corso della storia della città di Berlino lo Spreebogen ha sempre conservato il suo carattere di transitorietà, con la sua caratteristica di intervallo tra condizioni spaziali molto diverse.

Lo Spreebogen nella trasformazione della città. Le identità possibili e le occasioni mancate

Fin dal XVIII secolo l'area dello Spreebogen, collocata a ridosso della porta della città, appariva come un vasto spazio libero, nettamente distinto dalla struttura della città di pietra e confinante sul suo limite meridionale con il Tiergarten, all'epoca riserva di caccia del Principe quando questo era un elemento ancora esterno alla città.

Immagine del Tiergarten nel 1765, con l'ansa dello Spreebogen sulla destra.

nella pagina precedente:
fotopiano attuale dell'ansa dello Spreebogen, con il progetto di Schultes vincitore del concorso del 1992 e delle parti di città adiacenti.



All'inizio del XIX secolo, con la nascita, nei pressi dell'area, di un quartiere residenziale abbastanza vivace e con la costruzione, nella parte sud, della più grande piazza d'armi della città per le esercitazioni della cavalleria prussiana (quella che diventerà la Königsplatz), lo Spreebogen iniziò ad acquisire in qualche misura una certa "urbanità", seppure mantenendo il suo carattere provvisorio, di spazio disponibile ma formalmente indefinito.

Solo a metà del XIX secolo l'area vide un primo sforzo di pianificazione con i progetti di Lenné del 1839, che aveva appena trasformato il Tiergarten in un bosco urbano, e di Schinkel nel 1840.

Entrambi i progetti condividevano la geometria dell'impianto, con l'ansa del fiume modificata nella sua forma irregolare e approssimata a un preciso semicerchio e un asse nord-sud sovrapposto ad essa.

Questo asse, - che correva dalla Charlottenburgchausee (oggi Strasse des 17 Juni) verso nord oltre la Spree, fino al punto in cui era collocato la vecchia Polveriera -, rappresentava la strada principale all'interno dell'area.

Dall'asse si diramavano due strade che attraversavano l'ansa dello Spreebogen e sovrappassavano il fiume con due ponti, il Moltebrücke, in direzione nord-ovest, e il Kronpinzenbrücke in direzione nord-est, accentuando la simmetria speculare del disegno.

Sia Lenné che Schinkel trasformavano con i loro progetti l'area in un campo per le parate militari, racchiuso da una cortina di edifici. La differenza sostanziale tra le due proposte stava nell'approccio alle caratteristiche specifiche dell'area come area di transizione tra città e natura, aspetto che si esprimeva nella diversa densità del costruito all'interno dell'arco della Spree.



Peter Joseph Lenné, planimetria del progetto per lo Spreebogen, 1839.

Il ridisegno evidenzia la geometria dell'insediamento. L'ansa appare disegnata con il suo profilo semicircolare preciso e secondo uno schema interno, ordinato dall'asse nord-sud che parte dalla vecchia Polveriera a nord e si conclude nell'asse est-ovest che attraversa il Tiergarten, dividendo in due parti uguali l'area.

Da questo asse si dipartono simmetricamente le due direzioni radiali in direzione dei due ponti storici, le quali frazionano ulteriormente l'ansa. Così come la parte nord, oltre la Spree, anche lo Spreebogen risulta densamente costruito da grandi isolati che ne occupano quasi per intero l'estensione. L'unica parte che rimane libera è il campo per le parate, di dimensioni contenute, disposto a sud e contenuto tra il sistema di isolati interno all'ansa e il bosco del Tiergarten.

Lenné immaginò l'ansa interna come un quartiere urbano con una definita struttura a blocco cinta da un muro che dichiarava in maniera netta la distinzione tra la città e il Tiergarten.

Schinkel, invece, concentrò l'edificato a blocco nell'area a nord della Spree, in favore di ville urbane isolate e aperte al paesaggio nella parte compresa tra il campo di parate e la Spree.

In questo modo, il progetto di Schinkel insisteva sul carattere intervallare del luogo come luogo di mediazione nel passaggio dal tessuto compatto della città al bosco del Tiergarten.

Questi progetti però rimasero solo sulla carta e così si consolidò via via l'immagine dello Spreebogen come area interna di risulta, racchiuso tra la città densa e il parco, che seppur con il suo carattere di natura spontanea era ormai una parte che apparteneva a tutti gli effetti alla struttura urbana.

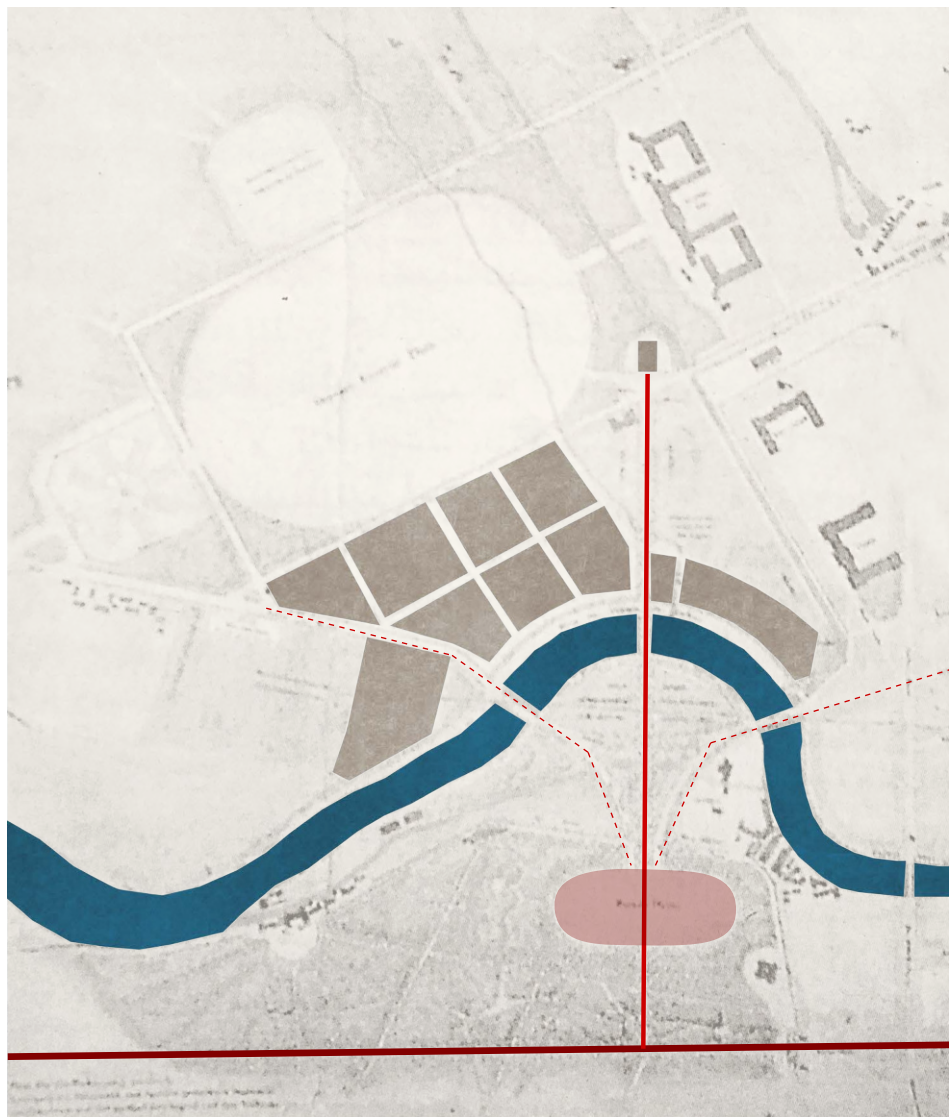
Karl Friedrich Schinkel, planimetria del progetto per lo Spreebogen, 1840.

Il ridisegno mostra il diverso approccio rispetto al progetto di Lenné.

Anche in questo caso si riconosce lo schema insediativo del progetto, che ripropone l'asse nord-sud che dalla vecchia Polverera attraversa l'area e intercetta il campo per le parate (in rosso chiaro) per poi concludersi nell'asse della Charlottenburgchaussee.

Il suo carattere di intervallo tra la città consolidata e la natura selvatica è preservato dalla scelta di concentrare il costruito nella parte a nord oltre il fiume, per lasciare l'ansa del fiume quando più libera e aperta possibile, con poche architetture isolate al suo interno.

Questo riconoscimento del valore dell'area in quanto spazio naturale è riconoscibile anche nella forma del luogo, che in questo caso serve la morfologia dettata dal corso del fiume e dagli stessi percorsi interni in direzione dei due ponti che appaiono più liberi al suo interno, senza dichiarare in maniera perentoria la geometria dell'impianto.

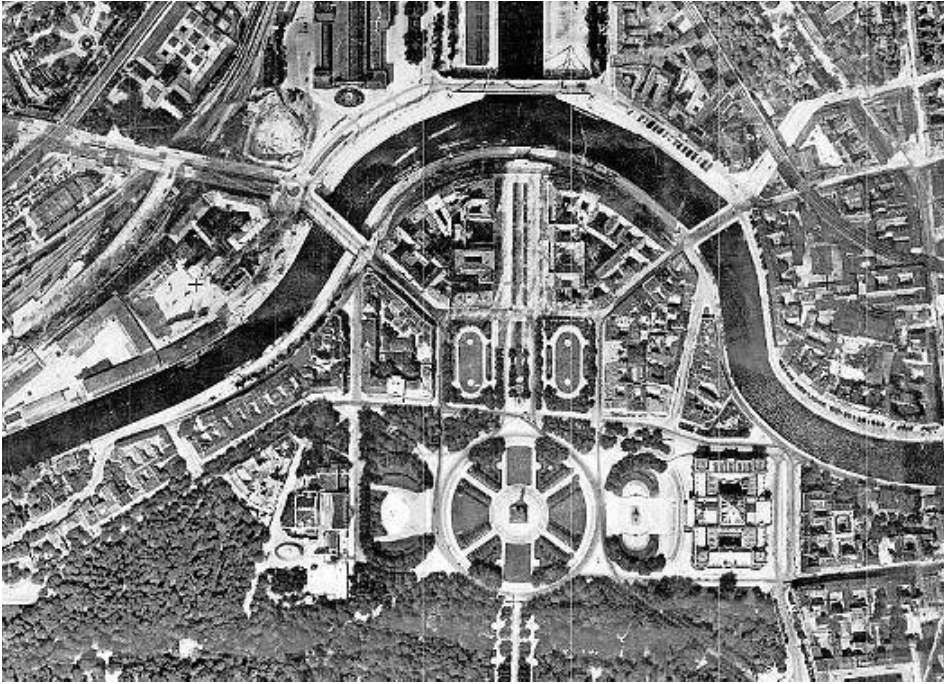


Negli anni successivi, con il rapido sviluppo della rete infrastrutturale e i decreti del Principe per la costruzione del Giardino d'inverno Kroll e la galleria d'arte del Conte Raczynski, - due edifici collocati in asse sul lato sud dell'area e che, fronteggiandosi, definivano lo spazio della futura Königsplatz -, si posero le basi per il progetto dell'ansa dello Spreebogen, che prevedeva nel suo disegno l'inserimento della darsena a nord della "volta" della Spree, il canale navigabile Berlino-Spandau e la nuova stazione ferroviaria Berlino-Amburgo proposti dal Lenné.

Entro la metà del XIX secolo il Krolloper, ad opera di Ludwig Persius, e il Raczynski Palais, progettato da Heinrich Stack, erano costruiti.

La vecchia piazza d'armi era diventata il centro della vita pubblica e della borghesia berlinese.

Sulla base del nuovo progetto di Lenné, l'asse che attraversava in direzione nord-sud l'ansa, dalla darsena dell'Humboldthafen alla ex piazza d'armi, si trasformò



La trasformazione dello Spreebogen nel XIX sec.

L'ansa appare completamente costruita da edifici a blocco e appare con il suo disegno preciso la Königsplatz, con la colonna della Vittoria collocata nel suo centro prima di essere nel Großer Stern all'interno del Tiergarten.

Foto zenitale di come si presentava l'area e veduta a volo d'uccello di dettaglio sulla piazza.

da percorso principale ad asse prospettico che aveva come punto di fuga la nuova stazione verso Amburgo prevista.

Contestualmente, lo spazio sabbioso del vecchio campo esercitazioni fu spostato tra l'edificio Kroll e il Raczynski Palais.

Qualche anno più tardi nel suo centro verrà collocata la Siegesäulle, monumento celebrativo della vittoria sulla Danimarca (Colonna della Vittoria).

Era l'inizio della trasformazione progressiva da campo parate in una piazza urbana vera e propria.

La seconda metà del secolo vide il trasferimento delle funzioni governative, che si facevano sempre più complesse, dall'area attorno al Castello verso ovest.

Con la nascita dell'Impero di Germania, l'Alsenviertel (l'ansa dello Spreebogen) insieme alla Wilhelmstrasse e il suo Giardino dei Ministri diventò la sede centrale del Governo.

Inoltre nel 1894, a seguito della demolizione del Raczynski Palais, fu costruito al suo posto l'edificio del Reichstag su progetto di Paul Wallot.

La costruzione del Reichstag pose un tema centrale, dibattuto per molti anni nonostante i diversi indirizzi politici, ovvero la trasformazione di Königsplatz in foro politico con il problema di trovare un modo adeguato a restituire la rappresentatività del luogo e fare dello Spreebogen l'espressione dello Stato e della società.

Un obiettivo non facile da perseguire considerata la misura del vuoto dell'Alsenviertel (440 metri dal Reichstag al Krolloper e 530 metri dal limite sud dell'area alla sponda interna della Spree), che appariva ancora più lontano dalla percezione di un reale spazio urbano a causa dell'altezza del costruito a ridosso dell'area, troppo basso in proporzione alle distanze tra gli edifici e che però, da decreto imperiale, non poteva superare l'altezza del Castello.



Negli anni successivi, tra lo scoppio della Prima Guerra Mondiale e la fine della Seconda, lo Spreebogen fu teatro di grandi progetti urbani.

Nel 1910 fu indetto un concorso molto importante per la Grande Berlino che aveva come scopo la trasformazione della città da residenziale e produttiva in città monumentale, in cui le singole aree centrali, dislocate nella struttura urbana, fossero unite in un sistema riconoscibile che doveva comprendere il complesso Castello-Unter den Linden-Porta di Brandeburgo, continuando lungo i suoi bracci a nord e a sud del Tiergarten, il Reichstag e il Castello di Bellevue, fino al più distante Charlottenburg.

In tutti i progetti presentati appariva in maniera evidente come lo Spreebogen rappresentasse un luogo centrale, non unicamente per la sua posizione geografica ma anche, e soprattutto, nell'ottica di una trasformazione futura della forma della città.

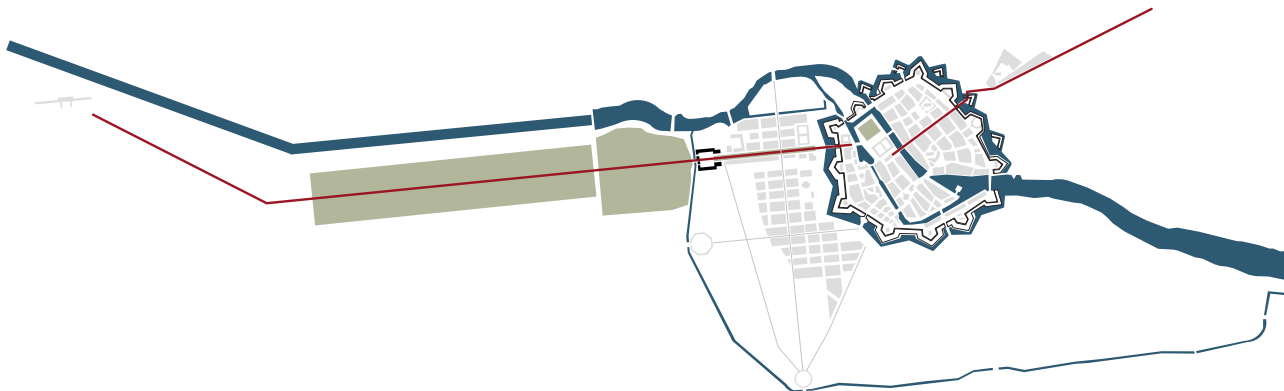
Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale fece sì che le proposte rimanessero su carta. Tuttavia alcuni progetti ebbero comunque delle ricadute sulle successive ipotesi per la città. In particolare, i progetti di Martin Mächler e di Hugo Häring esposti in occasione della Berliner Kunstausstellung del 1927.

Il primo proponeva la costruzione di un asse monumentale nord-sud che, attraversando lo Spreebogen e il Tiergarten, incrociava l'asse est-ovest della città e collegava non solo fisicamente ma anche visivamente le due nuove stazioni di snodo previste, - la nuova Stazione Centrale progettata da Hilberseimer in sostituzione della Lehrter Bahnhof e una nuova stazione a sud del Landwehrkanal al posto delle stazioni per Anhalt e Potsdam.

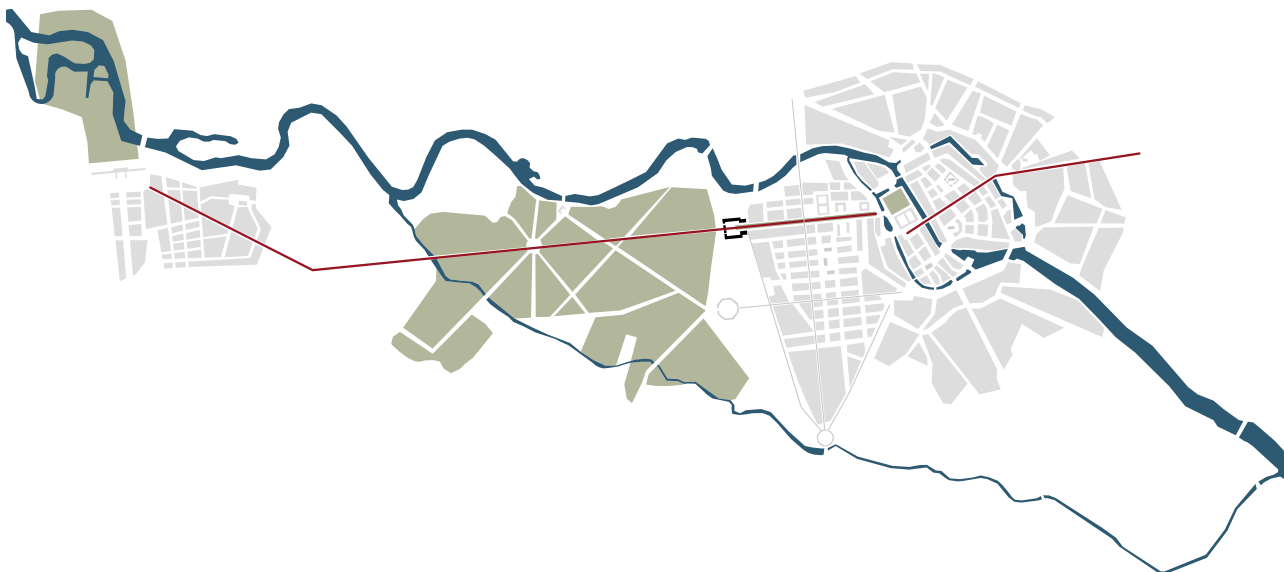
All'interno della sua struttura assiale, la Königsplatz, individuata sulla lunga pro-

Le principali trasformazioni dell'area in rapporto al processo di sviluppo della forma urbana, alle soglie del 1737, 1802, 1857, 1900 ca.

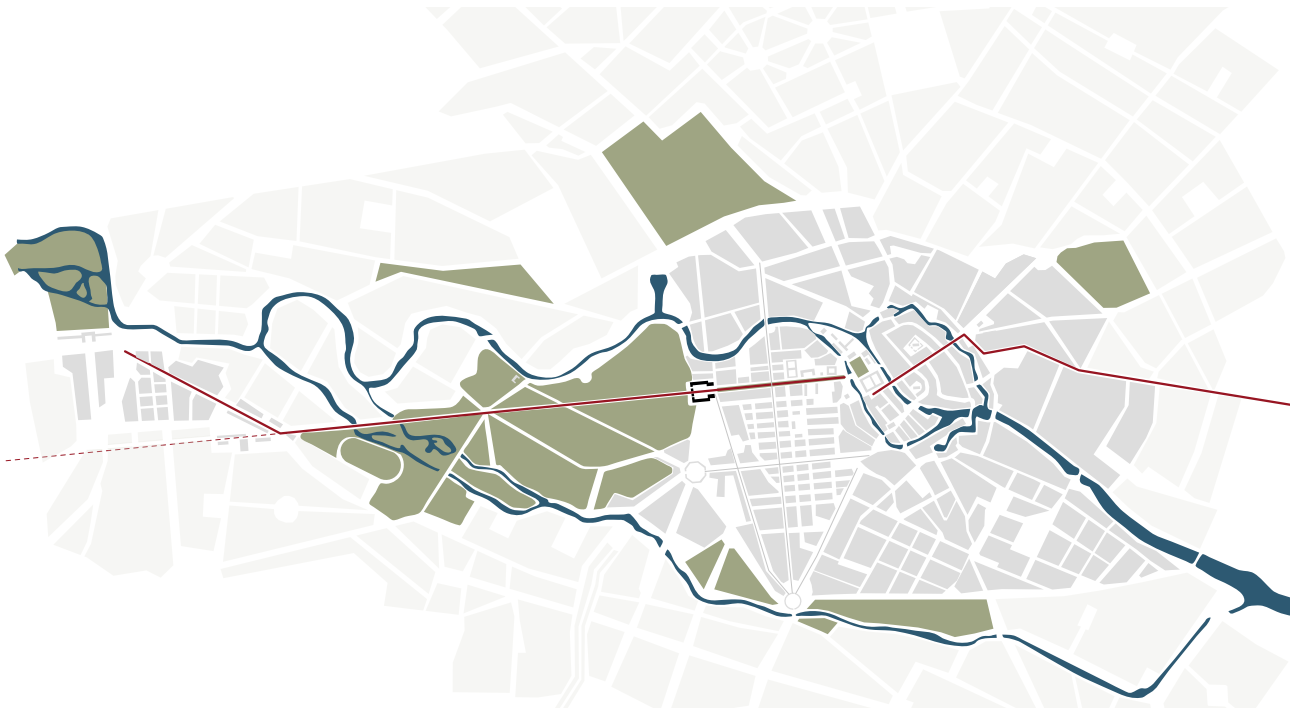
Da essere un'area naturale, parte della riserva di caccia del Principe, collocata sull'immediato limite esterno della città come dimostra la presenza della vicina porta urbana, lo Spreebogen consolida il suo carattere urbano, di luogo che appartiene alla città, con questa che si espande lungo la direzione est-ovest dell'asse ordinatore, ma che si espande al suo intorno. Nonostante la labilità di ruolo dello Spreebogen, si consolida la sua centralità in termini di posizione all'interno della forma della città.



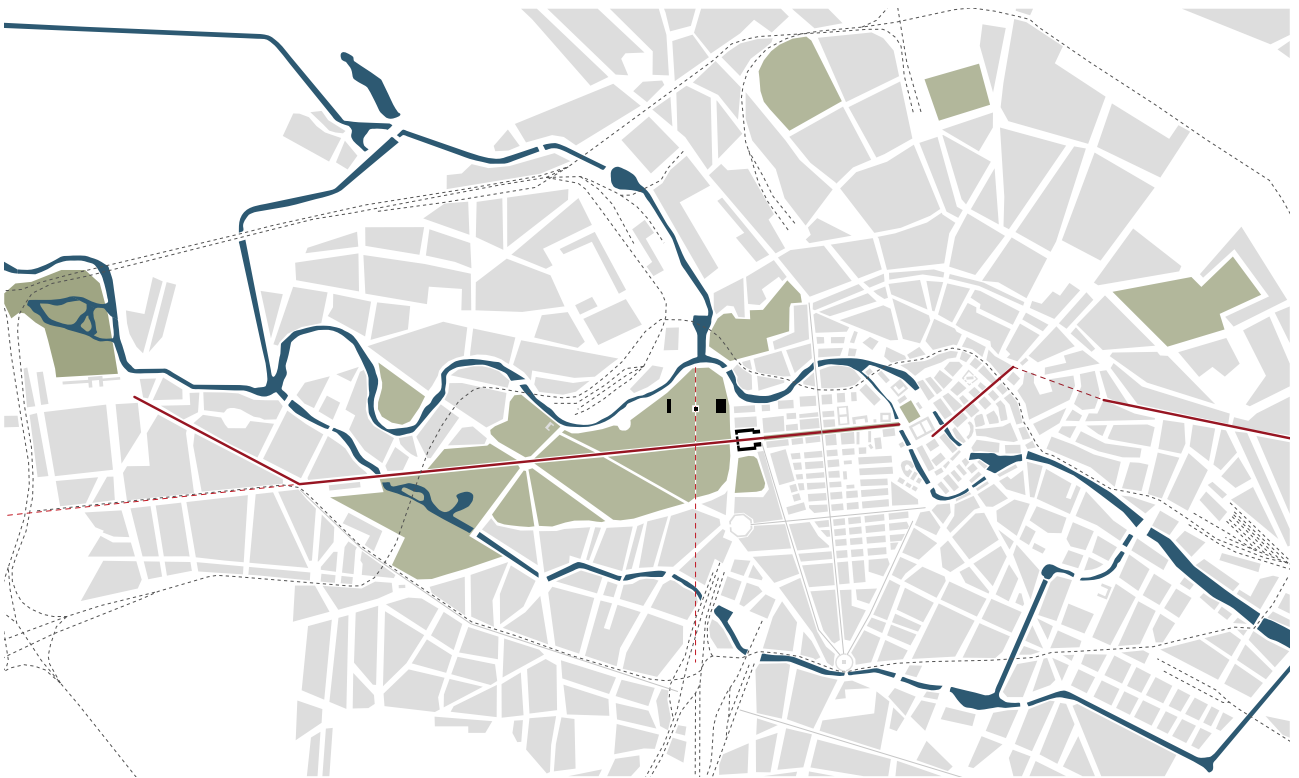
1737



1802

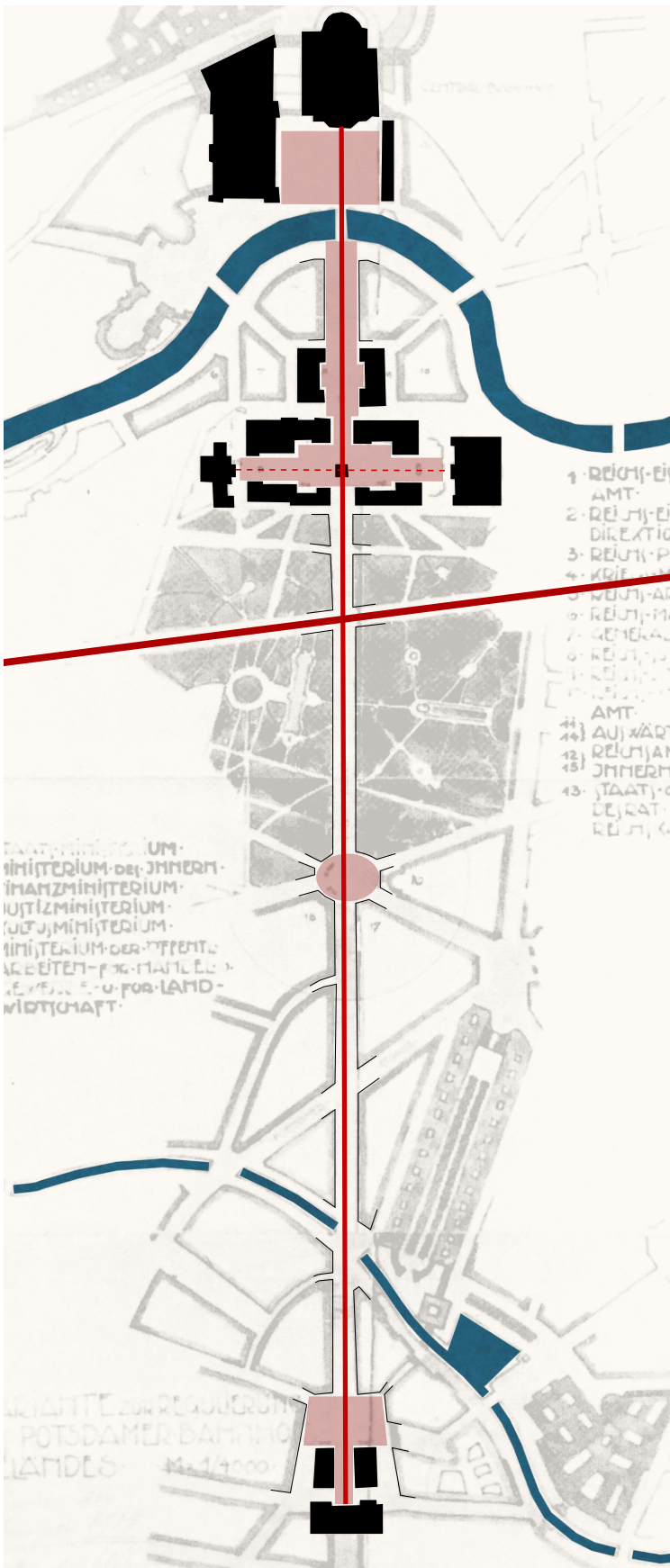


1857



1890-1902

241



Martin Mächler, progetto per il collegamento nord-sud del quartiere Moabit, Alsenviertel e Platz der Republik fino al Landwehrkanal, 1919.

Nel progetto l'ansa dello Spreebogen appare con una propria forma riconoscibile ma inserita nel sistema di relazioni precisato dalla composizione assiale, per cui insieme alla piazza della stazione sulla sponda opposta del fiume, diventa la parte più rappresentativa dell'intero sistema

spettiva dalla presenza della Siegesäule, rappresentava uno dei punti cospicui del sistema lineare.

Posta trasversalmente alla direzione dell'asse, essa partecipava della successione di piazze che scandivano la l'estensione dell'asse – la piazza della stazione a sud, la piazza ellittica all'ingresso del Tiergarten, la Königsplatz stessa e la piazza della stazione centrale, legate tra loro come si può vedere dalla variazione di misura della sezione dell'asse che rimane costante lungo tutto il percorso ma aumenta nel tratto tra le due piazze, che concorrono a individuare la parte più rappresentativa dell'intero sistema.

Il progetto di Häring prevedeva invece, insieme alla realizzazione dell'asse nord-sud, un asse di collegamento diretto tra il Reichstag e il Castello di Bellevue, che attraversava il “foro” e il blocco degli edifici governativi dello Spreebogen rettificando il tratto della Spree compreso tra l'Alsenviertel e il castello.

L'idea della costruzione del foro democratico in Platz der Republik venne meno al momento dell'ascesa al potere del partito nazionalsocialista.

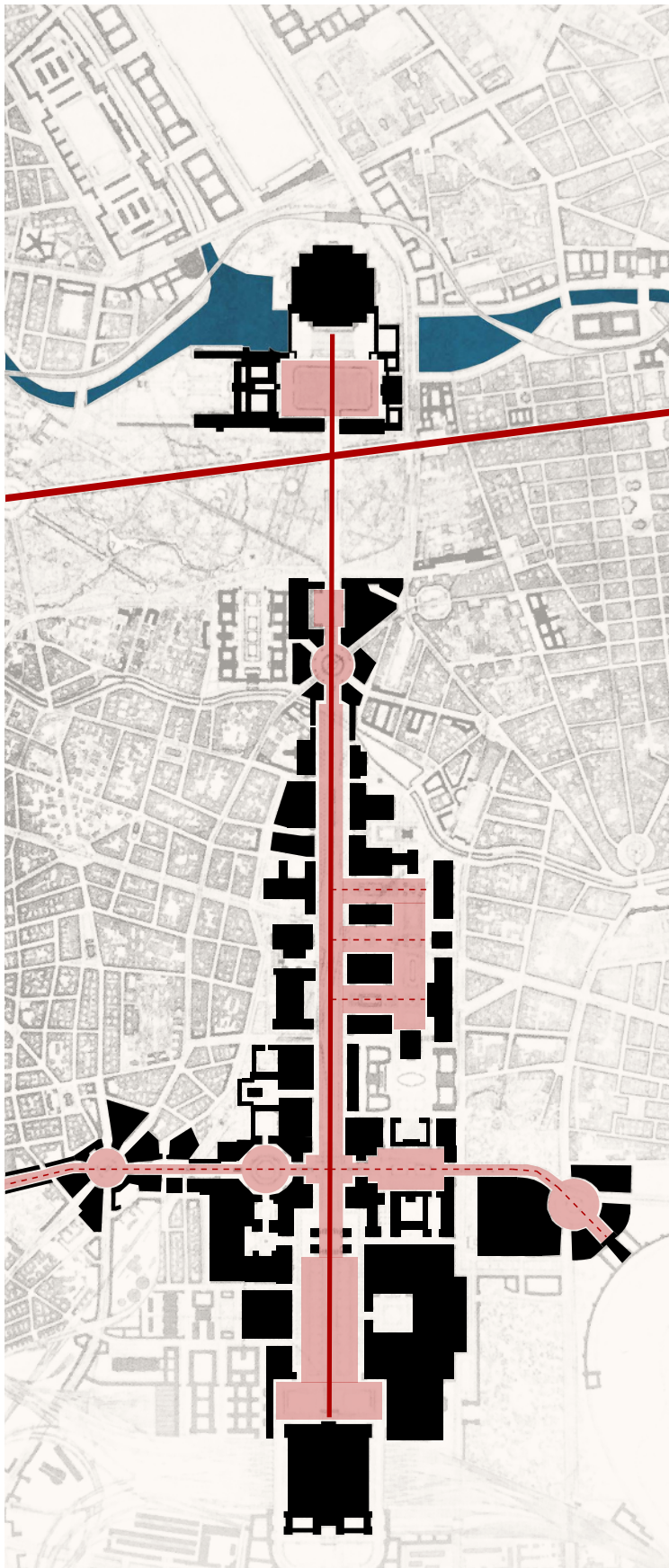
Tuttavia, la costruzione di un asse monumentale in direzione nord-sud e di una nuova piazza rappresentativa allo Spreebogen rimaneva una ipotesi valida.

Infatti Albert Speer, nominato architetto del Reich, ripropose l'idea di una *Via Triumphalis*, sulla base del progetto elaborato da Mächler, come intervento volto a celebrare il potere politico mondiale della Germania nazista.

In questa proposta, però, era contenuto molto poco dell'identità del luogo e del suo rapporto con la città esistente.

Nel progetto di Speer, a differenza dell'asse di Mächler costruito come asse prospettico che anticipava in qualche misura la logica di costruzione per successione ritmata di punti notevoli che caratterizzerà successivamente l'asse est-ovest, quello di Speer si inserisce nella struttura della città dichiarando la propria autonomia, meglio sarebbe dire una certa indifferenza alle relazioni possibili con la forma urbana.

Nel disegno dell'asse, lo Spreebogen rappresenta il punto conclusivo, insieme alla piazza rettangolare allungata posta a sud di un percorso che si costruisce in maniera unitaria lungo tutta la sua estensione – l'unica eccezione è rappresentata dal tratto che attraversa il Tiergarten.



Albert Speer, ultima variante del progetto per lo stesso collegamento nord-sud, pensato come asse centrale della città, 1942.

Nel progetto di Speer è l'asse nella sua interezza che assume il ruolo rappresentativo. L'idea di costruire questa lunga promenade monumentale ha in sé però più l'intento celebrativo che l'intenzione di partenza di costruire un asse urbano di relazioni.

Infatti l'ansa dello Spreebogen, seppure come posizione conservi la sua importanza all'interno del sistema assiale, perde la sua qualità di luogo aperto ai rapporti con il contesto, richiudendosi in se stesso.

Questo, insieme alla modificazione della forma dell'ansa, con il corso del fiume rettificato e interrotto da un gigantesco edificio a cupola, snatura completamente il carattere del luogo.

Della logica di trasformazione della forma urbana in questa parte introdotta dal progetto di Mächler, con un sistema ordinato non più unicamente sul principio assiale ma sulla croce – anche se non perfettamente ortogonale – definita dall'intersezione con l'asse est-ovest preesistente, nel progetto di Speer non si riconoscono le stesse ragioni.

Nel suo progetto l'asse intercetta quello est-ovest al limite, con il suo punto conclusivo, limitando la riconoscibilità dell'impianto cruciforme.

L'ansa dello Spreebogen, poi, appare completamente modificata sia nella sua forma che nel suo carattere.

La piazza che occupa l'area, infatti, costruendosi quasi a ridosso dell'asse est-ovest e con i due volumi che la delimitano verso sud definendone la soglia di ingresso rispetto all'asse del progetto, esclude completamente il rapporto con la natura del Tiergarten.

Lo stesso discorso vale per la Spree, che risulta anch'essa esclusa dalla presenza del grande edificio di testa, che per collocazione e dimensione si pone come dominante rispetto all'intero sistema e concorre insieme ai due edifici che si fronteggiano sui lati est e ovest della piazza a rendere quest'ultima un sistema chiuso che nega ogni relazione con il contesto.

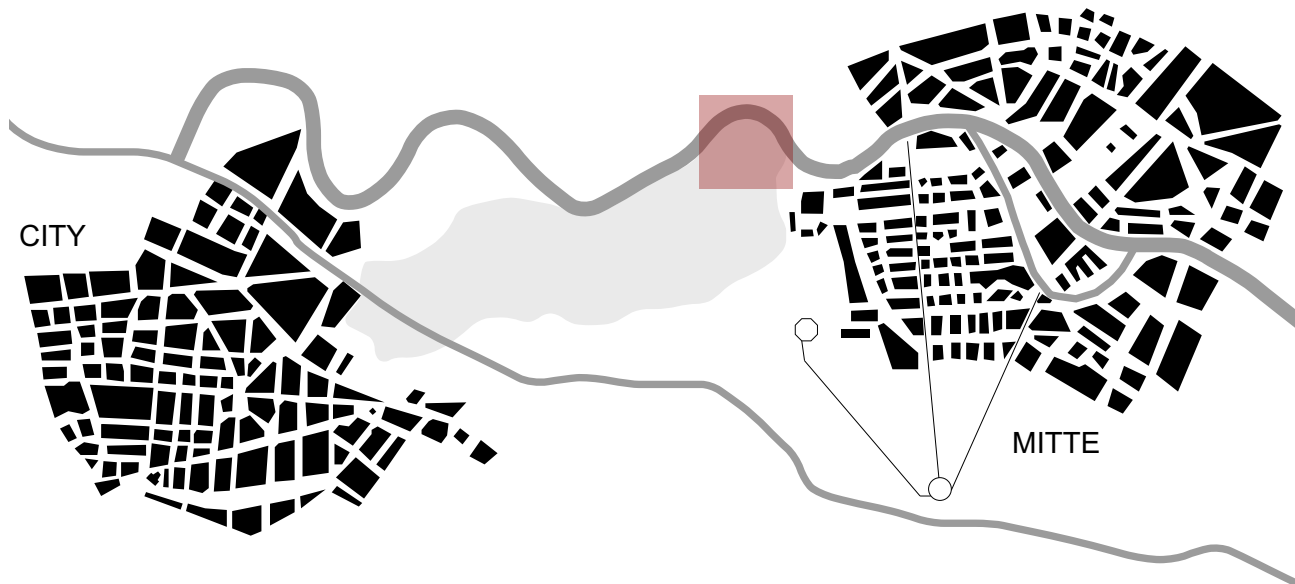
Questo aspetto, unitamente alla rettifica del corso del fiume e la conseguente alterazione della forma dell'ansa fa sì che questa non si riconosca più nella forma della città, perdendo in più quella sua peculiare caratteristica di intervallo tra la città di pietra e la natura selvaggia, attraverso cui poter instaurare nuove relazioni tra le parti.

L'occupazione sovietica del 1945 sconvolse nuovamente i piani e Berlino capitò sotto i bombardamenti che colpirono in grande misura l'area nei pressi del Reichstag, creando ampi vuoti nella struttura urbana.

Da questo momento in poi lo Spreebogen rimase relativamente estraneo a ogni tentativo successivo di pianificazione postbellica.

Né il Kollektivplan di Scharoun del 1945 né le proposte per il concorso Berlino capitale del 1958 presero in considerazione l'area come potenziale luogo centrale di connessione tra le diverse parti della città.

La costruzione del Muro nel 1961, poi, relegò in maniera definitiva lo Spreebogen



a periferia interna, senza più la sua funzione governativa né tantomeno idee sul suo ruolo possibile, per decenni.

L'ultimo progetto che interessò l'area fu quello sviluppato da Aldo Rossi, primo classificato al concorso internazionale del 1985 per il Deutsches Historisches Museum, elaborato sulla base di un precedente concorso per la sistemazione dell'area dello Spreebogen.

Anche questa, però, si rivelò una occasione persa.

La riunificazione della città pose fine a ogni ipotesi di progetto e lo Spreebogen rimase in balia del suo destino di eterno incompiuto.

L'ansa dello Spreebogen è collocata nel centro geografico della Berlino riunificata, tra lo storico centro città nella parte est e il suo moderno controcampo a ovest, situato tra la Stazione Zoo e il Kurfürstendamm.

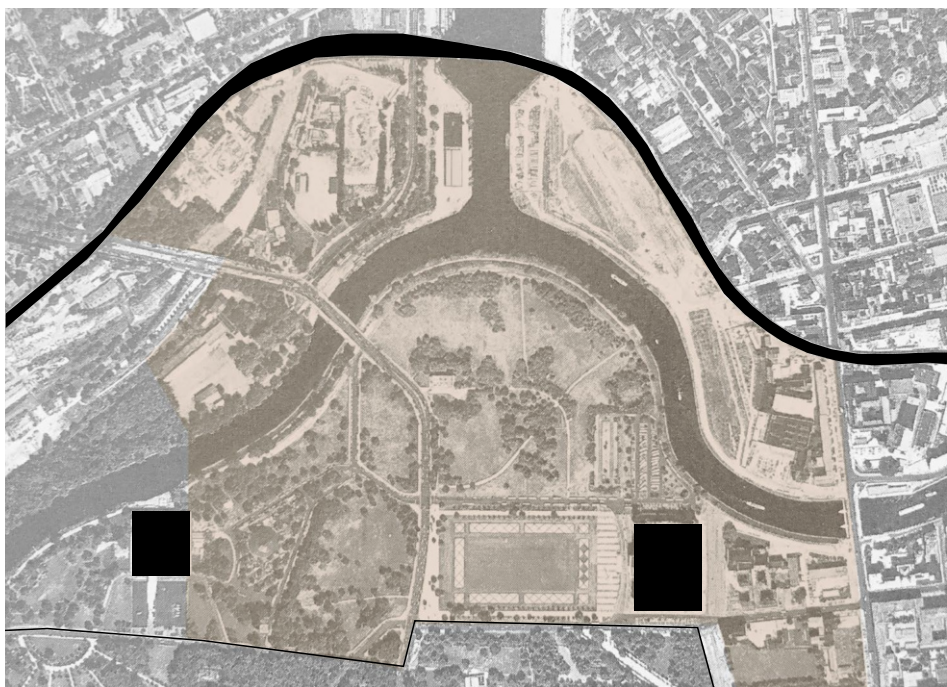
Città-natura: un caso limite

L'area oggetto del concorso è definita in maniera precisa da alcuni elementi costruiti e naturali:

- a ovest, dall'edificio dell'Haus der Kulturen der Welt, realizzato come contributo americano alla mostra internazionale dell'IBA del 1957.
- a nord, al di là della Spree, dalla sopraelevata del treno che segue l'andamento ricurvo dell'ansa e diventa elemento di definizione dello spazio e allo stesso tempo di cesura dalla parte di città fittamente costruita a ridosso di essa.
- a est, dall'edificio del Reichstag che enfatizza la separatezza dell'area dalla città storica voltando le spalle alla Dorotheenstadt. In più il passaggio del Muro lungo questo versante ha contribuito a marcare in maniera più profonda la distinzione tra queste due parti contermini, ancora visibile all'interno della struttura urbana.
- a sud invece, l'area è definita dal fitto del bosco del Tiergarten che segna il limite dello Spreebogen, precisando la sua distinzione da esso.

nella pagina precedente:
Lo schema evidenzia la posizione
centrale dello Spreebogen, collocato
tra i due centri della città, il Mitte della
Berlino est e la City della Berlino ovest.

in questa pagina:
L'area di progetto evidenziata in giallo
e gli elementi che la definiscono.



L'area dello Spreebogen, tra la mai definitiva precisazione della sua identità e la devastazione dovuta alla guerra e al successivo periodo, ha consolidato la sua immagine di grande vuoto interno alla città, pur conservando dei caratteri urbani eccezionali che unitamente alla sua posizione nella struttura urbana determinano l'unicità della parte.

D'altro canto però, la sua labilità di ruolo, sempre legato agli eventi e ai cambiamenti politici e ancor più i bombardamenti e la costruzione del Muro, hanno in qualche misura preservato l'area dall'urbanizzazione mantenendone intatta la sua qualità di spazio libero, anche se in attesa di definizione.

Una condizione questa in cui, incoraggiata dal confinante bosco a sud e dalla presenza del fiume a nord, la natura ha riconquistato l'ansa, un tempo densamente edificata, facendo dello Spreebogen quasi una estensione del Tiergarten.

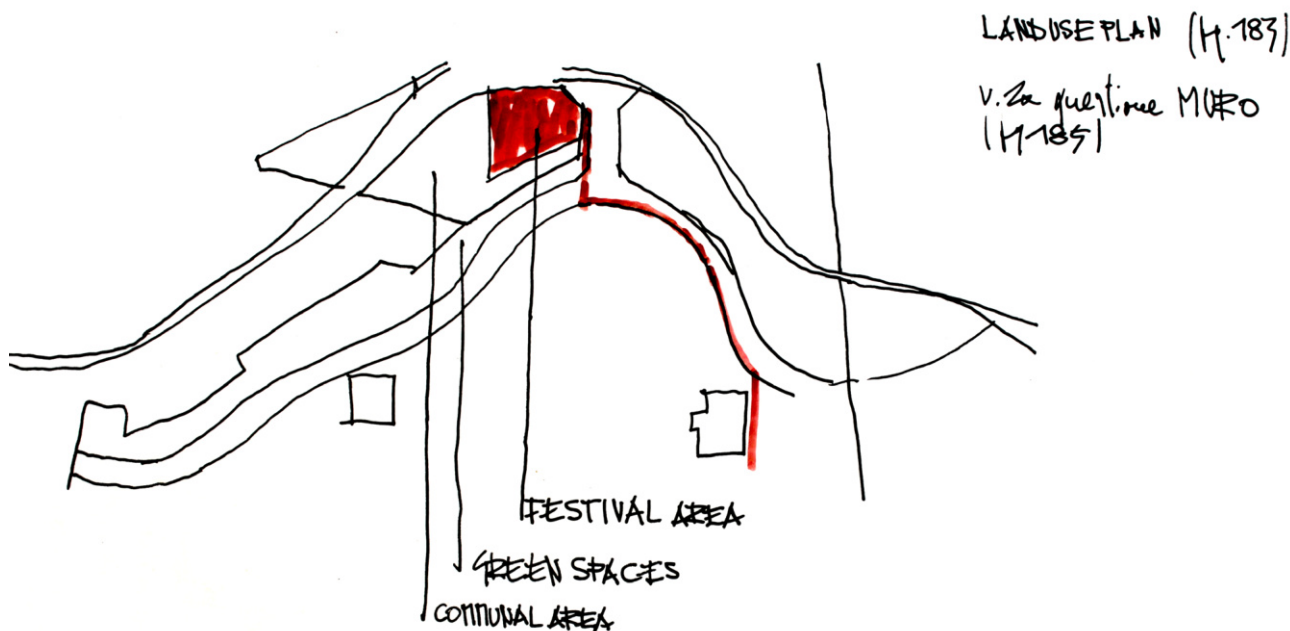
Un'altra singolarità che caratterizza l'area è rappresentata dal fiume che scorre tra l'ansa dello Spreebogen e la città consolidata.

Il corso della Sprea costituisce infatti un elemento primario nella struttura urbana, vero e proprio riferimento ed elemento di orientamento all'interno della città.

In più con il suo ruolo di principale arteria di traffico, svolto durante tutto il corso del XIX secolo, il fiume ha influenzato con il suo andamento in maniera decisiva lo sviluppo urbano della parte ovest della città.

Attraversando la città in direzione est-ovest lungo tutta la sua estensione, la Sprea rappresenta l'elemento di distinzione dei due settori urbani a nord e a sud del suo corso, e allo stesso tempo quello che lega le diverse parti della Berlino moderna inanellate lungo il suo sviluppo.

Lo Spreebogen rappresenta l'anello centrale di questa catena.



Questa condizione eccezionale fa dell'area di concorso un caso esemplare in cui poter provare a dar forma a quell'idea moderna di città aperta nella natura, in cui quest'ultima diventa il contesto di riferimento in cui dar forma e qualità ai luoghi della città.

Non solo una aspirazione, ma una vocazione intrinseca in questo caso, che appare come una opportunità straordinaria per provare a riscrivere l'identità di un'area così importante della città, recuperando e restituendo in un senso rinnovato e i rapporti tra le diverse parti che su di essa insistono e quelli fondativi con gli elementi naturali, l'acqua da un lato e il verde dall'altro, che, seppur con le proprie specificità, hanno contribuito a determinare le dinamiche di formazione e di trasformazione della città nell'intero corso della sua storia.

Il progetto di Polesello assume questa condizione e proprio da questa parte, considerandola come positiva per lo sviluppo futuro dell'area.

Come si evince dalla relazione, infatti, il progetto ammette la trasformazione del paesaggio da artificiale a naturale come definitiva.¹

A questo proposito, il tema heideggeriano del *fare-vuoto*, del preservare la massima disponibilità di suolo libero, diventa centrale al fine di mostrare all'interno del luogo la bellezza del paesaggio naturale nella città.

Sulla base di questa idea la scelta della massima concentrazione dei volumi attraverso l'utilizzo di edifici in altezza e unità architettoniche complesse – per far fronte allo stesso tempo alla richiesta di spazi e varietà di funzioni indicate nel bando di concorso – risulta decisiva.

Il problema a cui provare a rispondere era riuscire attraverso il progetto a dare forma e definizione a questo vuoto senza misura, tuttavia senza far venire meno la sua caratteristica eccezionale di apertura.

Sul progetto. Ragioni, principi ed elementi della composizione

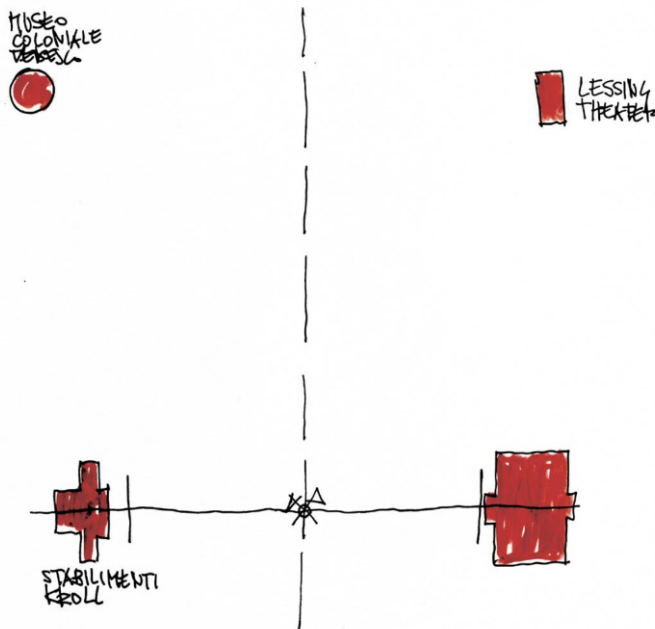
nella pagina precedente:

G. Polesello, *La questione muro*, schizzo preliminare del progetto che evidenzia il passaggio del muro proprio sul limite dell'area e come questo segnasse la cesura drastica tra l'area e la città ad est.
Archivio progetti IUAV.

in questa pagina:

Ridisegno del planivolumetrico del progetto di Polesello. Disegno dell'autore.





G. Polesello, schizzo preliminare.
Archivio progetti IUAV.

La linea tratteggiata indica l'asse nord-sud su progetto di Lenné, di collegamento tra la Lehrter Bahnhof e l'Humboldthafen, fino a concludersi nel nodo ferroviario sud, attraversando il Tiergarten e il Lanwerhkanal. Sul suo incrocio si trova l'asse visuale che tiene insieme l'edificio del Reichstag e il Krolloper, poi demolito. Sulla direzione parallela ad esso ma oltre il corso della Spree altri due edifici importanti demoliti a seguito dei bombardamenti della guerra. L'impianto cruciforme viene ripreso, con qualche variazione, anche all'interno del progetto.

Il primo atto fondativo del progetto consiste nell'imposizione della figura a croce definita dai due percorsi che corrono in direzione est-ovest e nord sud.

Il suo disegno riprende, in un caso, la direzione dell'asse di relazione tra il Reichstag e l'Haus der Kulturen der Welt – e del Krolloper prima della sua demolizione, quando i due edifici definivano lo spazio della Königsplatz -, e nel secondo caso quella direzione già prevista dal progetto di Lenné e successivamente portata ad un avanzamento in quello di Mächler, che doveva legare la darsena dell'Humboldthafen al nodo ferroviario più a sud.

La croce si disassa rispetto a queste due direzioni e individua in questo modo quattro diversi settori, a cui corrispondono quattro spazi del progetto, ognuno con una propria qualità, distinti pur nella continuità dello spazio aperto, ma tenuti insieme dai suoi bracci.

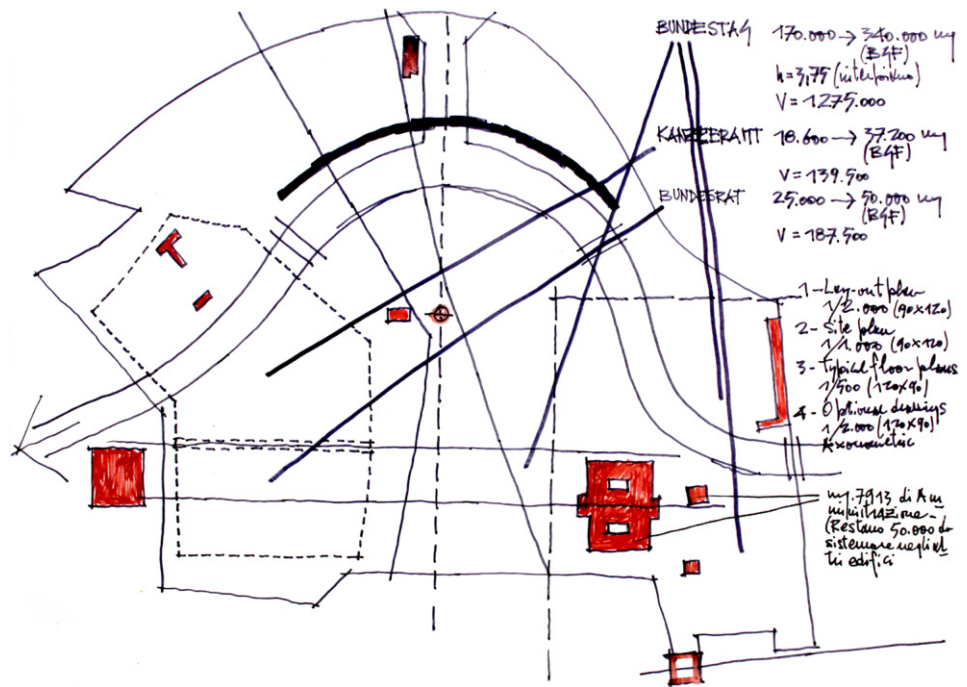
Rispetto all'idea di partenza, la croce ha la qualità di conferire una regola allo spazio, quindi di definirlo, senza chiuderlo o racchiuderlo, come al contrario accade nel caso della figura quadrata.

Nonostante gli elementi affini, le due figure esprimono significati contrapposti. Come nel quadrato così nella croce, sono quattro segmenti a definire la figura. I quattro angoli retti da essi generati, però, nel caso del quadrato definiscono un interno, mentre nel caso della croce l'incontro nel centro individuato dall'intersezione degli assi definisce uno spazio esterno, che si apre al contesto con cui si confronta.

Questa differenza appare ancora più chiara se si compara il principio compositivo del progetto per lo Spreebogen a quello adottato per il progetto di piazza Primo Maggio a Udine.

G. Polesello, schizzo preliminare.
Archivio progetti IUAV.

Si riconosce ancora la matrice cruciforme e la localizzazione delle parti che compongono il progetto, evidenziate con il tratteggio, individuate in base ai temi posti dal bando.



Nel progetto per Udine, infatti, la figura quadrata del vuoto definisce uno spazio concluso, che riporta al suo interno le relazioni con l'intorno. Nel progetto per Berlino, invece, il principio cruciforme, come il quadrato, ordina tutte le regioni dello spazio ma lo apre verso le direzioni esterne.

Quindi i due principi danno forma a due diversi "tipi di spazio", uno più chiuso in cui il vuoto diventa il luogo dei punti di vista delle parti e degli elementi urbani che vi insistono, e uno aperto, in cui il vuoto assume la qualità di spazio delle relazioni tra gli elementi.

La croce, infatti, impone un ordine alla composizione senza rinunciare ai contrasti – alle relazioni – tra le parti e gli elementi che invece si dispongono isolati nello spazio.

L'obbiettivo è ricomporre nel luogo la complessità urbana in quel punto. Attraverso questo principio si compie la sintesi tra gli spazi e le figure semplici della geometria e la varietà delle condizioni reali.

Infatti il progetto è pensato secondo la logica della relazione. Ogni elemento, per figura e posizione, concorre alla definizione del luogo e recupera le relazioni con il contesto allo stesso tempo. Attraverso la figura della croce, il progetto rimanda ad alcuni temi, apparentemente contraddittori:

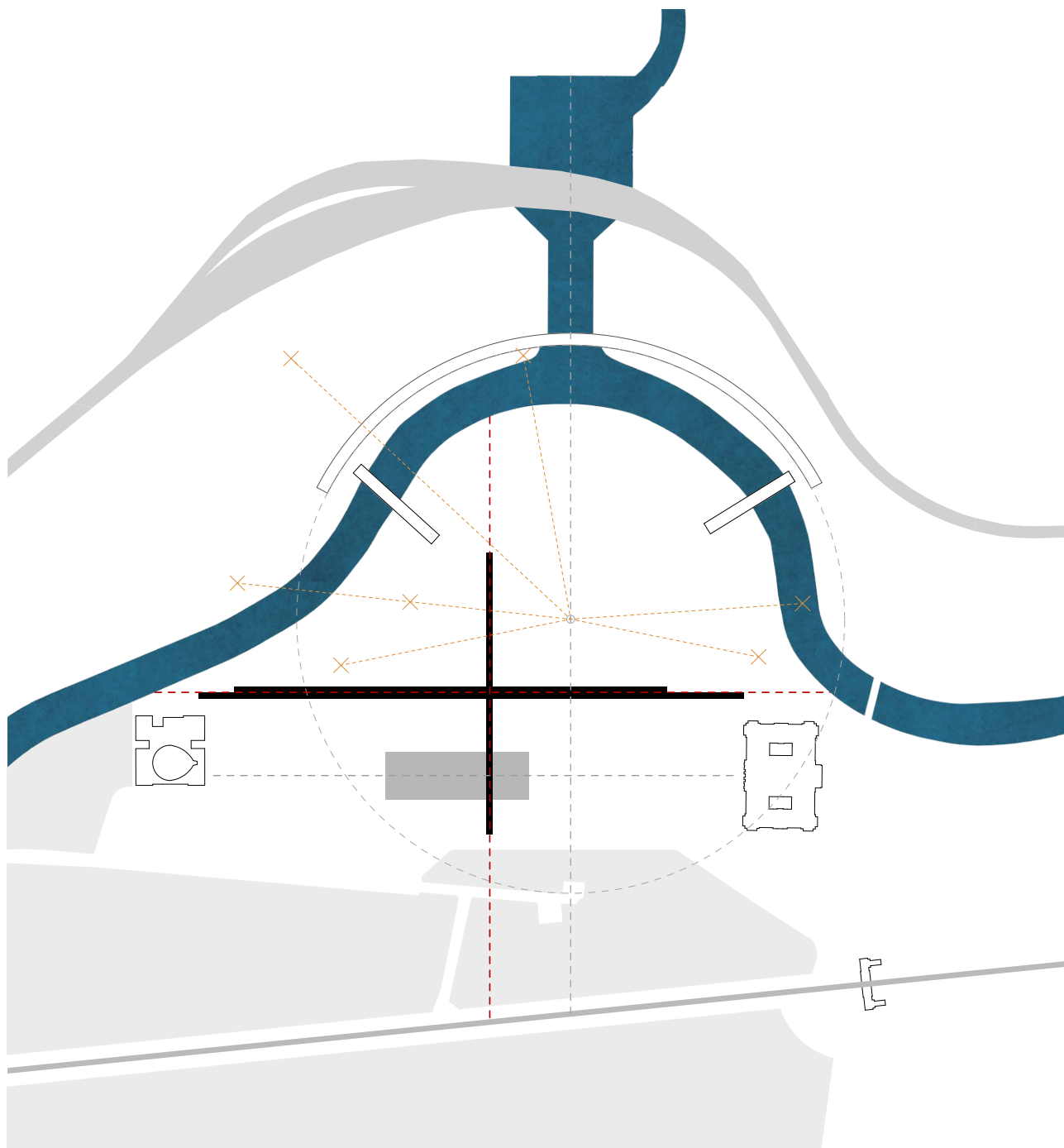
- la simmetria, l'unità e la centralità del principio che dà ordine alla composizione, interni alla espressività cruciforme – in questo senso non appare casuale la posizione dell'edificio del Bundesrat che è collocato in corrispondenza del centro, con il braccio nord-sud della croce che lo intercetta mentre è disassato rispetto a quello est-ovest lasciando intatta l'autonomia e la riconoscibilità degli elementi della composizione -;

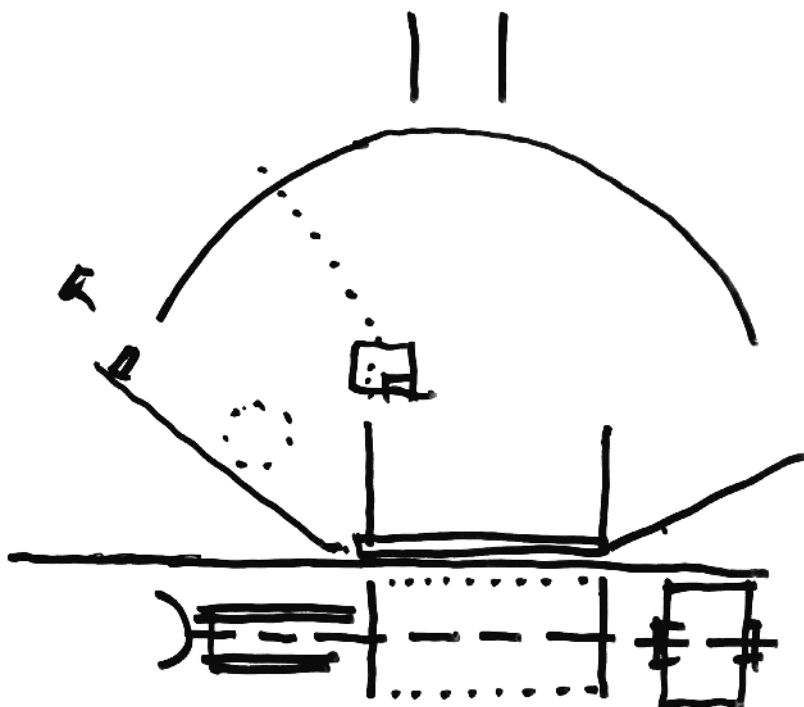
Schema interpretativo del principio insediativo del progetto.

La figura della croce, che riprende la logica dell'incrocio di assi di cui si è parlato in precedenza, variandone la posizione, impone l'ordine della composizione, geometrizza lo spazio conservando la sua condizione di apertura.

A partire da questa regola, gli elementi della composizione si dispongono autonomi nel piano. Il complesso del Bundesrat, evidenziato in grigio, si inserisce all'interno della composizione lineare insieme al Reichstag e alla Kongresshalle.

Le altre figure, invece, si dispongono secondo una logica apparentemente più libera, a partire dalle direzioni che si dipartono dal centro individuato sull'asse nord-sud. La loro posizione è tesa a stabilire le relazioni con le parti di città adiacenti, portando alcuni elementi all'interno della composizione.





- l'apertura e la dinamicità dello spazio definito dalla localizzazione delle architetture che, secondo un moto centripeto, si dispongono nei punti cospicui del piano.

Da questo contrasto tra la precisione del principio insediativo e la libertà nella disposizione delle architetture prendono forma gli spazi del progetto.

I due quadranti a sud, delimitati dal percorso in quota e dal bosco a sud, sono definiti dalla composizione lineare Reichstag-Bundesrat-Kongresshalle, ordinati in maniera precisa lungo l'asse di relazione che corre parallelo al braccio est-ovest della croce e intercetta i tre edifici.

Il Bundesrat è collocato in posizione centrale alla sequenza e concorre a definire con le architetture preesistenti due spazi differenti per carattere e gerarchia e fisicamente distinti tra di loro.

Anche in questo caso, le figure semplici della geometria piana, composte stavolta in un'unità complessa, fanno sì che il complesso riesca a definire attraverso la sua composizione i due diversi luoghi del progetto.

Esso definisce, verso est, con la sua arena ricurva, che come dichiara Polesello è una citazione dell'arco del progetto di Häring, lo spazio compreso tra questa e il Reichstag.

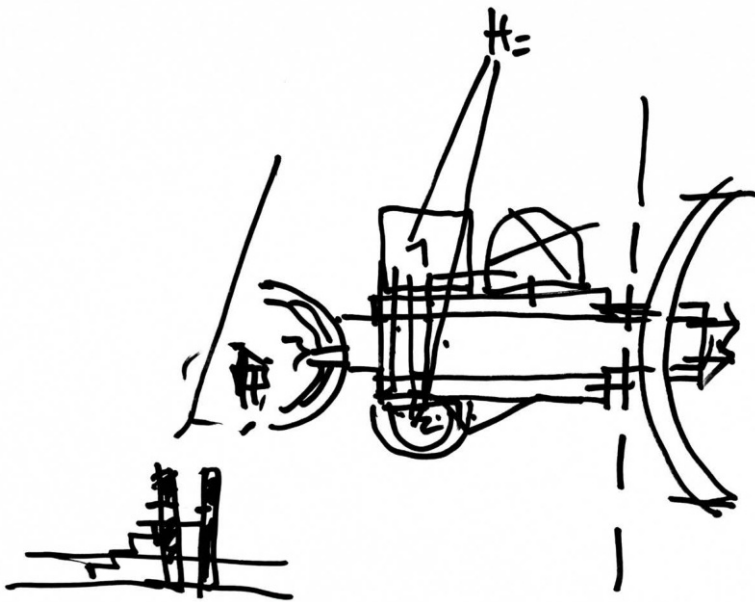
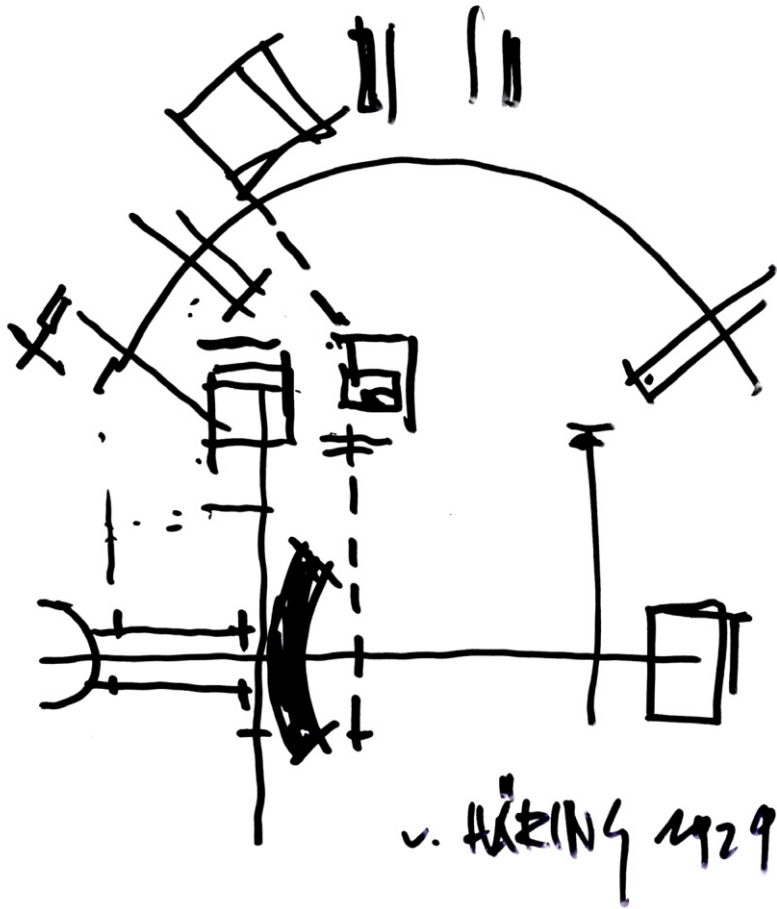
Uno spazio misurato e precisamente definito nella sua figura con la curva dell'arena che riprende in ampiezza la larghezza del fronte del Reichstag.

Dal lato opposto, verso ovest, lo stesso edificio di progetto definisce uno secondo spazio minore, meno preciso nella sua figura e misurato sulla relazione tra l'edera semicircolare e la Kongresshalle.

Oltre il limite definito dal percorso in quota, i due spazi settori a nord della croce

in alto:
Gianugo Polesello, studi per la
localizzazione del Bundesrat, Archivio
Progetti IUAV.

in basso:
Gianugo Polesello, schizzo dell'unità
architettonica complessa del Bundesrat,
Archivio Progetti IUAV.



appaiono ancora distinti in due spazi resi però meno separati a differenza dei settori a sud, in primo luogo per la mancanza di elementi di separazione netti come è il complesso del Bundesrat tra il quadrante sud-est e quello sud-ovest, in seconda istanza dal braccio minore della croce, un percorso pergolato che taglia trasversalmente il vuoto, ma a differenza della parte a sud, dove corre fino al limite dell'area definito dal Tiergarten, verso nord invade l'area di circa la metà dell'estensione totale dello spazio aperto, lasciando di fatto lo spazio a nord come unico spazio continuo.

La figura di questi due ambiti, approssimabile ad un triangolo rettangolo sul lato ovest e a un trapezio rettangolo sul lato est, si modifica in corrispondenza delle due ipotenuse e della base minore del trapezio, perdendo la sua chiarezza geometrica per assecondare la morfologia dell'ansa.

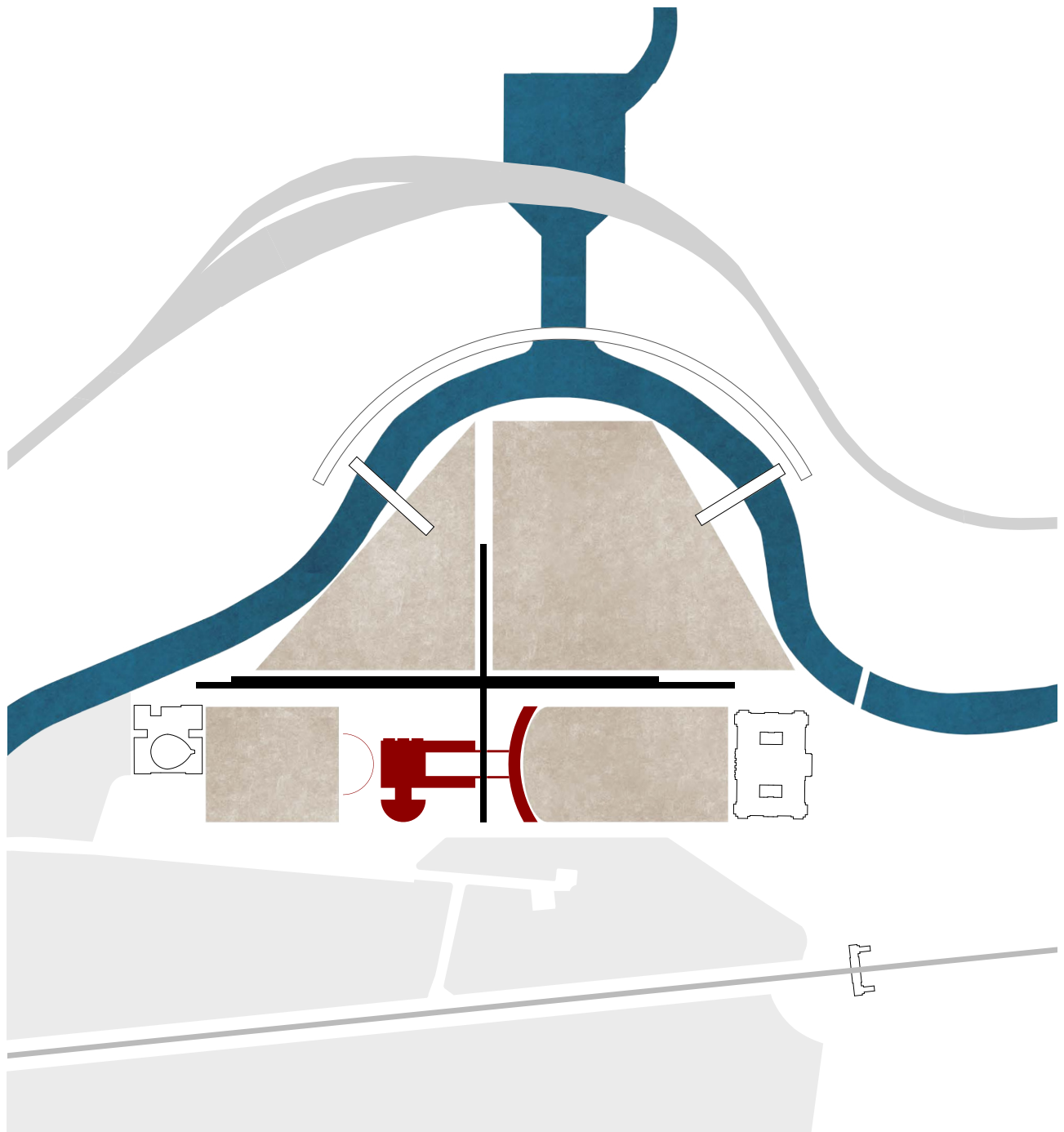
In questi due quadranti sono collocate le architetture elementari del complesso del Bundestag a est e della Cancelleria Federale a ovest, disposte in maniera più libera ma con l'intenzione di stabilire le relazioni con le diverse parti urbane che confinano con l'area di progetto.

Gli edifici della Cancelleria sono autonomi tra loro e collocati in parte nel quadrante nord-ovest dell'ansa – l'edificio cilindrico - e in parte sulla sponda opposta del fiume, tenuti insieme da un ponte che corre parallelo al Moltebrücke.

Nel quadrante est dell'ansa trovano posto le architetture del complesso del Bundestag – del quale partecipano gli edifici storici del Reichstag e del Reichstagspräsidentenpalais, insieme al gruppo di quattro torri del progetto, il prisma triangolare, collocato tra queste e il Reichstag e che rimanda con la sua forma allo spazio compreso tra il Reichstag e il Bundesrat, da un lato, e al prato del quadrante nord-est dall'altro e definisce con il suo terzo lato – come evidenzia anche la planimetria – uno spazio minore insieme al fianco del Reichstag e il corso della Spree che diventa lo spazio di ingresso all'edificio, rivolto verso un gruppo di edifici, che riprendono i limiti antichi dei lotti edificati della Dorotheenstadt.

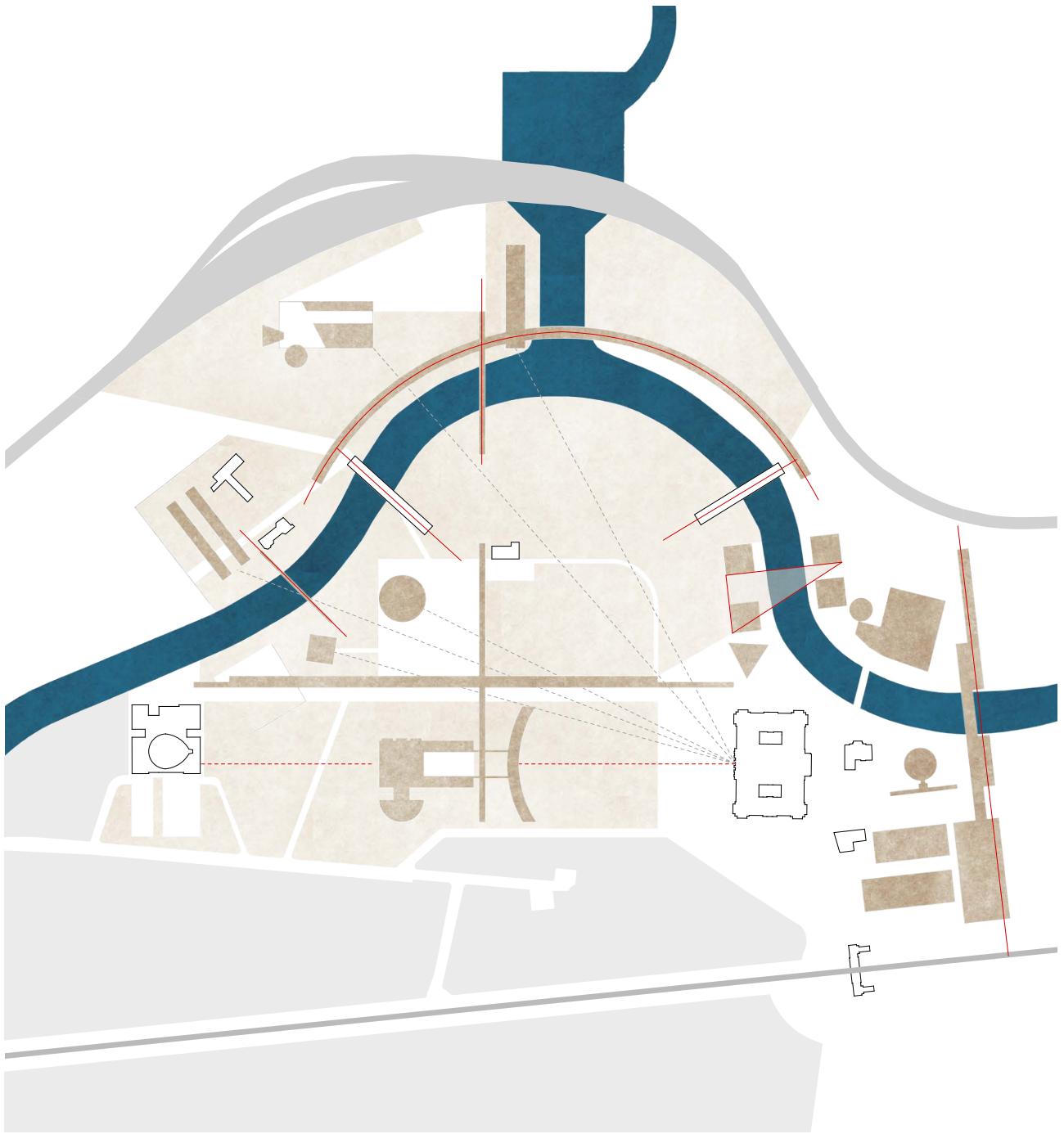
Questa parte rappresenta la “dominante” dell'intera composizione e in essa è espresso in maniera più evidente di tutto il tema della ricerca della relazione con la città.

Schema delle figure del vuoto determinate dalla figura cruciforme e, oltre in braccio est-ovest della croce, dalle architetture del progetto e preesistenti.



Lo schema evidenzia il sistema di relazioni istituito dal progetto.

Con le linee tratteggiate sono indicate le relazioni visive tra gli elementi, con il complesso del Bundestag in posizione di "dominante" dell'intero sistema. Le linee continue individuano invece le relazioni fisiche, costruite attraverso ponti o architetture-passaggi che legano in maniera diretta l'ansa alle parti di città contermini.



In questa interpretazione le torri rappresentano chiaramente questa idea.

Esse sono costruite come delle architetture ponte e sono collocate, a coppie, su entrambe le sponde della Sprea a legare le due parti di città.

Il loro attacco a terra si libera, ad eccezione dei sostegni, per preservare la continuità dello spazio aperto, mentre i volumi si legano tra loro attraverso una piazza-ponte in quota che permette non solo il collegamento diretto tra gli elementi ma anche quello fisico tra le due sponde del fiume, mettendo in relazione il luogo centrale della composizione alla parte di città adiacente.

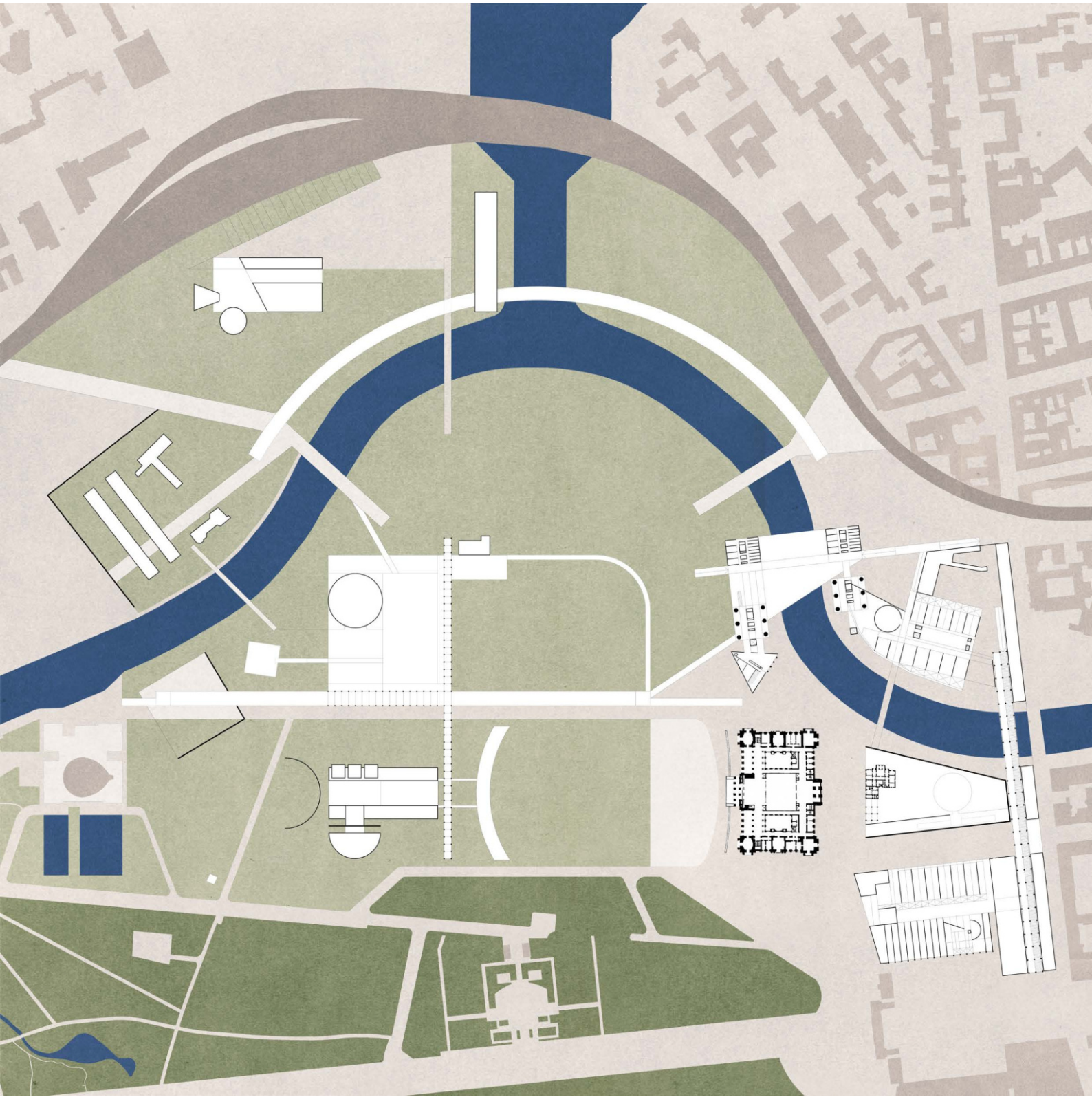
La sua forma triangolare, che non si chiude in se stessa forse esprime proprio questa intenzione di rimandare ad altri elementi della città e riportarli all'interno della composizione.

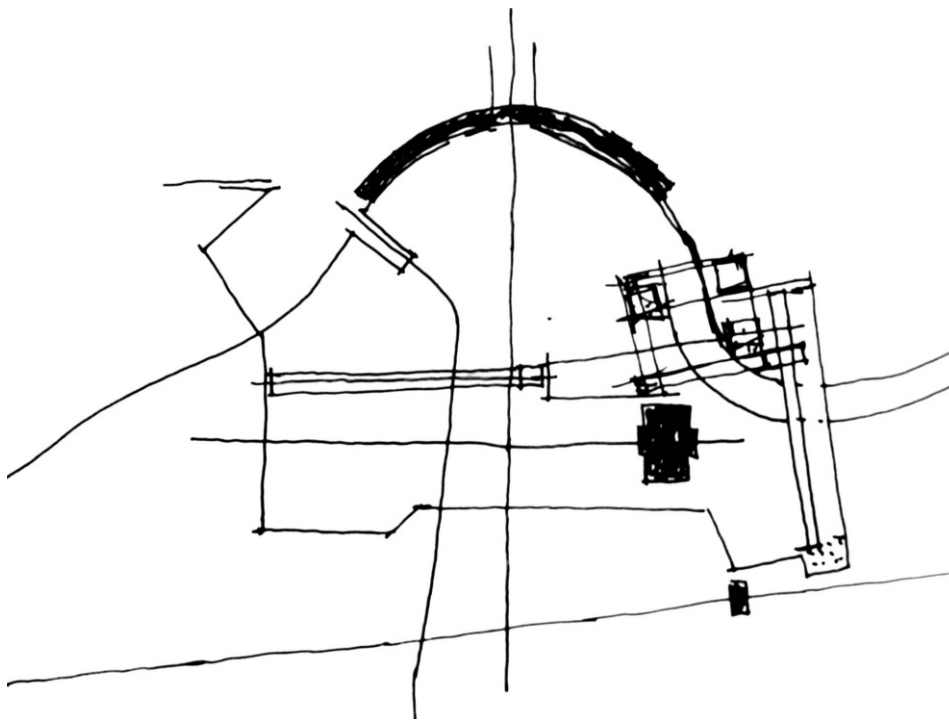
Le torri inoltre, per la loro natura di edifici alti, individuano il luogo definito dal progetto anche a grande distanza, istituendo relazioni con gli elementi emergenti dal tessuto, i quali individuano a loro volta luoghi eccezionali della città, - le cupole del Duomo e il Lustgarten, per esempio, o la Torre della Televisione in Alexanderplatz, posta proprio in direzione dello spazio tra le torri del progetto -, individuando in questo modo non solo un punto cospicuo all'interno della città ma rimandando alla presenza di un luogo di cui il sistema di torri partecipa.

Gli edifici di vetro a ridosso delle torri e compresi tra queste e la città storica si relazionano con essa riprendendo le altezze dei forni della Unter den Linden, con la quale si collegano direttamente attraverso una galleria di vetro che attraversa il centro storico fino a innestarsi sull'Unter den Linden e lega questa parte del progetto con la Pariserplatz.

In ultimo, oltre il corso della Sprea, un grande arco-galleria definisce il limite nord della composizione, correndo con andamento parallelo all'ansa dello Spreebogen, dal Moltebrücke al Kronpinzenbrücke, e scavalcando l'Humboldthafen per ricollegare i due quadranti da esso divisi e legarlo attraverso i ponti storici all'ansa dello Spreebogen.

In questa ricerca delle relazioni con l'intorno, le architetture "superstiti" - il Reichstag, il Reichstagspräsidentenpalais, la Kammer der Technik - diventano elementi della composizione, di pari valore rispetto a quelli progettati, e riportano nel luogo principi e caratteri, reali o immaginati - se si pensa all'impianto cruciforme del progetto e alla croce dell'asse nord- sud di Mächler; o all'arco di Häring del pro-





Gianugo Polesello, schizzo dell'impianto complessivo del progetto, Archivio Progetti IUAV.

nella pagina precedente:
planimetria dell'impianto complessivo
con montaggio delle piante degli
edifici, in evidenza il complesso del
Bundestag. Disegno dell'autore

getto del 1929 per la stessa area; ad alcuni tratti della visione schinkeliana con la volontà di conservare la qualità di apertura; ai segni traumatici dell'evento bellico prima, e della presenza del Muro poi senza seppellirne le tracce -, che sono appartenuti al luogo nel corso della storia.

Il progetto, allora, appare come un collage di elementi nuovi e di esperienze passate, rievocate in un rinnovato sistema di rapporti.

Una vera "ricostruzione critica", attraverso cui il progetto da un lato diventa teatro della memoria storica del luogo e dall'altro ne propone una riscrittura possibile.

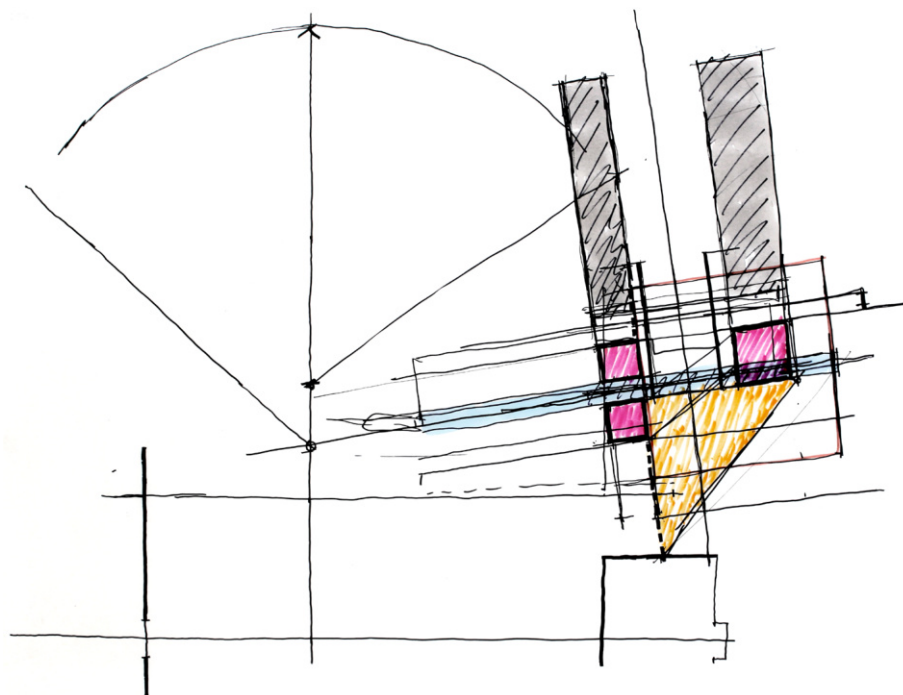
Nella contrapposizione tra l'ordine cruciforme e la disposizione libera delle architetture, alla ricerca della giusta collocazione e della giusta distanza, l'elemento naturale, del prato che occupa la quasi totalità dell'area su entrambe le sponde del fiume, rende la composizione unitaria.

Il concorso per lo Spreebogen riguardava un'area decisamente estesa e straordinariamente centrale all'interno di Berlino, che con i suoi 650 metri di distanza tra il Reichstag e la Kongresshalle e i 780 metri di asse nord-sud, dalla stazione fino al limite di Platz der Republik, rappresentava ai tempi del concorso forse la più vasta area in cui prevedere un grande progetto urbano tra tutte le altre città europee.

Quindi, se da un lato si poneva l'occasione eccezionale di costruire un luogo centrale in una parte così importante della città, dall'altro rimaneva il problema, complesso, di riuscire a controllare uno spazio così ampio e indefinito da essere percepito senza limiti.

Questo è il problema principale con cui si confronta e a cui prova a dare una risposta possibile il progetto di Polesello.

La ricerca dei *limiti*



Partendo dall'assunto di lasciare la massima disponibilità di suolo libero e però dandogli una qualità riconoscibile, restano da definirne gli strumenti di controllo. Il tema diventa allora la ricerca dei "limiti" del vuoto, in maniera rispondente al carattere che il luogo deve assumere nel progetto, cioè quello di un grande spazio aperto di natura la cui misura porta in sé i tratti degli spazi naturali, appunto, piuttosto che di quelli tipici della città consolidata.

In questa ricerca della giusta misura, la disposizione delle architetture e la loro consistenza volumetrica, - se si pensa soprattutto alle torri -, è necessaria alla definizione dello spazio delle relazioni.

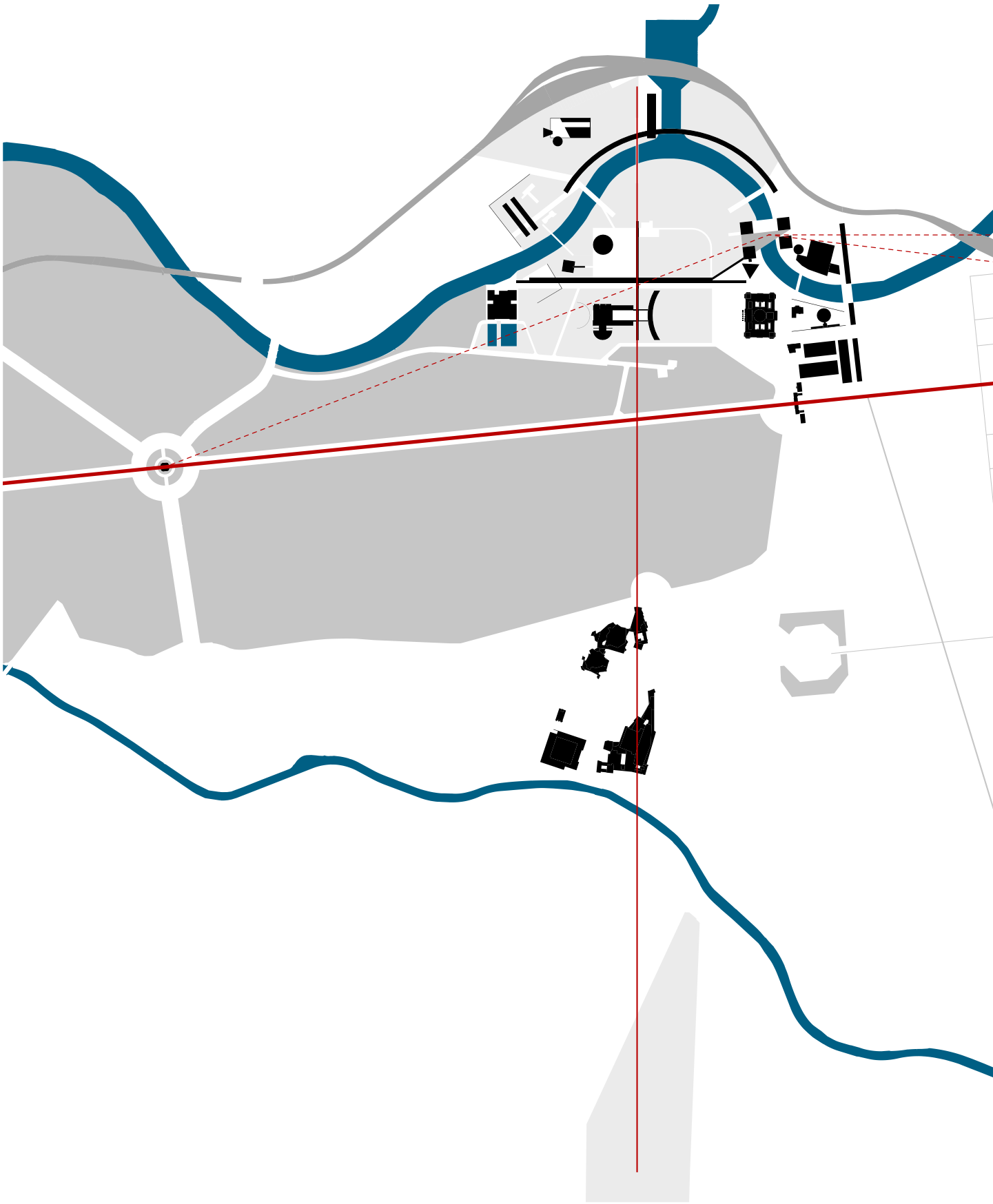
Operazione necessaria ma in questo caso, forse, non sufficiente a dare forma al grande vuoto che abita il progetto.

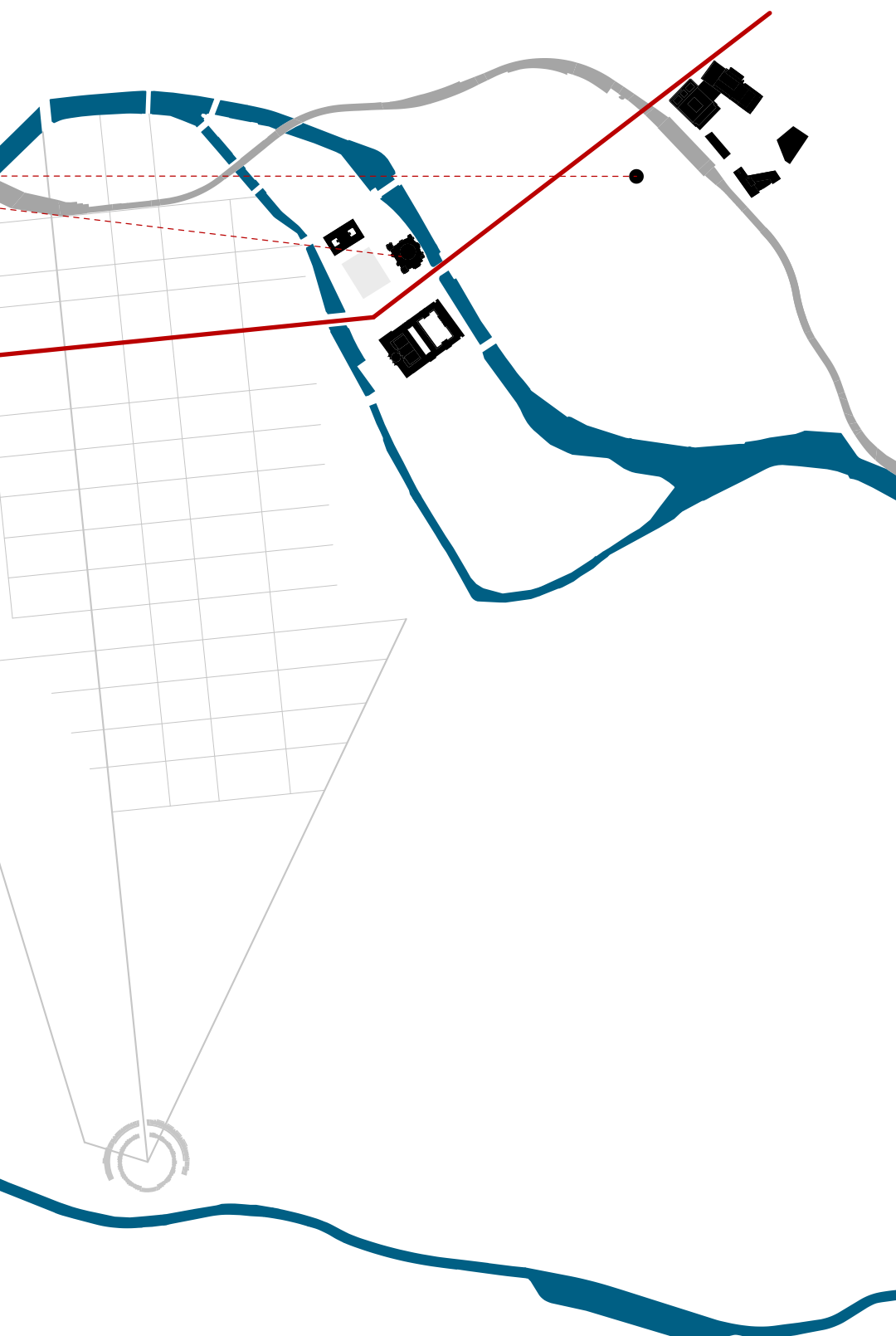
Esiste una misura limite entro cui poter dire di essere all'interno di uno spazio definito?

Non so se si possa dire in maniera definitiva, parafrasando Benevolo - che assumeva il limite dei 300 metri come misura entro la quale i volumi mantengono la propria identità, quindi, aggiungo io, entro cui si può dire di essere in uno spazio definito -, se ci sia e quale sia questo limite.²

Credo, però, che nel caso del progetto per Berlino, ma vale anche per altri progetti di Polesello - alle composizioni assiali di Danzica, Milano, Napoli per dirne alcuni -, ricorra un tema molto ben precisato da Massimo Cacciari attraverso le sue parole sul tema del percorso nella poetica poleselliana:

«Il problema di questa architettura sarà, allora, così riassumibile: come poter





schema delle relazioni alla scala urbana. Sono individuati con la linea continua le due direzioni est-ovest e nord-sud che lega il progetto a ad altri luoghi della città, il Kulturforum e più a sud il parco ricavato sul sedime del vecchio incrocio ferroviario.

Con il tratteggio sono invece individuate le relazioni a grande distanza istituite tra il sistema di torri del progetto e le emegze della città: a est, le cupole del Duomo e la torre della televisione, a ovest con la Siegesaulle nel Tiergarten.

realizzare anche nella via, anche in itinere, quell'ordine, quella misura che sembrano indissolubilmente connessi ai termini alla chiara e semplice definizione dello spazio (...)? (...) Il carattere iterativo della composizione di Polesello rivela forse qui il suo segreto: si tratta di un andamento. È la fatica e il mestiere della "ripetizione" dei passi. Passo dopo passo (...) dobbiamo costruire il nostro spazio. Dunque, occorre che il passo assuma un ritmo, decida di costruirsi secondo numeri rigorosi. Bisogna tentare di dar forma all'andare (...)».³

In questo senso, infatti, il sistema dei percorsi progettato non ha affatto un ruolo secondario: esso non solo serve a collegare tra loro le parti ma attraverso questo *andamento*⁴ rende il vuoto misurabile, dandogli un ritmo che è scandito dalla ripetizione dei passi.

Quindi si può forse dire che proprio la sua percorribilità, e attraverso questa, la sua misurabilità, rende il grande vuoto del progetto uno spazio definito in termini percettivi e in cui si riconosca la propria qualità.

1. cfr. G. POLESSELLO, *Relazione di concorso*, Archivio Progetti IUAV.

Già nelle prime righe sono esplicitati i punti su cui si imposta il progetto:

"La strategia che sottende il progetto è definita dalle tesi seguenti:

a) la distruzione bellica degli edifici dello Spreebogen ha messo in mostra la bellezza del paesaggio naturale nella città;

b) la vegetazione spontanea ha preso rapidamente possesso di questa parte della città;

c) la trasformazione del paesaggio da artificiale a naturale deve essere considerata definitiva;

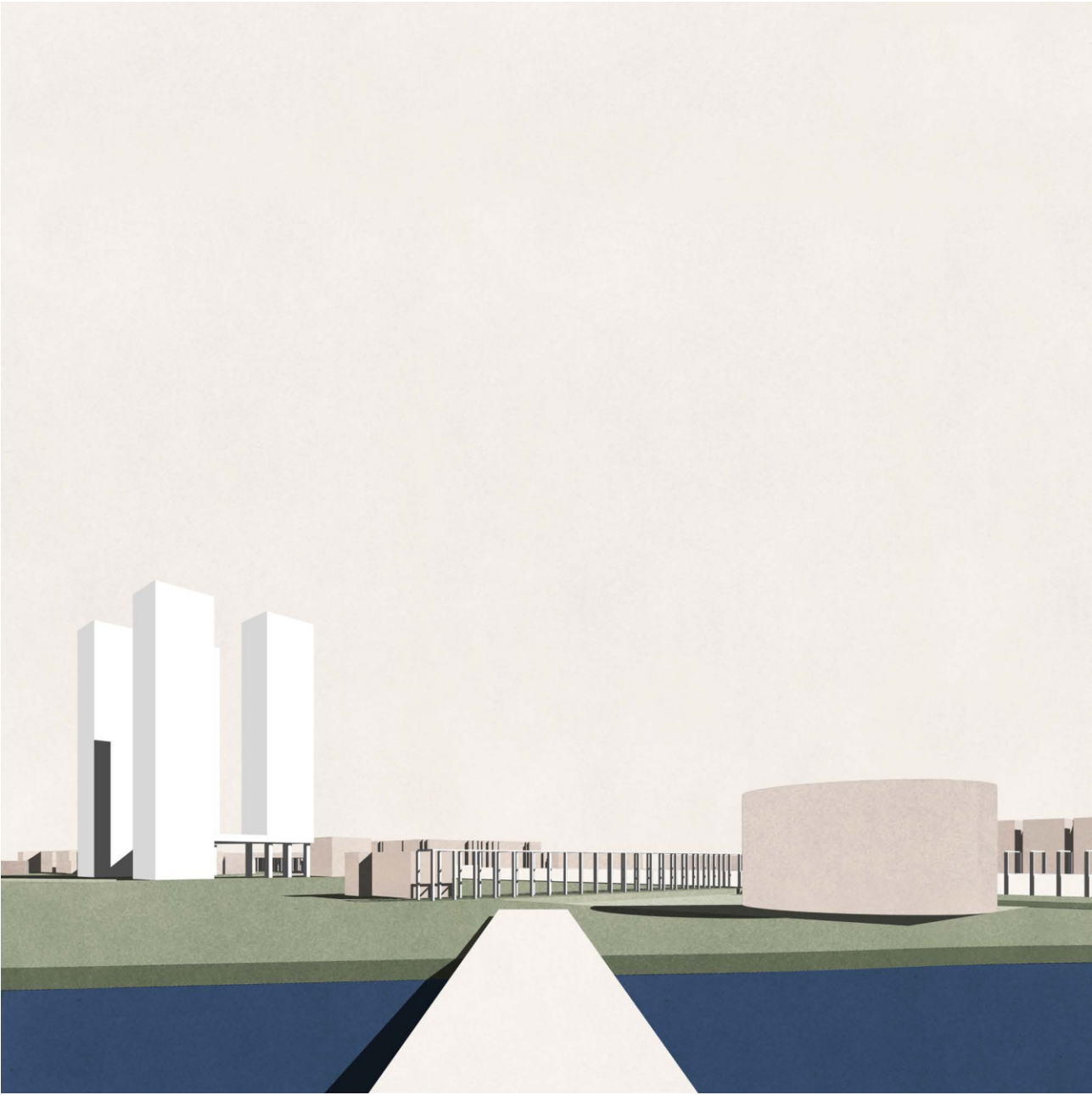
d) gli elementi architettonici rimasti (il Reichstag, il Reichstagpräsidentenpalais, il consolato svizzero, ecc.) non diventeranno archeologia ma saranno ancora parte della città in quanto elementi del progetto;".

2. *"Entro il limite dei 300 metri, le forme architettate mantengono la loro individualità volumetrica (...): al di fuori gli oggetti architettonici diventano immagini piatte (...) e si incorporano nella continuità dello sfondo paesistico"*, L. BENEVOLO, *La cattura dell'infinito*, Laterza, Bari, 1991, p. 10.

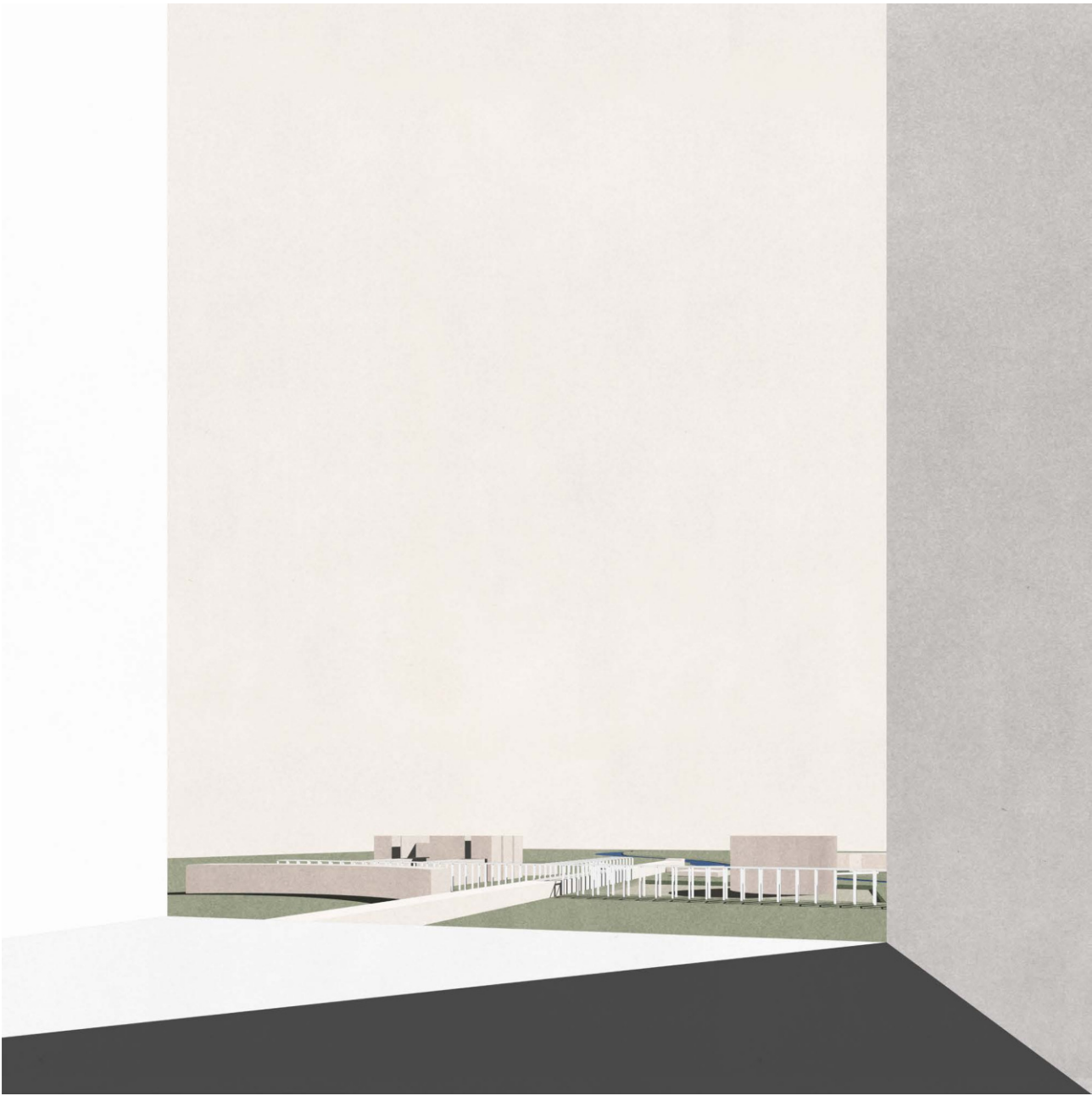
3. M. CACCIARI, *Sul metodo di Polesello*, in ZARDINI, M. (a cura di), *Gianugo Polesello: architetture 1960-1992*, Milano, Electa, 1992, p. 13

4. *Ibid.*

Prospettiva del progetto visto dal Moltebrücke. Disegno dell'autore

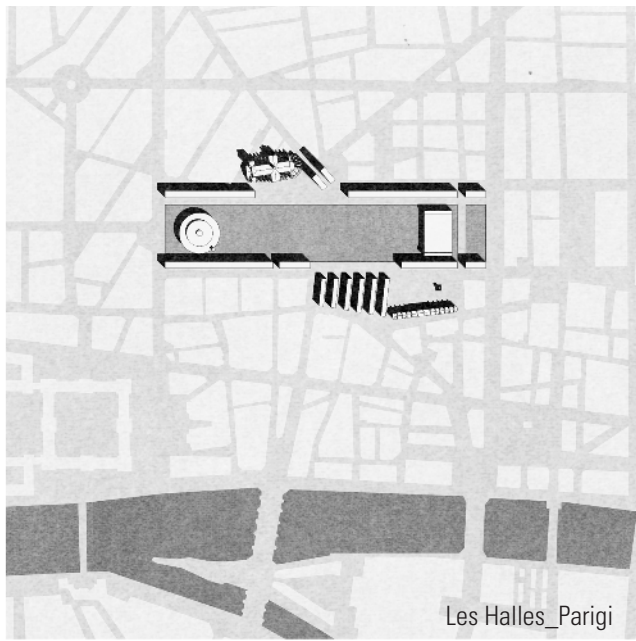


Vista tra le torri verso il complesso del Bundesrat con il bosco del Tiergarten sullo sfondo. Disegno dell'autore

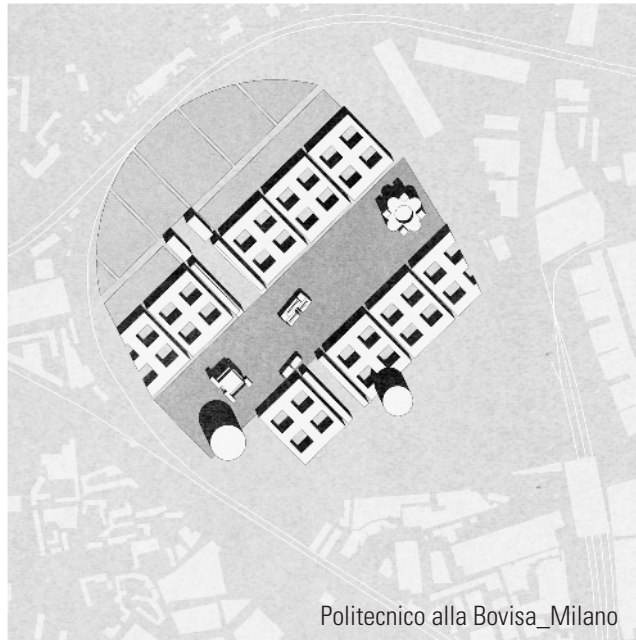


Vista del complesso del Bundestag dal percorso pergolato in quota. Disegno dell'autore

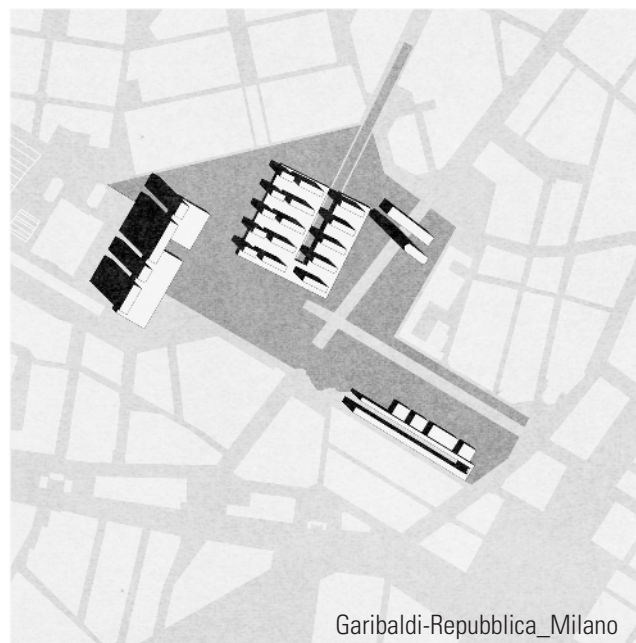




Les Halles_Parigi

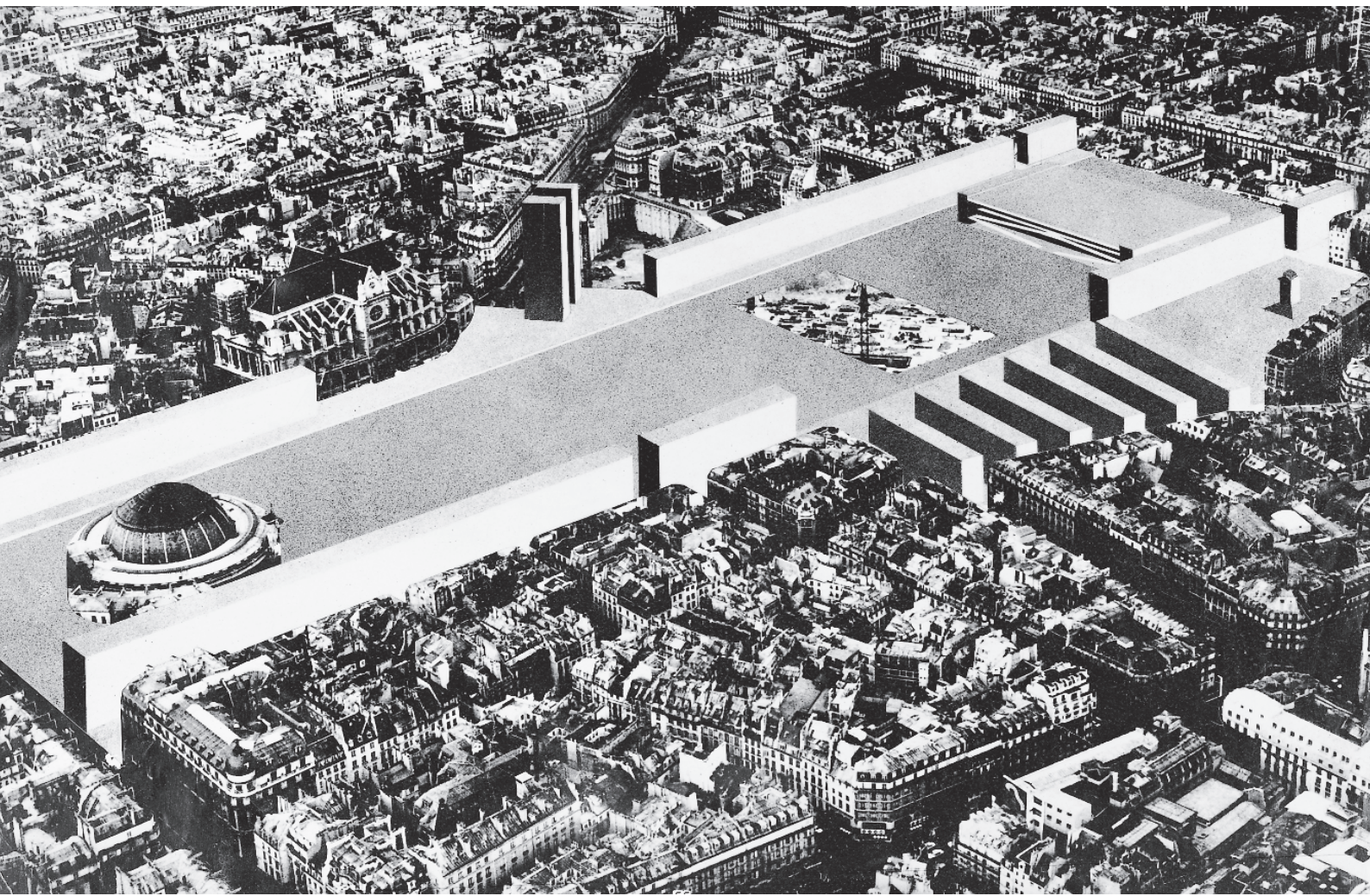


Politecnico alla Bovisa_Milano



Garibaldi-Repubblica_Milano

I PROGETTI DI ANTONIO MONESTIROLI



Les Halles a Parigi

1979

Introduzione: l'occasione e il tema

Il progetto per l'area delle Halles a Parigi viene sviluppato in occasione della consultazione internazionale del 1979, per la definizione architettonica della parte di città che ospitava i padiglioni del mercato progettati da Victor Baltard.

L'area delle Halles si colloca nel ventre di Parigi per dirla con Émile Zola, nel centro topografico della città, poco distante dalla Place du Chatelet, punto in cui si incrociano gli assi nord-sud ed est-ovest del *Grand Croisée* haussmaniano. In questo sistema, l'area delle Halles ha storicamente ricoperto il ruolo di centralità urbana all'interno della *forma urbis*, non unicamente per la sua posizione.

Gli anni successivi alla Rivoluzione del 1848 rappresentano il periodo di maggior trasformazione della città, un processo in cui risultano coinvolte anche le halles. L'area infatti, già a partire dal 1842, è al centro di numerosi dibattiti riguardo al suo ruolo urbano e funzionale all'interno della città.

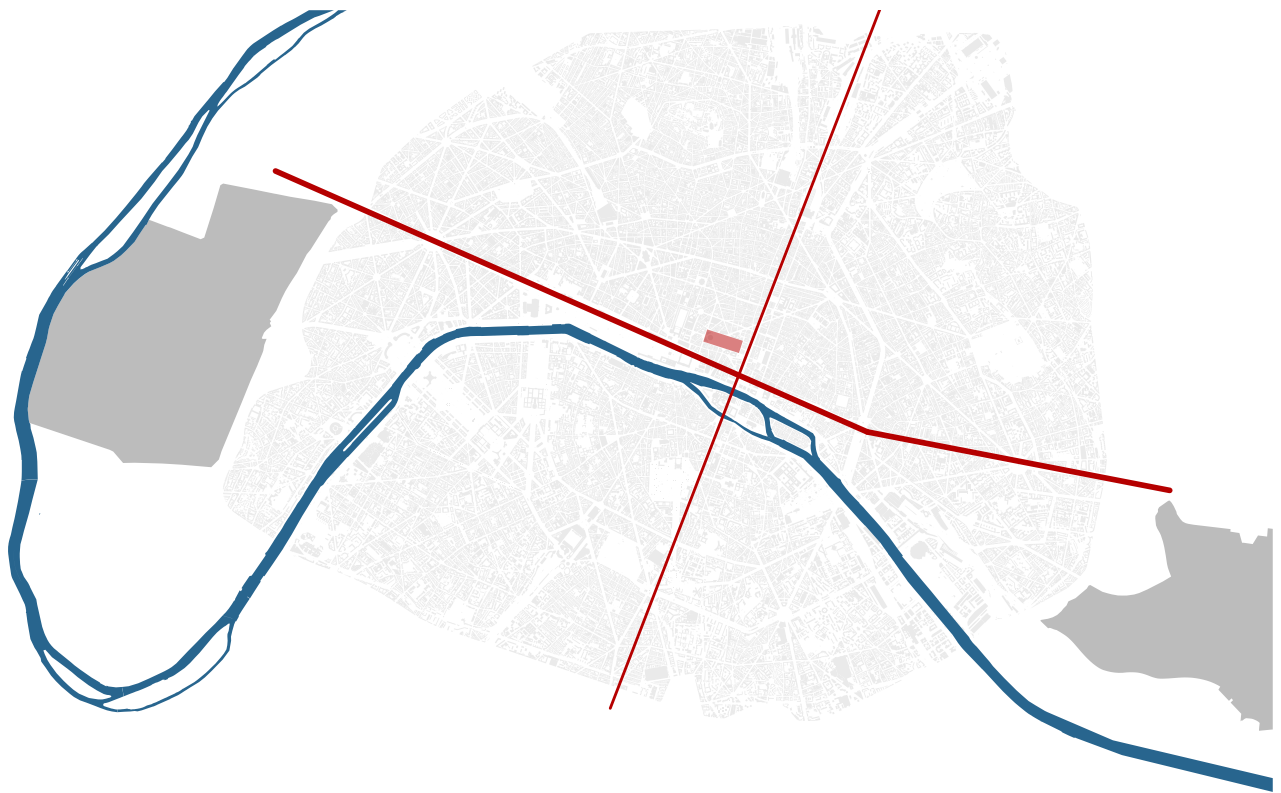
Con la costruzione delle dodici halles in ghisa ad opera di Victor Baltard, terminata nel 1936, l'area viene consacrata a centro mercatale della città e maggior centro alimentare del mondo.

Negli anni seguenti la città intera si trasforma radicalmente. È il periodo degli sventramenti haussmaniani con l'apertura dei grandi boulevards, che con l'obiettivo di decongestionare e ordinare la struttura urbana, portano con sé rilevanti modificazioni all'interno del tessuto gotico parigino, comprendendo l'area delle Halles che, del resto, presentava analoghi problemi di disordine urbano.

Nel 1965 il Consiglio di Parigi decise per il trasferimento del mercato dal centro della città a Rungis e nell'area periferica della Villette, e contestualmente di far transitare nell'area dell'ex mercato delle Halles la rete di trasporto sotterraneo regionale, il RER.

Queste scelte segneranno il declino dell'area, fino alla demolizione dei padiglioni

nella pagina precedente:
Collage del progetto.
Archivio Monestiroli



avvenuta nel 1971.

In questo modo viene completamente ribaltata la sorte del quartiere. Da essere punto di riferimento urbano con una precisa identità, l'area si riduce di fatto a semplice snodo di trasporto pubblico che collega il Grand Paris alle parti più periferiche della città.

La demolizione delle halles di Baltard, manifesto dell'architettura ottocentesca e delle possibilità costruttive dei nuovi materiali dell'epoca - anche se ampiamente criticata - poteva rappresentare una occasione straordinaria, attraverso il concorso bandito, per lavorare sulla definizione architettonica di questo grande vuoto interno e centrale della città. Un tema marcatamente urbano, reso ancor più interessante quanto complesso dal rapporto con un contesto monumentale eccezionale come quello del tessuto storico della città di Parigi.

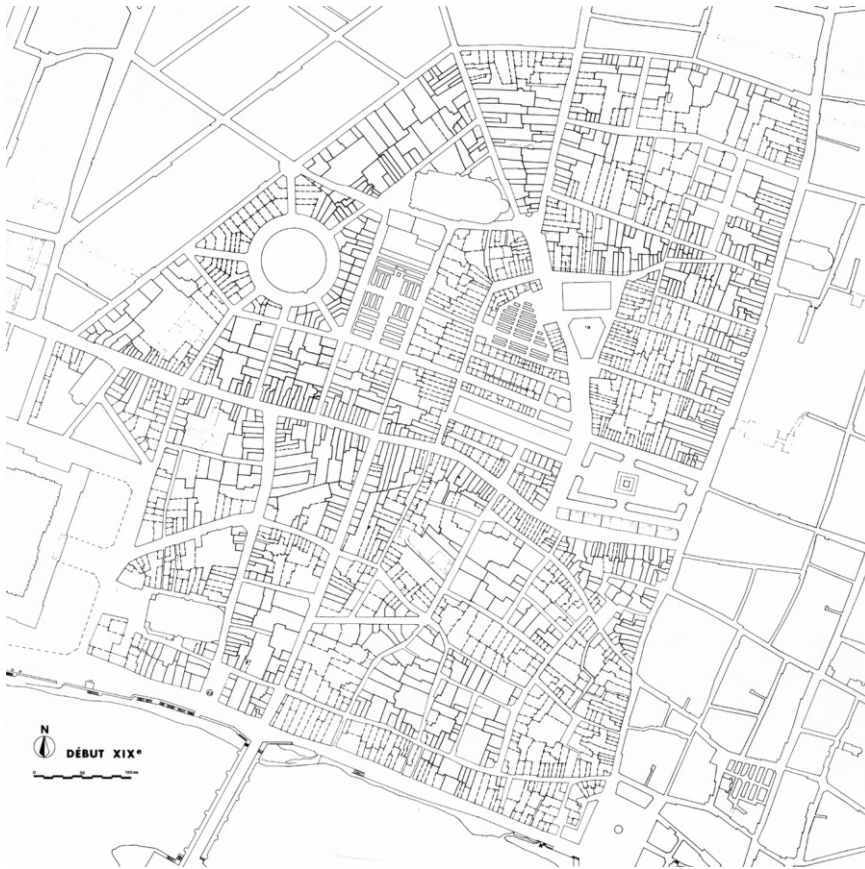
L'obiettivo della consultazione del 1979 era infatti di provocare un ampio dibattito all'interno della cultura architettonica, che effettivamente si verificò con i seicento progetti presentati. Dei 'controprogetti' veri e propri, che proponessero una alternativa per la ristrutturazione dei quartieri storici parigini - e per la concezione dei futuri grandi quartieri come la Villette, Bercy e Citroën -, rispetto alla spinta alla terziarizzazione dell'area da parte dell'amministrazione, già avviata con la realizzazione del grande Forum commerciale ipogeo e con la rete di trasporti regionale sotterranea, unitamente alla progressiva espulsione della residenza verso la periferia.

nella pagina precedente:
La posizione baricentrica dell'area,
segnata in rosso, all'interno della
struttura urbana, e collocata quasi
all'incrocio dei due assi ordinatori del
Grand Croiséé haussmaniano.

in alto:
dettaglio della galleria delle halles di
Baltard

in basso:
Vista aerea del sistema dei padiglioni
del mercato





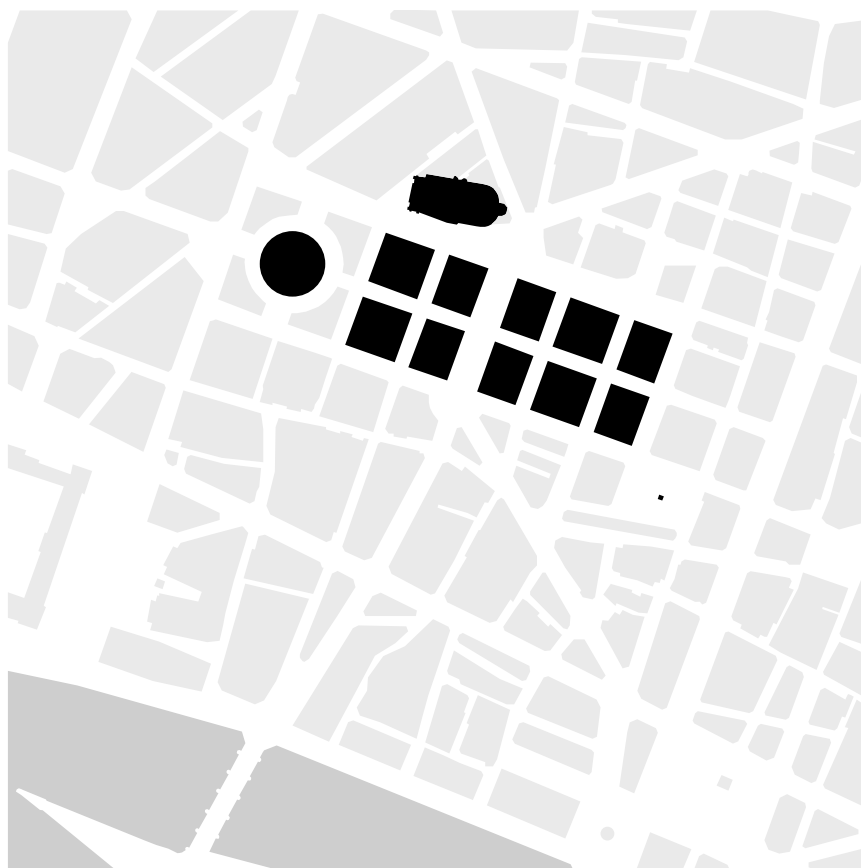
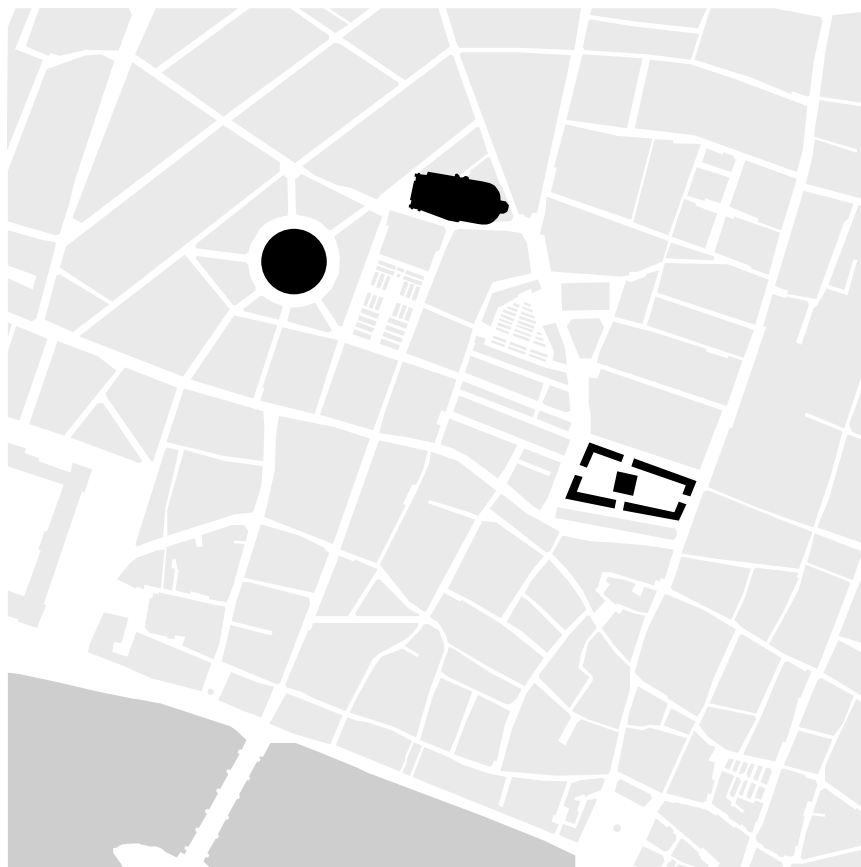
Planimetria catastale del quartiere delle Halles all'inizio del XIX sec.

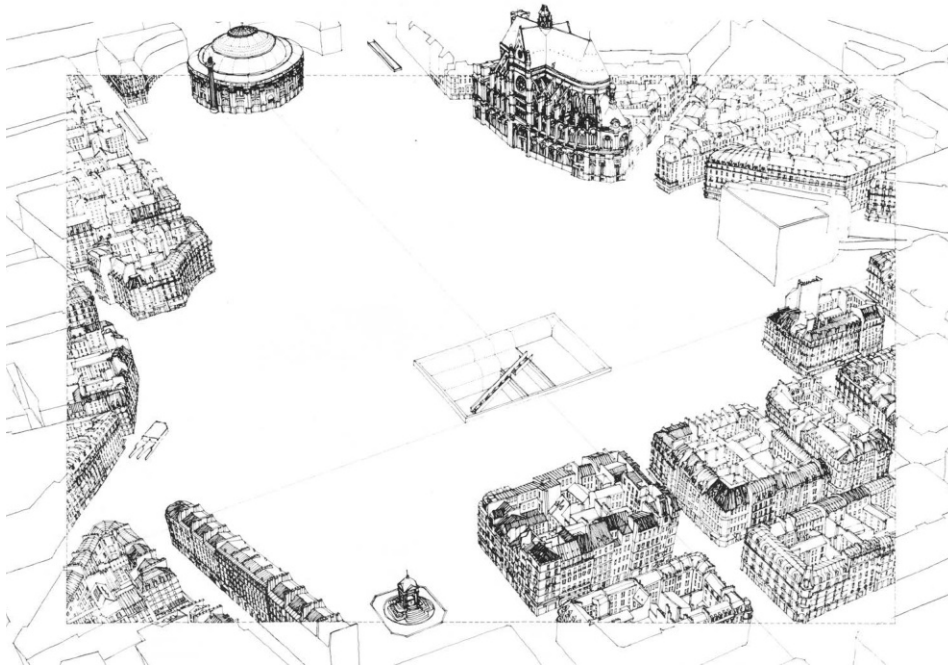


Planimetria catastale del quartiere delle Halles a metà del XX sec. dopo gli sventramenti haussmaniani e con i padiglioni del mercato.

Ridisegno della planimetria del quartiere alle soglie del XIX sec. e del XX sec. In nero gli edifici importanti - l'edificio della Borsa di Le Camus de Mézières a ovest, a nord la chiesa di Saint Eustache e a sud-est l'Ospedale degli Innocenti (di cui rimarrà solo la fontana) - circondati dal fitto tessuto della città medievale.

La seconda planimetria mostra il quartiere a seguito degli sventramenti haussmaniani con le halles di Victor Baltard nella parte centrale.





Il vuoto lasciato all'interno della città dalla demolizione dei padiglioni del mercato.

nella pagina successiva:

Il sistema dei vuoti monumentali di Parigi.

In evidenza le composizioni lineari di Champ de Mars, del complesso degli Invalides, del sistema Louvre-Tuileries-Champs Elysées e del Palais du Luxembourg e i recinti di Place Vendôme, del Palais Royal, di Place Dauphine e di Places des Vosges.

Per questo motivo, il programma della consultazione - in aperta contrapposizione agli studi e ai progetti ufficiali dell'amministrazione locale -, attraverso la volontaria non definizione di richieste precise, imponeva di affrontare il tema dal punto di vista della definizione architettonica del luogo e di proporre soluzioni possibili per ripensare la forma il significato urbano di questo grande vuoto, che la dismissione e la demolizione delle halles aveva generato.

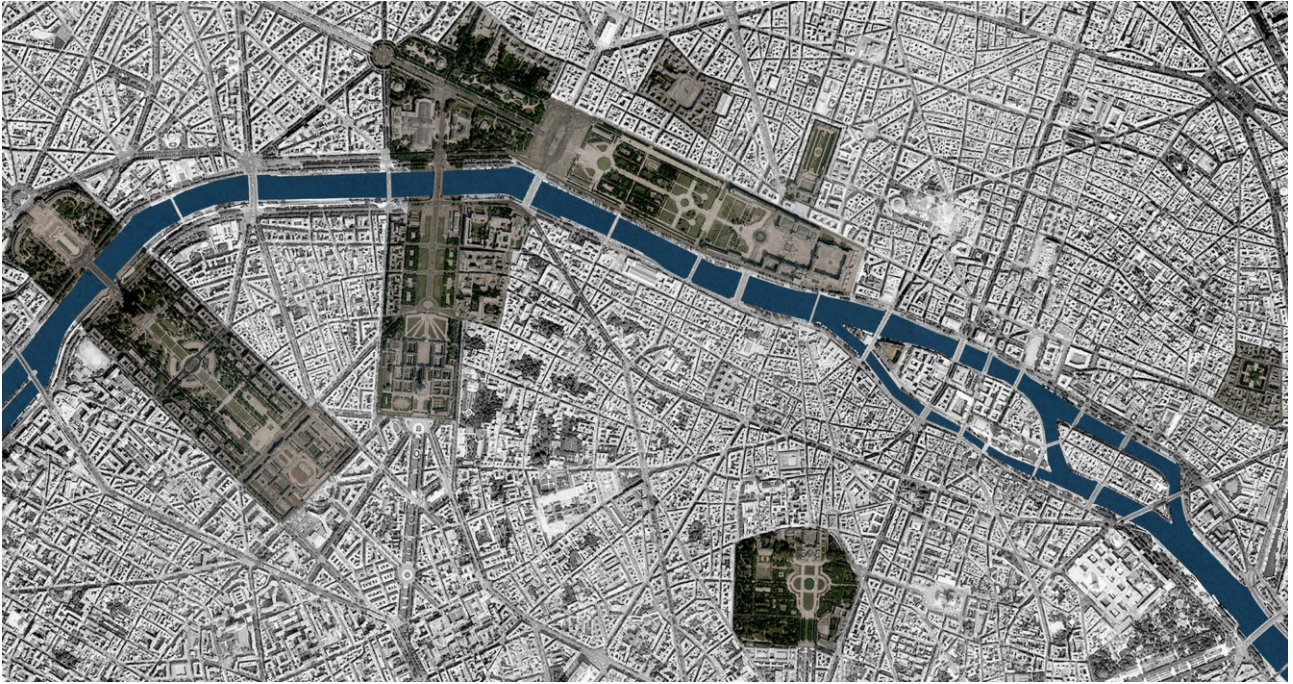
La città di Parigi, forse in maniera più evidente fra tutte le città europee, presenta una struttura urbana ordinata su un sistema di luoghi monumentali costruiti attraverso grandi vuoti che si aprono all'interno della città compatta.

Questo sistema si compone, con una semplificazione, di due modi di costruzione dello spazio aperto, compresenti ma diversi tra loro per misura, forma, principi ed elementi di definizione, ruolo all'interno della città.

Uno segue il principio del "recingere", che definisce in maniera precisa i limiti fisici dello spazio aperto. Il riferimento in questo caso è alle places royales francesi, tipiche del XVII secolo. Il secondo invece, sulla base di un principio di composizione lineare, dà forma al vuoto attraverso la costruzione di grandi assi prospettici che incontrano lungo il loro sviluppo elementi e parti eccezionali della struttura urbana, che misurano e definiscono a un tempo lo spazio aperto. Questo modo prende le mosse dalla tradizione dei giardini francesi di cui Versailles è il riferimento primo.

Al primo 'tipo' appartengono, ad esempio, i recinti di Place des Vosges, Place Vendôme, Place Dauphine e la corte di Palais Royal, che si inseriscono come eccezioni

Il sistema dei vuoti monumentali della città



all'interno del tessuto e costruiscono un sistema puntuale di luoghi monumentali. In questi casi, la qualità dello spazio aperto si rappresenta per differenza dalla struttura compatta del tessuto della città storica che ne segna i limiti.

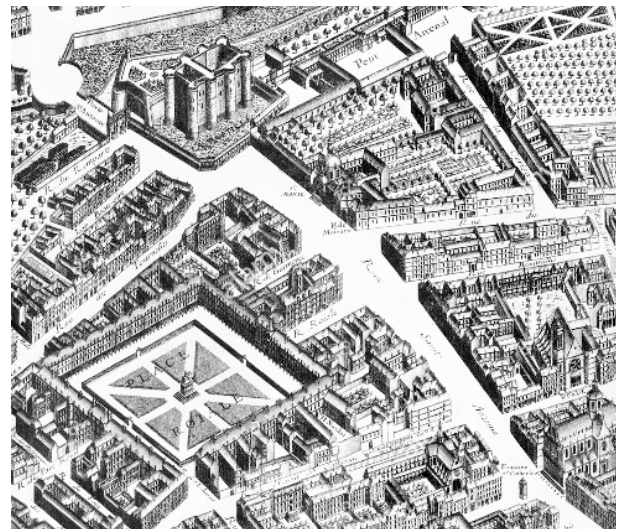
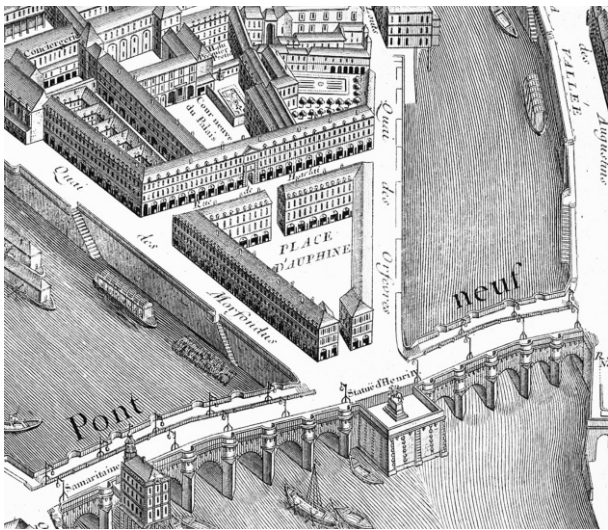
Il vuoto interno al recinto, costruito con la sola residenza, ha una misura riferita alla scala del costruito, comparabile con quella delle piazze della città storica.

La sua forma, invece, per contrasto rispetto al contesto in cui si inserisce, è definita da geometrie precise - il quadrato di Place des Vosges e Place Vendôme, il rettangolo della corte di Palais Royal, il triangolo di Place Dauphine -.

Proprio per essere costruito con la sola residenza, poi, seguendo lo stesso principio del *foro*, lo spazio aperto è reso unitario da un elemento unificatore, - il sistema porticato del giardino del Palais Royal, il partito di facciata interno a Place des Vosges, la cortina edilizia uniforme di Place Dauphine e Place Vendôme, differenziate nel loro carattere a seconda del ruolo e del significato urbano storico del luogo -. Il risultato è la costruzione di un luogo recinto e introverso, che esclude le relazioni con l'esterno, e in cui i fronti omogenei che lo definiscono diventano le quinte del sistema di rappresentazione formale della città in questi punti.

Forse, in questo caso, solo la Place Dauphine - concepita originariamente come piazza-mercato e solo successivamente trasformata in residenziale - fa eccezione rispetto alle altre, collocandosi sull'asse del Pont Neuf a far da cerniera tra le due sponde della Senna, come una soglia tra due parti distinte della città.

Al secondo modo di definizione degli spazi aperti della città, fanno invece riferimento il complesso Louvre-Tuileries-Champs Élysées, Champ de Mars, l'esplanade degli Invalides e il Palais du Luxemburg con il suo giardino.



Per quanto riguarda questi luoghi, una delle differenze più evidenti rispetto ai precedenti citati, è il notevole salto di scala dello spazio aperto definito. Una dimensione che prende la misura del paesaggio naturale più che quella del costruito. Per la stessa ragione, la forma del luogo si svincola dalla precisione dello spazio recinto e si apre alle relazioni con il contesto.

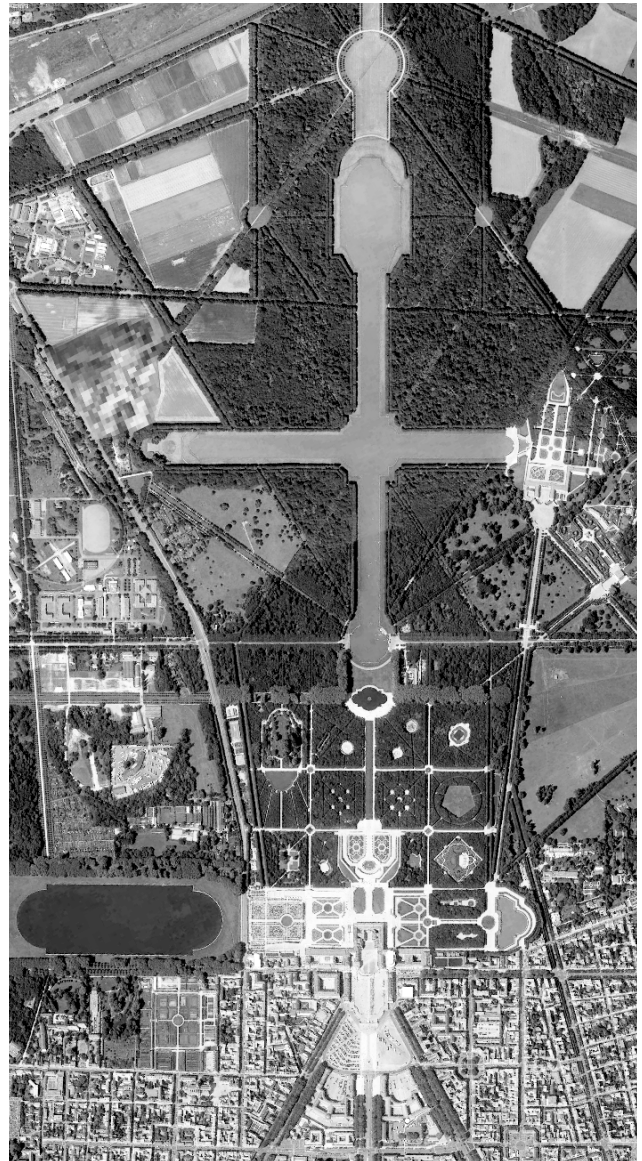
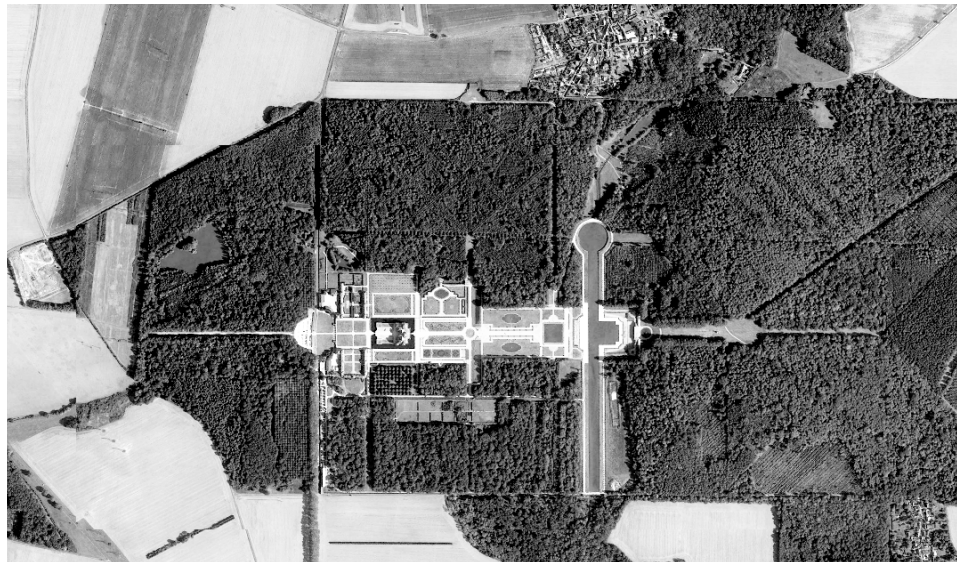
Il principio di composizione lineare sul quale è impostata la costruzione di questi luoghi, infatti, scardina la centralità e la conseguente omogeneità della forma dello spazio, per articolarsi in sequenze di spazi che definiscono e misurano questi luoghi nella interezza della loro estensione. Le relazioni ottiche, ottenute con la costruzione di queste prospettive a lungo raggio, riportano ad unità il sistema, che si compone della varietà delle sue parti e degli elementi che lo costituiscono. Una maniera di definire i luoghi significativi della città che caratterizza il passaggio da città chiusa alla costruzione della *città aperta*¹ e che, prendendo le mosse dal disegno dei giardini, riporta e l'elemento naturale e le proprie regole di composizione all'interno del corpo della città.

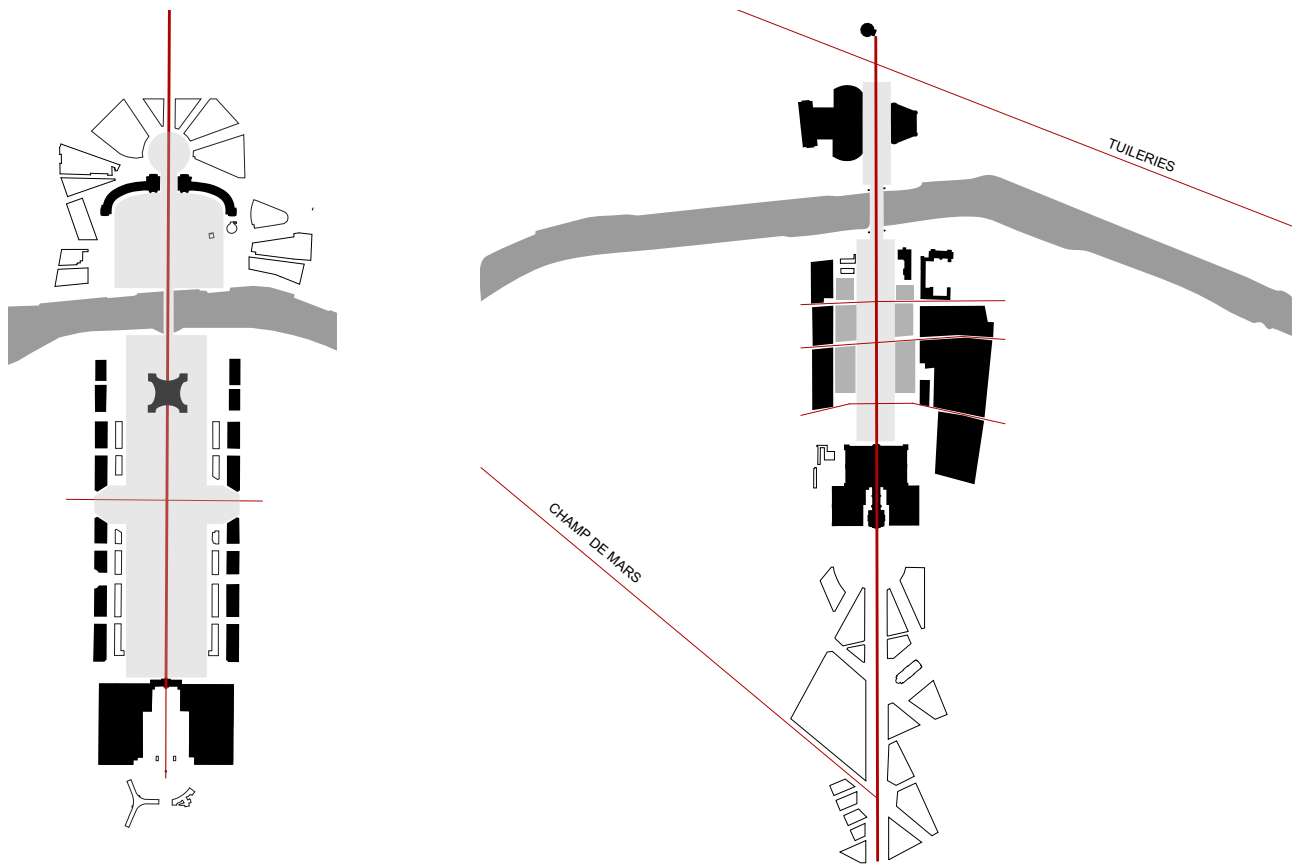
Nei luoghi così costruiti, un altro cambiamento decisivo sia in termini formali che relativamente al loro carattere e al loro ruolo all'interno della struttura urbana, riguarda la singolarità degli elementi che li definiscono. Questo perché i limiti spaziali passano da essere limiti fisici a darsi come limiti visivi. In questo senso la qualità dello spazio aperto risulta precisata non più dai suoi confini, quanto dalla tensione che si genera tra gli elementi che si collocano lungo la prospettiva impostata sull'asse che fa da dorsale del sistema. Con differenze, chiaramente, da luogo a luogo e anche internamente ad uno stesso sistema.

Il sistema Louvre-Tuileries-Champs Élysées rappresenta l'esempio più emblematico all'interno della città, e complesso a un tempo, di questo modo di dar forma allo spazio aperto per via assiale. Lungo lo sviluppo dell'asse, infatti, si inanella una sequenza di spazi diversi e ognuno in sé definito - la corte del Louvre, il giardino delle Tuileries, Place de la Concorde, gli Champs Élysées, fino a concludersi visivamente nell'Étoile - definiti da edifici collettivi, edifici delle istituzioni o elementi

nella pagina precedente:
Place Dauphine e Place des Vosges,
estratti del Plan Turgot del 1734.

in questa pagina:
In alto, il parco del Castello di
Vaux-le-Vicomte.
Progetto di Louis Le Vau, 1661.
In basso, il parco della Reggia di
Versailles.
Progetto di André Le Nôtre, 1623-1683.





puntuali che conferiscono agli spazi un particolare decoro urbano, come l'Arco di Trionfo e l'obelisco di Place de la Concorde.

La qualità di apertura dello spazio - insieme al carattere degli elementi che lo definiscono - segnano la variazione di significato di questi vuoti che si aprono all'interno della struttura urbana, da dispositivi di semplice rappresentazione formale (il caso degli spazi recinti delle places royales di cui abbiamo detto in precedenza) a luoghi collettivi, rappresentativi, che si costruiscono all'interno della città compatta come spazio delle relazioni, andando ad aprirsi al contesto e introiettando i rapporti a distanza con gli altri elementi eccezionali della città.

Il sistema Louvre-Tuileries-Champs Elysées è ancora il più significativo in questo senso; esso infatti accoglie al suo interno altri sistemi assiali, gerarchicamente subordinati, che riportano entro la struttura dell'asse principale diversi elementi urbani di valore, recuperando le relazioni con alcune parti al di là del fiume. È ad esempio il caso del controasse che lega il Musée d'Orsay a Place Vendôme e quello che lega il Palazzo Borbone alla Chiesa della Madeleine passando per Place de la Concorde fino ad incrociarsi con il Boulevard des Italiens sul quale affaccia il Teatro dell'Operà di Garnier, o ancora quello che nel sistema degli Invalides ne diventa la dorsale.

In questo modo, lo spazio aperto diventa elemento di "rottura" della continuità del costruito e luogo dei punti di vista delle parti interne alla sua composizione e delle parti di città che su di esso si affacciano, con la possibilità di restituire relazioni rinnovate di una nuova topografia urbana.

I sistemi di luoghi in successione ordinati sull'asse centrale della composizione: alcuni esempi.
Da sinistra verso destra, il Campo di Marte, gli Invalides e il complesso Louvre-Tuileries-Champs Élysées.

Lo spazio aperto del Champ de Mars, ad esempio, si articola di una sequenza di spazi diversi, misurati e individuati dalla presenza di architetture importanti disposte lungo lo sviluppo dell'asse centrale della composizione:

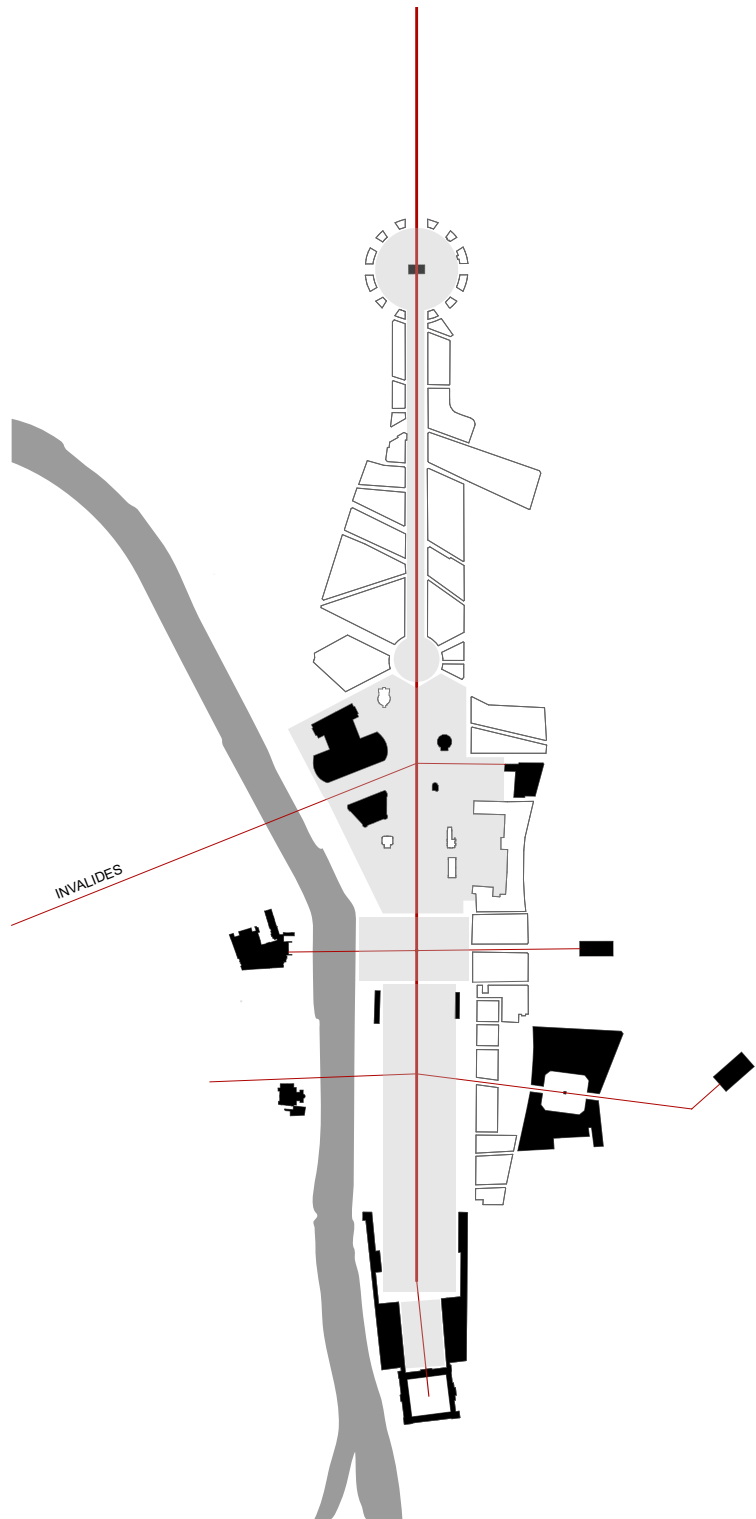
- il giardino, compreso tra l'École Militaire e la Tour Eiffel disposte puntualmente sull'asse a segnar la misura dello spazio compreso, e delimitato sui lati lunghi dal tessuto circostante.
- lo spazio successivo, compreso tra la torre e il Palais de Chaillot, a sua volta distinto in due parti.
- il vuoto del corso della Senna e il giardino del Trocadero individuato dallo svolgersi delle ali laterali del palazzo da un lato e dal fiume dall'altro.

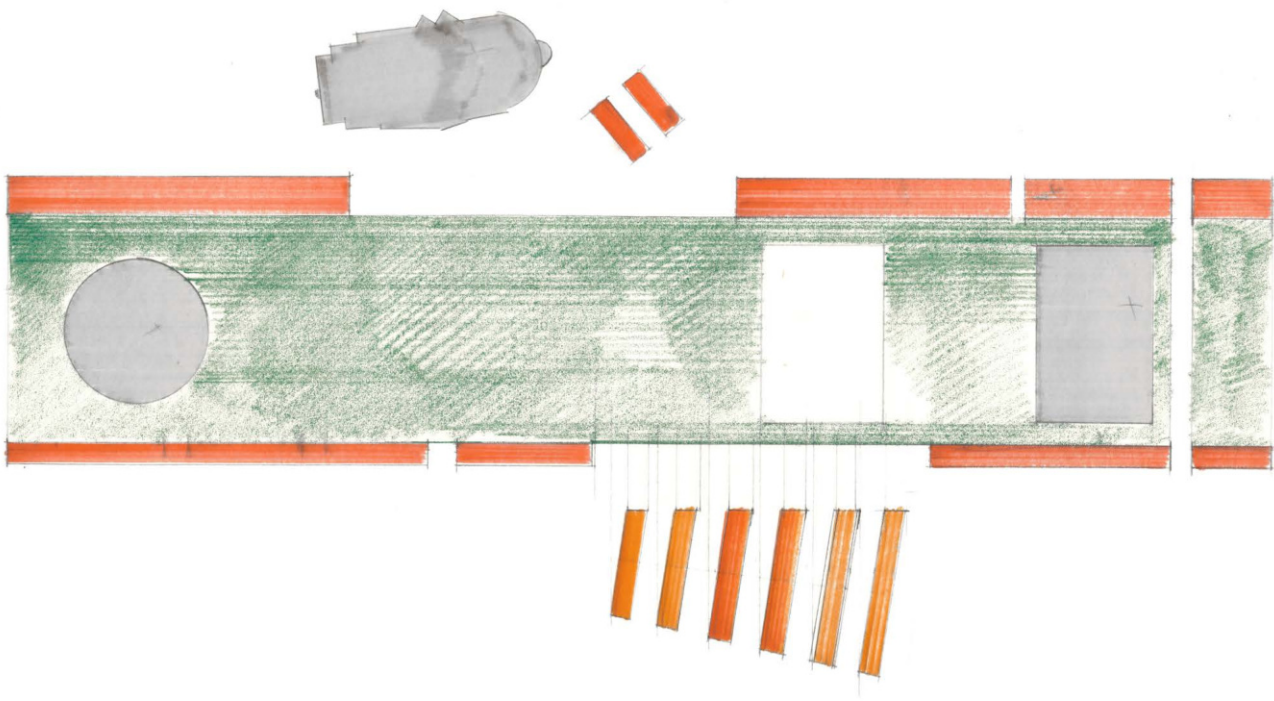
La grande esedra monumentale del Palais de Chaillot, poi, si apre in centro in direzione dell'asse e costruisce attraverso le teste delle due ali una porta urbana verso Place du Trocadero, delimitata nel suo perimetro regolare dagli isolati di forma trapezoidale che ricavano la loro forma dall'andamento radiale del sistema viario.

L'interruzione del volume del palazzo, il ponte che attraversa la Senna in asse al sistema, il passaggio al di sotto della torre, che si attacca a terra solo in corrispondenza dei suoi spigoli liberando lo spazio, restituiscono poi l'unità visiva della composizione, che vede le sue effettive conclusioni negli elementi posti sulle teste del sistema complessivo.

Una situazione analoga si può rilevare per l'esplanade degli Invalides. In questo caso lo spazio dell'esplanade vera e propria è misurato dall'edificio dell'Hotel des Invalides e dal limite della Senna sulle teste. Sui lati invece lo spazio è definito dalla presenza di blocchi di filari di alberi di misura prossima a quella degli isolati presenti sul lato ovest dell'area, che riducono la sezione dello spazio aperto riportandolo ad una misura che i volumi del tessuto residenziale di bordo non riuscirebbero a controllare. Superato il limite del fiume e attraversato il ponte monumentale, si incontra lo spazio successivo costruito dai due edifici isolati del Grand Palais e del Petit Palais che si fronteggiano, questa volta non disponendosi sulla direttrice dell'asse ma lungo i fianchi del suo percorso. Nel loro guardarsi questi definiscono una vera e propria soglia tra il sistema degli Invalides e il sistema Louvre-Tuileries-Champs Élysées, sul quale l'asse centrale della composizione degli Invalides si innesta.

L'asse centrale della composizione si dà sempre come riconoscibile e gerarchicamente preponderante, anche quando il sistema si fa più complesso recuperando relazioni più ampie con il contesto. In questo senso il sistema Louvre-Tuileries-Champs Élysées rappresenta un caso limite esemplare.





Il progetto per l'area delle Halles di Antonio Monestiroli fa sintesi di queste due condizioni spaziali e porta l'attenzione sul discorso intorno alle regole di costruzione dei luoghi della città moderna secondo un doppio ordine di questioni: da un lato il rapporto con la città compatta costituita da un tessuto fitto di isolati, dall'altro i modi possibili di definizione di questi luoghi riferiti all'idea di città aperta in cui la natura assume un ruolo strutturante, già elaborata dai maggiori esponenti del Movimento Moderno.

Il caso delle Halles, in cui a seguito della demolizione dei padiglioni di Baltard si creava un grande vuoto all'interno della struttura monumentale della città, rappresentava una occasione eccezionale per provare a definire con l'architettura un luogo così importante e ripensarne il significato urbano. Il tema della consultazione proposta, come detto in precedenza, non era precisato, al contrario, era data libera facoltà ai concorrenti di esprimere una valutazione attraverso il progetto che riguardasse in maniera più generale la definizione dei luoghi centrali e dei quartieri storici della città.

Ma attraverso quali modi di costruzione, quali elementi, e secondo quali principi?

Antonio Monestiroli interpreta questo problema a partire dall'idea dello spazio aperto come elemento urbano di qualità, di cui definire architettonicamente l'intorno.

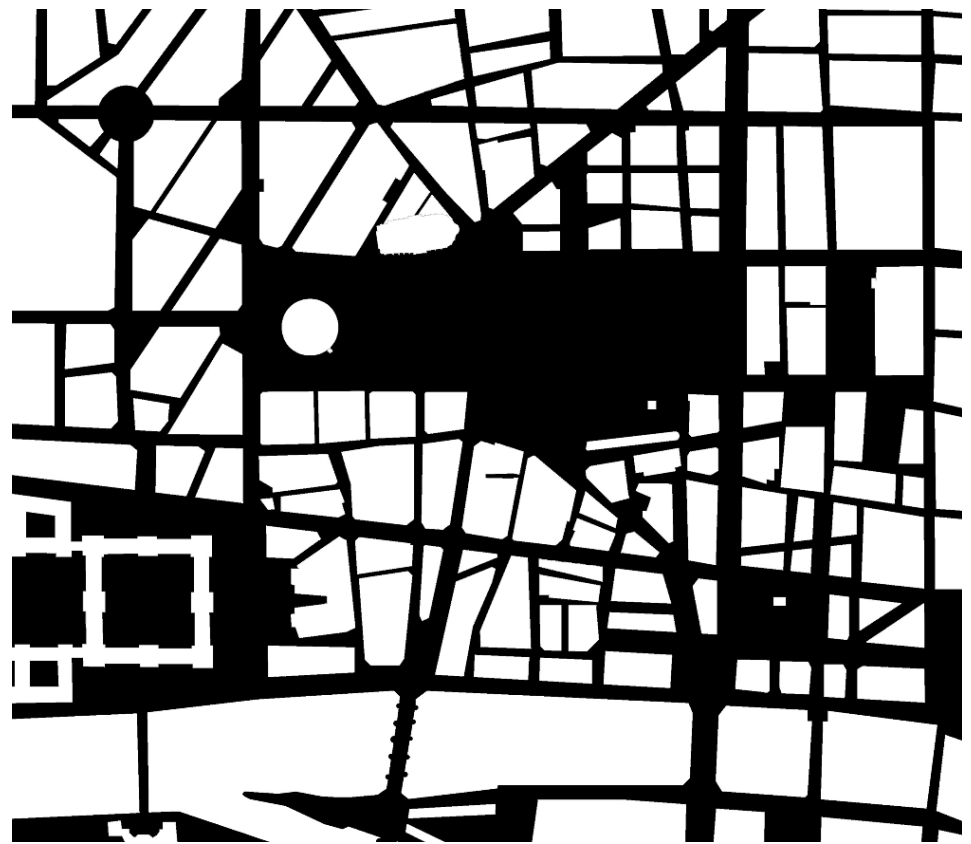
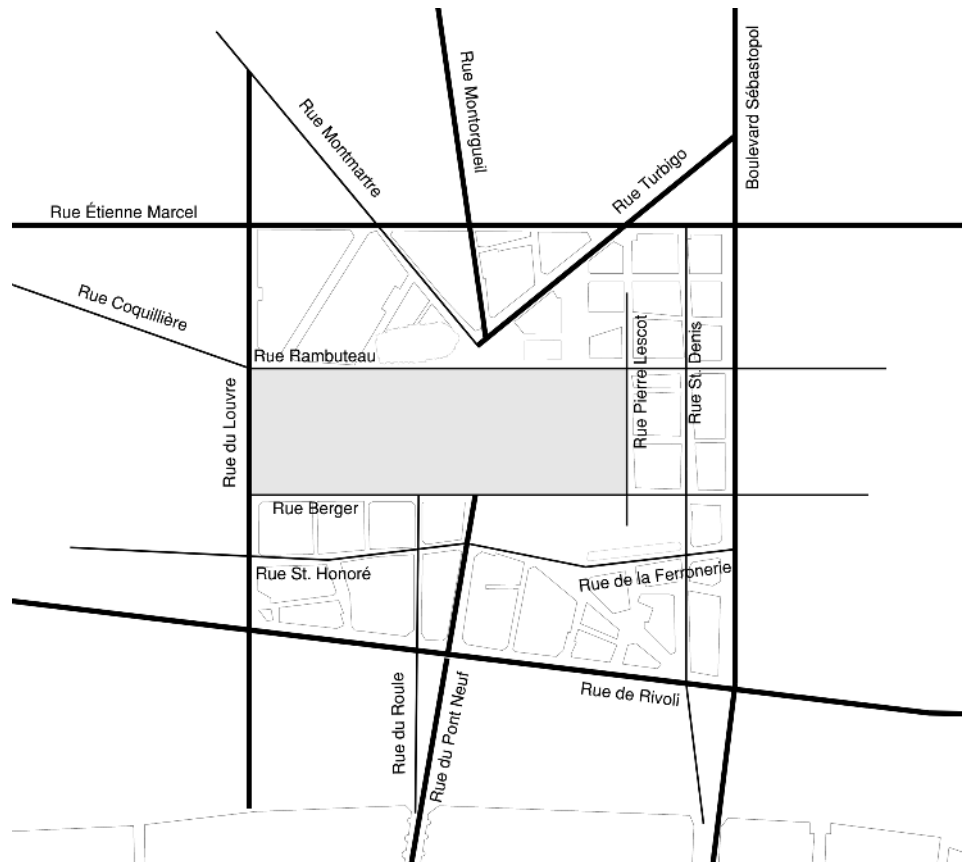
Nel suo progetto il tema assunto, quello della definizione architettonica di una

Sul progetto. Il principio e le scelte

nella pagina precedente:
Antonio Monestirolì, schizzo del
progetto. Archivio Monestirolì.

in questa pagina:
schema della viabilità all'interno
dell'area.
Con le linee spesse sono indicate le
strade del tracciato haussmaniano,
mentre quelle sottili rappresentano le
strade della Parigi storica.
In grigio chiaro è evidenziata l'area,
della estensione indicata dal bando.

in basso:
La misura del vuoto presa in considera-
zione dal progetto di Monestirolì, con
l'eliminazione dei due isolati a ridosso
dell'edificio della Borsa e i quattro
isolati compresi tra rue Pierre Lescot e
Boulevard Sébastopol.





“piazza moderna”, presenta una complessità che è riferita non solo al caso specifico ma alla scala della città.

L'area proposta dal bando era collocata all'interno di un rettangolo delimitato da quattro strade - rue du Louvre, rue Rambuteau, rue Pierre Lescot e rue Berger. Quella a cui si riferisce il progetto di Monestiroli si misura invece con l'importanza di questa parte di città, sia per la sua posizione geografica sia rispetto all'interpretazione data al tema; essa risulta infatti compresa tra le quattro strade di traffico del tracciato haussmaniano - rue Étienne Marcel, boulevard Sébastopol e rue de Rivoli - che determinano il quadrilatero assunto come area di interesse per il progetto, coerentemente con il carattere urbano di questa parte di città.

L'intenzione del progetto è di definire un'*isola urbana*², ovvero una parte dotata di una propria e definita identità formale, all'interno del centro storico.

Per questa ragione la viabilità principale è tenuta esterna all'area e il traffico all'interno dell'area ridotto a pedonale. Per lo stesso motivo il progetto propone la demolizione dei due isolati adiacenti l'edificio della Borsa e di quattro isolati sul lato est dell'area, in modo tale che il luogo costruito sia compreso tra i due assi viari a grande scorrimento di rue du Louvre e boulevard Sébastopol.

La disposizione delle architetture del progetto all'interno dell'area, composte assieme agli *objets trouvés* della città storica, segue l'idea di costruire un luogo in cui lo spazio aperto diventi l'elemento primo della composizione.

Come dare una forma architettonica a questo grande spazio libero, quindi una qualità riconoscibile al luogo, è il problema a cui prova a dare risposta il progetto.

L'idea del progetto è la costruzione di un grande prato nel centro della città; un prato lungo seicento metri e largo cento che assuma il carattere di una piazza moderna all'interno del tessuto della città storica.

La prima operazione fondamentale per la definizione formale del luogo è la collocazione di un Auditorium di nuova costruzione in asse con la Borsa di Le Camus de Mézières, liberata dai suoi isolati complementari. In questo modo, i due edifici collettivi e autonomi - collocati sui limiti est e ovest dell'area - nella relazione che istituiscono tra loro, misurano il grande vuoto e stabiliscono il rapporto tra l'intero spazio libero e le strade presenti sui rispettivi lati.

Questo luogo è precisato dal grande prato in cui si collocano i due edifici, che ne definisce il carattere e la qualità, e il cui disegno rettangolare segna con precisione geometrica il ruolo gerarchicamente preponderante di questo spazio centrale definito dalle due architetture ad aula individue.

I lati lunghi di questo grande prato a nord e a sud sono definiti invece da dei volumi lineari residenziali, che delimitano il luogo centrale assieme ad alcuni elementi della città storica.

Pur segnando in maniera decisa i bordi del prato, questi volumi sono costruiti in maniera tale da non escludere le relazioni con le parti di città adiacenti. Infatti, la loro lunghezza, i punti in cui questi si interrompono, la misura di queste interruzioni, prendono le mosse dalle due parti di città, dai caratteri molto diversi, che insistono sul vuoto centrale. Questi edifici, nella composizione con gli elementi preesistenti del tessuto monumentale definiscono poi degli ambiti secondari, ma posti in continuità con il luogo centrale del progetto.

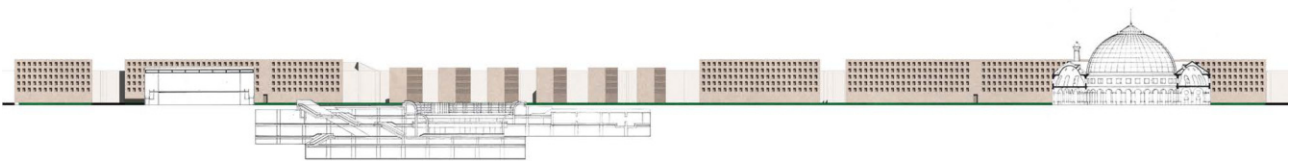
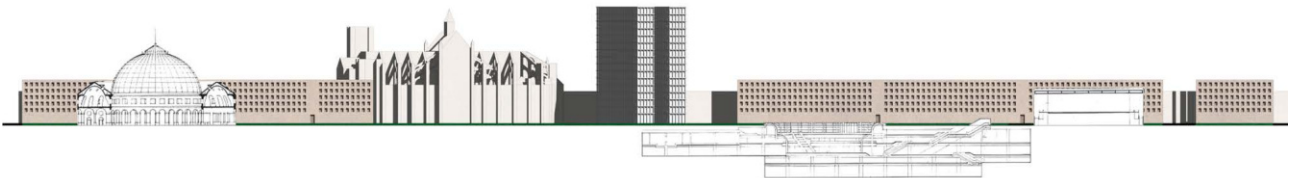
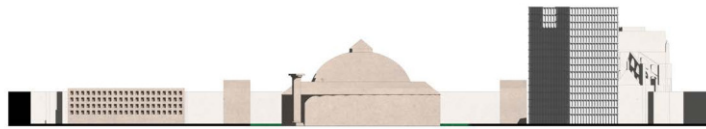
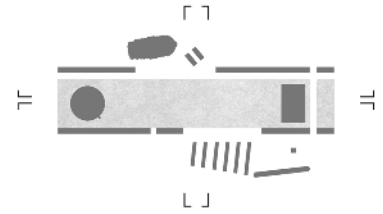
La parte a nord dell'area è caratterizzata dalla presenza della chiesa di Saint Eustache che affaccia sul prato con la sua facciata gotica più bella.

La sua leggera rotazione rispetto ai limiti del prato fa sì che all'interno di esso converga la direzione della rue Turbigo del tracciato haussmaniano.

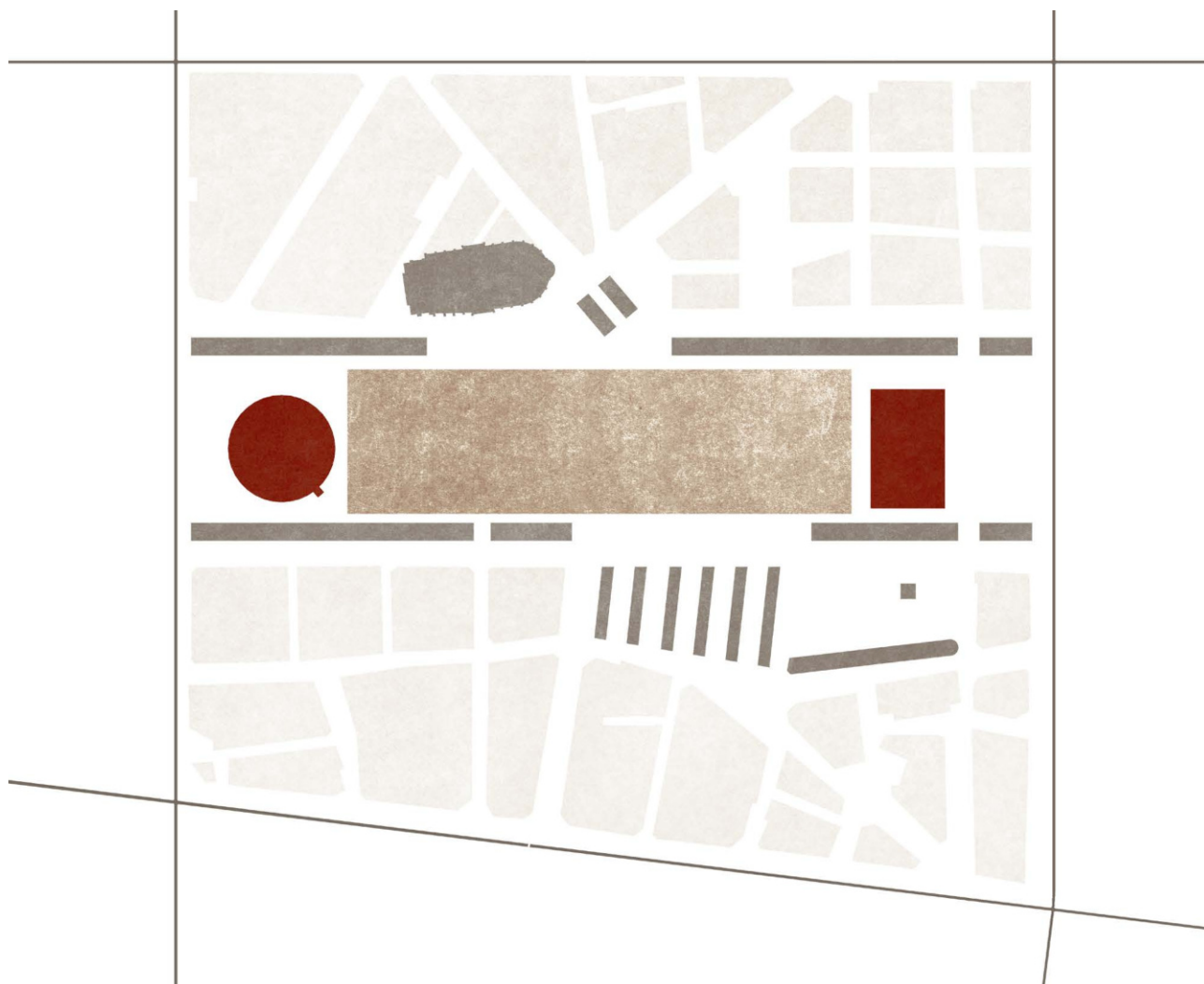
Questa direzione si incrocia, proprio in prossimità dell'abside della chiesa, con quella della rue Montmartre del tracciato storico.

In prossimità di questo punto eccezionale del tessuto, di partenza e arrivo dei





Schema del luogo principale del progetto costruito dalla tensione tra i due edifici ad aula in rosso, disposti liberi all'interno del prato.



due tracciati, è collocata una coppia di torri binate, che riportano all'interno della composizione un sistema di relazioni a grande distanza. Il loro essere in coppia, oltre a sottolineare una forte assialità – che riprende la direzione di rue Montmartre riportandola all'interno del progetto -, precisa la presenza di un luogo in quel punto, segnalato dal vuoto compreso tra le due torri, le quali, costruite come due torri gemelle in ferro e vetro, assumono il carattere di una porta urbana in quel punto, chiarendo il proprio ruolo dominante all'interno della composizione, come riferimento a scala urbana che individua il prato centrale in maniera sempre diversa in relazione alle direzioni di accesso all'area. Con la loro collocazione, poi, esse definiscono assieme alla facciata laterale della chiesa uno spazio secondario trapezoidale, distinto dal prato centrale eppure in relazione diretta con esso. Sul limite sud, invece, l'area è caratterizzata dalla presenza di una serie di strade parallele alla direzione del Pont Neuf, che intercettano una delle più belle strade storiche di Parigi, la rue Saint Honoré che prosegue in rue de la Ferronnerie, dove

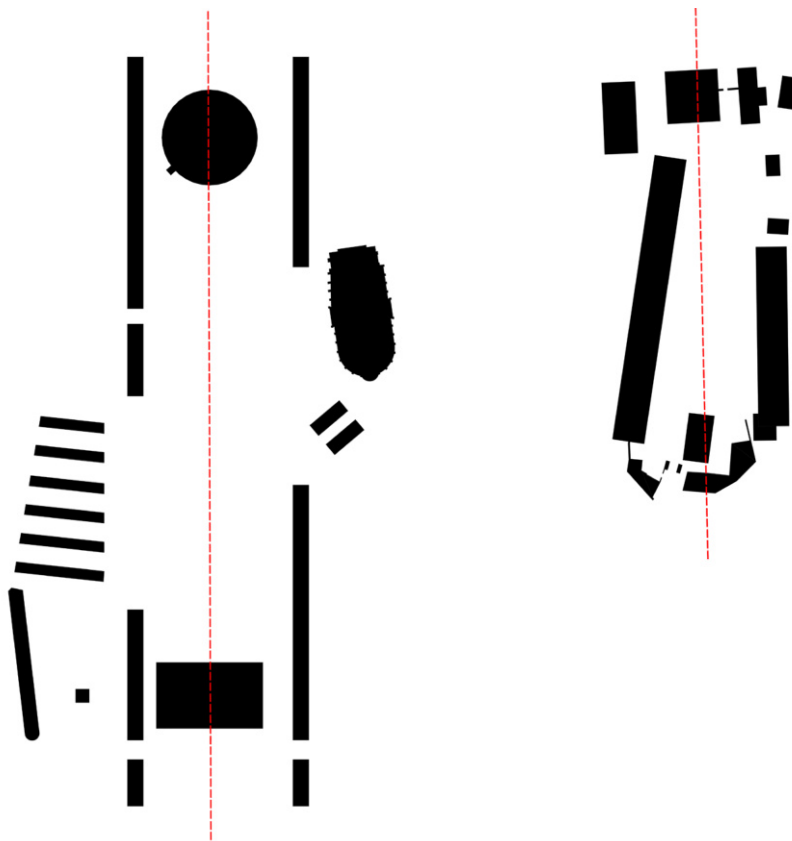
In evidenza questa volta i due luoghi secondari ma in continuità con il grande prato centrale, con gli elementi che li definiscono in rosso e che concorrono alla costruzione dei limiti del luogo centrale.



un edificio residenziale di particolare pregio architettonico la separa dalla piazza degli Innocenti.

I sei volumi di residenze, posti in corrispondenza di questa parte di città, si collocano di testa rispetto al prato centrale, in modo tale da definirne il limite pur conservando l'apertura dello spazio. La loro disposizione e il loro disallineamento rispetto al limite definito dai volumi paralleli al bordo del prato definiscono poi uno spazio minore che si pone come una soglia tra il luogo centrale del progetto e la parte di città che, attraverso i vuoti tra i volumi, analogamente a quanto accade nel caso delle due torri, affaccia su di esso e partecipa in questo modo della composizione principale.

Il grande prato centrale potrebbe risultare definito anche senza i volumi paralleli ai lati lunghi del rettangolo verde, come afferma lo stesso Monestiroli, *“il progetto potrebbe essere finito qui, nel senso che i bordi del prato potrebbero essere definiti dagli isolati residenziali esistenti che vi prospettano con le case di affitto di altezza*



Il principio compositivo.
 Comparazione alla stessa scala tra
 l'Agorà di Assos e il progetto per Les
 Halles.

regolare i cui fronti hanno caratteri omogenei”³

La loro presenza risponde principalmente alle quantità richieste dal bando, eppure il loro essere costruiti con fronti omogenei e altezza analoga agli isolati che coprono fa sì che il luogo si rappresenti come un foro moderno, un grande spazio libero, limitato ma aperto, definito dall'asse est-ovest individuato dalla tensione tra le due aule collettive collocate sui lati corti del sistema, e da questi volumi lineari sui lati opposti, che enfatizzano la forma allungata del luogo centrale e svolgono, analogamente al portico nel foro antico, il ruolo di elemento unificatore, pur aprendosi nei punti cospicui ad accogliere all'interno della composizione preesistenze e direzioni rilevanti.

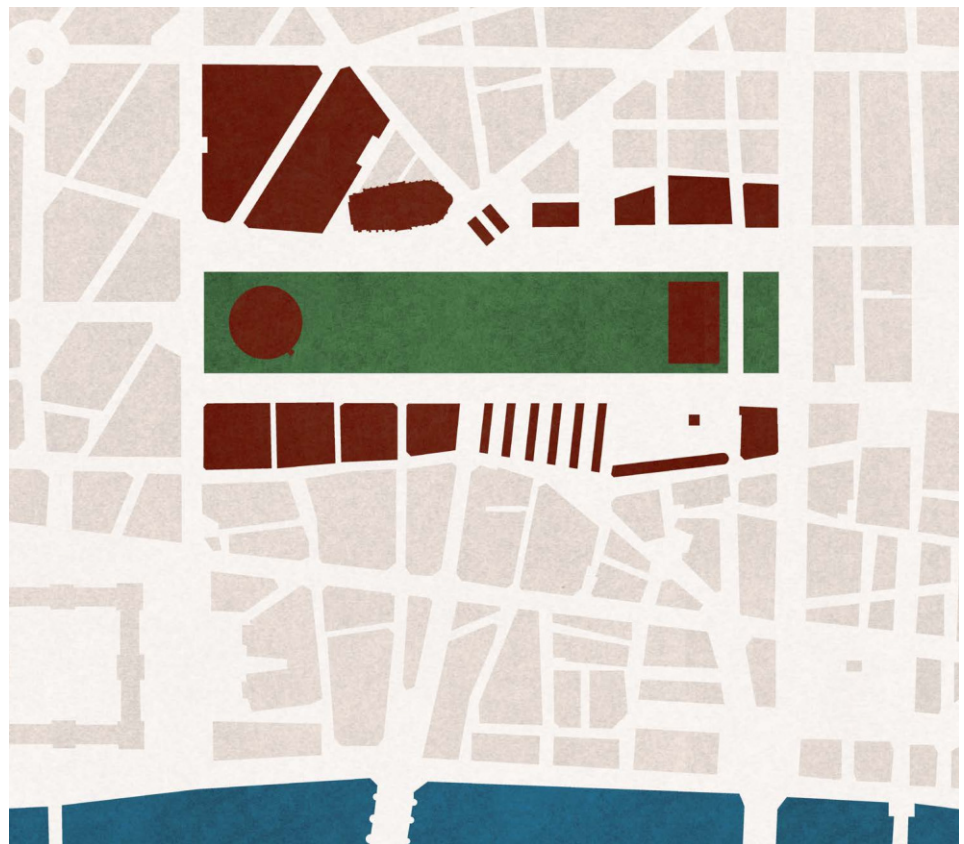
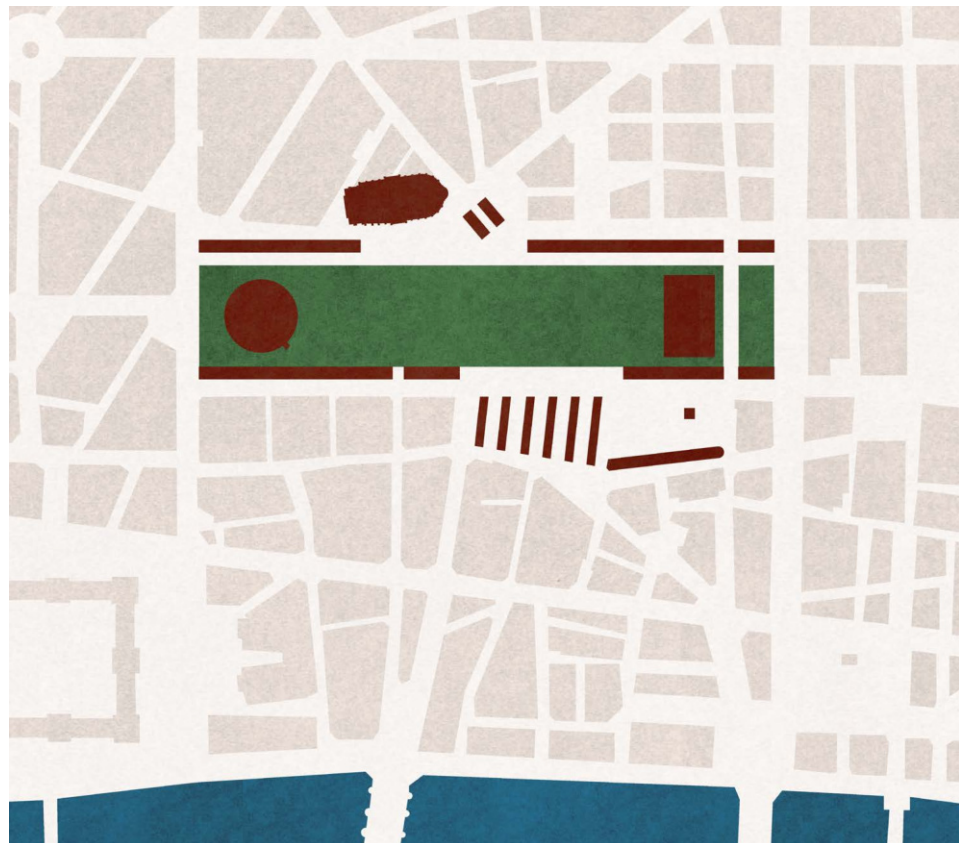
Seppure non in relazione diretta con lo spazio centrale, le architetture del progetto e gli elementi della città storica danno forma poi ad alcuni luoghi minori, distinti dal grande prato ma definiti in modo tale che lo spazio aperto risulti articolato in luoghi di diversa qualità e misura, senza soluzione di continuità.

Il volume residenziale a nord-ovest, ad esempio, definisce insieme all'isolato più a nord e alla facciata principale della chiesa, uno spazio triangolare che funge da sagrato della stessa, interrompendosi in un punto tale per cui questo spazio secondario risulti precisamente definito nella sua forma.

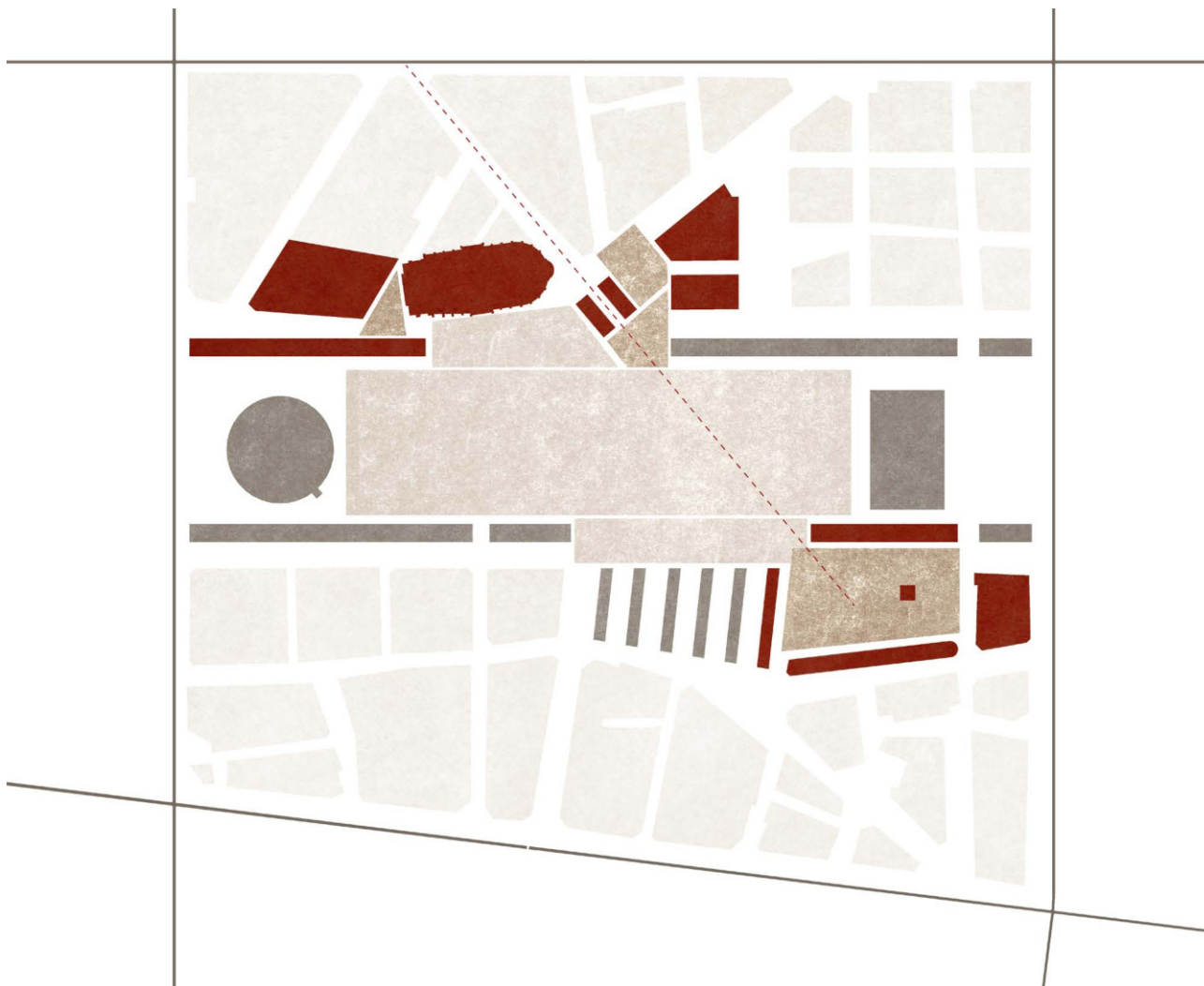
Allo stesso modo anche le due torri definiscono, con la loro architettura e la loro posizione, da un lato il riferimento alla scala urbana, dall'altro danno forma a due luoghi secondari, uno in relazione diretta al prato centrale e costruito attraverso i

Comparazione tra la planimetria del progetto di Monestirolì e la stessa planimetria senza i volumi lineari ai bordi del prato.

Se è vero che il luogo risulterebbe ugualmente definito anche scudendo la loro presenza, è vero anche che proprio grazie alla loro presenza il progetto risulta ancora più chiaramente definito nella sua forma e nella sua autonomia rispetto all'intorno, dichiarando con più evidenza la propria qualità in rapporto al contesto con cui si confronta.

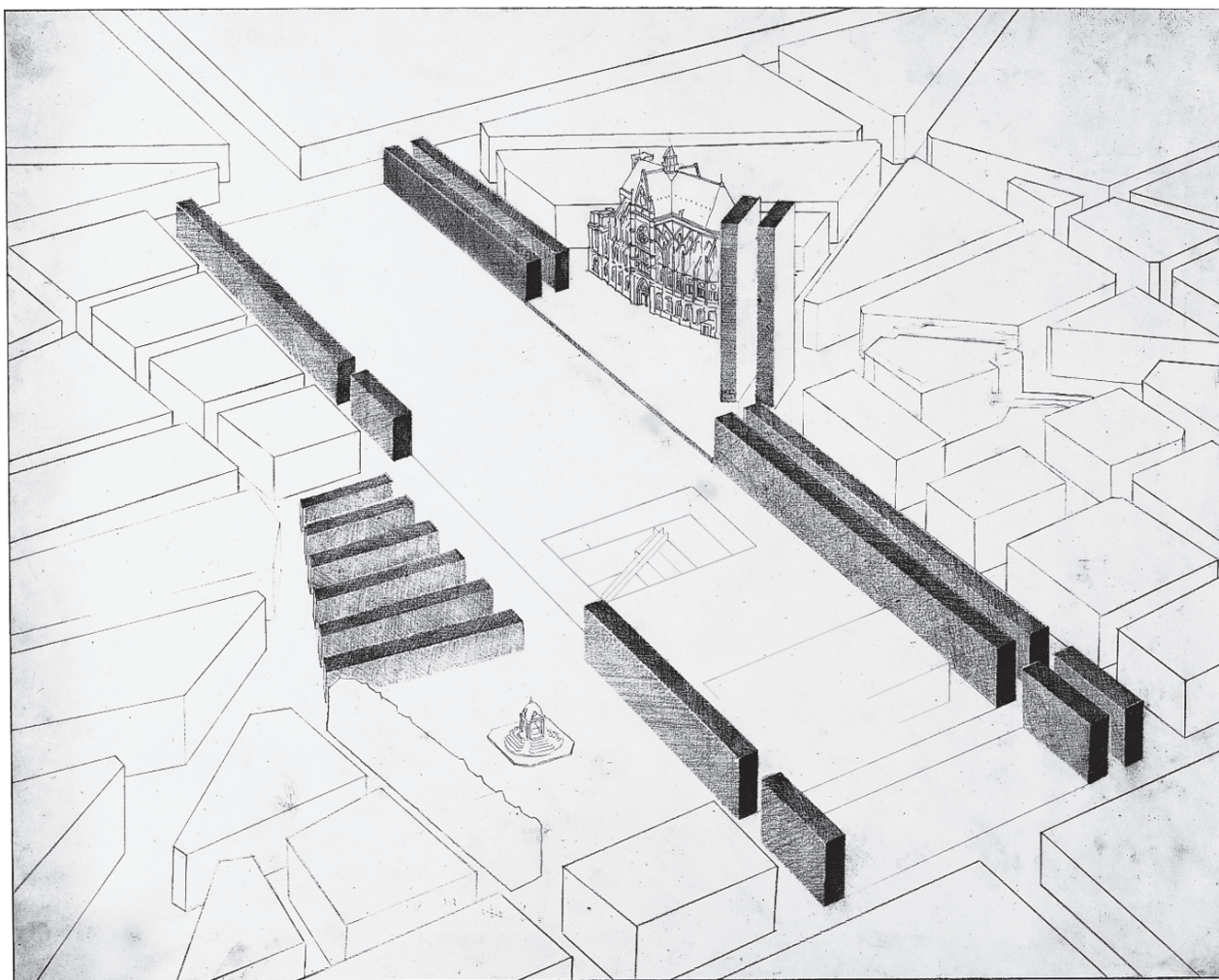


Gli ambiti minori del progetto costruiti dagli elementi del progetto e da quelli della città storica. La loro chiara distinzione rispetto al luogo centrale conferisce a ognuno la propria individualità pur partecipando del sistema degli spazi aperti del progetto che si articola in una varietà di luoghi dalla diversa qualità.



fronti minori e la testata del volume residenziale posto a nord-est, l'altro misurato dal lato della torre collocata a nord-est e dai due isolati preesistenti limitrofi. In questo modo, sopraggiungendo dalla rue Turbigo, si incontra, man mano che ci si avvicina al grande prato, una serie di spazi dalla diversa misura e dal diverso carattere che rendono il progetto costruito da una varietà di luoghi che precisa la ricchezza della composizione.

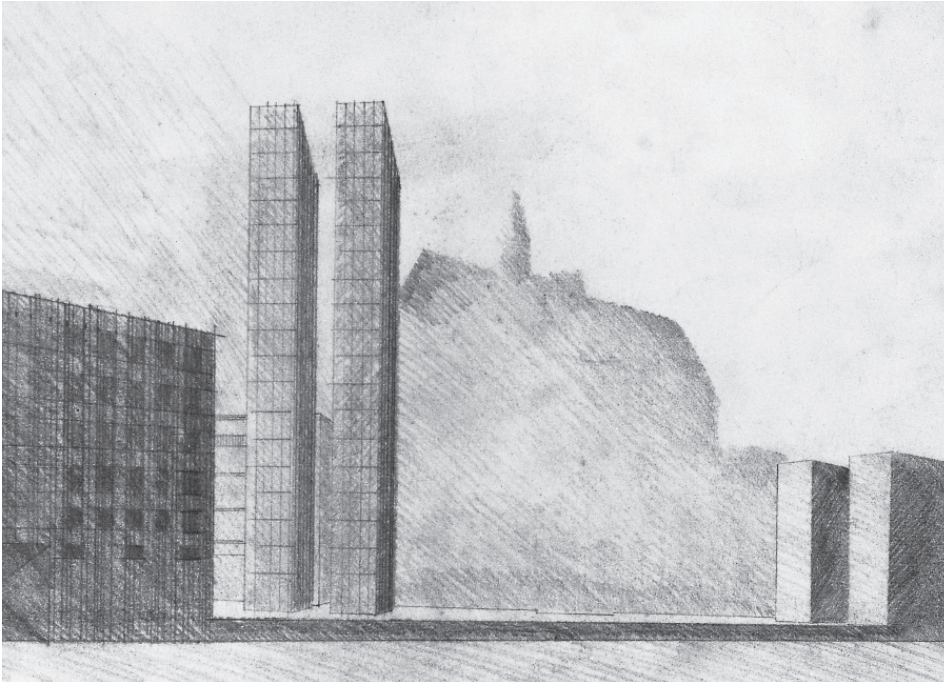
L'ultimo volume del sistema delle sei residenze perpendicolari a sud del prato centrale delimita poi lo spazio quadrilatero della piazza degli Innocenti, liberata dall'isolato ad ovest adiacente e ricondotta alla sua misura originaria, memoria dell'Ospedale degli Innocenti di antica fondazione. Anche in questo caso, il volume residenziale che definisce il bordo del prato ha una misura tale per cui la piazza degli Innocenti, pur risultando formalmente definita non è esclusa dal sistema dei luoghi del progetto, che recupera in questo modo la condizione storica precedente alla costruzione della halles di Baltard, ristabilendo la continuità della rue Montmartre con l'antico Ospedale.



La teatralità urbana come principio insediativo

Ogni direzione, disassamento, slittamento o interruzione – in riferimento alla disposizione delle architetture – ha una ragione precisa all'interno del progetto. La ragione è di stabilire nel vuoto naturale il sistema di relazioni fra le due parti nord e sud della città con la possibilità di trasferire in esso i propri caratteri. In questo modo il prato diventa il *luogo dei punti di vista*⁴ degli elementi urbani antichi e nuovi, ricomposti in uno spazio con una precisa qualità formale. Così gli elementi di definizione del luogo si fronteggiano dai bordi dello spazio aperto come personaggi a distanza e attraverso la loro collocazione riportano all'interno di questo grande teatro urbano la complessità delle parti che affacciano nel grande vuoto.

Secondo questo principio quindi lo spazio aperto non è costruito, come le piazze storiche, a misura della funzione specifica degli edifici ma li contiene e fa sì che questi si rappresentino in esso nella loro *individualità di fatti urbani*⁵ attraverso cui riconoscere la qualità del luogo.



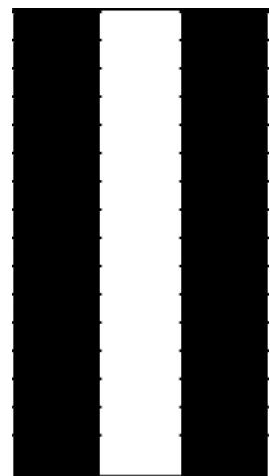
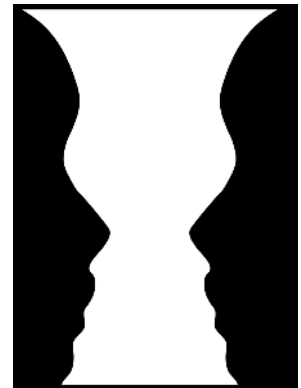
Disegno di studio a carboncino delle torri e il rapporto con la chiesa Di Saint Eustache.
Archivio Monestiroli

in basso:
Inversione figura-sfondo, i Vasi di Rubin.
Inversione figura-sfondo, le torri binate del progetto e il luogo compreso.

Il sistema di torri, ad esempio - come detto in precedenza - segna un punto particolare della struttura urbana a nord, quello in cui convergono i due tracciati importanti.

Queste però non sono poste nell'incrocio esatto delle due strade, ma si dispongono - da un lato - trasversalmente alla rue Turbigo, tenendo il filo degli isolati che ne definiscono il limite, e in mezzeria della Rue Montmartre e parallelamente ad essa, a far come da porta urbana per chi arriva nel luogo delle Halles da quella direzione, fino a rimandare alla piazza degli Innocenti oltre il prato centrale. Così il sistema di strade importanti e i caratteri di queste diverse parti di città vengono introiettati al centro della composizione. Sempre le torri poi si relazionano ad un'altra direzione importante che insiste sull'area sul lato sud - questa volta intercettandola -, la rue du Pont Neuf. Da qui le torri si rendono visibili, e sempre riconoscibili come binate disposte come sono di scorcio rispetto all'asse del ponte. In questo modo segnano la presenza del luogo definito dal progetto per chi attraversa il ponte monumentale, che passando per l'Île de la Cité mette in relazione il vuoto del progetto al vuoto della Place Dauphine in un sistema inatteso.

Il complesso delle residenze in linea poste sul lato sud dell'area si colloca trasversalmente all'asse principale del progetto, in direzione parallela al Pont Neuf. Questa maniera di attestarsi sul prato centrale ne segna i limiti senza concludere fisicamente lo spazio. Analogamente al ruolo svolto dai sei edifici in linea del progetto di Mies van der Rohe per l'Alexanderplatz, la loro conformazione e la loro disposizione all'interno del progetto di Monestiroli rompe con la continuità dei blocchi di isolati per aprire lo spazio e stabilire relazioni con il tracciato storico



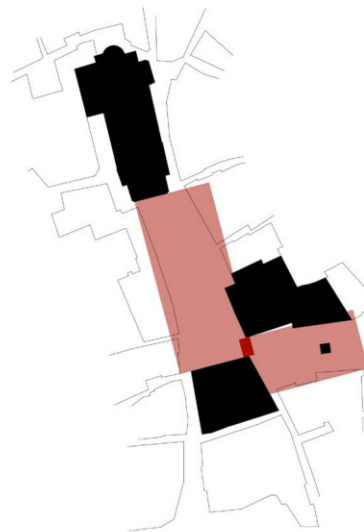
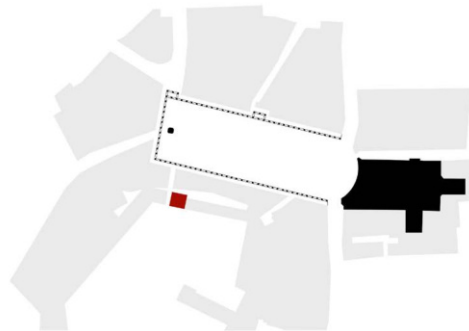
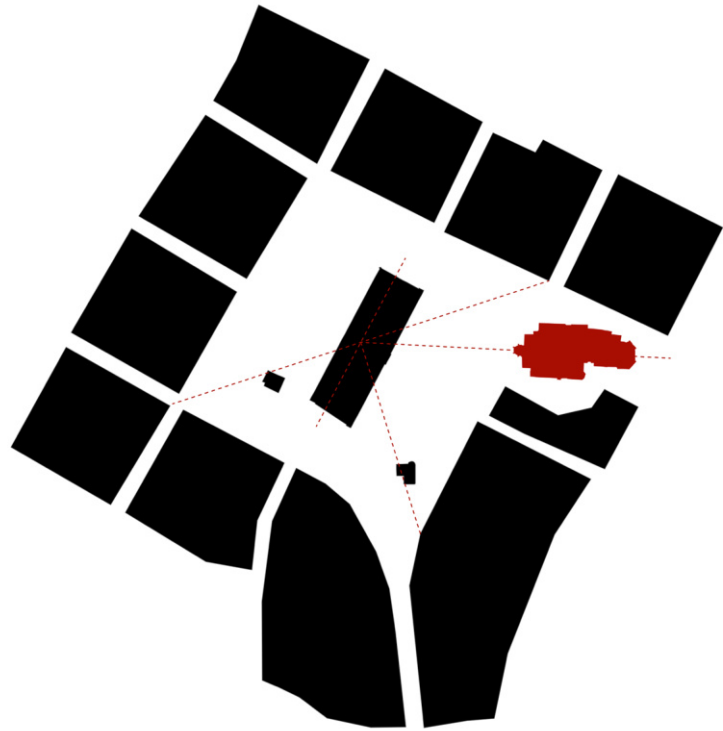
Analogie possibili.

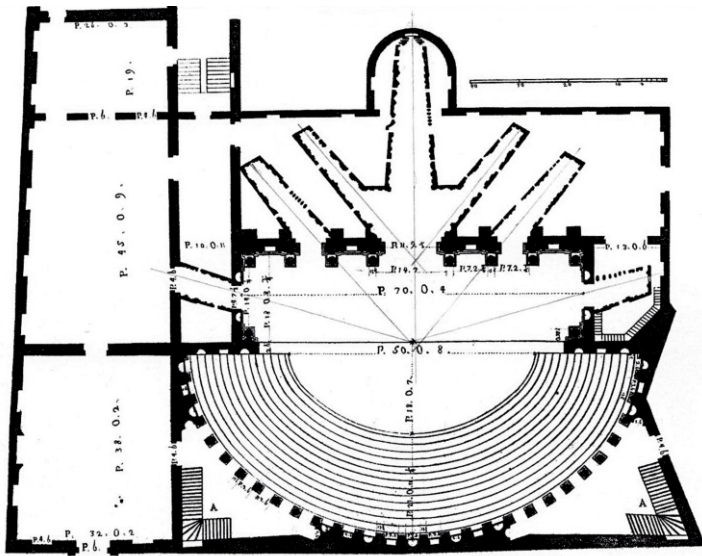
Dall'alto verso il basso:

- il Rynek di Cracovia con la chiesa che si affaccia sul vuoto centrale con la sua posizione leggermente fuori angolo, come nel caso della chiesa di Saint Eustache, appena ruotata rispetto al lato del rettangolo di prato.

- la torre bramantesca del Castello Sforzesco di Vigevano che appare visivamente oltre il portico che definisce lo spazio aperto di Piazza Ducale e oltre a segnalare la presenza del luogo centrale a grande distanza, concorre con esso alla composizione della piazza, in analogia con le torri binate del progetto.

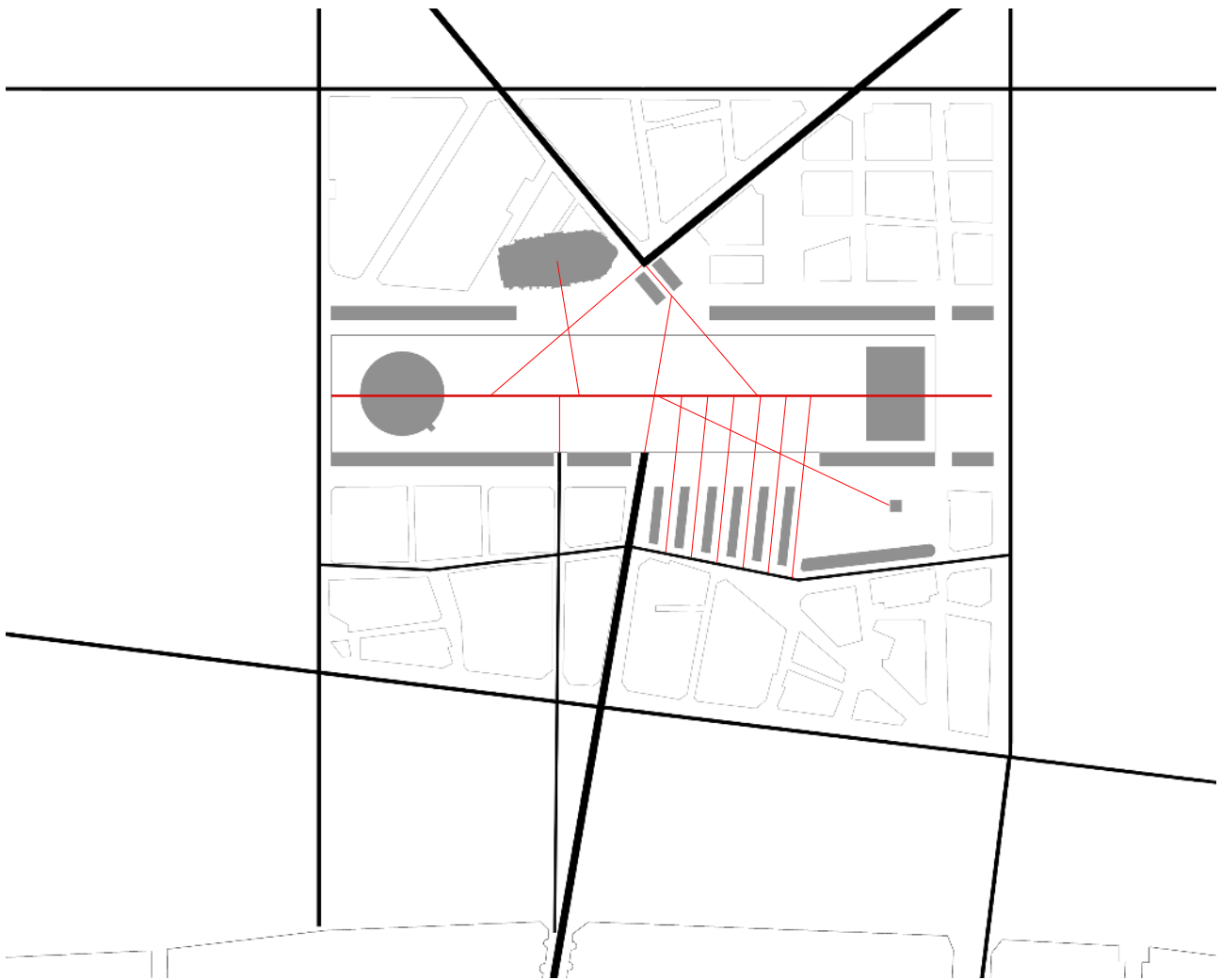
- l'articolazione spaziale di molte piazze tipicamente medievali. In questo disegno è raffigurata piazza del Popolo a Todi, che riporta un'articolazione di spazi aperti, quello principale della piazza e quello secondario di piazza Garibaldi, che rimanda nel progetto al prato centrale e alla piazza degli Innocenti ad esso subordinata.





Pianta del Teatro Olimpico di Vicenza con le prospettive urbane che entrano all'interno della scena. Disegno di Bertotti Scamozzi in *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1796

in basso:
La teatralità del prato centrale, luogo della rappresentazione del carattere delle parti che vi si affacciano. Disegno dell'autore



Prospettiva dalla rue Turbigo.
Appaiono in sequenza come i
personaggi di una scena teatrale,
gli elementi del progetto e gli
objet trouvés della città storica.
Sullo sfondo si intravede il luogo
centrale.



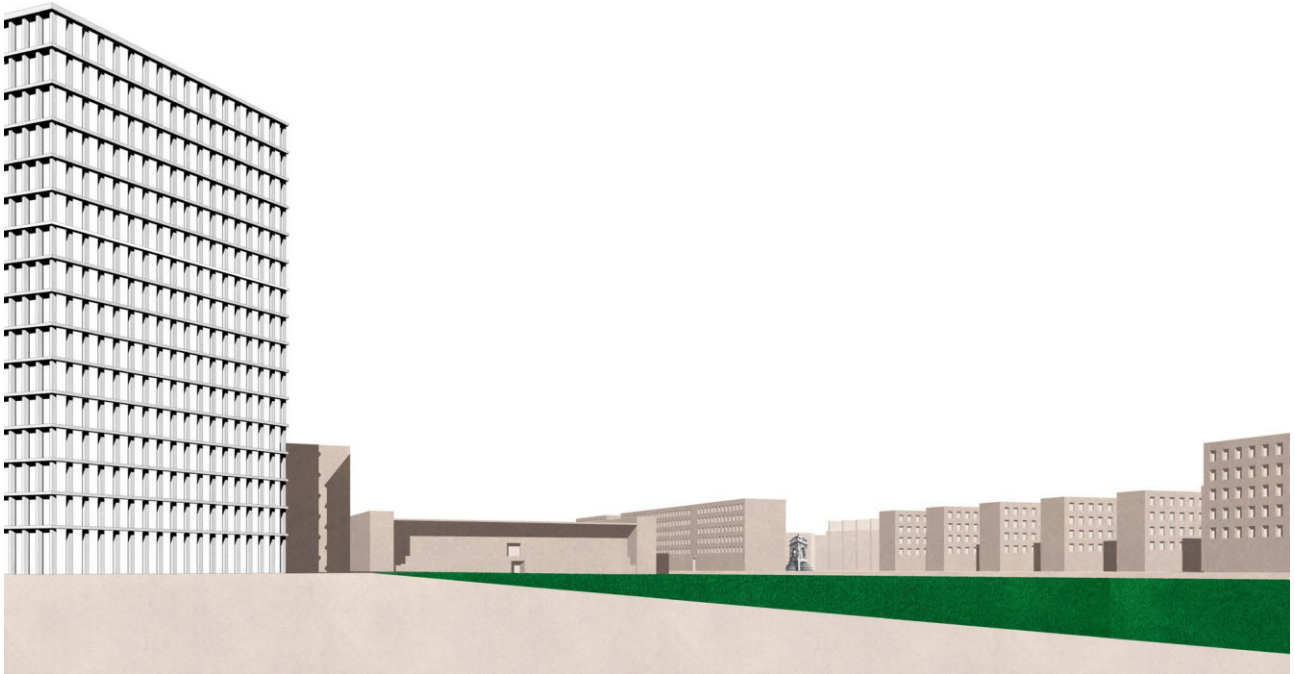
della rue Saint Honoré, riportandone anche in questo caso i caratteri all'interno del progetto. Allo stesso modo la demolizione degli isolati che occupano la piazza degli Innocenti, non solo recupera la misura originaria dell'Ospedale, ma stabilisce la relazione diretta tra il grande prato del progetto e la piazza, dando forma ad una articolazione spaziale che lega due modi diversi di definizione dello spazio aperto – quello moderno del progetto e quello della piazza “chiusa” degli Innocenti riferito alle piazze della città storica – in continuità tra loro.

Anche le residenze che definiscono i lati lunghi del prato e che si interrompono - in direzione della rue du Roule che si diparte dal Pont Neuf, a sud, e per permettere la continuità della rue Saint Denis sul lato est del progetto -, rispondono alla scelta di aprire il progetto alle relazioni con l'esterno, ponendosi come due quinte che lasciano entrare nella scena rappresentata dal vuoto naturale il sistema monumentale della città. L'unica eccezione in questo senso è rappresentata dal volume collocato nell'angolo nord-ovest, che con la sua lunghezza supera l'allineamento con il fronte neoclassico della chiesa di Saint Eustache, per definire uno spazio più raccolto di accesso alla chiesa, senza tuttavia escluderlo del tutto dallo spazio centrale del progetto.

Attraverso queste scelte il progetto definisce un luogo che si costruisce come un luogo prospettico in analogia con quell'apparato scenico rinascimentale che trasporta sulla scena l'architettura della città.

La città stessa diventa un sistema complesso di luoghi teatrali costruiti secondo il principio della rappresentazione degli elementi urbani. E però, con una inversione

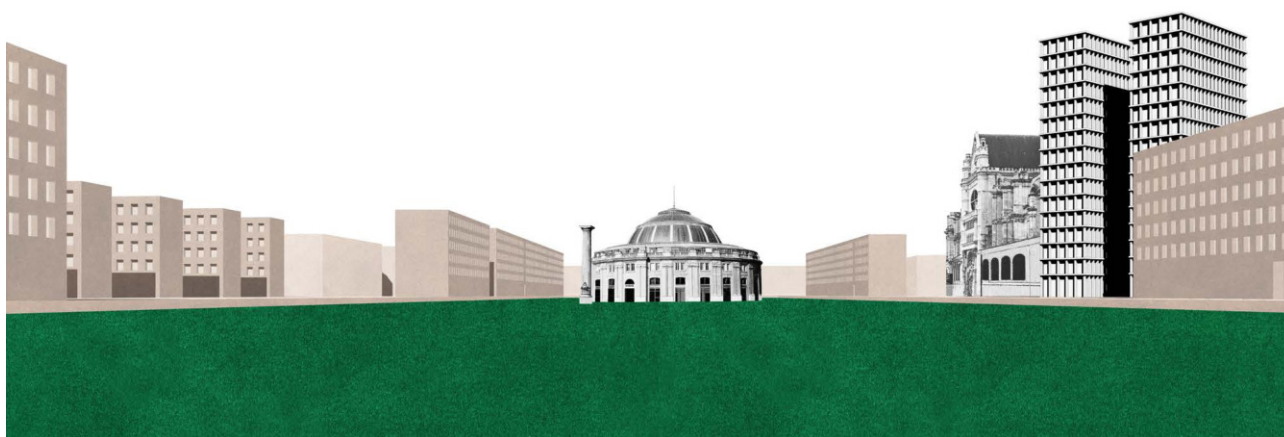
Controcampo dal luogo compreso tra la facciata gotica della chiesa e il lato lungo delle torri. Si intravede il vuoto minore della Piazza degli Innocenti sullo sfondo.
Disegno dell'autore



rispetto all'idea russiana di *architettura come scena fissa*⁶, è il vuoto che abita il progetto a porsi come scena in cui le architetture come personaggi si rappresentano e si rendono riconoscibili.

In questo vuoto trovano la giusta sintesi le contraddizioni della città esistente e in esso si leggono i 'drammi' di una città e di una sua parte tra le più belle del sistema monumentale di Parigi, che viene così fatta propria dal progetto e in esso esaltata.

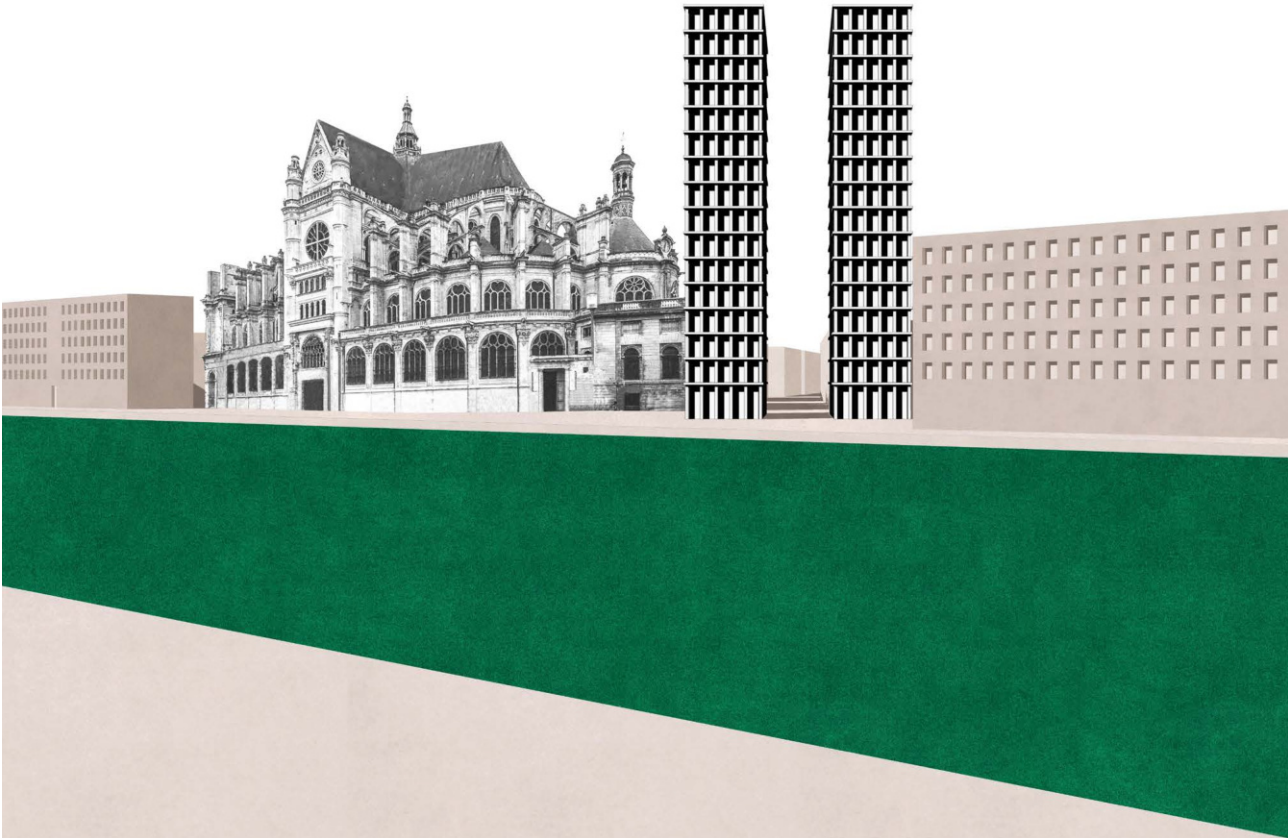
Prospettiva dal prato centrale verso la Borsa di Le Camus de Mezières.
Disegno dell'autore



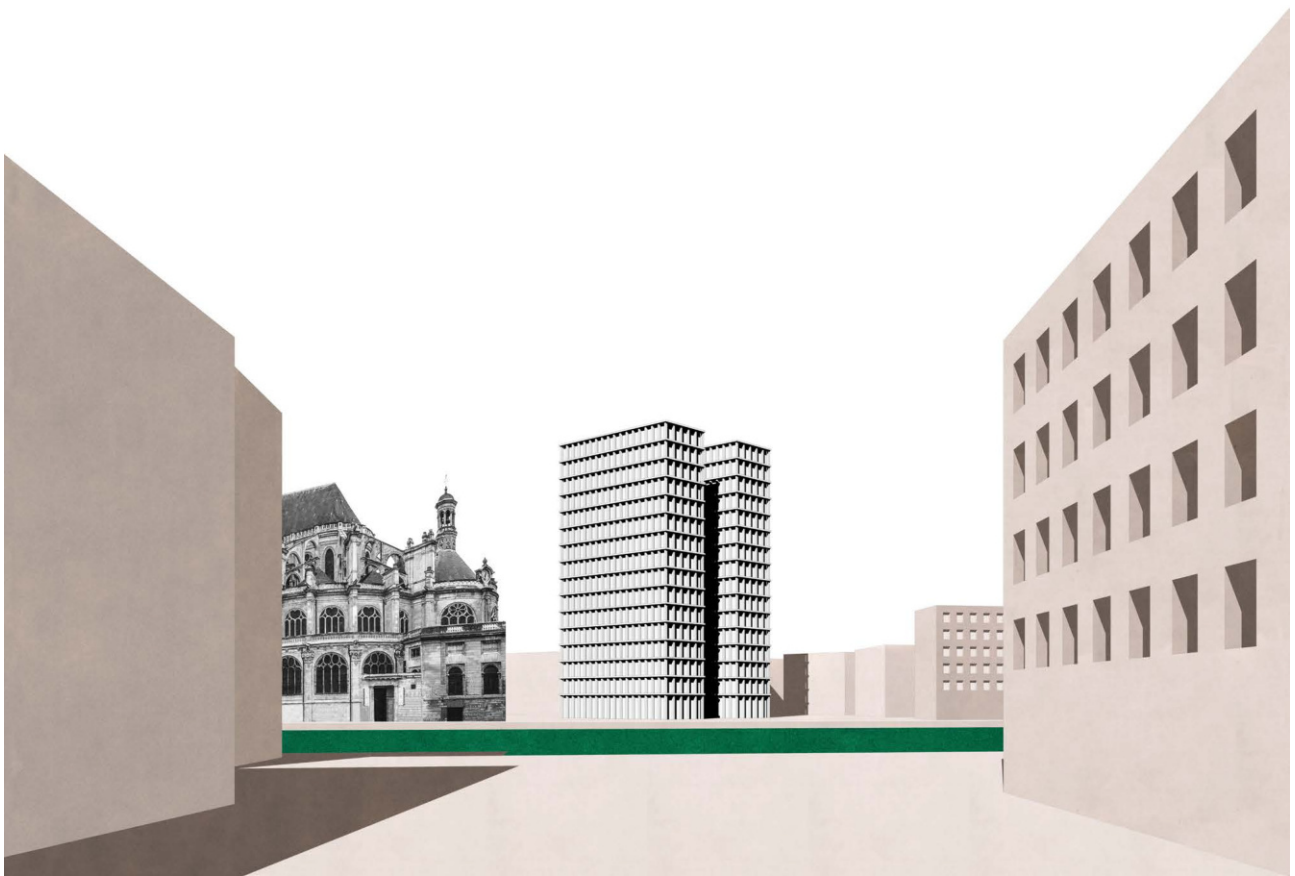
1. A. MONESTIROLI, *Temi urbani. Urban themes*, Edizioni Unicopli, Milano, 1997, p. 12.
2. *Ibid.*
3. A. MONESTIROLI, P. RIZZATTO, *Progetto sull'area delle Halles a Parigi*, CLEAR, Roma, 1980, p.16.
4. A. MONESTIROLI, P. RIZZATTO, *Progetto sull'area...op. cit.*, p.7.
5. si rimanda a A. ROSSI, *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata, IV ed., 2015, pp. 21-24.
6. A. ROSSI, *L'architettura...op.cit.*, p. 28.

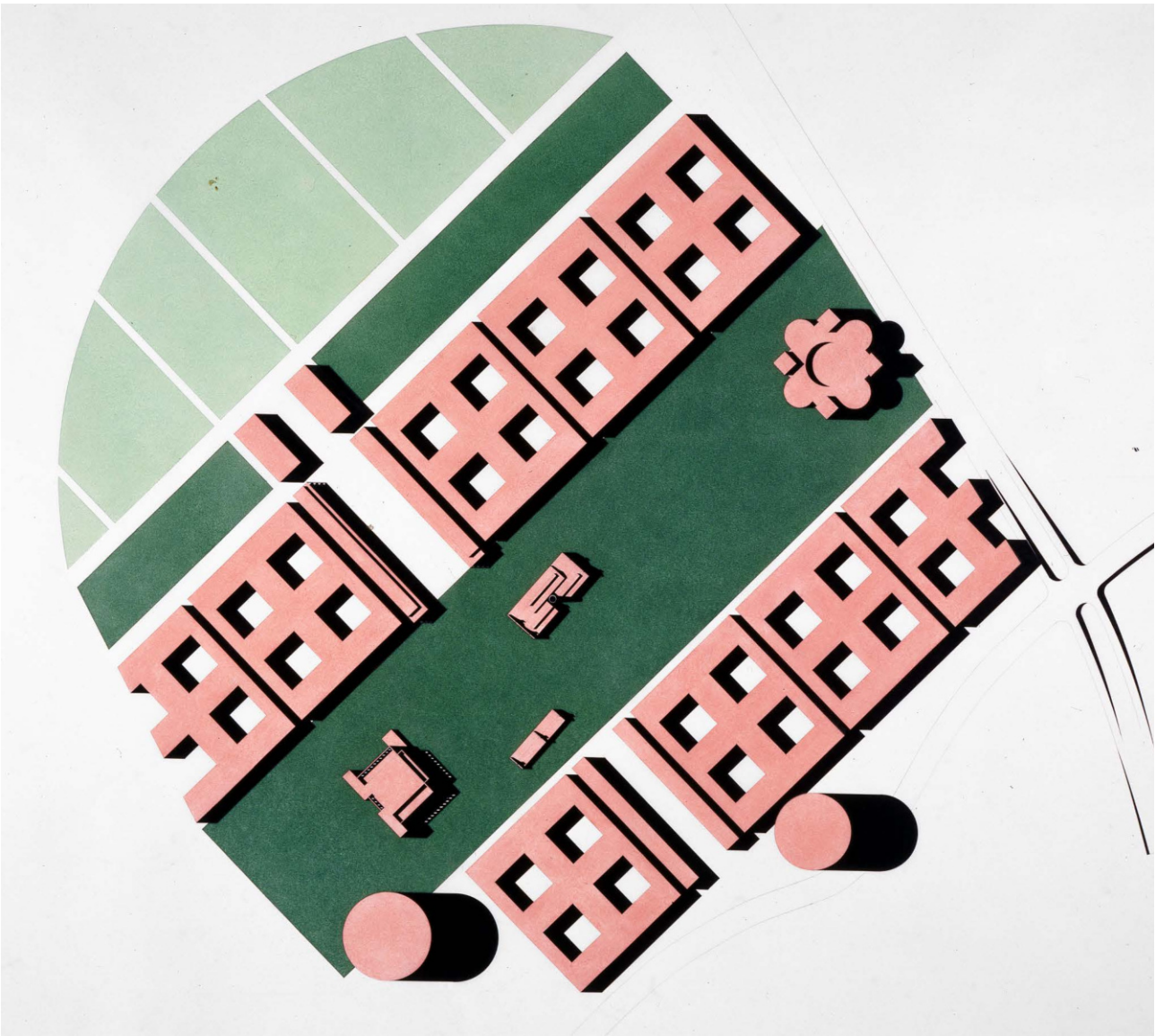
Vista del progetto dalla piazza degli Innocenti verso la rue Montmartre, con le torri binate che ne segnalano la direzione.

Disegno dell'autore



Prospettiva da un'altra direzione rilevante, la rue du pont Neuf, con le torri che vengono intercettate e, con la loro rotazione rispetto a questa direzione, rimandano alla rue Montmartre parallela ad esse.
Disegno dell'autore.





Il nuovo Politecnico alla Bovisa 1990

Introduzione: l'occasione e il tema

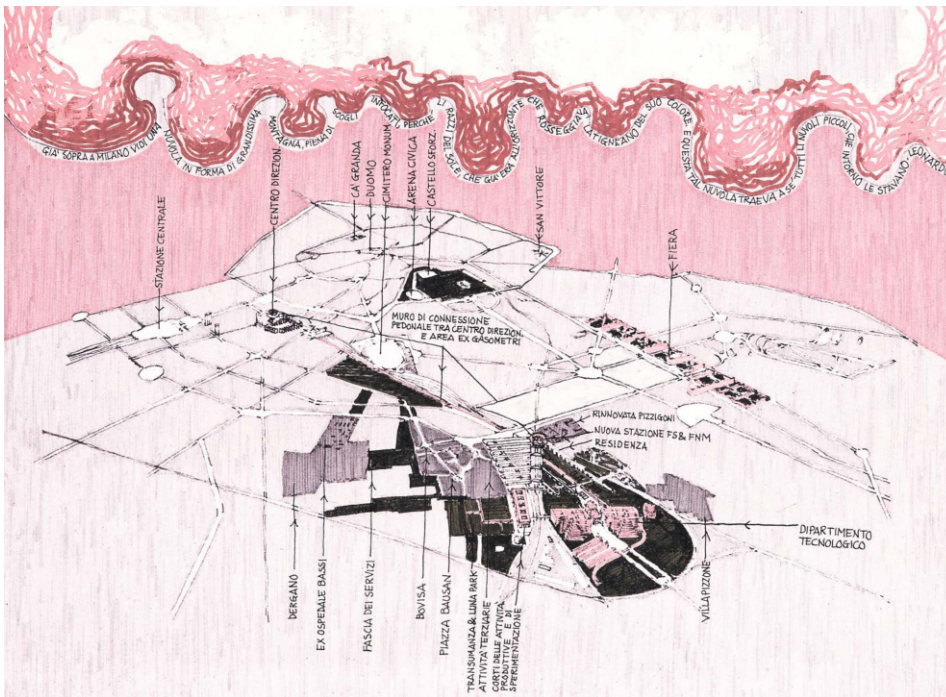
Il progetto per il nuovo Politecnico alla Bovisa prende le mosse dal dialogo avviato tra l'assessorato all'urbanistica del comune di Milano e l'istituzione Politecnico per il progetto di un nuovo insediamento del Politecnico nell'area della cosiddetta 'goccia' della Bovisa.

La scelta del luogo, una ex area produttiva all'interno della *periferia storica*¹ milanese, era derivata non solo dalla sua disponibilità a seguito del progressivo processo di dismissione delle industrie del gas qui insediate ma portava con sé una valutazione più ampia sulla città e la sua costruzione metropolitana.

Già a partire dalla metà degli anni '70, la questione del decentramento del Politecnico prendeva piede tra le forze politiche e istituzionali (la Regione Lombardia, la Provincia di Milano, il Piano Intercomunale Milanese) e il Politecnico. Rispetto a questa idea, il nuovo insediamento del Politecnico - allora previsto nell'Est milanese, a Gorgonzola - doveva inserirsi in un progetto più complesso, insieme ad un polo del Consiglio Nazionale delle Ricerche, di una cittadella della scienza da realizzare in quel Comune. In quest'ottica l'università si rinchiudeva entro le sue "mura", isolandosi dalla realtà urbana, di fatto negando il rapporto con la città a cui si riferiva.

A questa ipotesi si oppose un gruppo di docenti del Politecnico, guidati da Guido Canella e Antonio Acuto, che sviluppò una ricerca all'interno della scuola - poi culminata nella pubblicazione "*La periferia storica nella costruzione metropolitana*" di «Edilizia Popolare», nn. 135-141 - in cui a partire dall'analisi e dalle proposte sulle zone periferiche individuate dal decentramento amministrativo, iniziava a delinearsi una prima ipotesi di insediamento del Politecnico alla Bovisa che finì per mettere in dubbio la scelta di Gorgonzola, precedentemente appoggiata dalla stessa università.

nella pagina precedente:
planivolumetrico del progetto di Antonio Monestiroli (coordinatore).
Archivio Monestiroli



Disegno di studio del progetto per Bovisa di Guido Canella e Antonio Acuto, mostra *Le città immaginate*, XVII Triennale di Milano, 1987.

nella pagina seguente:
 La Bovisa in rapporto alla città e al suo centro. In nero è evidenziata la corona di dei *porti in terra* degli scali ferroviari, come centri possibili di un sistema policentrico urbano.
 La goccia, evidenziata in rosso, rappresenta un importante punto di "approdo" sia in ingresso che in uscita dalla città, collegando il versante nord-ovest del territorio milanese alla cintura ferroviaria che lambisce la città e la collega ai centri esterni nelle altre direzioni.

Con il passare degli anni e complice il dibattito che si era generato attorno alla questione degli scali ferroviari dismessi come *nuove porte della città*², l'idea dell'insediamento di un secondo polo del Politecnico alla Bovisa diventava più di una ipotesi, fino a diventare una proposta concreta che nel 1990, con il progetto coordinato da Antonio Monestiroli - a quel tempo preside della Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano -, vide il momento di massimo impegno e consenso e a livello istituzionale e all'interno dell'università.

Come spesso accade, tuttavia, i propositi furono disattesi e l'area della Bovisa ha continuato per decenni a essere oggetto di nuove proposte legate all'insediamento dell'università, nessuna delle quali ha trovato un riscontro effettivo, subendo periodicamente delle battute d'arresto legate al problema della bonifica dell'area. Ancora oggi la questione appare irrisolta e oggetto di recente dibattito.

La Bovisa, insieme a Dergano, Derganino, Ghisolfia e Villapizzone, faceva parte dei centri della campagna a nord di Milano che verranno successivamente interessati dalla trasformazione a carattere industriale della zona.

L'insediamento della prima linea ferroviaria proveniente da nord-ovest verso la Porta Nuova, incrociata più tardi, nel 1857, dalla linea delle Ferrovie Nord, è stato da sempre considerato come un fattore determinante rispetto alla successiva espansione della città e principale causa della separazione progressiva della periferia dal centro. La questione della ferrovia e del suo tracciamento va però considerata contestualmente all'insediamento dei primi stabilimenti industriali. In questo senso, l'attività produttiva diventava elemento generatore della forma della città in questa sua parte.

Seppur senza un particolare principio d'ordine, i complessi industriali recupera-

La costruzione collettiva di un luogo delle istituzioni civili



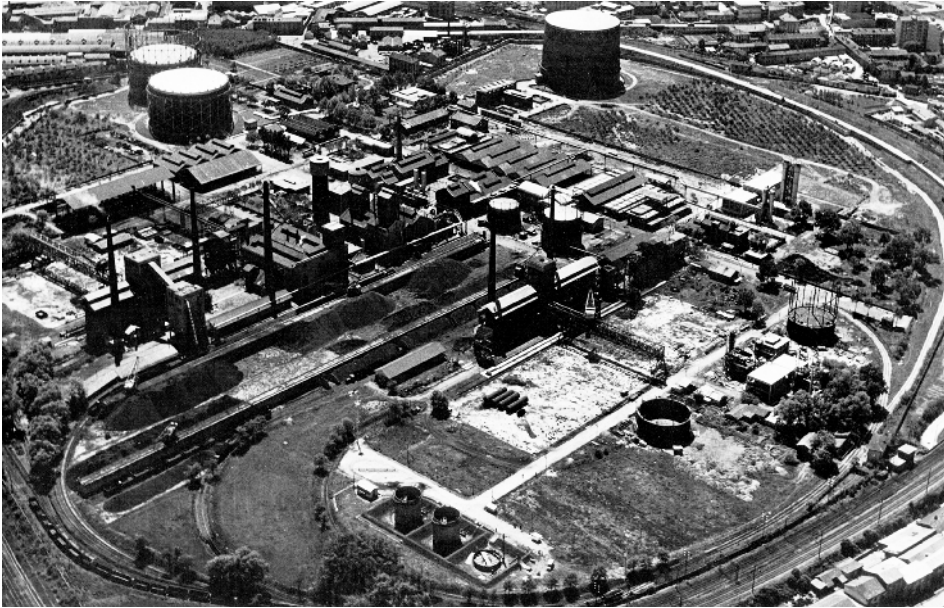


Foto aerea dell'area.

nella pagina successiva:
Schwarzplan dell'area al momento del progetto, estratto della CTR.

vano la logica insediativa agricola - con la collocazione dei nuovi fabbricati lungo le principali vie d'uscita dalla città o secondo un principio di aggregazione attorno ad uno spazio libero comune -, riprendendo la composizione degli elementi, le dimensioni, i rapporti tra costruito e spazi liberi e le relazioni stabilite tra i punti cospicui del territorio, tipici degli insediamenti rurali originari.

Questa condizione di continuità, nonostante le criticità che possedeva, dotava questa periferia di una propria identità. Da mettere in discussione ma in qualche misura di un certo valore.

Con lo smantellamento dell'industria del gas, insediata all'interno della goccia, si apriva il "problema" Bovisa. Una opportunità in realtà, non solo per la Bovisa stessa ma per Milano nel suo complesso, con la possibilità di proporre attraverso il progetto una idea più ampia che riguardasse la città e i suoi modi di sviluppo possibili.

All'interno dell'idea di città policentrica - fatta di centri distinti alternativi al centro storico, dislocati sul territorio e collegati tra loro dal sistema infrastrutturale - la goccia, e per posizione geografica e per accessibilità - l'area era raggiunta anche dalla linea del passante ferroviario, un treno suburbano sotterraneo che attraversa la città - rappresentava una occasione esemplare.

La presenza della *ferrovia che soffocava la città*⁴ - per dirla con De Finetti - si dava, in questo caso, come elemento propulsore e necessario alla definizione in questo punto di un nuovo *luogo centrale* della città policentrica.

La scelta di insediare in questa parte di città una istituzione civile come il Politecnico e di dotare un'area periferica di un centro importante che diventava un riferimento per la città e il territorio era, quindi, una scelta politica. Una scelta che riguardava non solo la definizione della forma del luogo, quindi della sua qualità, per se stesso, ma insisteva su questa idea come principio positivo su cui impostare la crescita futura della città.

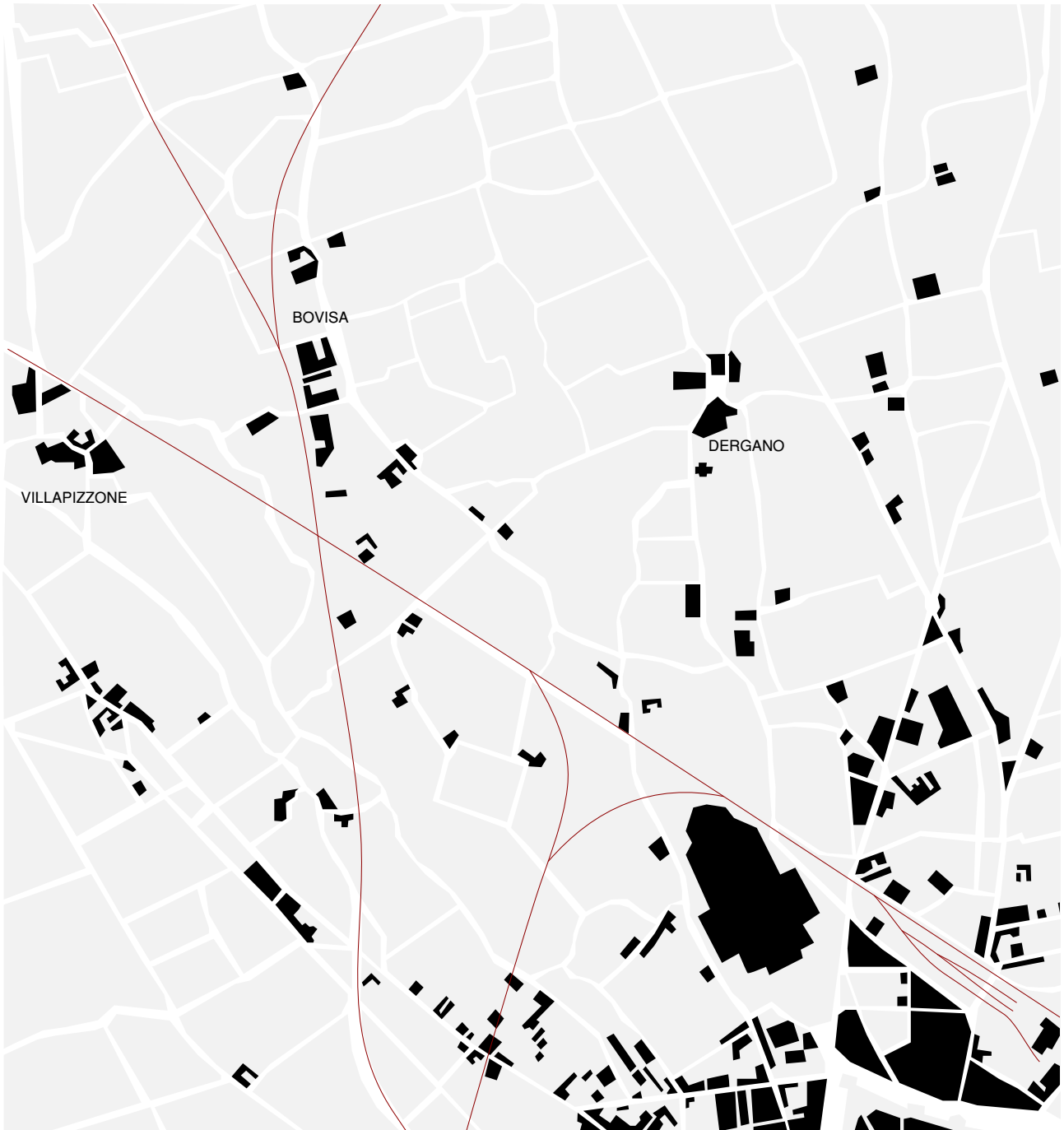
in basso:
Mario Sironi, *Il tram e la gru*, 1921.

Mario Sironi, *Il gasometro*, 1943.



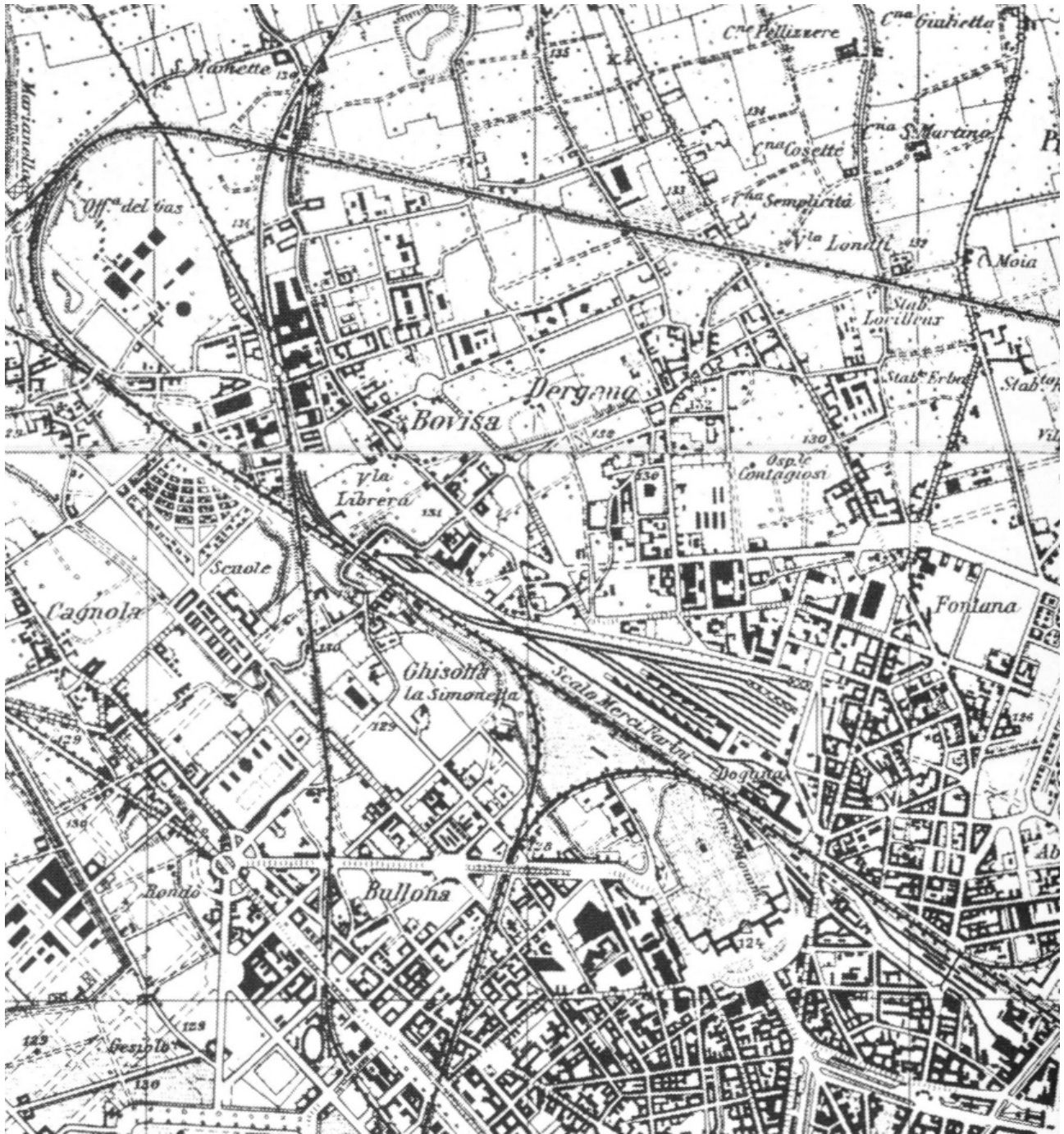


Ridisegno planimetrico dell'area. In rosso la prima linea ferroviaria proveniente da nord che si incrocia con la direttrice ferroviaria nord-ovest/sud-est. Villapizzone, Bovisa e Dergano si riconoscono come centri ben distinti collocati in un territorio ancora agricolo e poco urbanizzato, con qualche edificio rurale isolato e piccoli insediamenti lungo le principali vie in uscita dalla città, nell'angolo sud-est del disegno.



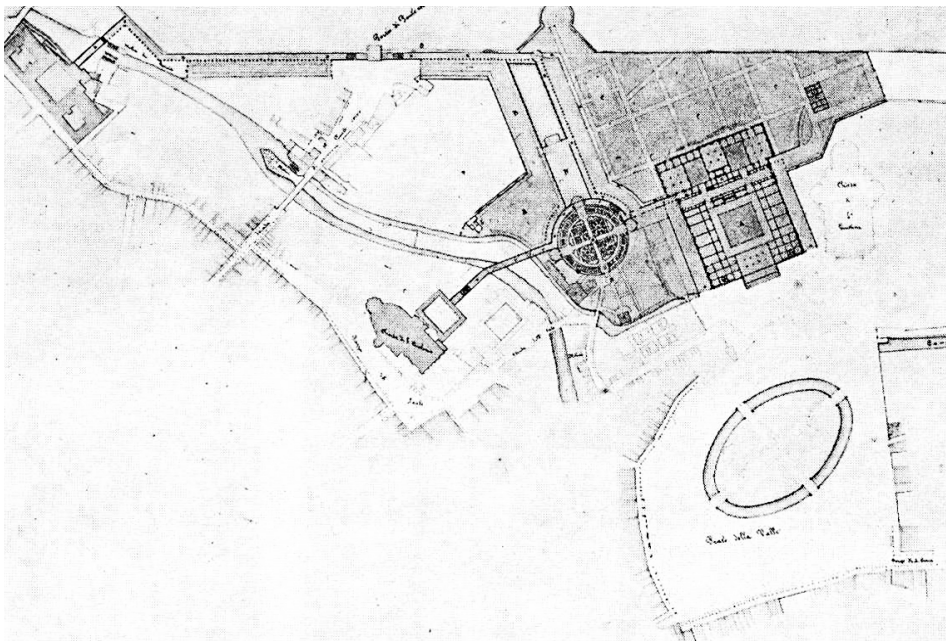
Ridisegno planimetrico dell'area. La linea ferroviaria si fa più complessa, risvoltando attorno all'area, che assume la forma a goccia da cui ha derivato la sua denominazione. Con l'insediamento delle prime attività produttive i centri, ancora autonomi si espandono verso quella parte del territorio compresa tra essi e la città.





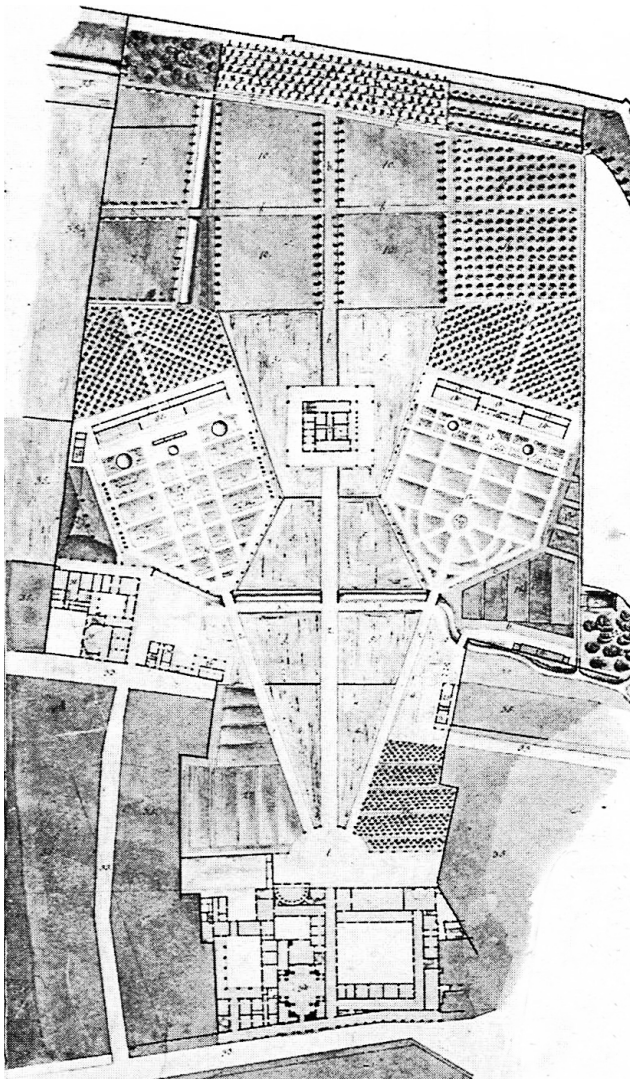
Ridisegno planimetrico dell'area. Gli insediamenti produttivi sono cresciuti e si sono diffusi in tutto il settore nord-ovest, legandosi fisicamente alla città consolidata senza soluzione di continuità.





Esempi storici di decentramento universitario: l'Università di Bologna sulla sinistra e l'Università di Padova a destra.

Nel caso di Padova in particolare il decentramento delle facoltà tecnico-scientifiche all'interno dell'Ospedale e del Castello si pone all'interno dell'idea di un policentrismo messa a punto dal Memmo che impostava sulla triangolazione Castello-Ospedale-Prato della Valle le attività a servizio della campagna e della città a un tempo.



Il campus universitario come parte di città riconoscibile.

Schemi compositivi del principio insediativo di alcuni esempi.

modello aperto a blocchi autonomi:

Mies van der Rohe, Illinois Institute of Technology a Chicago, 1938-1958.

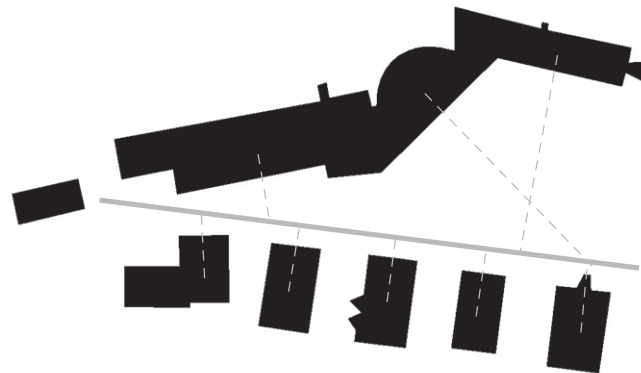
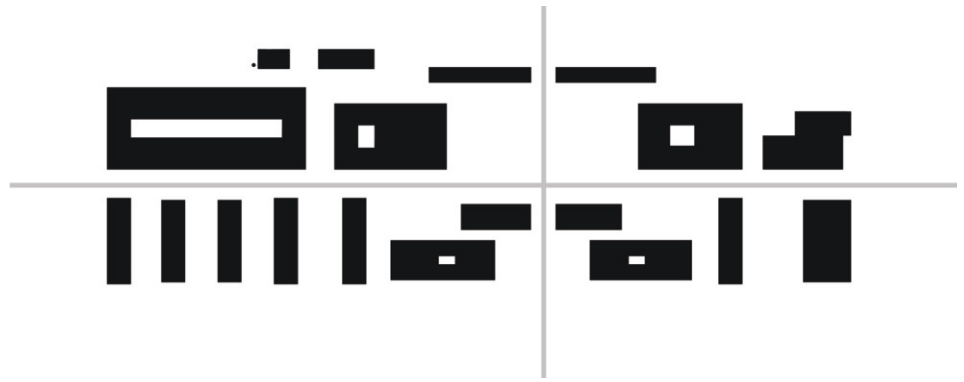
sistema lineare a nuclei:

Bakema e van den Broek, progetto per l'Università di Bochum, 1962.

modello ad agorà:

Alvaro Siza, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, 1985-1966.

Disegno dell'autore.



Il progetto per il nuovo Politecnico alla Bovisa rappresenta un caso particolare in cui la ricerca architettonica che si stava svolgendo in quegli anni al Politecnico si intrecciava con l'attività politica, arrivando addirittura a condizionarne le scelte. Un legame tra chi studia la città e chi la amministra che metteva in primo piano la conoscenza della città e il riconoscimento delle prospettive possibili del suo sviluppo come primo momento necessario del progetto.

Questo rapporto di scambio reciproco tra le parti in questione e la partecipazione alla definizione del progetto di diversi architetti entro una regola insediativa condivisa, davano forma a un progetto in cui ci si impegnava - ognuno con le proprie competenze - alla costruzione collettiva di un luogo importante per la città.

Una modalità di lavoro rara, che poneva l'accento sul valore urbano e civile del progetto.

Sul progetto. Il principio insediativo condiviso

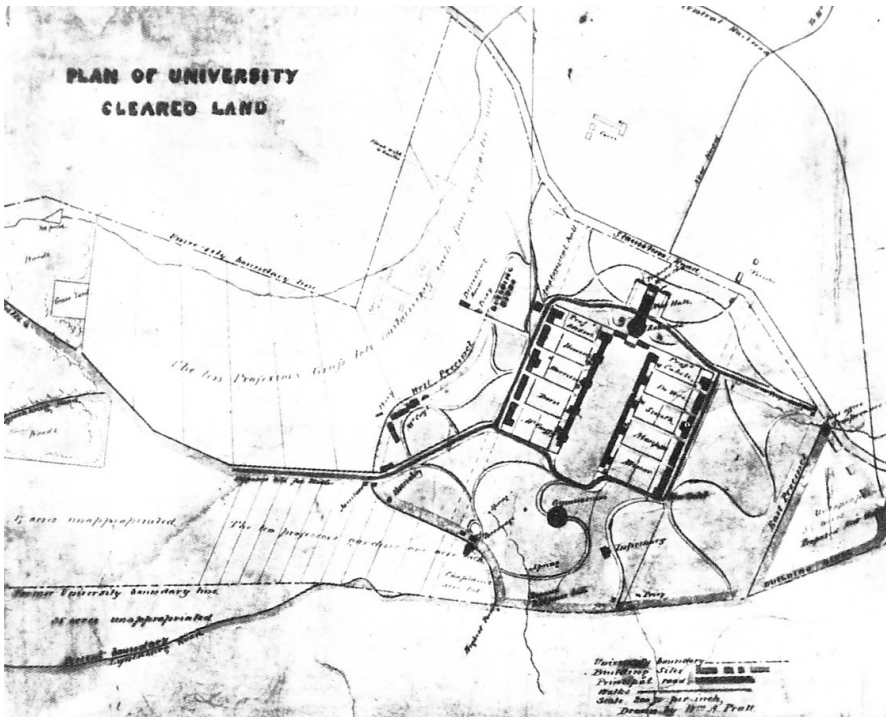
Lo schizzo preliminare mostra con chiarezza il principio insediativo generale del progetto.

A partire dalla struttura di supporto della viabilità che doveva restituire questa area alla città, l'idea compositiva del progetto era di dotare questo luogo di un grande spazio collettivo aperto alla città. Non solo, quindi, definire un principio di costruzione per il luogo Politecnico legato alle attività che qui dovevano svolgersi ma un luogo pubblico, un grande parco disponibile per la comunità intera.

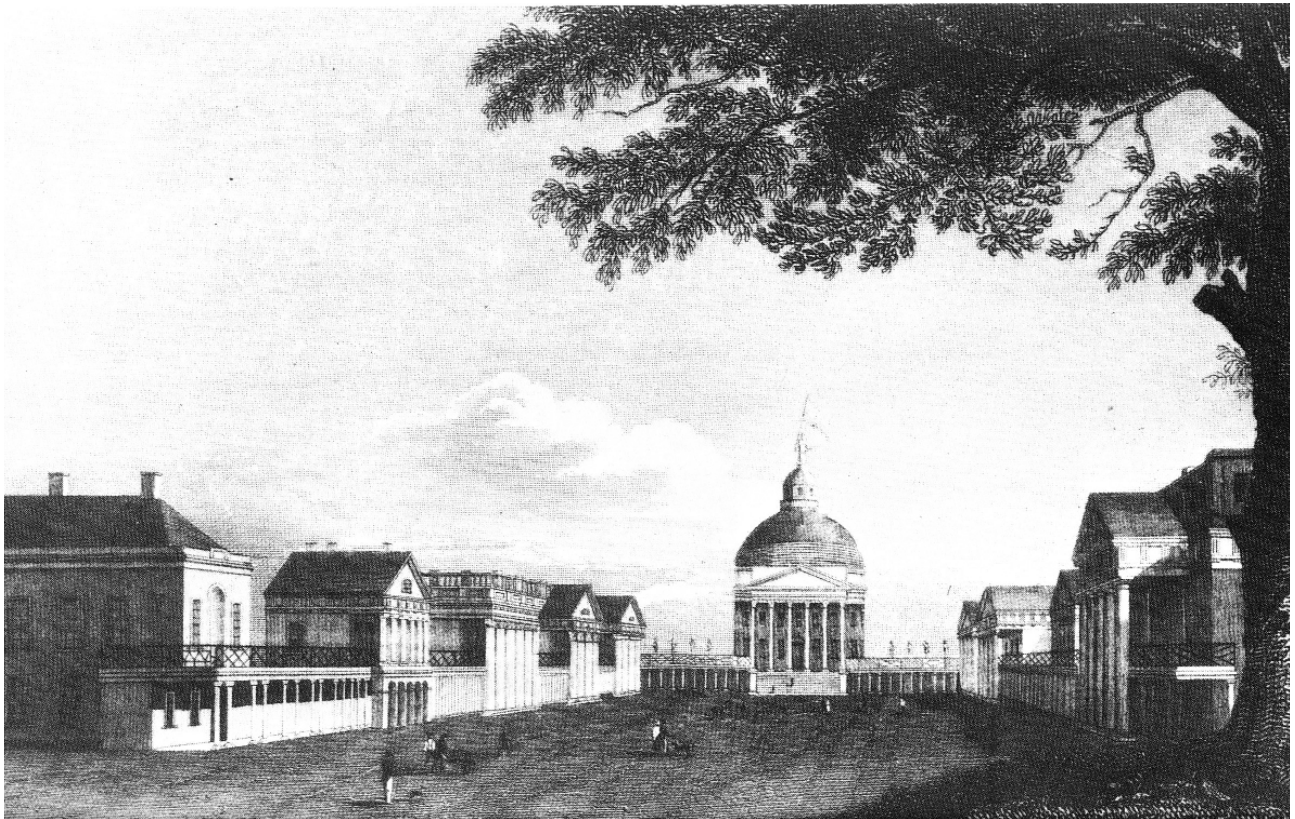
Questo parco - lungo 600 metri e largo 150 - è orientato in direzione sud-ovest/nord-est ed è definito da due edifici autonomi, due architetture ad aula che ospitano le funzioni più collettive e disponibili a tutta la città, un auditorium e una biblioteca. Questi due edifici eccezionali che si fronteggiano dai bordi dello spazio aperto precisano, attraverso la loro relazione, la misura del grande prato centrale. Un modo di costruzione dello spazio già provato da Monestiroli per il progetto per l'area delle Halles a Parigi in cui, in maniera analoga - analoga è anche la misura del vuoto -, i due edifici più rappresentativi (la borsa di Camus Le Mézières e l'auditorium di nuova costruzione in quel caso), stabiliscono forma e misura del luogo collettivo del progetto.

Mentre però nel caso parigino il progetto si confrontava con un contesto urbano di straordinario valore, ne assumeva indicazioni e subiva variazioni in funzioni di esso facendo partecipare della composizione anche gli elementi e le parti del tessuto storico che insistevano sul luogo, in questo caso il sistema fa riferimento ad una



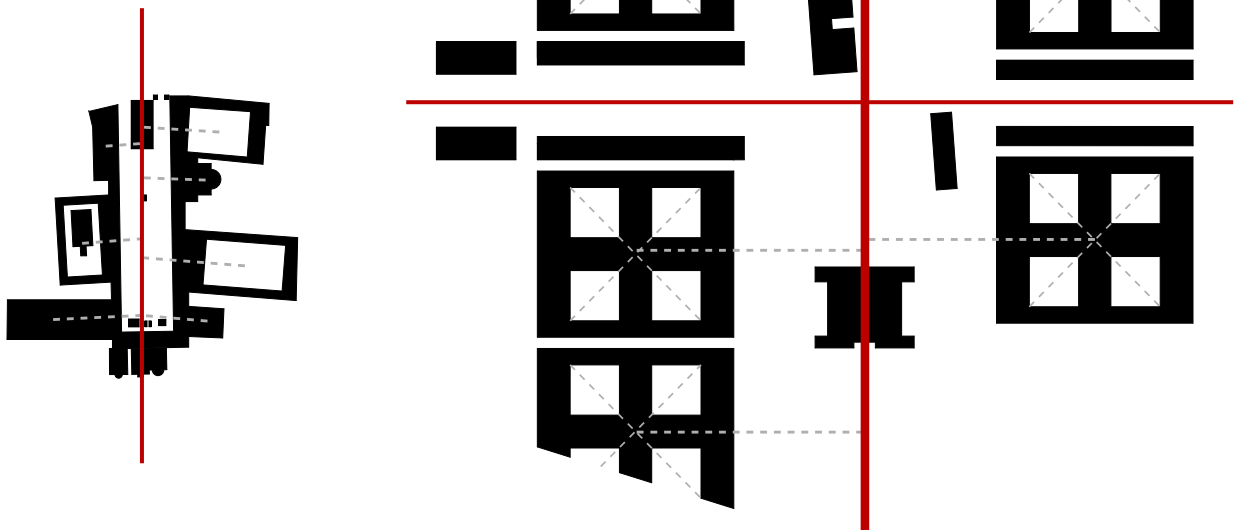


Il riferimento analogico del progetto.
L'Università della Virginia di Thomas Jefferson.
Planimetria dell'impianto e veduta dallo spazio centrale.



nella pagina precedente:
planivolumetrico del progetto di Antonio Monestiroli (coordinatore).
Archivio Monestiroli

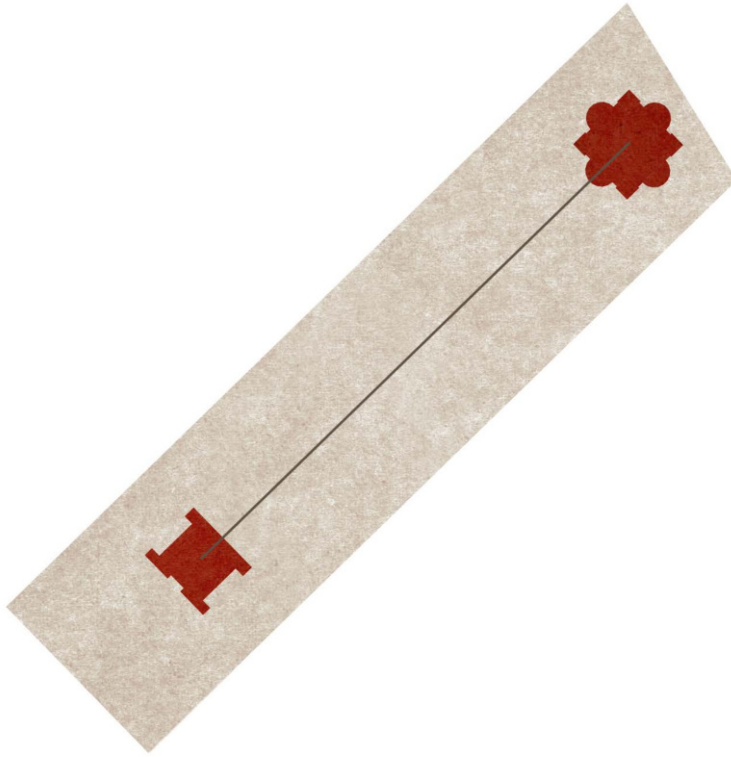
in questa pagina:
Il principio compositivo.
Comparazione alla stessa scala tra il
Foro civile di Pompei e il Campus della
Bovisa.
Disegno dell'autore



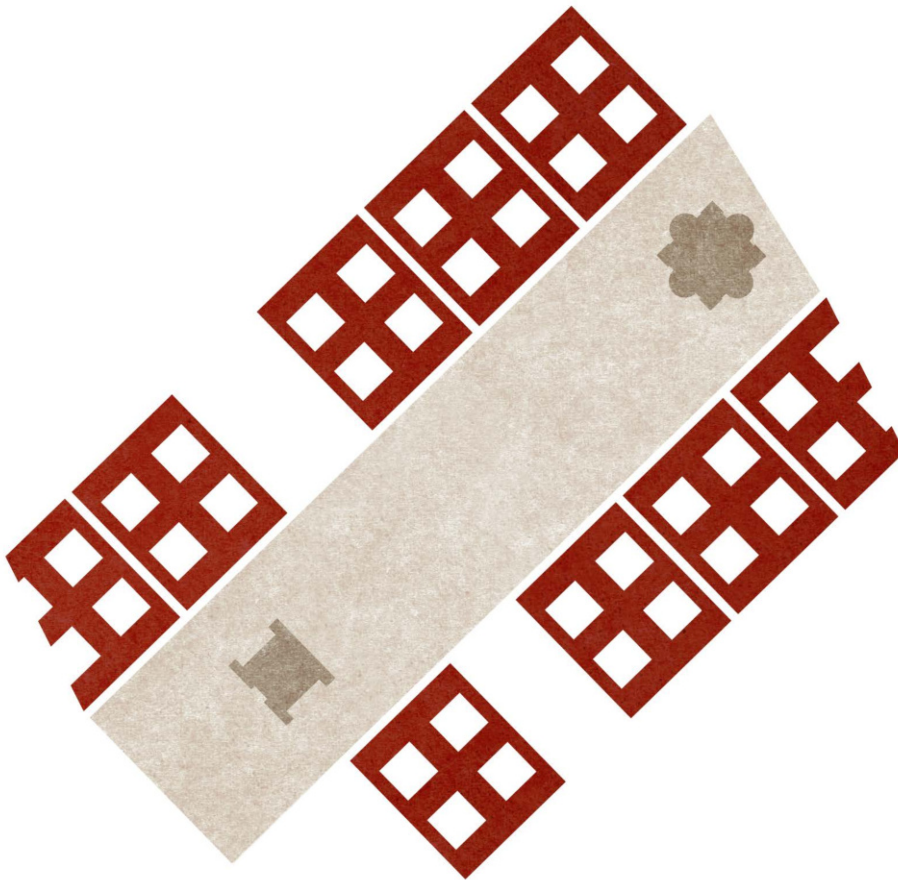
logica insediativa tutta interna al principio su cui è costruito il progetto, con l'obiettivo di definire un luogo con una qualità riconoscibile e un suo ordine interno molto preciso, in antitesi al contesto eterogeneo in cui il progetto si inserisce.

Il progetto infatti si costruisce come un grande foro, con il vuoto centrale che è misurato sui lati lunghi della sua figura rettangolare dalle crociere che ospitano la didattica e la ricerca, edifici introversi che costruiscono in maniera decisa i limiti dello spazio aperto con i loro fronti ripetuti.

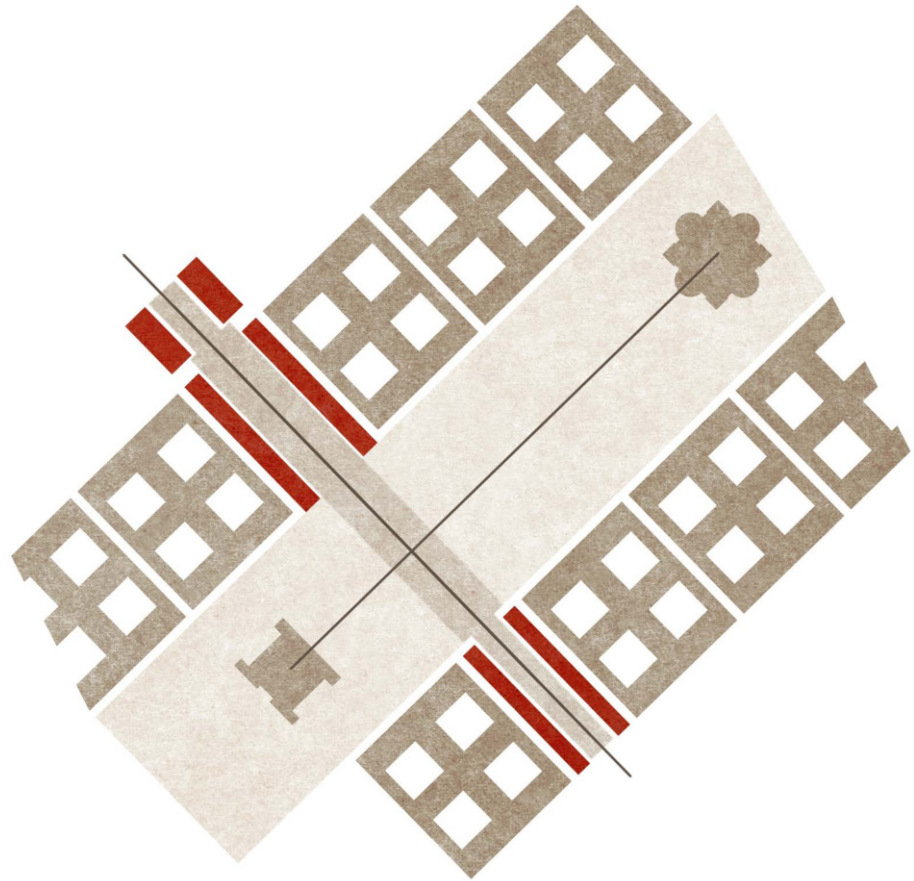
In questo *foro moderno* l'unità del luogo, che in quello romano era deputata all'elemento porticato collocato sui limiti dello spazio centrale, nel progetto del Politecnico è affidata alle crociere, anch'esse architetture autonome, come nel caso delle due aule collettive, e parti elementari organizzate all'interno di un sistema di isolati ripetuti che conferiscono una certa omogeneità ai limiti del vuoto. Sul contrappunto tra lo spazio aperto del prato centrale con le due architetture individue di testa e il sistema più introverso degli edifici destinati alle attività didattiche, si precisano qualità e carattere del luogo centrale del progetto.



Gli schemi mostrano i modi di costruzione del *foro* del progetto.
In alto il prato centrale costruito dalla tensione tra i due volumi autonomi delle aule collettive in rosso, collocato sui bordi del luogo centrale.
In basso, gli edifici delle crociere, che nella loro ripetizione costruiscono i fronti omogenei che definiscono i limiti dei lati lunghi del prato, costruendo il luogo aperto "interno" della composizione.
Disegno dell'autore.



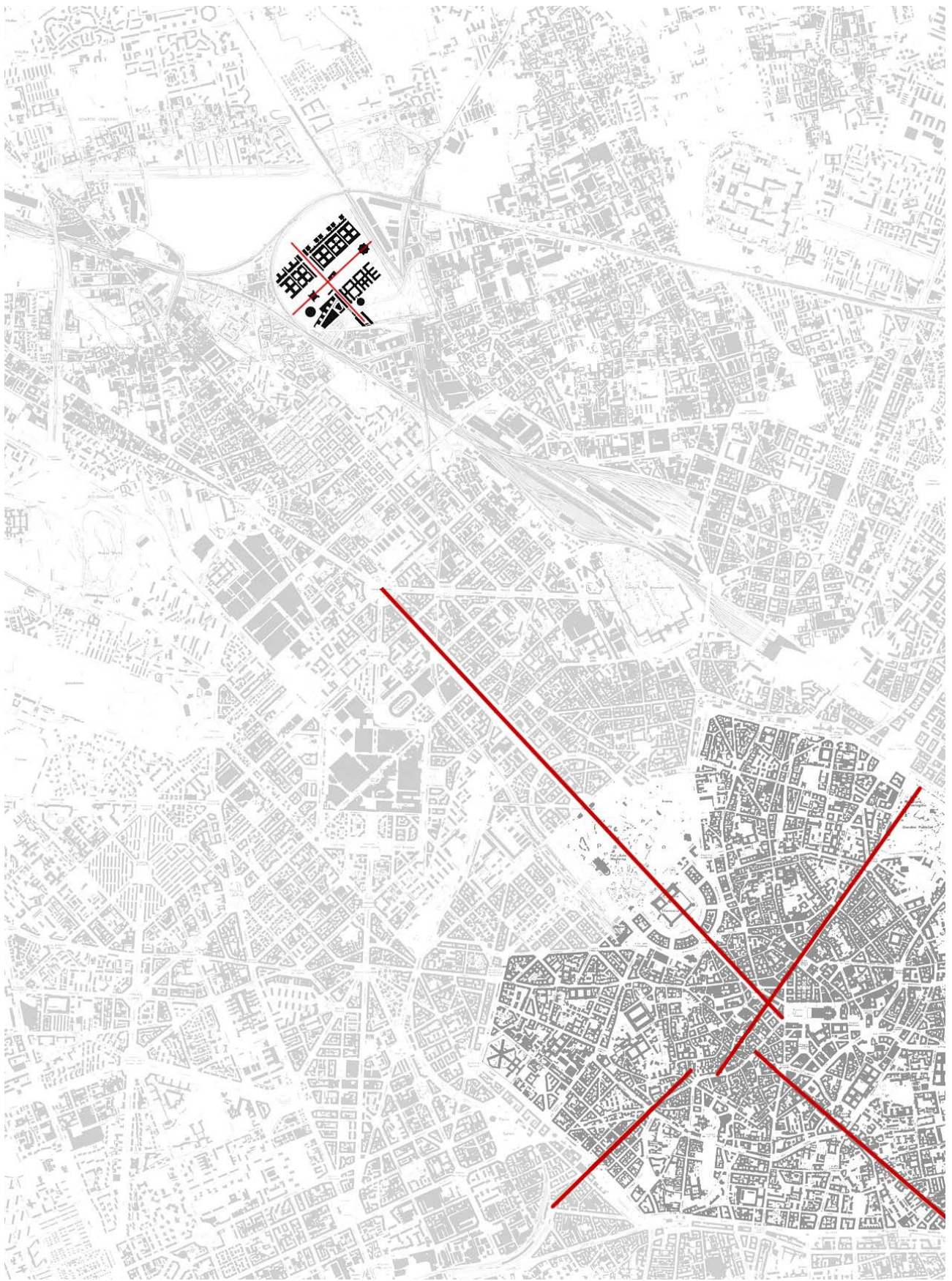
In rosso gli edifici che definiscono la strada-piazza porticata che costruisce il secondo luogo collettivo del progetto, disposto ortogonalmente al foro centrale, secondo il principio del cardo e decumano mutuato dalla città storica. Disegno dell'autore.



La composizione si fa poi più complessa, con l'inserimento un altro elemento all'interno di questo principio, che è rappresentato da una strada-piazza porticata, secondo spazio collettivo del progetto subordinato al prato centrale, che intercetta in direzione ortogonale lo spazio del foro universitario.

In questo modo il progetto si imposta su uno schema ordinato da due assi ortogonali su cui si costruiscono i due spazi aperti collettivi e rappresentativi del luogo, la grande "piazza-foro" centrale, con il suo carattere di parco urbano luogo di incontro per gli abitanti della periferia nord milanese, e la strada-piazza minore che si compone a sua volta di due parti, la piazza degli studenti e la piazza del Rettorato, più riferite alla comunità scientifica (studenti, ricercatori, docenti) che qui svolgeranno la propria attività quotidiana.

Questo cardo e decumano interni al progetto, in analogia con la logica insediativa della città di fondazione, riportano all'interno del progetto le regole di costruzione della Milano storica, riprendendo la giacitura del cardo e del decumano della città romana, e proprio come nella città romana, nel loro incrocio, costruiscono il luogo centrale della città, il foro appunto. Un principio analogo, ma con una inversione tale per cui nel progetto questi assi non sono semplici collegamenti tra le parti



nella pagina precedente:
l'analogia tra la regola insediativa
del progetto e la logica di costruzione
della città storica, con gli assi su cui
si costruiscono gli spazi collettivi
dell'università che riprendono giacitura
e gerarchia del cardo e decumano della
città romana.
Disegno dell'autore

ma luoghi in cui stare, spazi che si aprono al contesto, che fanno sì che le parti del progetto si relazionino tra di loro attraverso il foro, e con la città che si costruisce al loro intorno.

Questo principio quindi si muove su un doppio, da un lato costruisce il luogo centrale preponderante, che definisce uno spazio interno, dall'altro, attraverso l'incrocio di assi il progetto denuncia la volontà di stabilire e riportare all'interno dei suoi spazi aperti il contesto eterogeneo circostante, come se la sua regola precisa di costruzione possa conferire, attraverso i rapporti istituiti, un principio d'ordine anche all'immediato intorno.

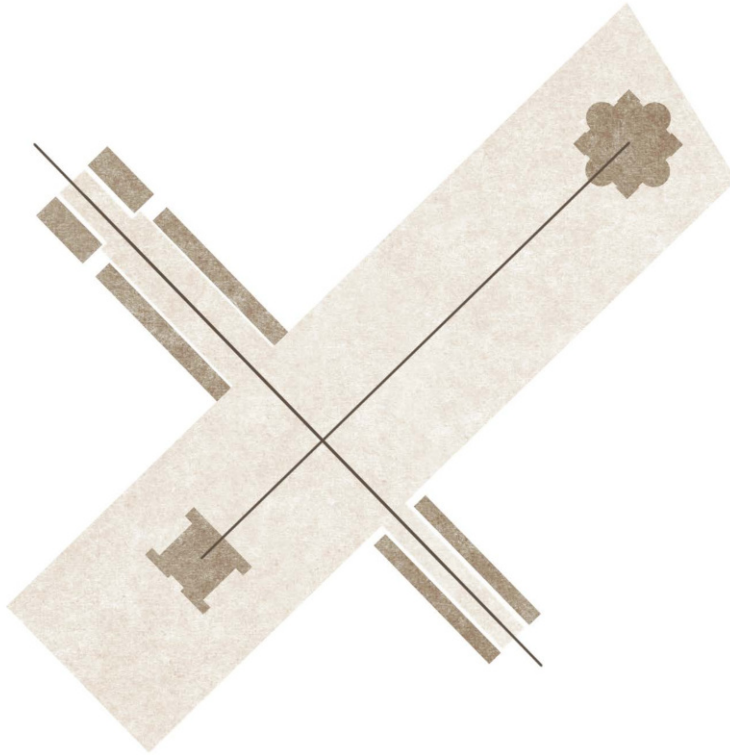
Quindi, pur definendosi nel corpo discontinuo della città in questo punto come parte di essa con una sua forma e i suoi limiti molto precisi, il progetto non si chiude in sé stesso, al contrario, tenta di trasferire la sua qualità interna anche alle parti limitrofe. La misura e la forma del vuoto, allora, svolgono il compito di mediare e provare a risolvere a un tempo il rapporto tra le parti che insistono sull'area e che, con tutte le loro diversità, si rappresenteranno nei luoghi collettivi del progetto.

La ricerca delle relazioni con la città circostante è precisata dalla figura cruciforme dello spazio aperto.

Analogamente a quanto detto per il progetto per lo Spreebogen a Berlino di Gianugo Polesello, il disegno cruciforme – nonostante l'inversione per cui nel progetto di Polesello essa rappresenta la figura dei percorsi interni allo spazio aperto che geometrizzano e conferiscono ordine allo spazio, mentre nel progetto di Monestrioli esso rappresenta lo sfondo, il sistema dei vuoti su cui insistono le architetture della composizione che ne precisa i rapporti reciproci –, possiede quella caratteristica di ricerca delle relazioni che si denuncia anche nel modo in cui gli elementi di definizione ne precisano la forma.

Nel progetto del Politecnico infatti il braccio principale della croce, sul quale si costruisce il foro centrale, è definito dagli edifici collettivi della biblioteca e dell'auditorium, isolati e collocati alle estremità del parco lineare, i quali rappresentano i *fatti emergenti* che stabiliscono le relazioni più forti con l'intorno.

Con la loro autonomia definiscono la qualità di apertura del luogo centrale e riportano all'esterno – verso i quartieri di Bovisa e Villapizzone – il principio ordinatore interno del progetto, recuperando in questo punto le relazioni tra queste due parti eterogenee della città.



Schema della composizione cruciforme degli spazi aperti del progetto con i principali elementi di definizione degli stessi.
Disegno dell'autore.

Il braccio ortogonale a questo, sul quale si imposta il luogo collettivo minore del progetto, è costruito come una strada porticata che definisce uno spazio aperto-percorso che non si conclude fisicamente ma si protende verso l'esterno come a voler riportare all'interno del progetto i quartieri adiacenti alla goccia in quella direzione – Quarto Oggiaro verso nord- ovest e Derganino verso sud-est -.

Un lavoro fatto all'interno del Politecnico, commissionato dal Comune e svolto da diversi dipartimenti, doveva essere, per la sua importanza, progettato da più persone e quindi doveva rispondere a un "piano" di riferimento che dettasse non solo la regola planimetrica ma in cui l'architettura fosse già compresa. Compresa nella misura necessaria a definire le regole del limite, dell'affaccio e a precisarne le relazioni con gli spazi aperti.

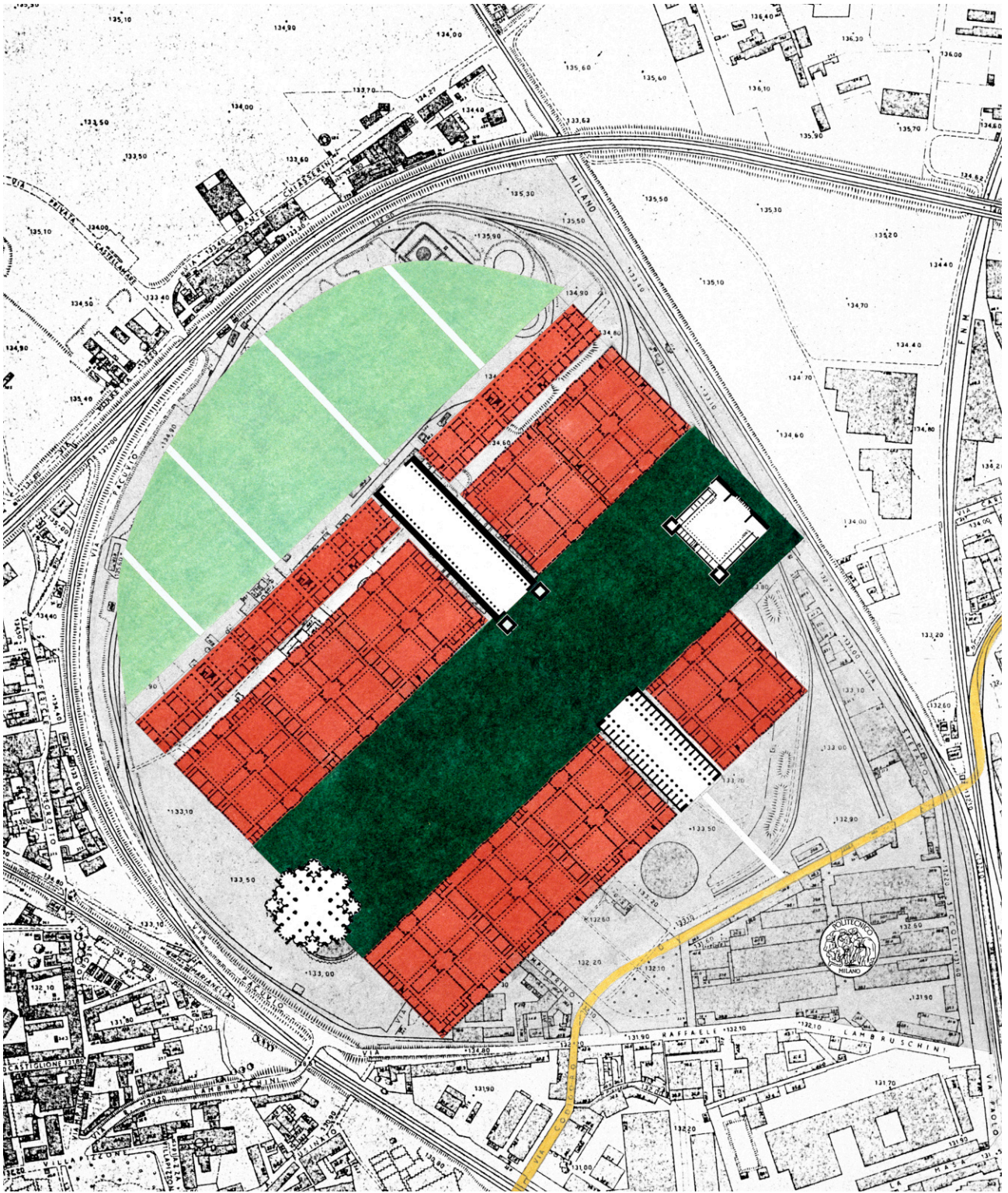
Il tema dell'analogia e la scelta tipologica

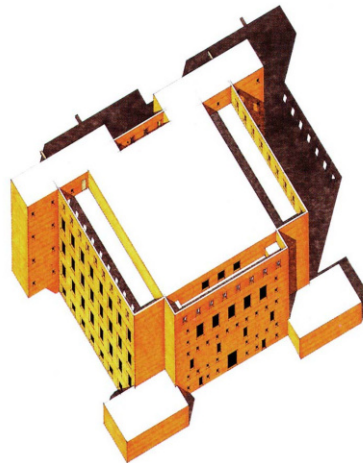
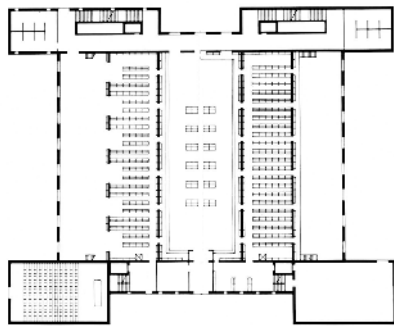
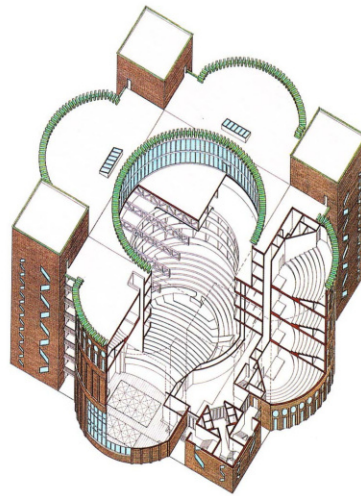
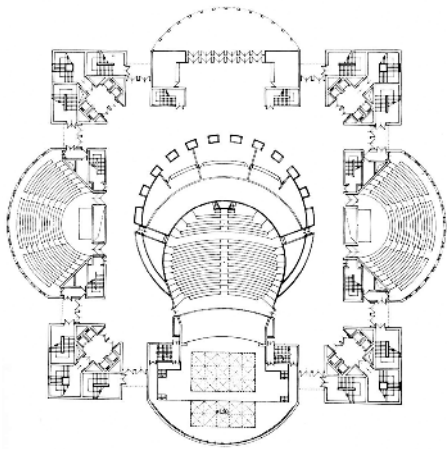
Alla idea insediativa generale doveva perciò seguire una indicazione tipologica che fosse in grado di definire in qualche misura l'architettura in quanto capace di stabilire le relazioni con la città e con le altre architetture.

Il collage proposto - con architetture provenienti da un'altra città - suggeriva le scelte tipologiche per gli elementi della composizione, pur lasciando ai diversi architetti coinvolti nel progetto la massima libertà interpretativa.

La tecnica del collage pone il tema dell'importanza del lavoro in analogia attraverso il montaggio critico di tipi edilizi - ricavati nel caso specifico da un rilievo della città di Pavia svolto anni prima da Monestiroli e Grassi - disposti all'interno dello

Collage di studio sulla tipologia degli edifici con alcune architetture della città di Pavia.
Sulle teste del prato la pianta del Duomo bramantesco e del Castello e sui lati lunghi le crociere dell'Ospedale, ripetute a formare un sistema di isolati.
Archivio Monestiroli.



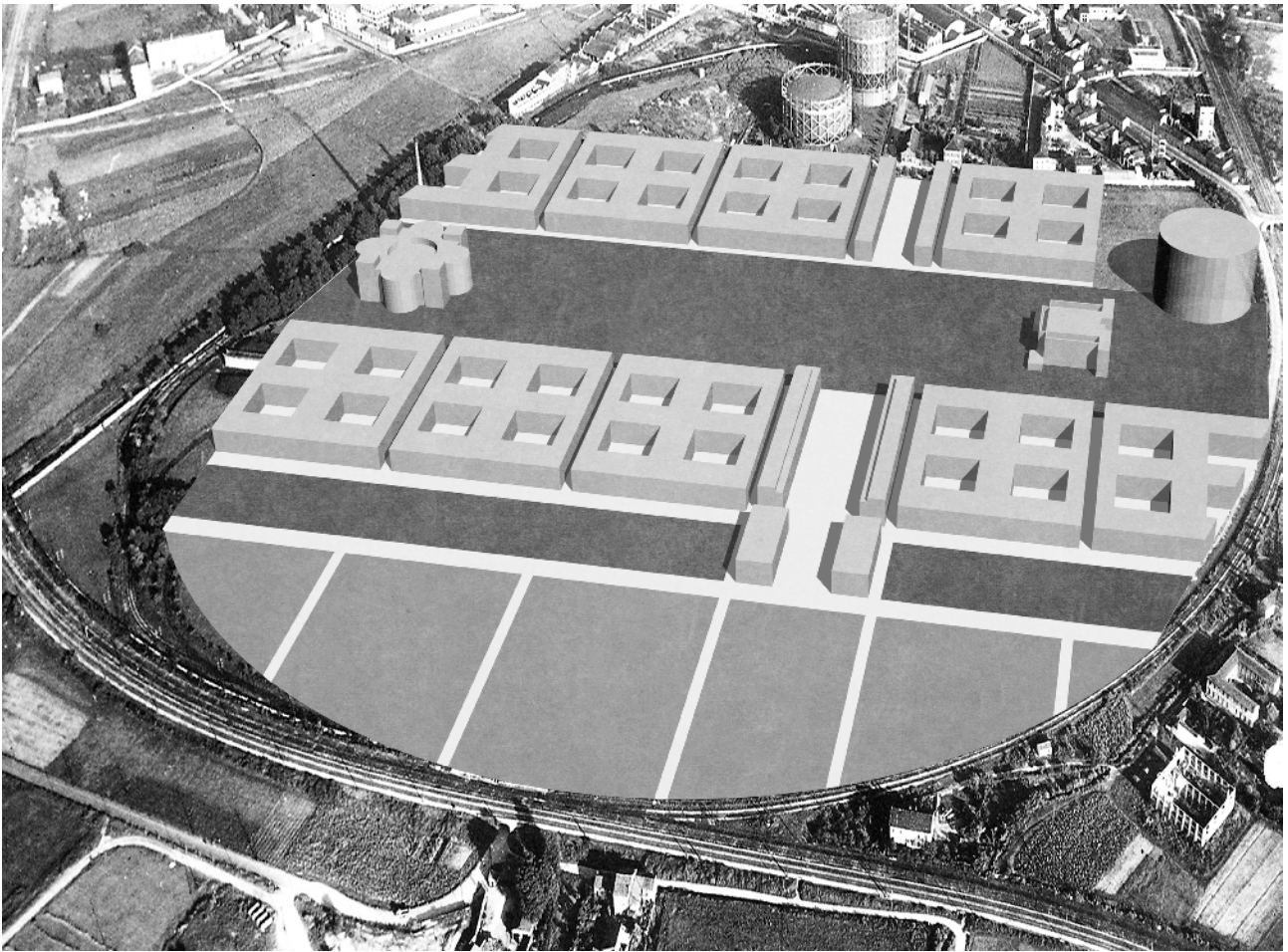


Pianta e assonometria dei due edifici eccezionali del progetto.
In alto, l'auditorium progettato da Guido Canella.
In basso, la biblioteca progettata da Giorgio Grassi.

nella pagina seguente:
fotoinserimento a volo d'uccello del progetto nell'area dei gasometri.
Disegno dell'autore

schema planimetrico come strumento di verifica e di controllo di forma e misura. Critico nel senso che la scelta tipologica avanzata, seppur nella provvisorietà del risultato rispetto a quello finale, ha il valore di dichiarare e in qualche modo di prefigurare il risultato unitario del progetto. In questo senso il collage suggeriva le regole cui attenersi, con la capacità di mantenere quel livello di astrazione tale per cui all'interno di esse ognuno potesse esprimere la propria poetica. Una indicazione non imposta ma da condividere e da mettere in discussione, aperta alle interpretazioni di ognuno, con il fine ultimo che la qualità degli spazi e di quelli collettivi in particolare - precisata proprio sul rapporto tra la tipologia degli edifici, la loro organizzazione interna, e la loro capacità di costruire gli spazi esterni, quindi la forma della città - fosse mantenuta in quanto tale.

Il collage apriva alla discussione oltre che della regola planimetrica anche di quella tipologica. Si trattava infatti di definire una tipologia che fosse adeguata al carattere del luogo e dell'istituzione, in maniera rispondente alla sua destinazione universitaria. All'interno della regola suggerita, quindi, la questione del tipo diventava da parte dei soggetti coinvolti nel progetto il tema da svolgere e da interpretare, variare, trasgredire, esprimendo il proprio punto di vista, con un carattere di

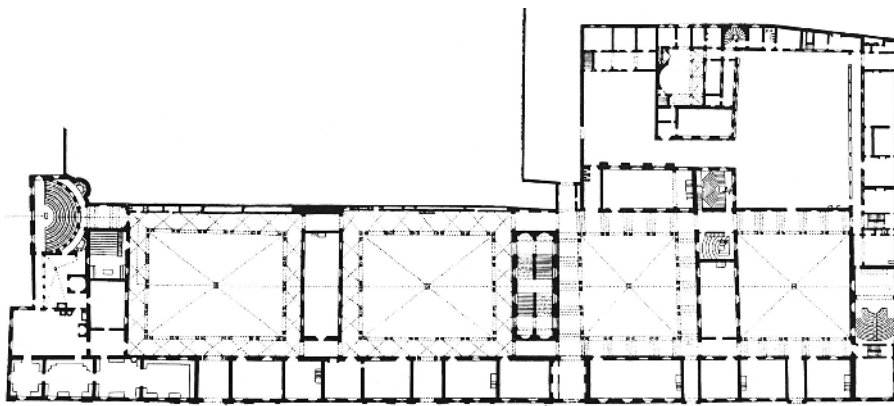


esemplarità – specialmente in riferimento agli edifici delle aule - tale per cui ogni progetto poteva fungere da indicazione per quello degli altri.

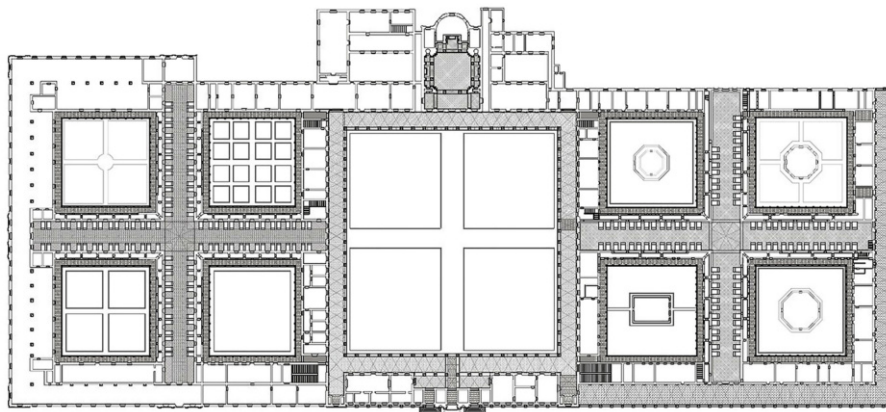
I tipi scelti per il collage sono il Duomo del Bramante, il Castello, e le crociere dell'ospedale S. Matteo di Pavia - precursore dell'Ospedale Maggiore di Milano del Filarete - per gli edifici delle aule, dei laboratori di ricerca e dei dipartimenti. Sul riferimento del Duomo e del Castello sono costruite le due aule collocate ai bordi del prato.

La pianta centrale del Duomo è stata assunta e declinata per la costruzione dell'auditorium progettato poi da Canella. Allo stesso modo i caratteri del Castello, la simmetria del luogo centrale e l'affaccio sul parco, si sono trasformati nei caratteri dell'edificio della biblioteca progettata da Grassi.

La loro individualità definita dalla loro disposizione ordinata all'interno della composizione è precisata dalla loro regola planimetrica, che con la sua forte centralità insiste sulla autonomia degli edifici e sulla loro elementarità all'interno della composizione. La loro collocazione in asse dichiara poi la loro eccezionalità nel sistema del parco, in cui altri edifici isolati, preesistenze industriali in questo caso,



Sistemi chiusi ad impianto claustrale.
 In alto, la pianta dell'Università di Pavia.
 In basso, pianta della Ca' Granda del Filarete, oggi sede della Università statale di Milano.



si dispongono liberamente al suo interno, articolando lo spazio libero che risulta così costruito da un sistema di “padiglioni” nel parco.

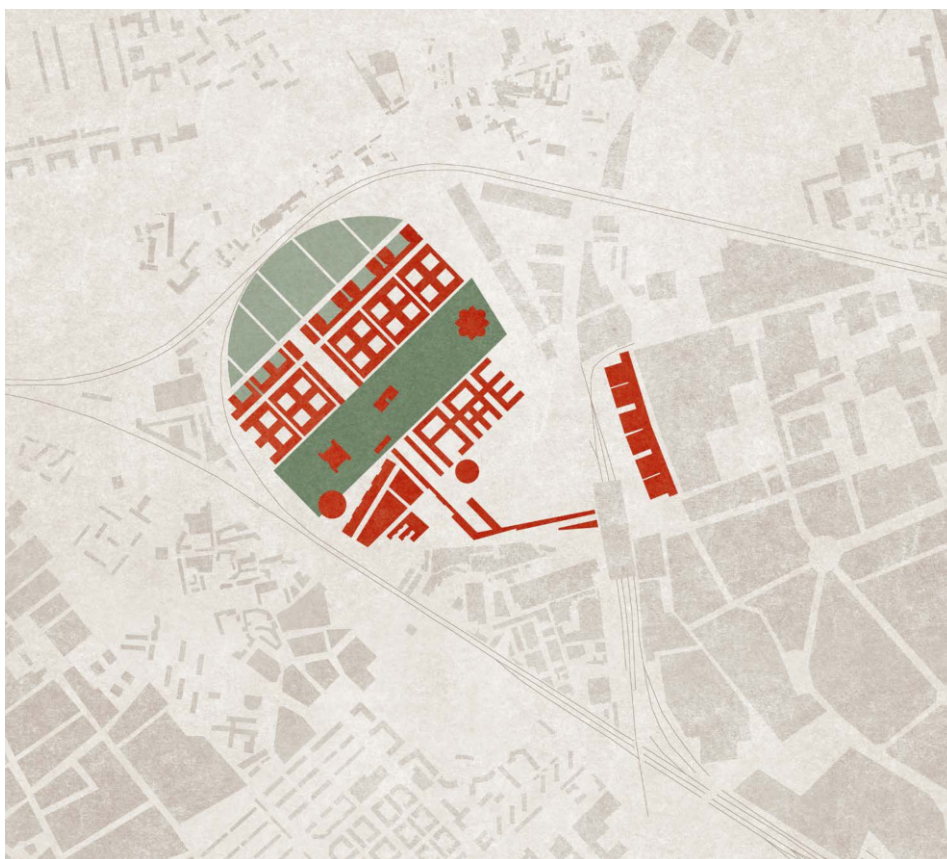
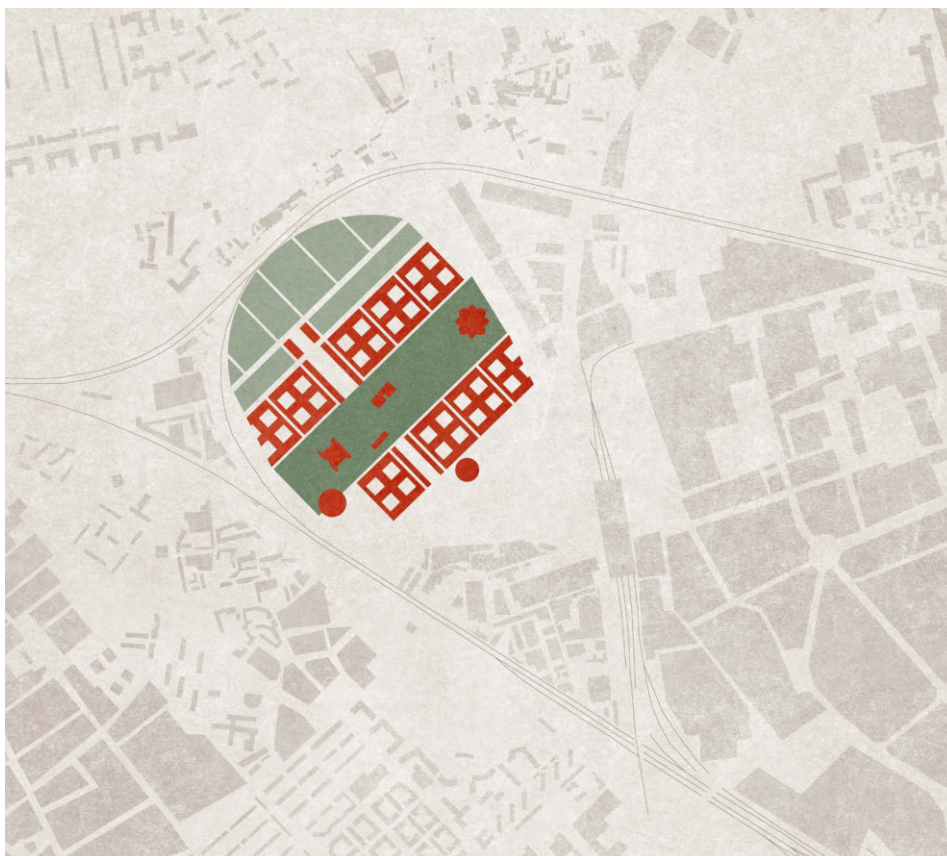
Per l'attività universitaria vera e propria, invece, l'impianto a crociera dell'ospedale si rivela il più idoneo a rappresentarla.

La tipologia dei chiostri dell'ospedale - come nel caso di Milano in cui l'antico Ospedale Maggiore ospita l'Università Statale, anche a Pavia l'ex ospedale è diventato sede dell'università - con i suoi spazi più introversi e più raccolti si dava come la più indicata allo svolgimento dell'attività didattica e di ricerca.

In più, oltre alla rispondenza al tema da rappresentare, come detto in precedenza, la ripetizione dell'elemento crociera in una sequenza di isolati, permette di definire con precisione forma e limiti dello spazio aperto centrale, distinguendo con chiarezza le parti pubbliche del progetto con quelle più “private” del progetto e riferite all'attività insediata in quel luogo.

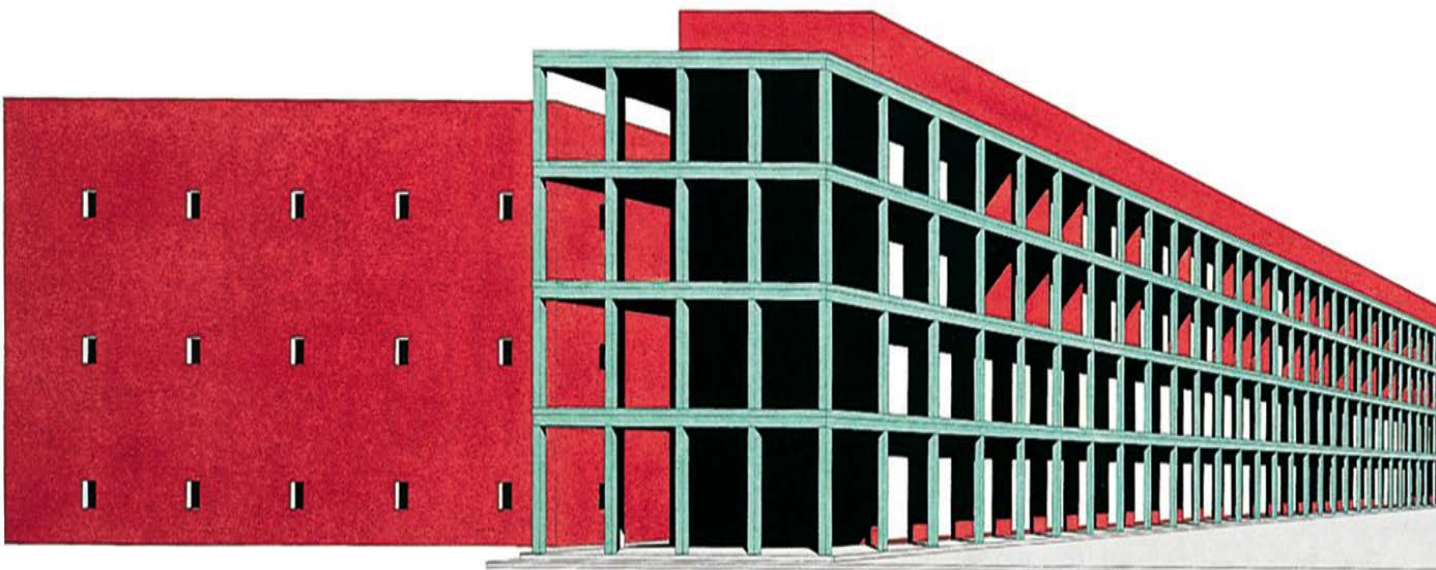
Questa corrispondenza piuttosto evidente tra le singole architetture sviluppate e la “traccia” proposta mette in risalto il valore collettivo del progetto, non solo rispetto al tema ma anche nella modalità di lavoro, condivisa all'unanimità, con l'unica eccezione rappresentata dal settore a sud-ovest che varia rispetto all'indicazione

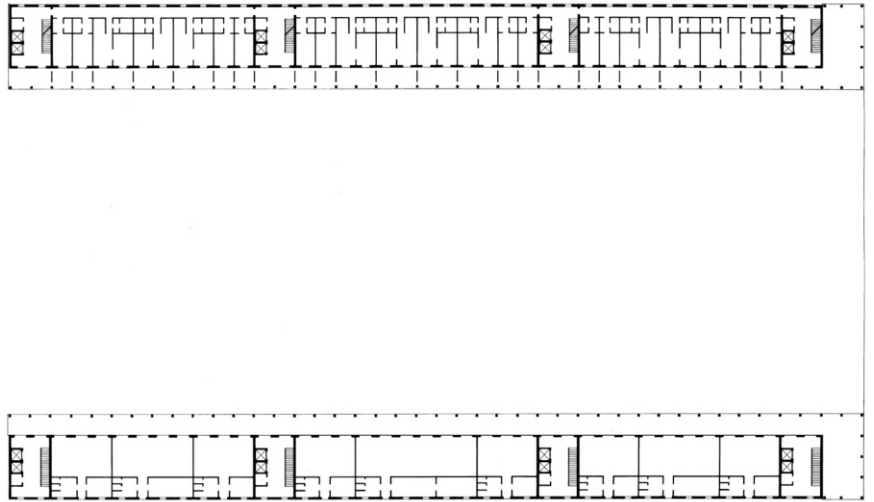
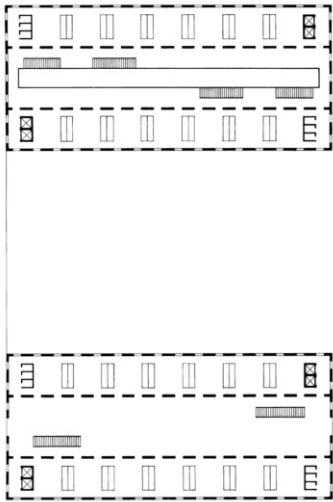
Ridisegno della planimetria urbana
della prima versione del masterplan
e la sua versione definitiva, con la
variazione sul sistema delle crociere
poste a sud dell'area.



La *Piazza dei Servizi* progettata da
Antonio Monestiroli.
Pianta del piano terra e prospettiva.
Archivio Monestiroli.

nelle pagine successive:
fotografie del modello.
Archivio Monestiroli.





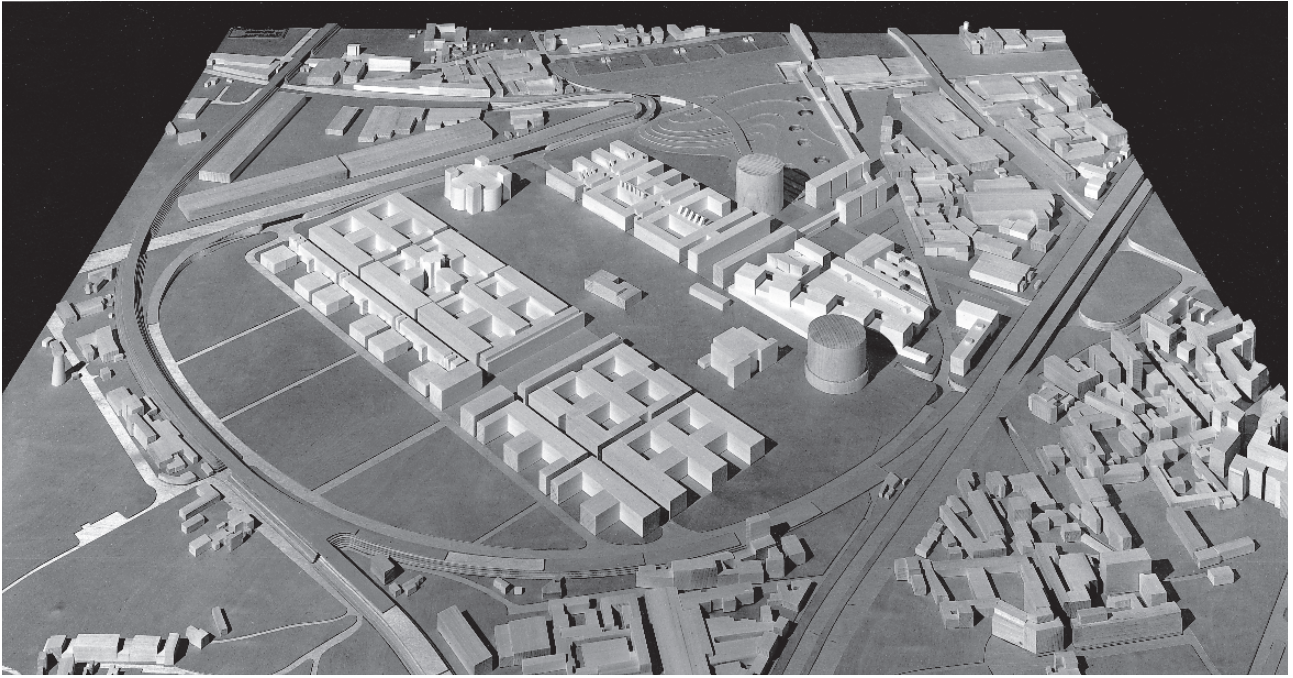


fornita a causa della presenza ingombrante del polo Aem e di un'area privata non sottoposta a modifica.

Impostare il progetto a partire dalla definizione del parco sposta l'attenzione sulla costruzione di un luogo piuttosto che delle singole architetture e porta con sé l'idea che sarà il luogo a cambiare e determinare il nuovo disegno di trasformazione dell'area, da area periferica interclusa, quasi misteriosa per la sua inaccessibilità, a luogo delle relazioni con le altre parti di città e il territorio circostante. L'insediamento in quest'area di una istituzione importante quale l'Università rappresenta una risposta possibile al problema della mancanza di identità che caratterizza certe aree periferiche.

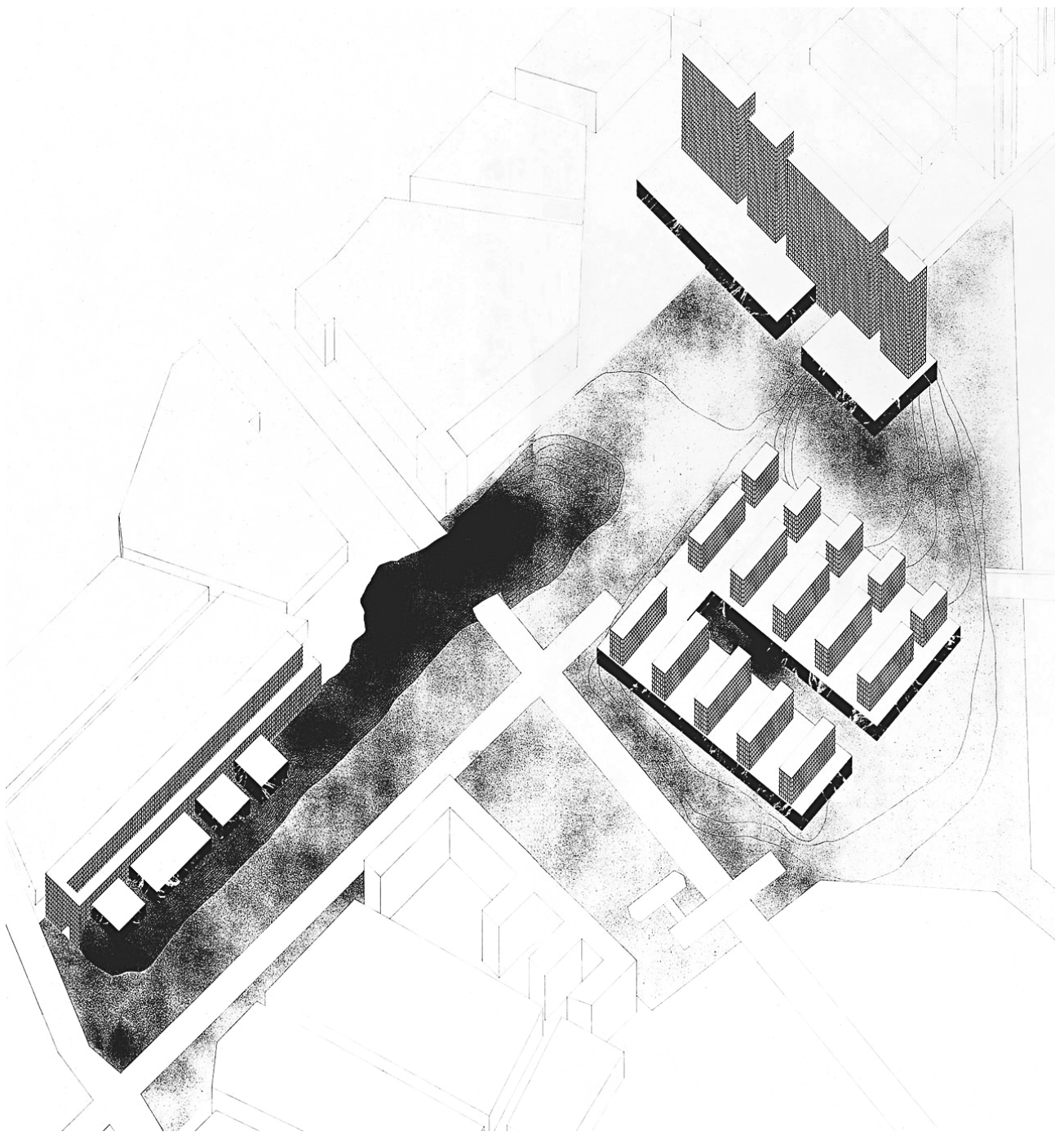
La qualità dei luoghi, definita dalle relazioni tra le architetture che articolano gli spazi e ne definiscono i caratteri, si precisa attraverso la definizione tipologica delle architetture che li costruiscono. Nel progetto per il Politecnico è però il grande vuoto a Prato che si dà come elemento principale nella definizione dell'identità del luogo. Nel progetto, infatti, campus universitario e "piazza" pubblica coincidono. Il vuoto centrale del campus assume i caratteri di un luogo collettivo e, in quanto tale, viene riportato sul piano della città. La sua disposizione è volta a collegare le parti di città interrotte dall'anello di circonvallazione ferroviaria, che definisce la geometria dell'area e costruisce i suoi limiti fisici. La misura e la forma del vuoto, allora, svolgono il compito di mediare e provare a risolvere a un tempo il rapporto tra le parti senza ordine che insistono sull'area. Queste, con tutte le loro diversità, si rappresenteranno in questo luogo centrale, che assume allora il ruolo di elemento di sintesi tra le parti eterogenee circostanti.

Il vuoto come elemento di definizione dell'identità



In questo modo, pur dandosi nella forma urbana come elemento di discontinuità per la sua forma precisa rispetto al contesto senza ordine, il campus assume la consistenza di una parte di città ben distinta e finita, rappresentativa del proprio ruolo, e il suo centro un luogo in cui tutti i cittadini possono riconoscere la propria cultura civica.

1. per un approfondimento del concetto di periferia storica si vede AA. VV., *La periferia storica nella costruzione metropolitana*, in «Edilizia Popolare», nn.1-2, ristampa degli estratti dei nn. 135-141, Edizioni Edilizia Popolare, Milano, 1978.
2. il riferimento è alla mostra *Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, organizzata nel 1987 al Palazzo dell'Arte della XVII Triennale di Milano, sotto la direzione di Pierluigi Nicolini. Le aree di progetto proposte erano i nodi ferroviari di Bovisa, Porta Genova e Porta Vittoria. Antonio Monestiroli fu invitato a partecipare con un progetto per l'area di Porta Genova. cfr. AA. VV., «Lotus International», n. 54, Electa, Milano, 1987.
3. G. CANELLA, in «Edilizia Popolare», nn.1-2, op. cit., p. 25.
4. si veda G. DE FINETTI, *La ferrovia soffoca la città*, scritto e pubblicato in *Milano. Costruzione di una città*, Etas Kompass, Milano, 1969, p.141.



L'area Garibaldi-Repubblica a Milano 1992

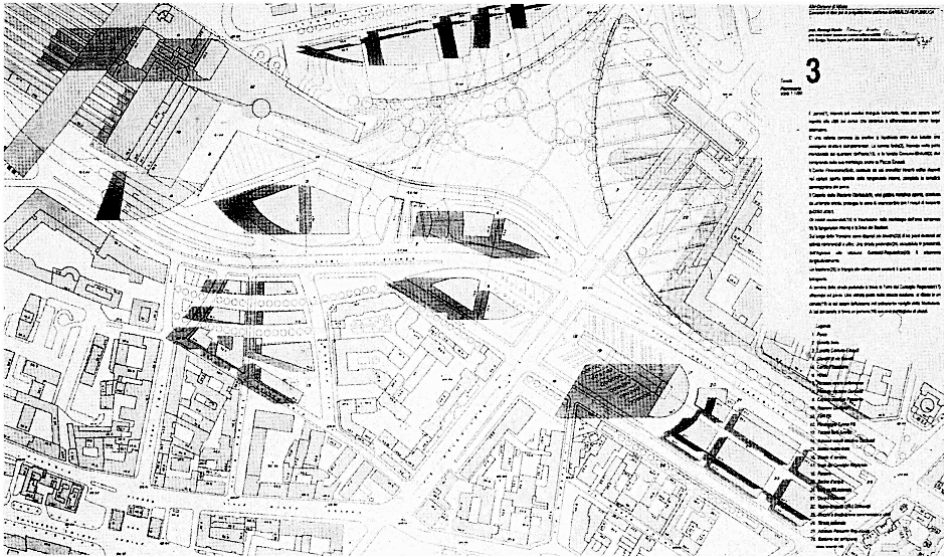
Introduzione: l'occasione e il tema

Il progetto per l'area Garibaldi-Repubblica prende le mosse dall'occasione del concorso ad inviti per il nuovo centro direzionale di Milano del 1991.

Questo concorso, il cui tema era la definizione architettonica di una parte di città da destinare a funzioni direzionali, si inseriva in qualche misura in scia al dibattito italiano sui centri direzionali, protagonista delle vicende architettoniche e urbane degli anni '60, seppur con una contraddizione di fondo.

Questa contraddizione riguardava la posizione dell'area rispetto al centro della città, la quale, collocandosi a ridosso del centro storico e come elemento di separazione tra questo e la prima fascia di espansione verso nord-ovest, occupava una posizione già di per sé inadeguata a proporsi come centro alternativo ad esso. Infatti, più che far riferimento alla questione delle aree direzionali, il tema sotteso al concorso riguardava la costruzione di un'area centrale, portando al suo interno non solo la questione delle aree dismesse e della loro ridefinizione, con la possibilità di esprimere attraverso i progetti una valutazione più ampia sulla città e sulla sua trasformazione futura. Un obiettivo disatteso, come dimostrarono gli esiti del concorso e il dibattito ad esso successivo, che faceva rientrare di diritto il concorso per l'area Garibaldi-Repubblica tra le occasioni mancate per provare a delineare i modi di sviluppo della Milano moderna.

Una crescita che il modello monocentrico su cui si era costruita la città storica e la successiva espansione concentrica aveva dimostrato di non poter più sostenere. L'esito deludente, da questo punto di vista, del concorso milanese – per il quale Monestiroli faceva parte della commissione giudicatrice – fu l'occasione per sviluppare successivamente all'interno del dottorato IUAV una riflessione più ampia che tenesse realmente conto dell'indubbia importanza della definizione della qualità architettonica di un luogo "strategico" all'interno della struttura urbana, unitamente alle questioni che riguardavano in maniera più estesa la città con la



Il progetto di Pierluigi Nicolini, vincitore del concorso del 1991 per l'area direzionale.

sua complessità. Si trattava, in altre parole, di precisare l'identità di un luogo proponendo una visione di più ampio respiro che riguardasse la città nella sua unità, proponendo una idea possibile di costruzione della 'grande Milano'. Il titolo del seminario al cui interno si inserisce il progetto sviluppato da Antonio Monestiroli con un gruppo di dottorandi – le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città – si dimostra eloquente in questo senso.

L'area di progetto si colloca sul sito precedentemente occupato dalla stazione di snodo delle Varesine, che collegava Milano alle altre città della Lombardia in direzione nord. La presenza della stazione e il passaggio dei binari hanno determinato il carattere dell'area, che ai tempi del concorso si dava come un grande vuoto urbano indefinito, risultante dall'arretramento della stazione Garibaldi (ex Varesine) e dall'interramento dei binari. Proprio la presenza di questo ostacolo fisico ha fatto sì che le diverse parti di città che vi insistevano si costruissero ognuna con una regola arbitraria senza la particolare necessità di istituire rapporti di senso tra le stesse. La liberazione dell'area, come un'operazione di scavo archeologico, riportava alla luce il problema, che diventava allora una delle questioni da provare a risolvere attraverso il progetto.

Note sul carattere dell'area

L'area Garibaldi-Repubblica è posta a ridosso dei bastioni spagnoli che cingevano il centro storico fino al 1800, nel punto di intersezione tra questi e la direttrice prolungamento di via Manzoni, antico cardo massimo della città romana. Nell'area confluiva un'altra direzione importante, quella del tracciato del naviglio Martesana - un'importante via d'acqua (attualmente coperta da via Melchiorre Gioia) realizzata su progetto di Leonardo - che legava Milano ai nuclei esterni alla cinta dei bastioni che facevano parte del Comune di Corpi Santi. Questa sua particolare localizzazione e la vicinanza con il naviglio hanno storicamente rappresentato una condizione positiva per la trasformazione dell'area, che da fonte di approvvigionamento per i terreni agricoli circostanti diventava luogo favorevole



all'insediamento di attività produttive che determinarono progressivamente la fisionomia degli insediamenti limitrofi, conformati a seconda delle esigenze senza una precisa regola.

Complice la sua trasformazione a carattere industriale, in prossimità dell'area venne realizzata nel 1840 la prima linea del ferro in direzione Milano-Monza con il suo capolinea in prossimità della Porta Nuova.

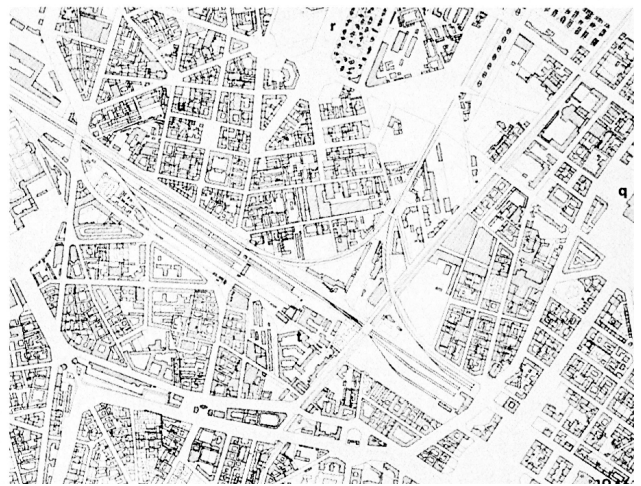
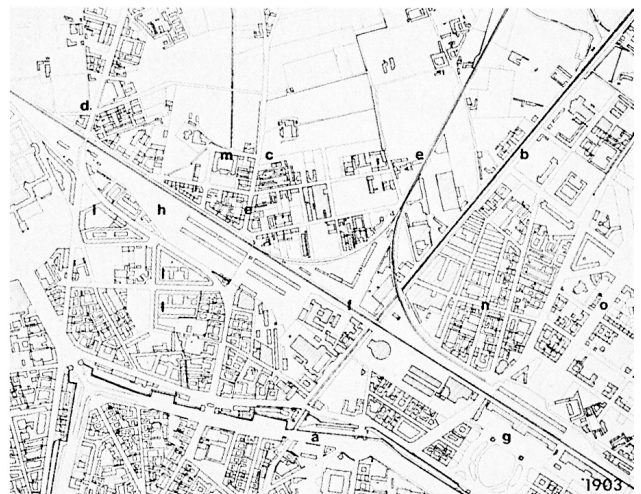
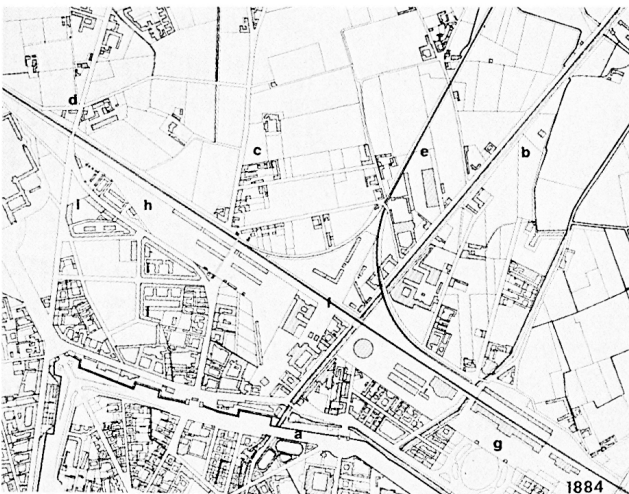
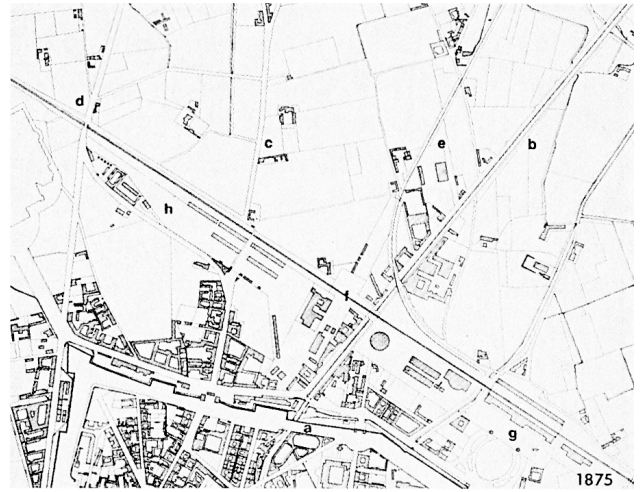
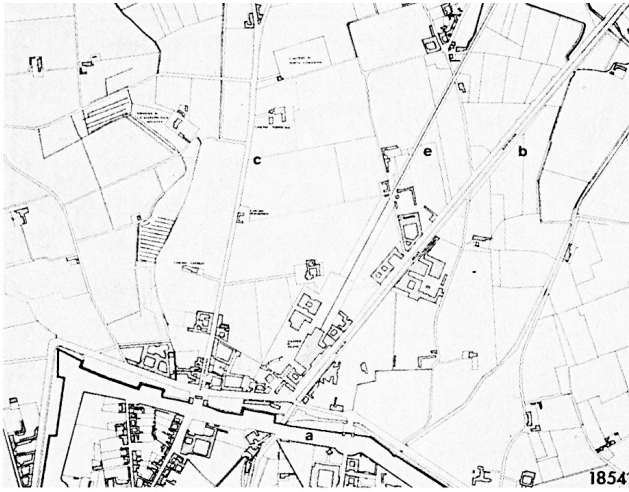
Nel 1857 venne poi realizzata la prima cintura ferroviaria di collegamento tra la linea Milano-Monza e quella di pochi anni successiva che legava Milano a Venezia verso est, con capolinea nell'attuale Porta Vittoria. Contestualmente fu costruita la stazione passante Centrale collocata nell'attuale piazza della Repubblica.

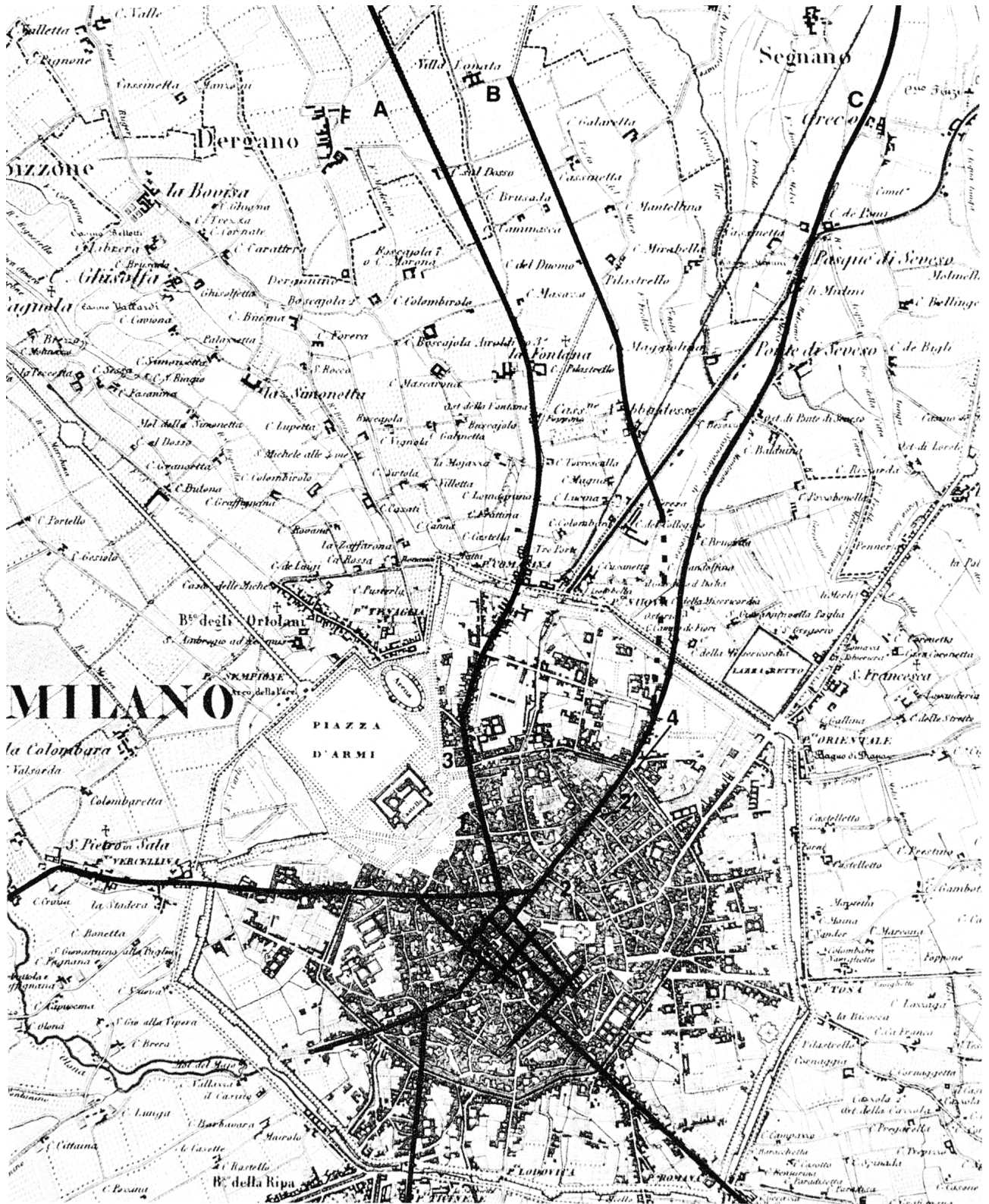
La costruzione di questa fascia ferroviaria dimostrava l'indifferenza rispetto alla città e al suo sviluppo. Il suo tracciato infatti, interrompendo gran parte dei collegamenti extraurbani tra Milano e i territori a nord, si poneva come vera e propria cesura tra il centro città e i centri minori del sistema policentrico lombardo.

Una scelta che interesserà non solo i rapporti diretti tra l'area e le parti più esterne a grande distanza ma anche parti di città che a causa della deviazione dei tracciati territoriali perderanno il loro valore urbano – come nel caso del rettilineo napoleonico, l'attuale Corso Buenos Aires, che da asse rappresentativo diventerà una semplice strada a traffico intenso per accogliere l'accesso in città in direzione Monza.

A seguito di queste operazioni, l'area Garibaldi-Repubblica, che storicamente appariva come punto di cerniera in cui confluivano e da cui si dipartivano importanti direttrici di collegamento tra la città e il suo intorno, assumeva il carattere di "limite invalicabile" con una fortissima soluzione di continuità tra le parti estremamente eterogenee della struttura urbana, che ormai anche nella sua fascia di più recente espansione andavano consolidandosi senza un principio ordinatore che ne definisse il carattere e senza alcuna relazione con il centro storico adiacente.

Le trasformazioni dell'area alle soglie del 1854, 1875, 1884, 1903, 1934, 1946.







PRG dell'ing. Beruto, 1884.

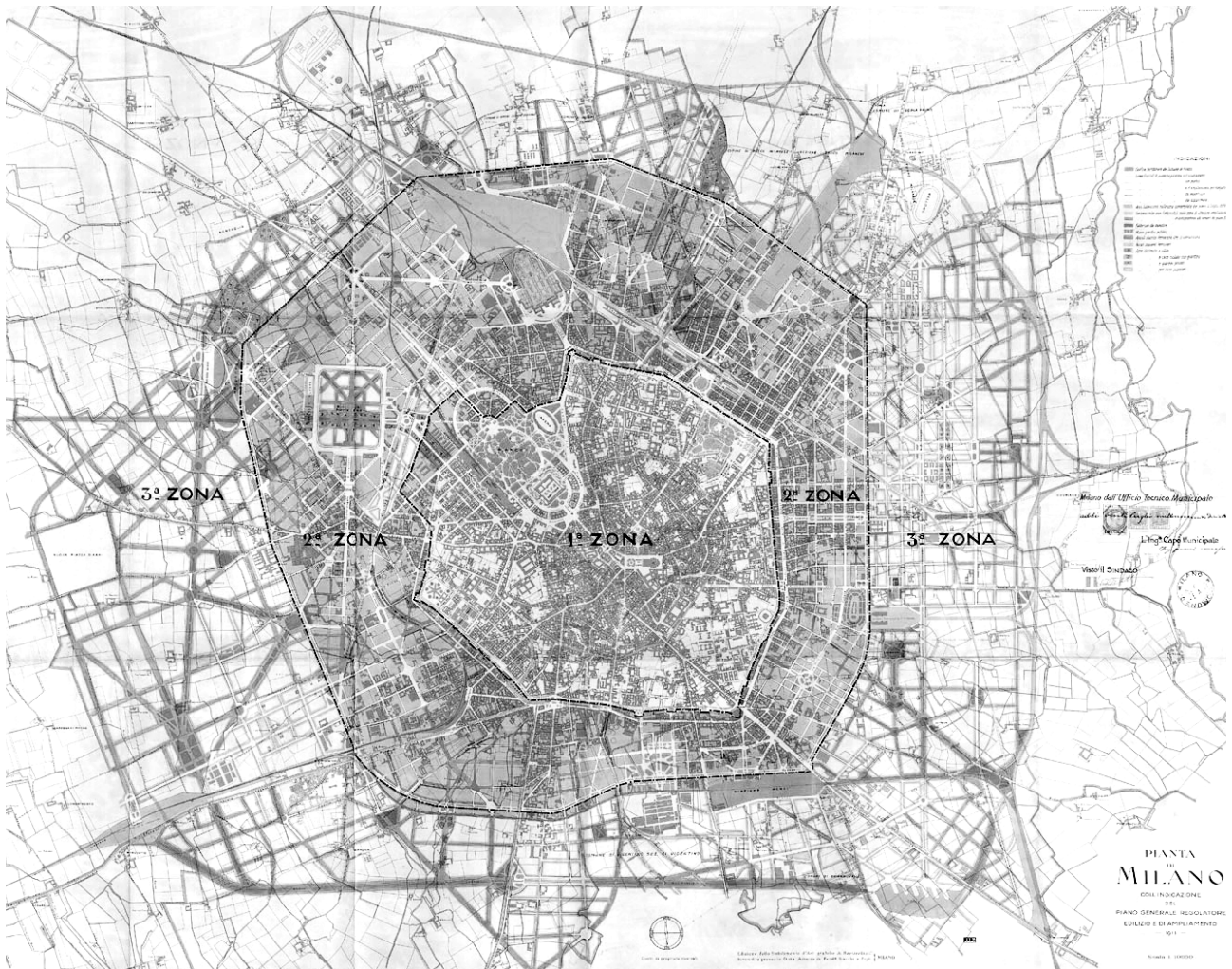
nella pagina successiva:
PRG Pavia-Masera, 1910.

Le scelte di piano compiute negli anni successivi, con il piano Beruto (1884-1889) prima e con il piano Pavia-Masera (1911-12) dopo, insistono su questo modello di crescita ad anelli concentrici per la città che contribuisce a “diffondere” la struttura urbana a macchia d’olio senza nessuna particolare attenzione né alle relazioni tra le parti “interne” ad essa né a quelle tra la città e il territorio circostante.

L’immagine che ne risulterà sarà quella di una città letteralmente soffocata, dalla cinta ferroviaria completata nel 1844 e dalle fasce di espansione prevalentemente residenziale, dando forma ad una dialettica inconciliabile tra centro e periferia ancora visibile all’interno della struttura urbana.

Le sorti dell’area rimarranno invariate anche dopo la costruzione della nuova Stazione Centrale, pensata come una stazione di testa che doveva accogliere tutti i traffici ferroviari confluenti a Milano, e di conseguenza in grado di liberare l’area di concorso dalla stazione Garibaldi, restituendo questa parte alla città.

L’obiettivo che ci si era posti venne tuttavia disatteso perché per sua conformazione la nuova stazione non si prestava a raccogliere i traffici provenienti da nord-ovest. In questo modo l’area manteneva drammaticamente il suo ruolo di elemento di separazione tra le parti di città.

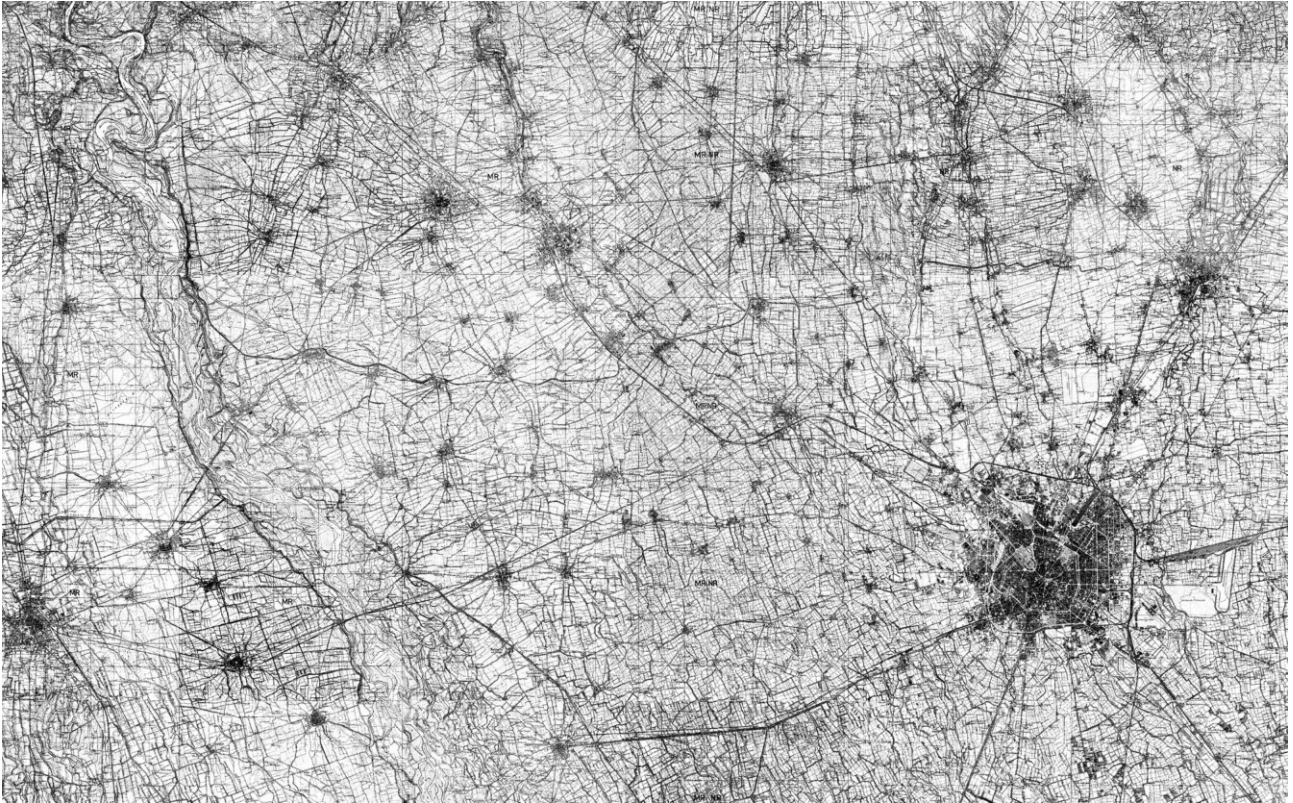


Una separazione che neanche il tentativo di aprire il lungo tracciato di viale Zara – con l'obiettivo di collegare Milano a Sesto e a Monza e ordinare le espansioni settentrionali lungo il suo sviluppo – riuscì a risolvere, rimanendo incompiuto proprio nel primo tratto verso Milano che avrebbe dovuto confluire direttamente nell'area della stazione Garibaldi.

L'idea di città e la costruzione di un luogo

Con l'eliminazione della ferrovia si apre un grande vuoto fra il centro e la prima periferia in un punto della città molto importante e delicato a un tempo, in cui le espansioni ottocentesche e novecentesche non avevano trovato - proprio a causa della presenza dei binari - il modo di saldarsi al nucleo storico della città. L'area di concorso, in più, si trova lungo la direttrice che attraversa la città in direzione sud-est/nord-ovest e intercetta in uscita dalla città consolidata altre due vaste aree oggetto di dismissione - l'ex scalo ferroviario Farini subito successivo all'area Garibaldi-Repubblica e la goccia della Bovisa, ex area produttiva -.

Il concorso quindi imponeva una proposta architettonica che fosse portatrice di un progetto per la città nel suo complesso, con la possibilità di ripensarne la forma liberandola dai "vincoli" imposti dal modello monocentrico per proporre una



concezione alternativa - o forse riprenderne la vocazione originaria -, in grado di innescare una dinamica positiva per lo sviluppo urbano successivo.

Un problema complesso a causa della *forma urbis* attuale la cui struttura concentrica rende complessa la scelta di prediligere una particolare direzione.

Del resto la reiterazione del modello concentrico della città storica anche nei piani successivi ha contribuito a consolidare questo modello insediativo, complicando ancor più il problema e la sua possibile risoluzione.

In questo senso, tra i piani elaborati per la città, forse solo il piano A.R. del 1945 - redatto da Albini, Belgiojoso, Bottoni, Cerutti, Gardella, Palanti, Peressutti, Pucci, Putelli e Rogers - aveva proposto una idea che ribaltava il modello di sviluppo monocentrico per indicare una strada diversa che recuperasse il rapporto dimenticato tra Milano e i centri oltre i confini comunali.

La proposta prevedeva di riordinare la struttura urbana attraverso il riassetto della viabilità, riportando all'interno della città i due assi cardo-decumanici di memoria romana che ribadivano la direzione storica di sviluppo della città.

Questa volontà di scardinare il modello monocentrico preesistente a favore di una idea di città policentrica era confermata anche dalla previsione di un centro direzionale da collocare in zona Sempione, oltre il Castello, nell'area che diventerà successivamente sede della fiera di Milano.

Anche questa in realtà era un'indicazione già contenuta nella storia della città, se pensiamo al progetto per il Foro dell'Antolini e alla sua posizione rispetto al centro

nella pagina precedente:
i tracciati territoriali del sistema poli-
centrico lombardo, carta IGM 1936.

in questa pagina:
Piano A.R., 1945.



storico e alla sua relazione con il territorio.

Nel caso del piano A.R. l'occasione era rappresentata dalla ricostruzione postbellica. Adesso l'occasione per ripensare la forma di Milano era data dalla dismissione di ampie aree produttive e in maggior misura dalla deviazione dei traffici ferroviari con la conseguente progressiva dimensione degli scali, un tempo posti a corona della città e adesso corpi estranei ma interni ad essa. Ad ogni modo, per una città che ha sempre mostrato una certa reticenza nel cercare un modo di sviluppo coerente con la sua rapida crescita, la liberazione di queste vaste aree dismesse rappresentava l'occasione per grandi progetti urbani attraverso cui sperimentare i principi insediativi possibili per dar forma ai luoghi di un sistema policentrico territoriale e urbano a un tempo.

Secondo questa idea di città l'area Garibaldi-Repubblica rappresentava un caso decisamente senza eguali. Posta a cavallo tra centro storico ed espansioni ottocentesche e novecentesche, lungo la direttrice di sviluppo urbano verso nord-ovest, nell'area confluisce una rete di trasporti pubblici che la lega al territorio circostante – alcune linee ferroviarie verso nord, una linea di metropolitana, il passante ferroviario (una sorta di metropolitana extraurbana). Questo sistema di accessibilità conferisce all'area un'importanza strategica e all'interno della città e rispetto al sistema territoriale. Il concorso rappresentava allora l'occasione per definire attraverso l'architettura un luogo centrale, non solo per posizione geografica ma anche per significato, all'interno della struttura complessa di una nuova Milano policentrica.

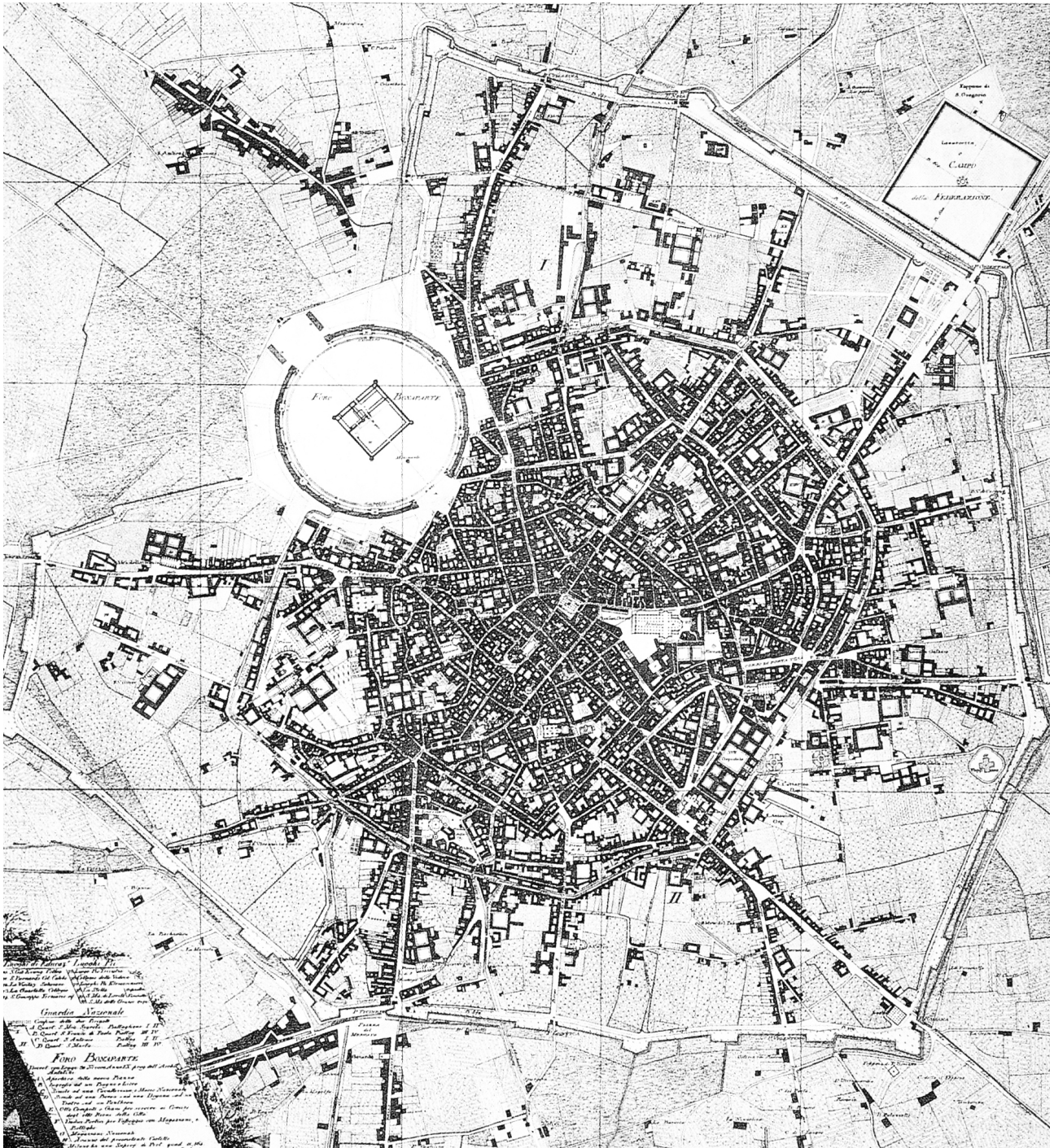
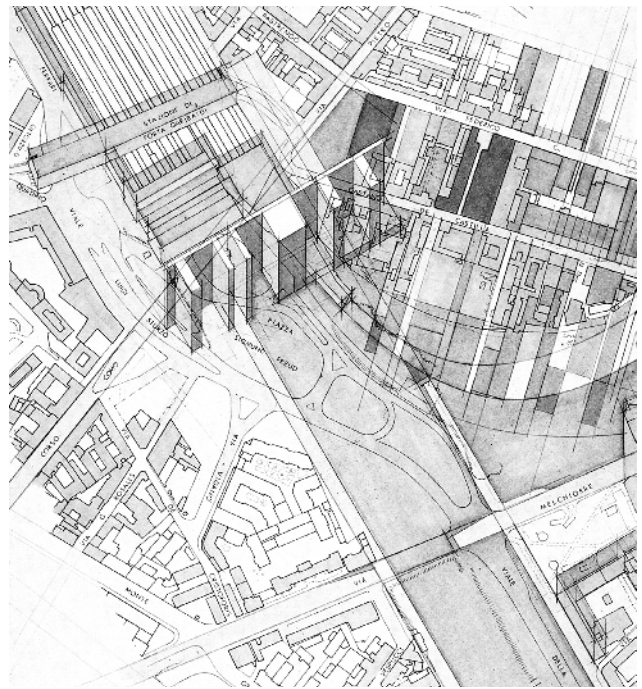


Foto del grande vuoto disponibile. In primo piano il rilevato della stazione.

a destra:
schizzo di studio del progetto per la proposta di localizzazione del Palazzo della Regione (G. Grassi, A. Monestiroli, R. Campagnola, P. Rizzato), 1975.



Sul progetto. La precisazione dell'identità e le scelte compositive

L'area che risultava dalla dismissione della ferrovia appariva come un grande spazio libero senza forma né confini precisi.

I limiti dell'area erano rappresentati a sud-est dal rilevato della stazione e a ovest dalla stazione di testa Garibaldi. Verso nord la sua forma si dava in maniera del tutto casuale, semplicemente risultante dalla confluenza in quel punto delle parti di tessuto cresciute anch'esse senza un principio d'ordine.

Il tema assunto dal progetto era proprio la definizione di questo vuoto a cui dar forma attraverso l'architettura e, di conseguenza, la costruzione di un luogo riconoscibile che potesse raccontare in qualche misura la sua storia.

La precisazione dell'identità del luogo costruito dal progetto passa per la composizione di più parti, senza insistere su un principio insediativo "interno" - come il precedente caso del foro del Politecnico alla Bovisa - ma lasciando al campo di relazioni istituite tra le parti autonome che lo compongono il compito di definire i limiti del luogo senza recingerlo, ma attraverso la disposizione ordinata delle architetture del progetto nei punti cospicui dell'area rispetto al contesto di riferimento. In questo senso, si trattava di precisare forme e ruolo di questo grande vuoto costruito e misurato dai rapporti tra gli elementi della composizione.

Una idea di composizione che riprende il principio classico dell'acropoli e riporta all'attenzione la lezione di Giuseppe Samonà e la sua "teoria dei vuoti" che posseggono *l'eloquenza di caratterizzarsi come vuoti architettonici, come vedute della città storica per brani di un discorso figurativo esterno*¹.

Il tema assunto dal progetto era infatti la costruzione di un luogo preciso e dotato di una propria qualità, in grado di esibire - proprio nel ribadire la sua condizione di discontinuità all'interno del corpo della città attraverso la forma del vuoto - i brani della struttura urbana eterogenea che insistevano sull'area.

in questa pagina:

Foto aerea precedente al concorso del 1991 con il vuoto risultante dell'area di progetto.

nella pagina successiva:

In basso, gli impianti ferroviari – stazioni, scali, edifici annessi – e la loro misura rispetto alla dimensione della città.

Da essere il limite fisico che divideva la città dalla campagna e dagli ultimi avamposti di periferia, sono poi diventati poi il vallo continuo che interrompeva ampie parti di tessuto, come grandi fiumi dotati di ponti e dighe, segnati da grandi costruzioni che accompagnavano per lunghi tratti il corso dei binari.

Scomparso il mondo laterale che la ferrovia aveva generato o attratto, fabbriche, attività indotte, di magazzini, quella cintura, fisicamente differente, formalmente labile si dava esclusivamente come elemento di separazione e limite invalicabile.

La fotografia guarda a nord-ovest.

Le pensiline in primo piano sono quelle della Stazione di Porta Garibaldi, costruita tra il 1957 e il 1963.

In alto, i lavori di sterro per la costruzione della nuova stazione delle Linee Varesine. In primo piano il cavalcavia di via Farini in costruzione anni '50.

Sulla stessa direzione, in lontananza, l'area degli ex gasometri della Bovisa.





Questo vuoto è misurato dalla distanza e dalle scelte posizionali dei tre edifici complessi del progetto. Essi sono collocati in rapporto alle direzioni rilevanti che insistono sull'area e attraverso la loro architettura e la loro collocazione rimandano a relazioni a grande distanza, rafforzando il carattere urbano del progetto.

Il progetto si compone di tre parti: un complesso di edifici uffici; la sede del Palazzo della Regione – prevista poco distante dall'area di concorso sull'asse di via Melchiorre Gioia -, secondo una scelta localizzativa proposta nel 1975 dallo stesso Monestiroli con Giorgio Grassi e Paolo Rizzato a conclusione dell'asse sud-est/nord-ovest; una grande biblioteca civica, un polo culturale aperto ai cittadini.

La volontà di insediare edifici collettivi e delle istituzioni, rispetto alla sola destinazione direzionale indicata nel bando del concorso del 1991, aveva come obiettivo la rappresentazione della identità civile del luogo costruito dal progetto.

La direzione dell'asse del Sempione - prolungamento della via Emilia romana -, unica direttrice ordinatrice dello sviluppo urbano, diventa un riferimento per la forma del luogo all'interno del progetto, che ne ripropone in qualche misura l'andamento sud-est/nord-ovest.

Questa direzione principale è ribadita dall'edificio della biblioteca, collocato sul rilevato ferroviario in diretta relazione con la città storica di cui ridefinisce i margini, e posto a ridosso dell'asse che penetra nell'area lungo questa direzione.

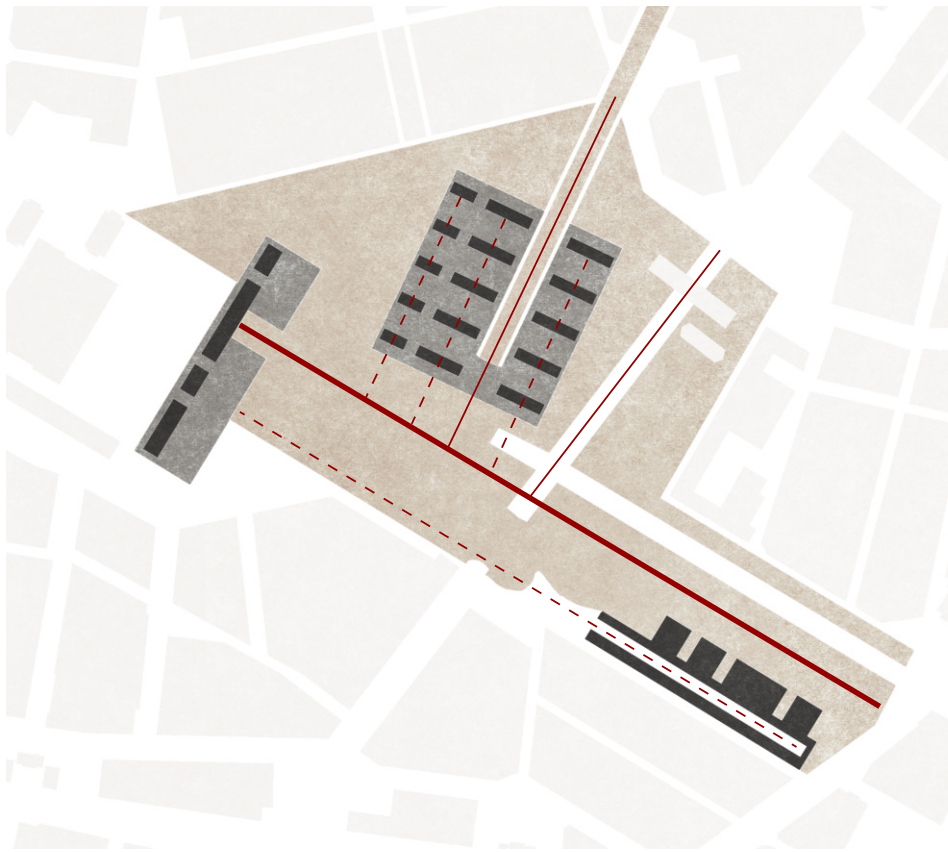
Con la sua forma e lo sviluppo longitudinale della galleria che tiene assieme e distribuisce le sue parti, l'edificio accompagna il percorso lungo l'asse del progetto attraverso il lungo volume porticato, che - come il portico degli Uffizi di Firenze - costruisce una strada interna parallela al margine degli isolati a sud dell'edificio e rivolta verso il Palazzo della Regione, che fa da doppio alla "strada esterna" in direzione dell'asse principale della composizione.

Questo percorso, che ricalca il precedente tracciato ferroviario, si conclude poi nell'edificio a torre, sede del Palazzo della Regione, posto proprio a fondale di questo asse.

Questo "castello" di torri misura con la sua altezza l'estensione longitudinale del vuoto e instaura relazioni a distanza con gli elementi alti dei principali edifici della città storica - le guglie del Duomo e la Torre del Filarete del Castello Sforzesco - di cui riprende l'altezza -, e attraverso la relazione istituita dà forma con questi ultimi ad un sistema di luoghi centrali riconoscibili all'interno della struttura urbana

Le scelte posizionali in riferimento ai rapporti urbani.
In rosso le direttrici di espansione e in giallo le relazioni a grande distanza tra il progetto e i principali *fatti urbani* della città storica.
Disegno dell'autore.





Schema del principio compositivo con il disegno degli assi che regolano il progetto secondo la loro gerarchia.

"L'asse (...) collega dei volumi (...) differenziati gli uni dagli altri. (...) Tutto è in ordine. Ma la sensazione è ricca, si osservano abili disassamenti che danno l'intensità ai volumi. (...) L'ordine è la gerarchia degli assi, dunque la gerarchia dei fini, la classificazione delle intenzioni."

Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 2013, pp. 153-154.

nella pagina seguente:
ridisegno del planivolumetrico del progetto di Monestiroli.

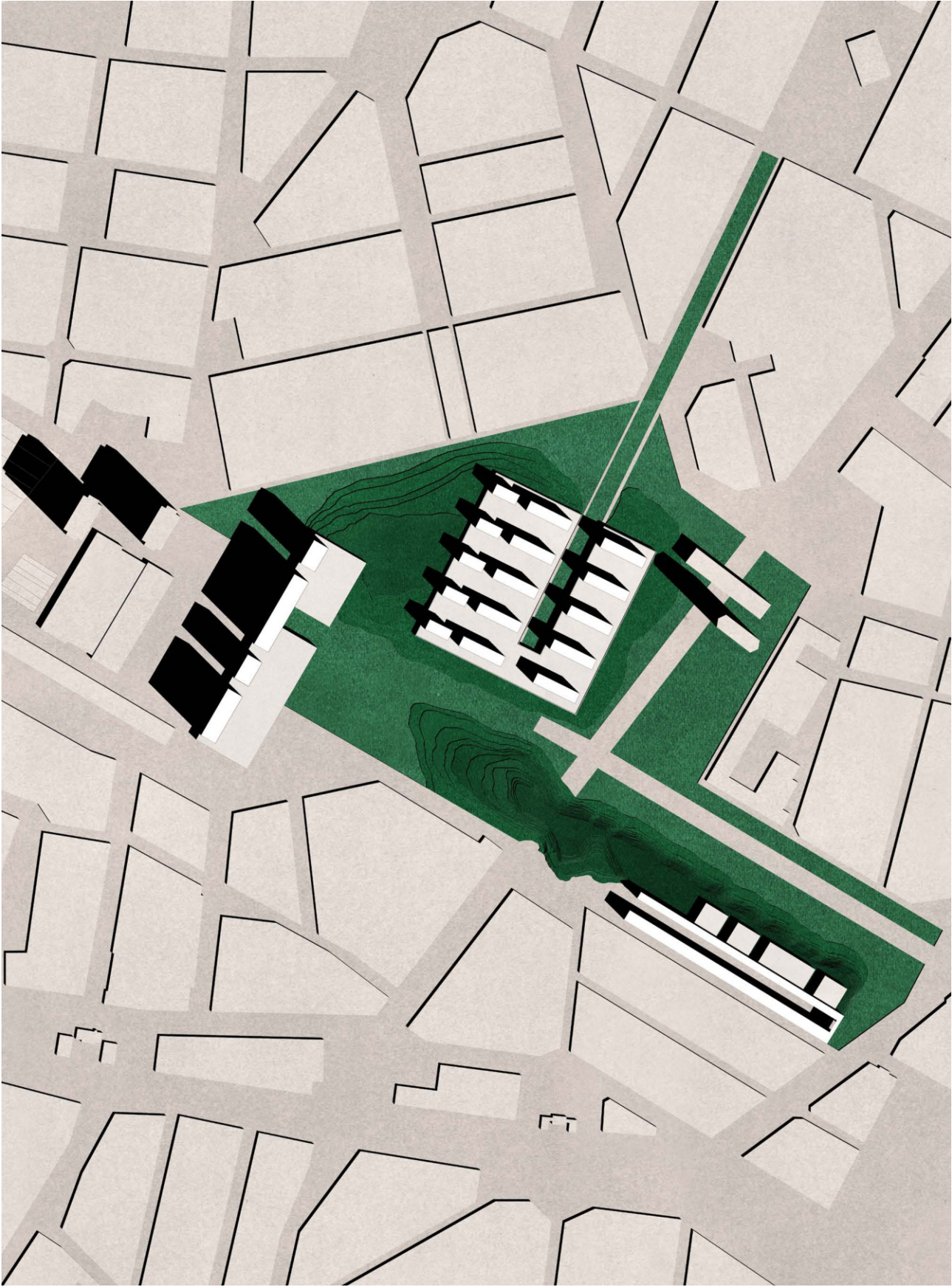
costruita per parti discrete.

Il complesso di edifici a funzione terziaria, invece, si innesta trasversalmente a questo asse, con una leggera rotazione rispetto alla sua perpendicolare, assumendo questa volta la direzione nord-est di viale Restelli, che collega Milano a Sesto e al sistema territoriale dei laghi della Lombardia.

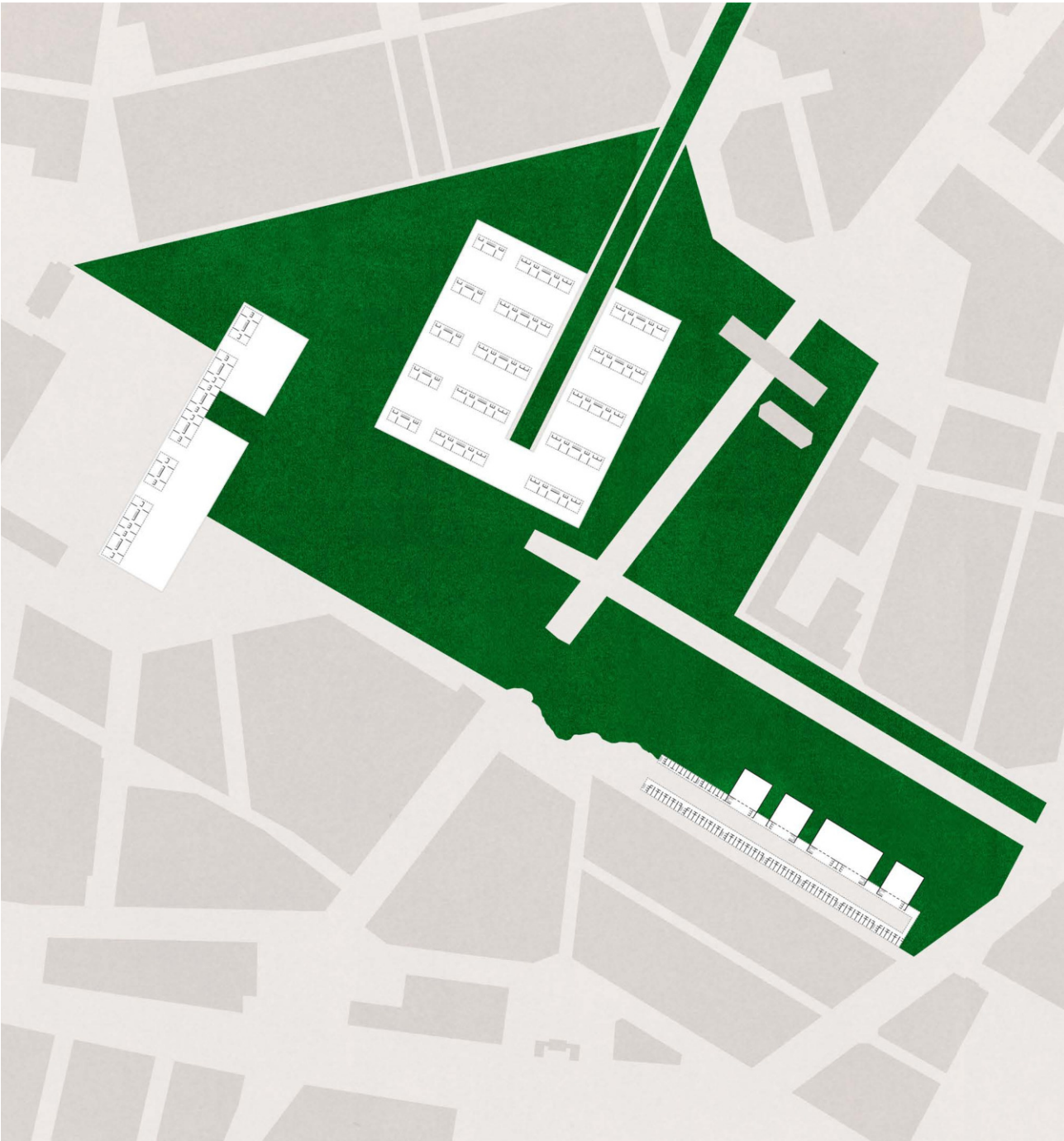
La precisione e la compiutezza delle tre parti del progetto ribadisce la centralità del luogo, che non assume i caratteri del contesto circostante ma che per contrasto di forma – quella precisa definita della composizione ordinata delle tre architetture complesse da un lato e le parti eterogenee e senza ordine dell'intorno dall'altro - si definisce come luogo autonomo e in sé finito.

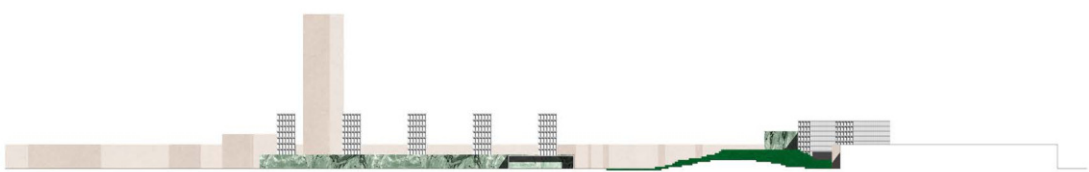
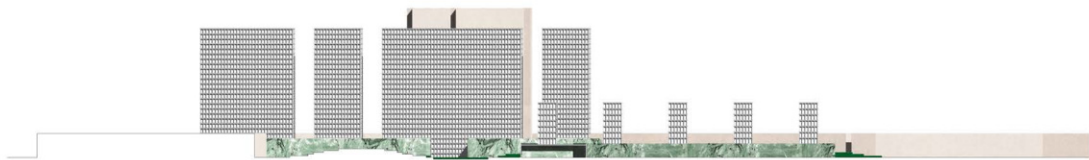
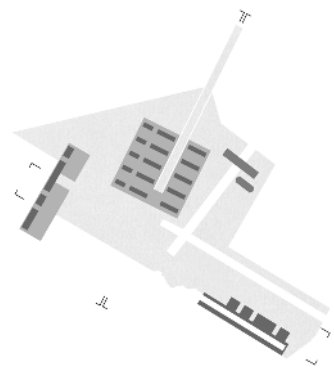
Una intenzione analoga a quella contenuta nel progetto per il Foro Bonaparte dell'Antolini, il quale, anche se con un principio insediativo opposto – quello del foro appunto, luogo recinto e unitario – denunciava la stessa volontà di definirsi come un luogo concluso e riconoscibile, la cui autonomia era precisata anche in questo caso per differenza – di forma, di modo di costruzione e di misura, di carattere - sia in rapporto alla parte di città in cui si inseriva sia in rapporto alla campagna esterna circostante.

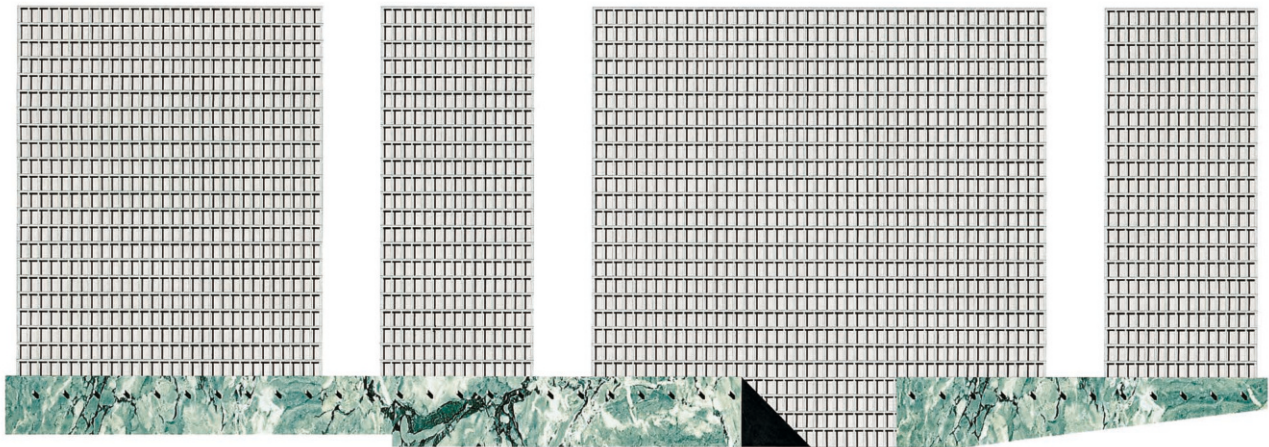
Nel caso del progetto per Garibaldi-Repubblica la riconoscibilità del luogo in quanto "limitato" ovvero definito, passa invece per l'individualità delle parti che costruiscono uno spazio che, al contrario, si apre alla città e fa sintesi nel grande



in doppia pagina:
Planimetria e sezioni urbane.







vuoto della complessità urbana della città in quel punto e delle diverse parti che vi si affacciano.

La qualità del luogo si costruisce quindi attraverso la precisione delle architetture del progetto, che nella loro elementarità ne definiscono l'identità.

Questa precisazione passa per la loro autonomia e la loro definizione tipologica, secondo un principio analogo a quanto avviene nel Campo dei Miracoli di Pisa in cui le architetture stabiliscono, attraverso la loro relazione reciproca, forma e misura del luogo, come personaggi di una vicenda che si svolge nel vuoto del parco, che diventa la scena di un dialogo a distanza e che assume dalle stesse architetture e dal loro modo di relazionarsi reciprocamente il diverso carattere che contraddistingue i luoghi in cui lo spazio aperto si articola.

Nel progetto di Monestiroli ogni architettura, seppur singolare, stabilisce con gli altri elementi del progetto un rapporto di omologia che ha come scopo quello di restituire un luogo costruito per parti autonome eppure unitario.

Questo obiettivo è raggiunto attraverso un linguaggio e un principio costruttivo unico per i tre edifici.

Ogni architettura infatti si definisce sul rapporto tra due elementi, un basamento massivo che le distingue dal suolo naturale e definisce lo spazio collettivo esterno e interno agli edifici – nelle parti basamentali dei tre edifici sono infatti collocate le attività pubbliche o più collettive che si svolgono nei singoli edifici –, e un sistema trilitico in ferro e vetro che caratterizza le parti al di sopra dei basamenti, con delle variazioni tipologiche interne riferite al tema specifico di cui devono rendersi espressive.

Le indicazioni sul linguaggio degli edifici si esauriscono qui. Perché?

Se si guarda al campo pisano infatti, alla precisa disposizione dei volumi si accompagna l'altrettanto precisa qualità di ogni singola architettura, che la rende un elemento "prezioso" in grado di trasferire il suo carattere al luogo che costruisce con gli altri elementi della composizione.

I personaggi del dialogo, il vuoto come *autore*

Prospetto del Palazzo della Regione, nella pagina precedente, e prospetto dell'edificio della biblioteca civica, con il loro modo di costruzione omogeneo. Anche il complesso terziario è costruito allo stesso modo. Archivio Monestiroli.



Allora per quale motivo questo aspetto nel progetto, invece, non è oggetto di maggiore approfondimento?

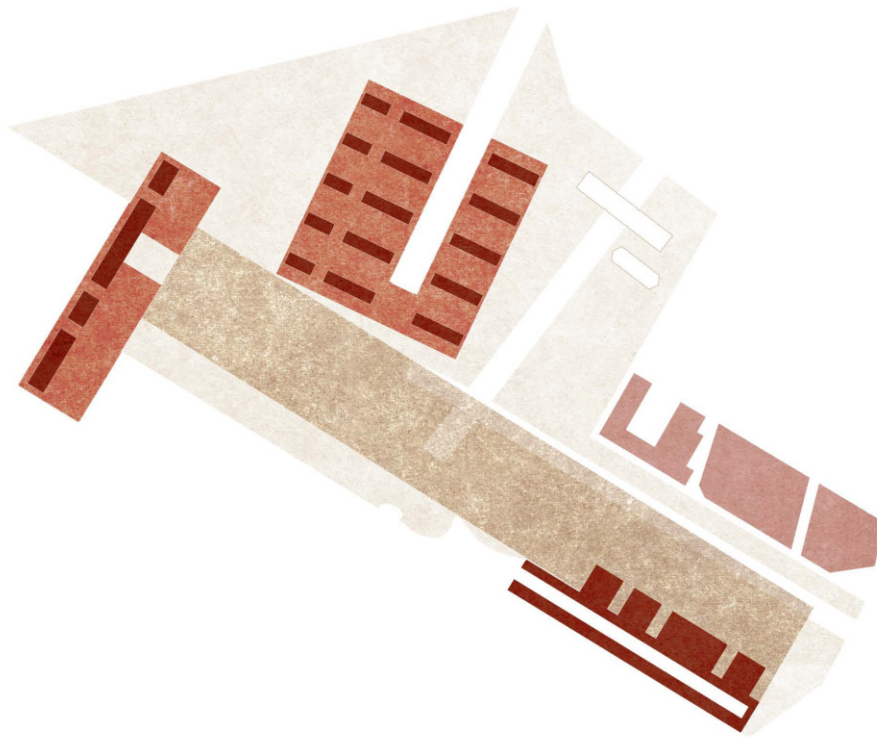
Questa presunta mancanza di definizione è una caratteristica ricorrente di molti progetti urbani di Monestiroli. Eppure, a ben vedere, proprio l'astrazione a cui tendono questi progetti, e le architetture che li costituiscono, sposta il problema sull'importanza della costruzione dei luoghi, che precede quella delle singole architetture. Da queste ultime, poi, i luoghi assumeranno identità e caratteri propri, dando forma a quel rapporto biunivoco e necessario che intercorre tra i due termini – il luogo e le architetture che lo costruiscono –, ma la sola indicazione tipologica, in questo caso così come nel precedente analizzato del Politecnico alla Bovisa per fare un esempio, volta a precisare i rapporti formali e di senso tra gli elementi della composizione e tra questi e la città, rende ancora più evidente il suo principio ordinatore e più eloquente la composizione rispetto al suo significato urbano.

Proprio con la priorità di definire l'identità del luogo prima di quella delle architetture, i tre edifici del progetto sono composti secondo una logica che stabilisce la misura e definisce la qualità di una grande "piazza urbana" verde, un grande prato che assume il carattere di luogo collettivo della città moderna.

La sua forma è determinata dalle architetture in maniera tale per cui lo spazio risulta precisamente definito seppure nella sua conformazione apparentemente libera, che si compone di luoghi dal diverso carattere, e articolati l'un l'altro, che precisano la varietà della composizione.

Una ricchezza compositiva raggiunta con il numero minimo di elementi – tre è il numero minimo per definire uno spazio in qualche misura concluso –, disposti in punti precisi che trovano corrispondenza rispetto alle ragioni interne al progetto e rispetto a quelle esterne riferite alla città.

Secondo la disposizione ordinata degli elementi il luogo risulta articolato in quattro spazi diversi per forma, carattere e gerarchia all'interno della composizione.



Lo schema, assieme a quelli nelle pagine successive, mostra le parti in cui si articola il vuoto del progetto. In questo in evidenza il luogo principale di questa articolazione.

La sua figura rettangolare, con una semplificazione, è definita dalla posizione precisa degli elementi del progetto, mentre la sua forma e la misura dello spazio è precisata dalla consistenza volumetrica del complesso di torri e di quello terziario, verso nord, e dai volumi più minuti della biblioteca e dagli isolati sull'altro opposto dello spazio aperto, verso sud, che con il loro sviluppo longitudinale insistono sullo sviluppo longitudinale di questo spazio.

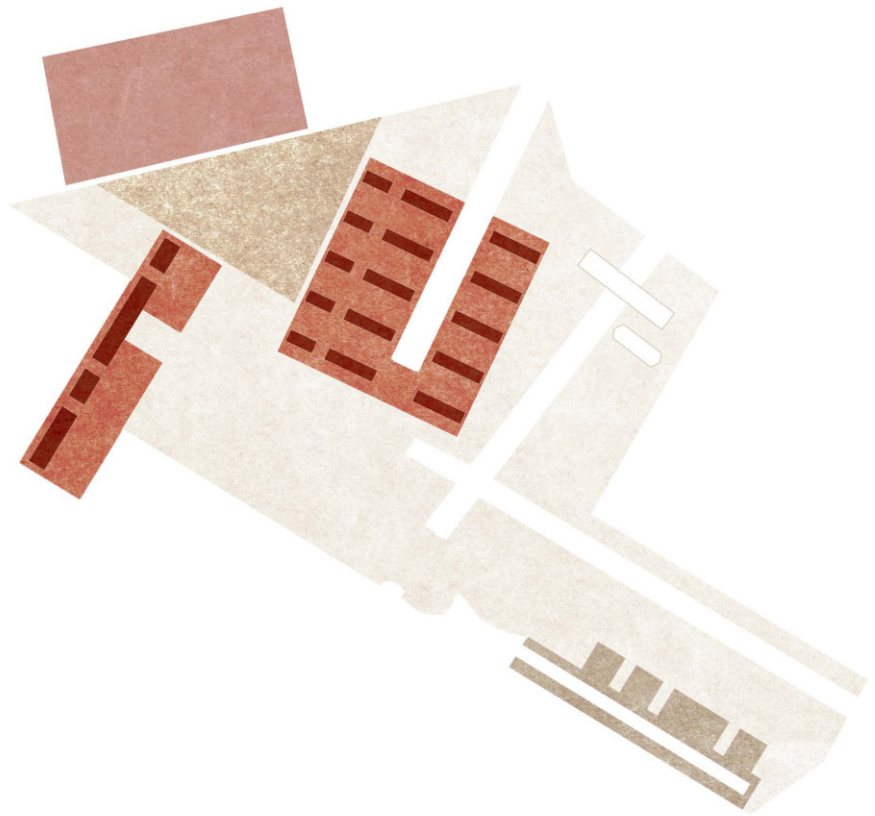
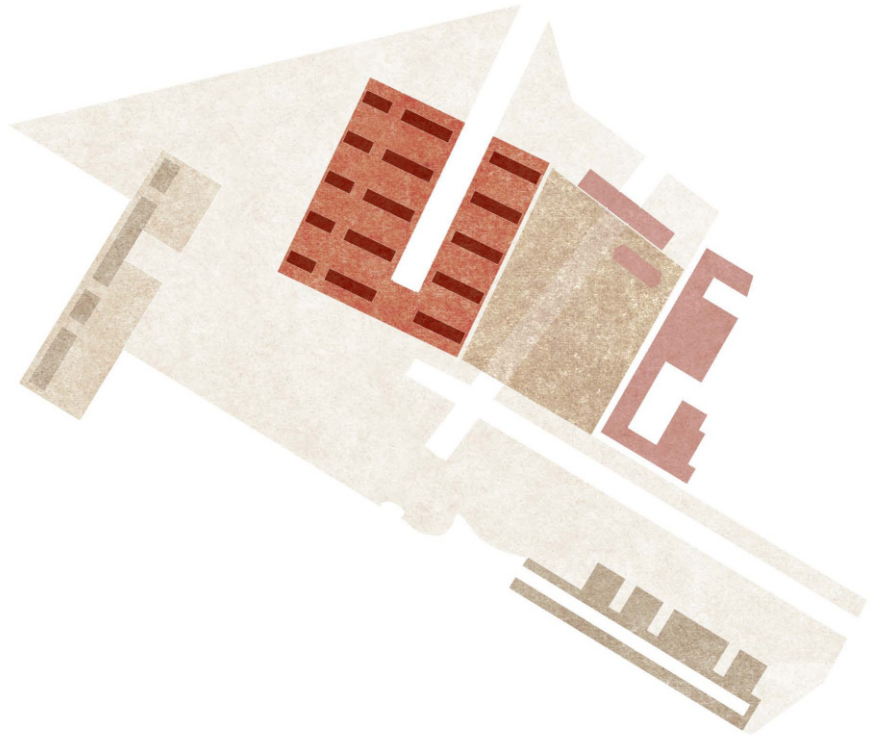
Il luogo centrale e più importante della composizione è il vuoto stretto e lungo, di forma quasi precisamente rettangolare, misurato nella sua estensione longitudinale dall'edificio della biblioteca, posto nel vertice sud-est con andamento parallelo al lato lungo del rettangolo, e dall'edificio alto che, al contrario segna con la sua misura in maniera precisa il lato corto del rettangolo a nord-ovest.

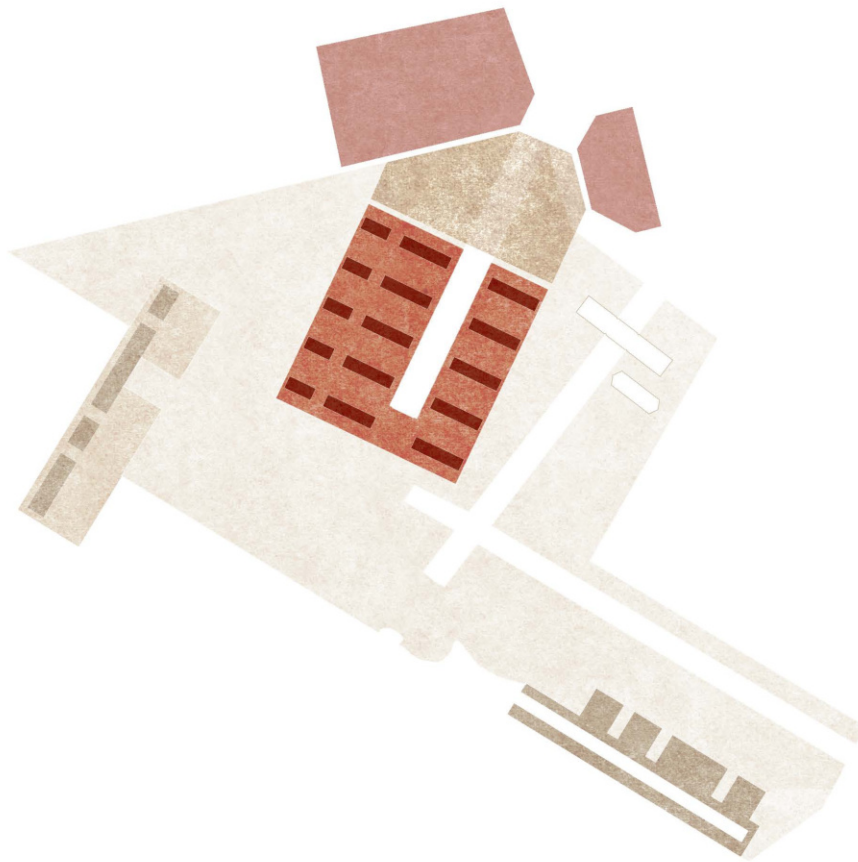
Il secondo lato lungo di questo spazio è invece definito dal terzo elemento del progetto, collocato quasi nel vertice opposto alla biblioteca sulla diagonale del rettangolo di prato, ma a differenza della biblioteca e del Palazzo della Regione che sono disposti sui bordi dell'area, il complesso di uffici si colloca libero all'interno del vuoto disponibile, e proprio attraverso questa sua particolare disposizione e giacitura concorre alla costruzione e del luogo centrale e di quelli minori di cui si compone lo spazio aperto.

La centralità del luogo misurato dalle tre architetture è confermata oltre che dalla loro scelta localizzativa anche dalla loro organizzazione planimetrica.

Se si guardano le tre piante montate assieme nella planimetria urbana si possono rilevare alcune scelte compositive interne ai singoli edifici che ribadiscono questa intenzione: la collocazione sul basamento delle torri del Palazzo della Regione, disassata rispetto alla mezzeria del basamento in senso longitudinale verso il suo limite nord; la posizione decentrata dei nuclei delle torri terziarie che costruiscono una gerarchia degli affacci, rivolgendosi verso il prato; la strada interna alla galleria della biblioteca, che con la sua direzione conduce all'interno del vuoto rettangolare.

Schemi dei luoghi costruiti dal volume del complesso terziario nella composizione con le parti di città limitrofe. La posizione di questo volume, collocato all'interno del prato rispetto agli altri due del progetto, distingue luoghi con un carattere diverso senza impedire la continuità dello spazio aperto. In questo caso due luoghi minori ma in relazione diretta con quello principale.





Il quarto ambito, questa volta separato dal centro vero e proprio del progetto dal volume terziario, che lo definisce assieme agli isolati della città. Ne risulta una sorta di atrio di accesso al luogo, provenendo dalla direzione di via Restelli, che prosegue poi fino a raggiungere il centro, attraversando la strada ricavata all'interno del basamento del volume di progetto.

Queste scelte hanno come obiettivo quello di insistere sulla centralità di questa parte dello spazio aperto e di stabilirne il carattere preponderante all'interno della composizione di luoghi.

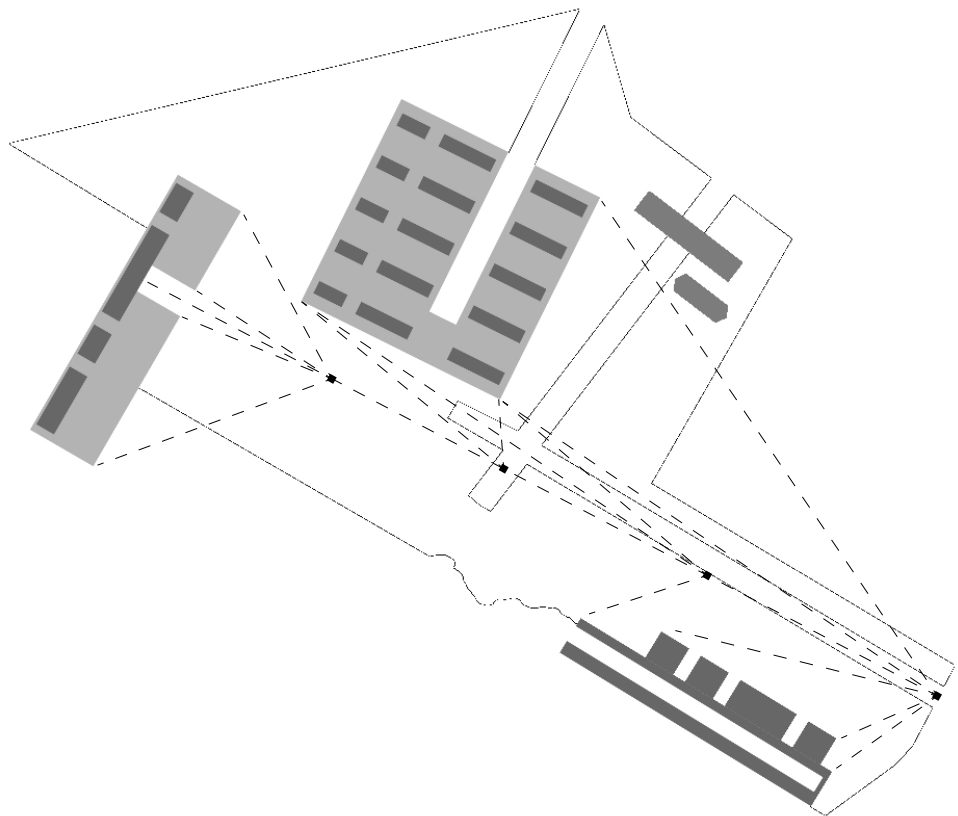
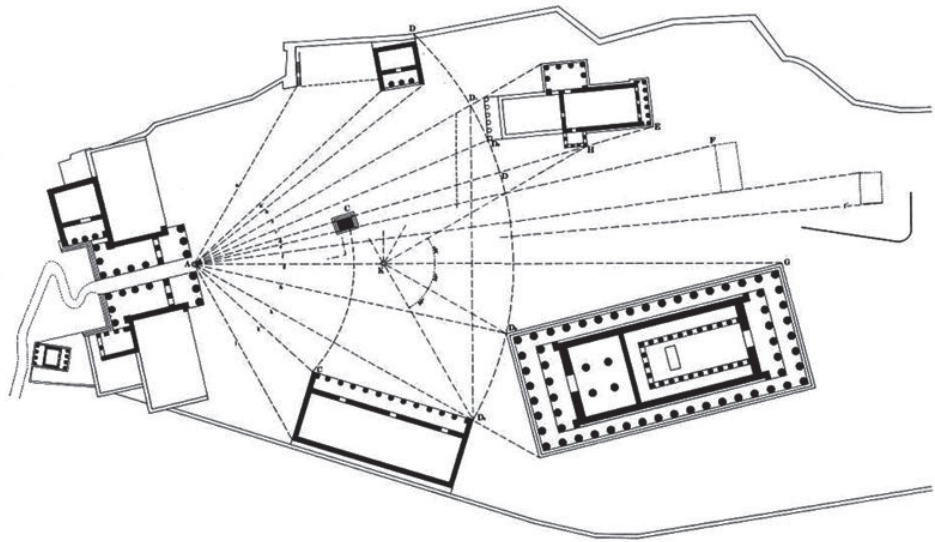
Attraverso la collocazione libera all'interno del prato dell'edificio per uffici sono poi definiti tre spazi minori che si attestano sul luogo centrale e che, ricavano la loro forma dalla composizione con gli elementi e le parti di città che affacciano sull'area. È il caso del luogo compreso tra il lato orientale del complesso terziario e la cortina di edifici sul lato sud-est, e concluso verso nord da un edificio-ponte e dal cosiddetto Pirellino, che accoglie all'interno della composizione la direzione dell'asse di via Melchiorre Gioia.

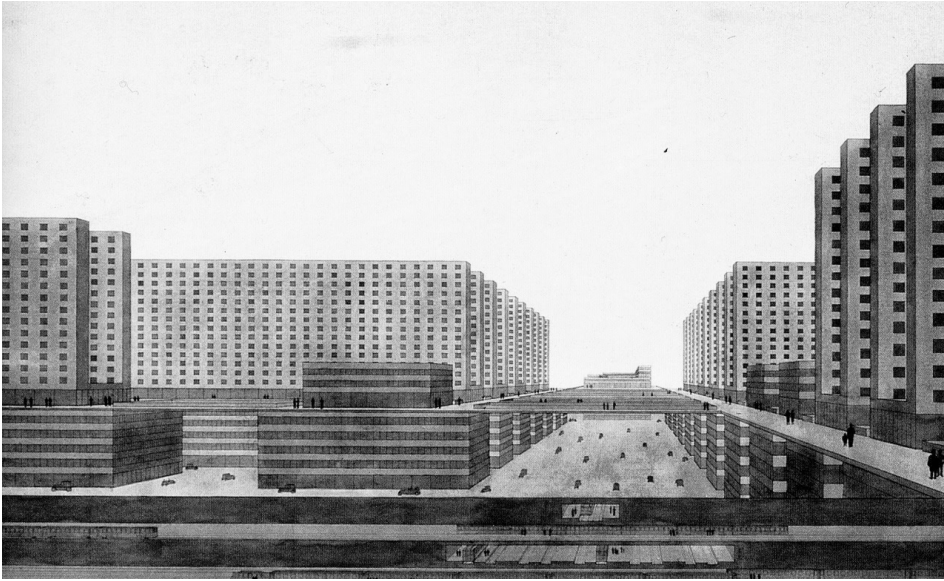
Un secondo spazio sul lato opposto a questo, è definito ancora dal lato lungo del complesso terziario, dal fianco del sistema di torri e dagli isolati a nord-ovest, che costruiscono uno spazio più "interno" considerata la consistenza volumetrica degli edifici che lo delimitano, ma che si protende in maniera quasi più decisa verso l'esterno attraverso il vertice libero della sua figura triangolare, tra le torri e gli uffici, che apre la prospettiva verso la città storica e il Castello Sforzesco.

Il terzo ambito definito dal progetto, questa volta non in relazione diretta con il luogo principale, è definito dalla relazione tra gli isolati posti a nord e il complesso terziario. Esso non a caso è costruito secondo un principio seriale che rimanda

Disegno dell'Acropoli di Atene e dei rapporti visivi generati lungo il percorso dalla collocazione e dalla giacitura delle architetture.
Tratto da C. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge, 1972.

Schema del progetto e analogia con il principio dell'Acropoli.
Percorrendo l'asse centrale del progetto le architetture, per mezzo della loro *dispositio*, si rendono evidenti nella loro autonomia.
Sulla loro consistenza volumetrica, la loro posizione e la distanza reciproca si gioca la costruzione del vuoto del progetto, definito e misurato dalle relazioni tra i "corpi" che occupano lo spazio.
Disegno dell'autore.





Ludwig Hilberseimer, *La città verticale*, 1927, prospettiva.

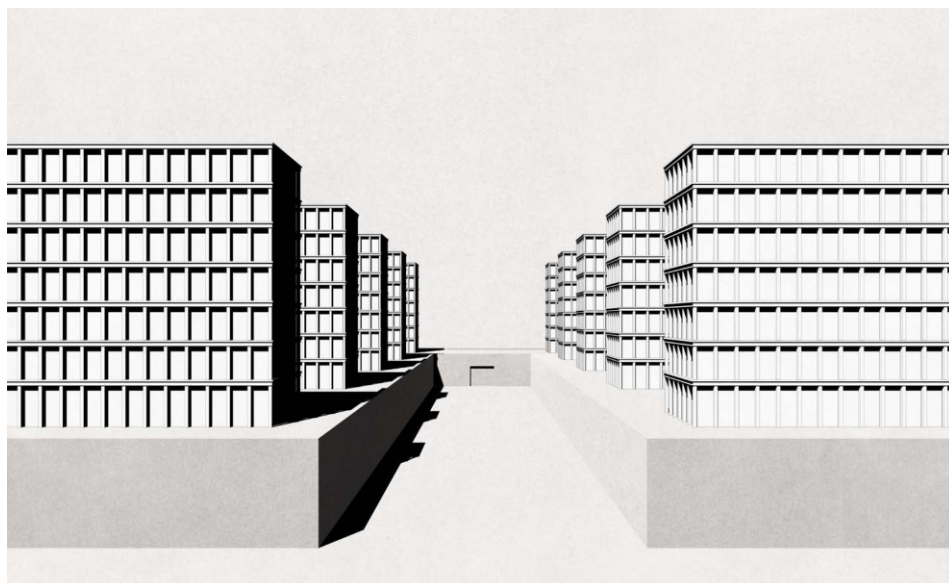
nella pagina seguente:
prospettiva dell'*isola* degli edifici per uffici.
Disegno dell'autore.

idealmente alla ripetizione tipica delle regole di costruzione di un tessuto edilizio e con cui definisce un grande “atrio” aperto, di accesso all’area in direzione di via Restelli, di cui assume la giacitura.

Quattro luoghi distinti, quindi, molto diversi tra loro per carattere e valore all’interno della composizione ma parte di uno spazio aperto, che proprio nella varietà di questi luoghi concatenati tra loro senza soluzione di continuità ritrova la propria unicità. Il *tumulto nell’insieme*², di memoria corbuseriana, viene ricomposto nel prato che assume il ruolo di elemento attraverso cui si rappresentano sinteticamente le diverse identità delle parti di città prossime.

Questa intenzione è resa ancora più esplicita dal modo in cui gli elementi della composizione sono costruiti e composti tra di loro in maniera tale da stabilire nel progetto relazioni fisiche e visive con elementi e parti di città. Ogni architettura, infatti, svolge un ruolo preciso in questa direzione.

Il complesso terziario, ad esempio, costruisce attraverso un doppio filare di volumi uguali una enfilade che accoglie l’asse di via Restelli e lo fa entrare fisicamente nel progetto attraverso lo svuotamento del basamento su cui si innestano i volumi ripetuti lungo questa direzione. La biblioteca, collocata sul rilevato della vecchia stazione delle Varesine, stabilisce con la sua architettura il rapporto con gli isolati retrostanti, con la sua misura consente agli isolati posti a sud-ovest di affacciarsi nel grande prato e attraverso la sua collocazione, parallela all’asse principale ma che lascia libero il percorso, accompagna l’asse urbano di viale Regina Giovanna all’interno della composizione. Questo asse si conclude nell’edificio più importante del sistema, il castello di torri che, posto a fondale di questa lunga prospettiva urbana, denuncia la propria eccezionalità all’interno del sistema attraverso la sua

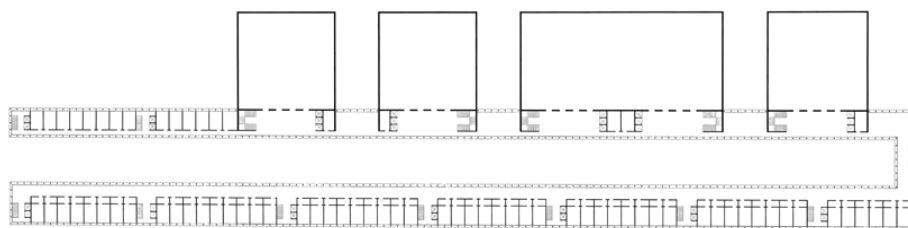


costruzione in altezza.

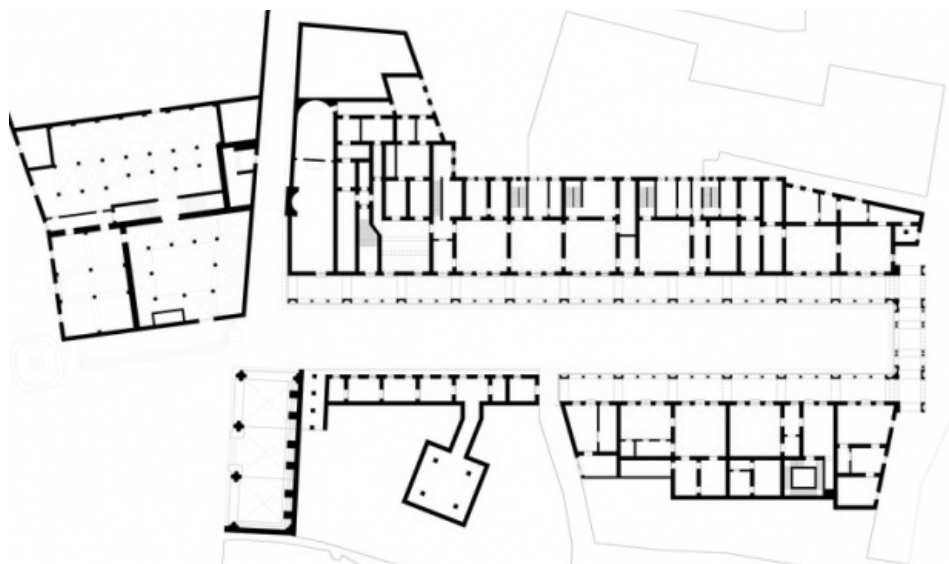
La composizione delle parti che lo costituiscono lo rendono poi un elemento capace di instaurare di volta in volta le relazioni con l'intorno in maniera specifica rispetto al contesto di riferimento, quello più prossimo delle parti di città limitrofe e quello a più grande distanza.

Il ritmo a tre varianti sul quale si costruisce l'elevato ribadisce, da un lato, la simmetria rispetto alla direzione principale - sottolineata dalla divisione del basamento in corrispondenza di questo e dalla torre più grande del sistema che si attacca direttamente a terra e precisa la gerarchia dell'asse rispetto alla composizione complessiva -, dall'altro lato invece, la torre che conclude il "castello" verso sud-ovest prende una misura diversa - pari a $2/3$ della torre principale, con il doppio risultato di definire lo spazio, risolvendo allo stesso tempo il rapporto con gli isolati compresi tra Porta Nuova e Porta Garibaldi, e di insistere attraverso il suo sbilanciamento sulla direzione dei controassi di via Restelli e via Melchiorre Gioia che si innestano trasversalmente a quello principale. In questo senso, il disegno del prato, con il suo limite segnato in maniera tale che questi due edifici si rivolgano in esso ma in maniera parziale - la biblioteca con il suo lato nord e il Palazzo della Regione fino a limite dell'ultima torre verso sud - è significativa del doppio ruolo svolto dai volumi, di costruzione del luogo del progetto da un lato e di mediazione nel rapporto con la città consolidata dall'altro, attraverso le loro parti esterne al prato.

La sua natura di edificio alto poi, instaura le relazioni con gli altri luoghi eccezionali della città, il castello e il Duomo come detto in precedenza, e con la sua qualità di riferimento urbano segnala la presenza di un luogo centrale e strategico per posizione all'interno della struttura urbana, sia in uscita dalla città lungo la sua direttrice di espansione che rispetto ai quartieri più periferici in direzione nord-ovest.



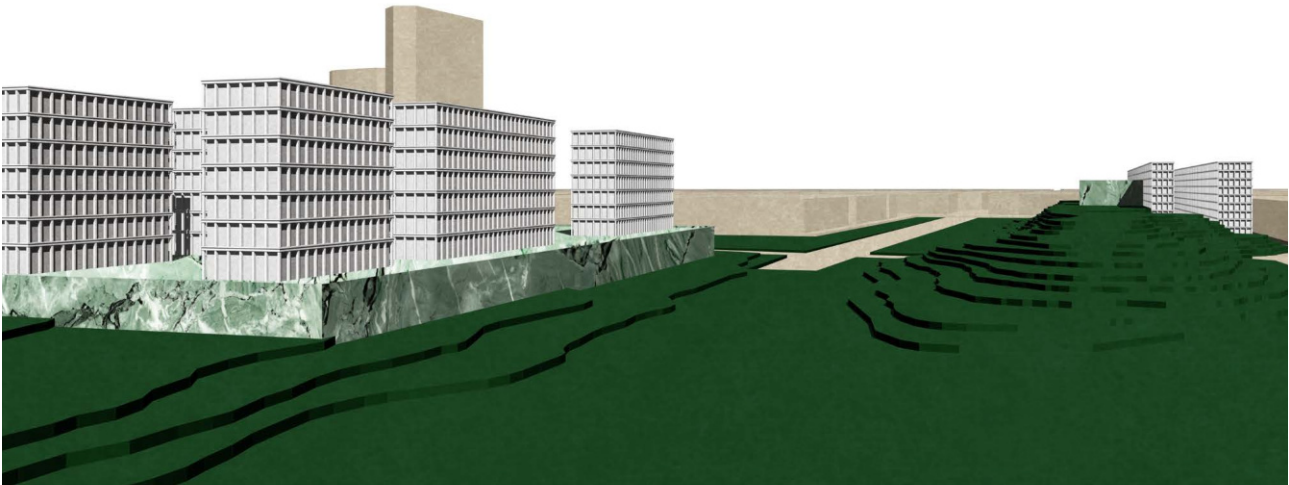
L'analogia tra la biblioteca del progetto e gli Uffizi di Firenze.
 Comparazione delle piante degli edifici alla stessa scala.



La scelta di costruire ogni edificio su un basamento – con l'unica eccezione rappresentata dall'edificio della biblioteca che si fonda, a differenza del Palazzo della Regione e del complesso terziario su un basamento naturale, memoria del rilevato della stazione delle Varesine –, attraverso la preziosità dei suoi muri in marmo verde Alpi si rende espressiva del carattere civile e del significato collettivo del luogo. I basamenti poi, nel contrappunto con il vuoto naturale in cui si collocano le architetture, insistono sull'individualità degli elementi del progetto. Come delle isole esse galleggiano in un mare di prato, recuperando una quota di spiccato comune per le parti in elevazione. Allora ogni architettura, ognuna con la propria identità, trova nello spazio libero lo strumento attraverso cui rendere evidente il proprio ruolo all'interno della composizione.

Il Palazzo della Regione si dà come quinta di una importante direttrice urbana. L'edificio della biblioteca enfatizza lo sviluppo longitudinale del vuoto e diventa l'elemento che conduce la prospettiva fino alla fuga sul castello di torri. Verso nord invece, il cono prospettico è definito dal complesso per uffici, che si innesta sull'asse focale in maniera non perfettamente ortogonale. Questa lieve rotazione fa sì – analogamente all'effetto prodotto dalla disposizione del Partenone lungo il percorso dell'Acropoli di Atene - che l'edificio si renda visibile in tutta la sua volumetria percorrendo l'asse centrale del progetto.

Prospettiva dalle torri del Palazzo della Regione in direzione parallela all'asse centrale. In primo piano il grande prato con gli edifici per uffici fuori angolo e sullo sfondo la biblioteca con la sua galleria.
Disegno dell'autore



Il vuoto allora, con la sua forma e la sua misura - precisate dalle relazioni tra le architetture -, assume il ruolo di elemento ordinatore, vero e proprio autore attraverso cui mettere in scena il carattere delle architetture-personaggi e rappresentare il significato dei luoghi.

1. G. SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in NARDI, P. (a cura di), *Il fenomeno «città» nella vita e nella cultura d'oggi*, «Quaderni di San Giorgio», nn. 31-32, Firenze, Sansoni Editore, 1971, p. 155.
2. L'espressione è annotata da Le Corbusier a margine dello schizzo del progetto per il Palazzo dei Soviet a Mosca assieme a quello del Campo dei Miracoli di Pisa.
Si rivela valida anche per il progetto in questione, di cui analogo è anche il principio compositivo.

Vista del progetto dal basamento naturale della biblioteca verso il Palazzo della Regione che chiude la prospettiva. Disegno dell'autore.



Il rapporto tra la Torre del Castello Sforzesco e il "castello di torri" del Palazzo della Regione. Disegno dell'autore.



NOTE

Alcune considerazioni

Sin dal principio, credo, in questa tesi si è reso evidente quanto il tema affrontato porti con sé una complessità tale per cui, nonostante la sua importanza e la sua urgenza, non rappresenta un tema indagato a dovere.

In effetti, la varietà e la generalità delle questioni ad esso sottese rendono il campo di ricerca un terreno paludoso, che può portare a delle interpretazioni talvolta riduttive, dettate dalla tentazione di trovare inutili risposte definitive.

Per questo motivo si è provato a inquadrarlo in una cronice più specifica, riferendo il tema al problema della costruzione dello spazio urbano e più precisamente quello collettivo, sicuramente parziale, ma che ha preso le mosse dal tentativo di circoscrivere il campo a delle questioni più particolari, ma che si sono rivelate in ogni caso molto ampie. Un tentativo comunque necessario per provare ad andare più in profondità ai temi affrontati.

Non sempre si è riusciti in questo intento, anzi, a ben vedere, all'interno della tesi sono frequenti le questioni aperte e le risposte parziali, o a volte veri e propri interrogativi emersi cercando, per cui come in una specie di gioco dell'oca, ci si è trovati a tornare al punto di partenza, con delle domande sempre diverse.

La chiave di lettura del tema propone una sua interpretazione possibile con la consapevolezza che il problema oggetto di indagine non possa avere delle soluzioni univoche e definitive. Per questa ragione l'obbiettivo che ci si è posti all'interno di questa ricerca non è stato la definizione di regole generali ma la comprensione di modi particolari di guardare al problema.

In questo senso anche le considerazioni finali che seguono non sono formulate in forma affermativa quanto più come una *riflessione aperta* che lascia trasparire l'impronta personale, alla fine di un percorso del pensiero condotto provando a tenere assieme le parti del discorso, attraverso le diverse scale, con il tentativo di

individuare un filo rosso attraverso cui affrontare le varie questioni, sia a livello teorico che in riferimento al progetto.

L'attenzione rivolta al ruolo e al valore del vuoto nella definizione della forma e della qualità dei luoghi collettivi, con una inversione di senso che lo qualifica come elemento della composizione – addirittura il più importante – al pari delle architetture, è già una scelta che anticipa la deduzione finale. Infatti, in relazione al tema della costruzione dello spazio urbano, se tra la *piazza* della storia e i *luoghi collettivi* della modernità è stato riconosciuto in qualche misura un intento comune, seppure con le dovute diversità, in riferimento alla necessità della definizione di luoghi rappresentativi della vita associata di una comunità, dotati di una identità precisa e di un proprio carattere riconoscibile, quello che è emerso attraverso il percorso di ricerca condotto, soprattutto attraverso il passaggio per i diversi momenti della storia, è la variazione decisiva, in termini morfologici e rispetto al loro significato urbano, che caratterizza la forma di questi luoghi nella modernità. Forse in maniera un po' parziale, ma del resto è per la consapevolezza di non poter giungere a delle affermazioni definitive che queste righe non sono vere e proprie conclusioni, possiamo dire che rispetto al problema che riguarda la definizione spaziale dei luoghi collettivi, riferita più in generale alla forma della città, avviene un vero e proprio ribaltamento, dichiarato già dal titolo della tesi:

- la piazza come espressione del tessuto urbano e in sé riconoscibile si definisce per differenza dalla struttura urbana. I casi delle piazze illustrati nel corso della trattazione sono eloquenti in questo senso – si pensi alla Piazza ducale di Vigevano o al Campo dei Miracoli di Pisa, o ancora a Piazza San Marco a Venezia, Piazza del Campo a Siena, e si potrebbe andare avanti a lungo solo citando le piazze storiche soprattutto delle città italiane – nel dimostrare come la forma di questi luoghi si rappresenti come eccezione da un tessuto storico che presenta una regola precisa individuabile nell'ordine del tracciato.
- nella città contemporanea, che presenta una struttura complessa fatta di discontinuità, di spazi in attesa di definizione, di parti eterogenee e spesso senza qualità, quindi senza una forma organica in cui si riconosca una logica della sua costruzione, il *vuoto* secondo l'interpretazione data in questa tesi può, con una inversione, diventare esso stesso l'elemento in grado di ordinare la struttura urbana, o meglio le parti di una struttura organizzata su un

sistema non più unitario ma sulla base di relazioni a distanza. Riguardando simultaneamente i progetti oggetto di analisi, si può rilevare come alla disposizione autonoma degli elementi, apparentemente libera in alcuni casi, corrisponda in realtà una composizione ordinata su un sistema nascosto di linee e superfici che definisce *le forme del vuoto*¹. Si potrebbe dire allora che nei *vuoti architettonici* della modernità – dove il vuoto è distanza progettata, tensione compositiva – *l'ordine* appartenga alla composizione del luogo stesso, al contrario di quanto detto per la città storica, e da esso possa essere trasferito al contesto, per ricomporre le parti o per essere elemento d'ordine delle parti senza regole al suo interno.

Va tuttavia riconosciuto che la lente interpretativa secondo cui è stata condotta la tesi è un punto di vista che non dà risposte immobili, al contrario, come i casi oggetto di approfondimento dimostrano, nonostante la centralità del tema riconoscibile in ognuno di essi, la soluzione è volta a volta specifica, come specifici sono i principi di composizione, gli elementi e le relazioni che questi stabiliscono tra loro, relativamente alla precisazione dell'identità dei luoghi che costruiscono e rispetto ai contesti a cui si riferiscono.

Però proprio questa ampiezza e la varietà di possibilità proposte sono state importanti per far emergere delle questioni rispetto alla costruzione dello spazio pubblico urbano “generalizzabili” e che possano assumere una dimensione operativa, considerando il *progetto* il vero e proprio obiettivo che sottende la ricerca.

Partire da Samonà e da quella proficua stagione sugli studi urbani, passando poi attraverso Polesello e Monestiroli, mi è sembrata una strada di un certo interesse in questo senso, seppure percorsa in maniera non pienamente rigorosa, per definire un campo di ricerca preciso che si inserisca all'interno di una più ampia “teoria” (quella dei vuoti proprio di Giuseppe Samonà), che propone una valutazione sul futuro delle città e sulla costruzione dei suoi luoghi identitari.

Un tema quasi assente dal dibattito teorico della prima modernità ma che è tornato ad essere una questione centrale di estrema attualità posta dalla mancanza di forma della struttura della città contemporanea e di identità delle parti che la costituiscono e, contestualmente, dalla occasione fornita dalla disponibilità di ampie aree che si rendono libere all'interno della città – se si pensa ai diversi processi di dismissione – di cui ridefinire forma e significato urbano.

Nelle pagine successive:
Rappresentazioni schematiche dei progetti analizzati.
Il disegno in forma ideogrammatica degli elementi trasforma lo spazio urbano definito dai progetti da spazio "reale" a rappresentazione complessa che evidenzia il livello astratto che governa la composizione.
Alla disposizione delle figure, che appare quasi libera sul piano, è in realtà sottesa una geometria compositiva precisa, come dimostra il disegno in astratto della regola su cui è impostato ogni progetto.
Ricompolti nel disegno in cui i due livelli - le figure e le regole - si sovrappongono, si chiariscono le ragioni della composizione e l'ordine interno che la precisa.

Proprio la costruzione della tesi, storiograficamente volutamente non rigorosa, credo sia dimostrativa di quanto questa si riveli un piccolo passo verso una ricerca ancora tutta da intraprendere e che merita di essere portata avanti.

Lo strumento per proporre un avanzamento non può che essere il progetto.

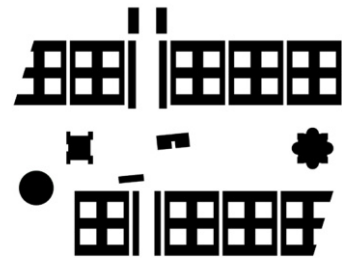
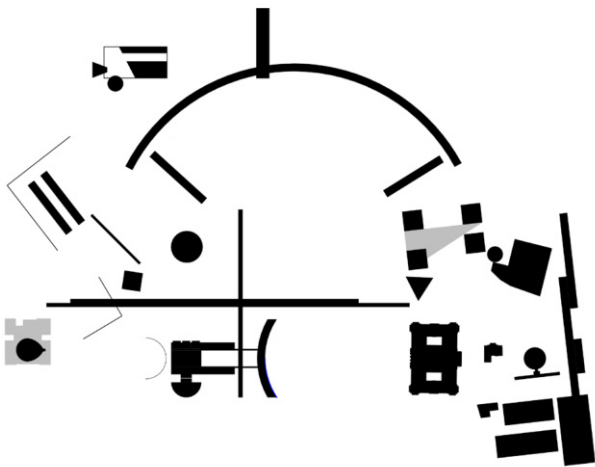
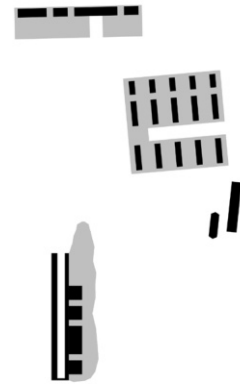
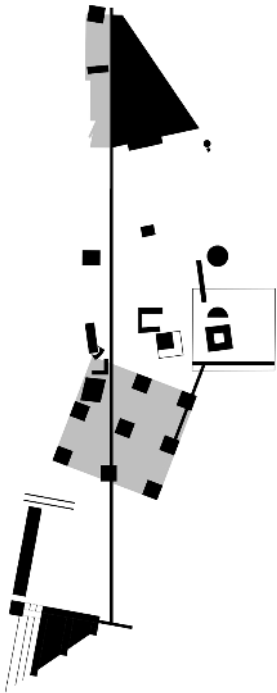
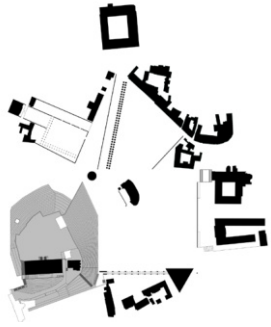
Infatti l'impianto teorico di questa ricerca è costruito su un progetto esemplare, *Novissime*, e prosegue attraverso i progetti.

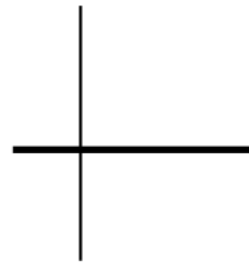
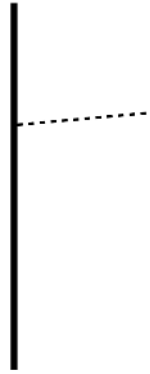
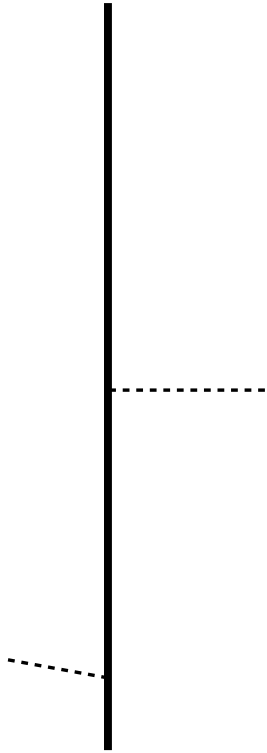
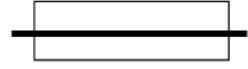
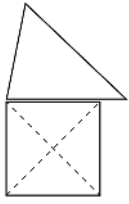
Come già detto, le risposte sono parziali, e le indicazioni fornite dai casi analizzati non definiscono regole a cui attenersi, piuttosto propongono dei modi possibili di guardare e affrontare certi problemi, di cui i principi alla base possono rivelarsi un materiale utile anche rispetto ai problemi posti da altre occasioni.

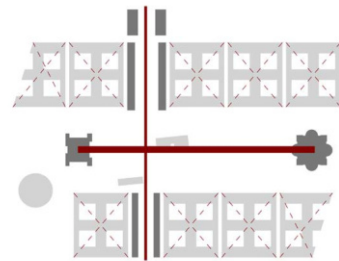
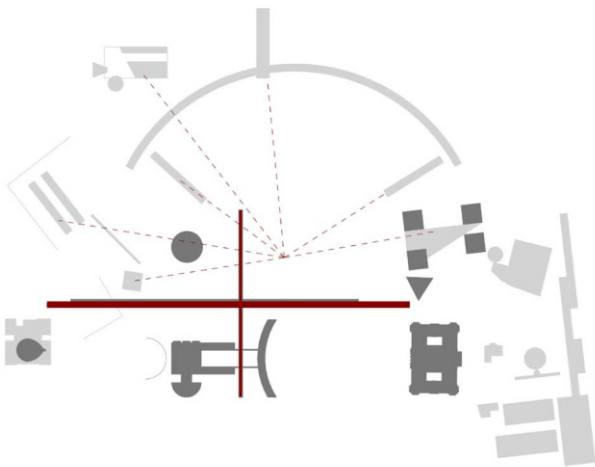
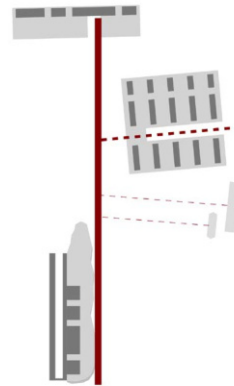
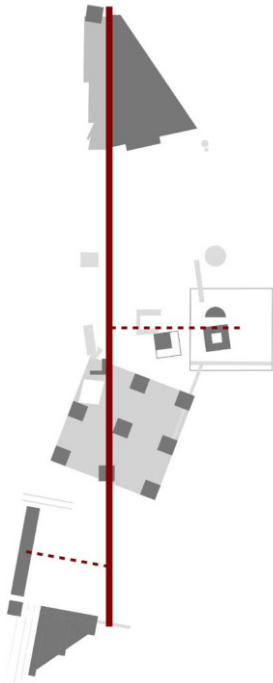
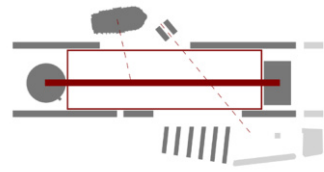
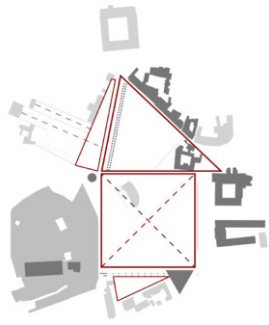
Il progetto affrontato all'interno del seminario progettuale del dottorato, raccontato alle pagine successive, mette un punto alla trattazione ma non ha nessuna pretesa dimostrativa, piuttosto pone l'accento su un'altra questione importante, rivelandosi estremamente attinente al tema di ricerca, che è il rapporto biunivoco tra teoria e progetto, imprescindibile affinché la ricerca non si riveli sterile, da un lato, e il progetto privo di alcun fondamento, dall'altro.

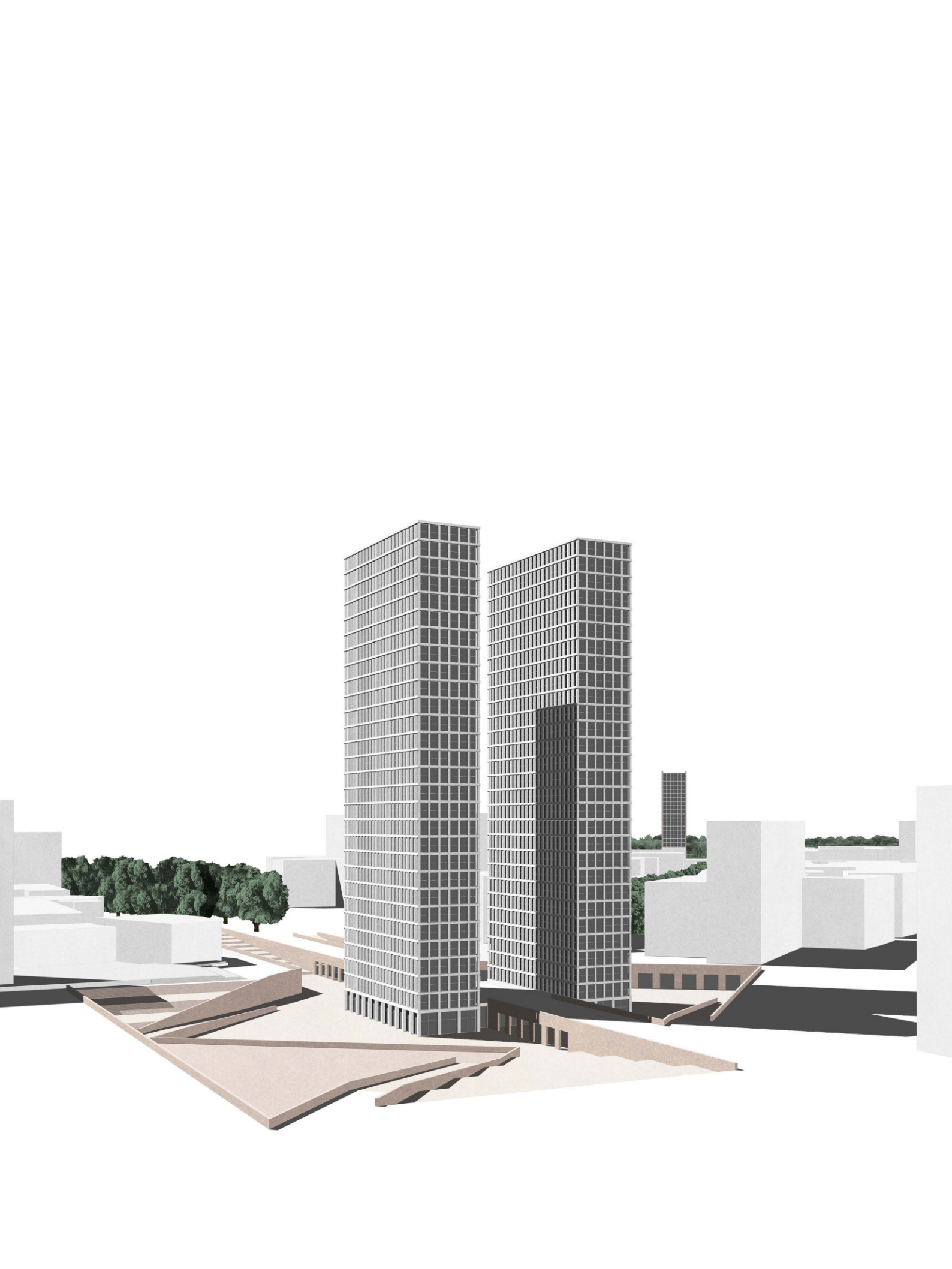
Ho provato lungo tutto il percorso a muovermi tra questi due termini, in modo tale che ogni volta l'uno fosse sostenuto dall'altro, con l'idea che in questo scambio reciproco possa rappresentarsi la possibilità di un avanzamento possibile di entrambi i termini.

Un tentativo, appunto, che è proceduto in maniera non sempre lineare e mai definitiva.









Appendice.

Una questione aperta. Il progetto per Berlino City West

Il progetto di seguito raccontato, sviluppato all'interno del seminario di progetto organizzato dalla scuola di dottorato IUAV, ha rappresentato una occasione per poter ragionare su alcune questioni, emerse nel percorso di ricerca, attraverso un progetto concreto.

Oggetto del seminario era la ridefinizione di due aree della Berlino Ovest, Ernst Reuter Platz, centro vero e proprio della *City* e An der Urania, un'ampia area a ridosso della Lützowplatz lungo l'asse in direzione sud che si diparte dalla Colonna della Vittoria. Due aree centrali per posizione ma dalla forma incerta e marginali in termini di ruolo urbano.

Il tema su cui abbiamo ragionato con il nostro progetto è stato provare a definire forma e misura di questi due grandi vuoti indefiniti per costruire due nuovi *luoghi significativi* della città.

L'attinenza del tema proposto all'interno del seminario rispetto al tema indagato nella ricerca personale di dottorato dimostra come esso sia di attualità e rappresenti una questione decisamente aperta.

Il progetto non vuole avere nessuna pretesa affermativa ma si tratta più di una occasione di riflessione su alcuni problemi, provando a dare delle risposte anche parziali.

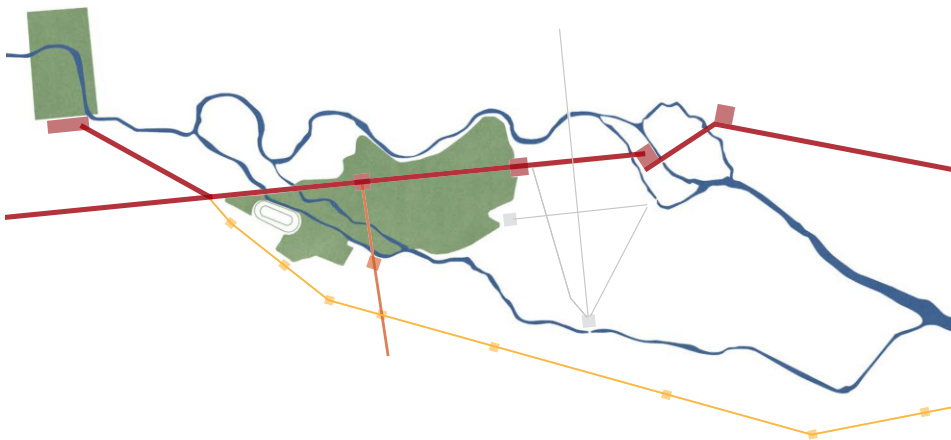
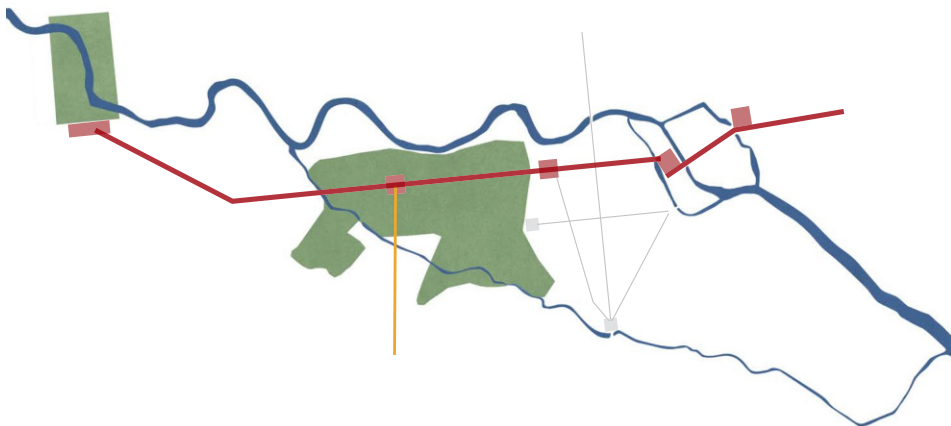
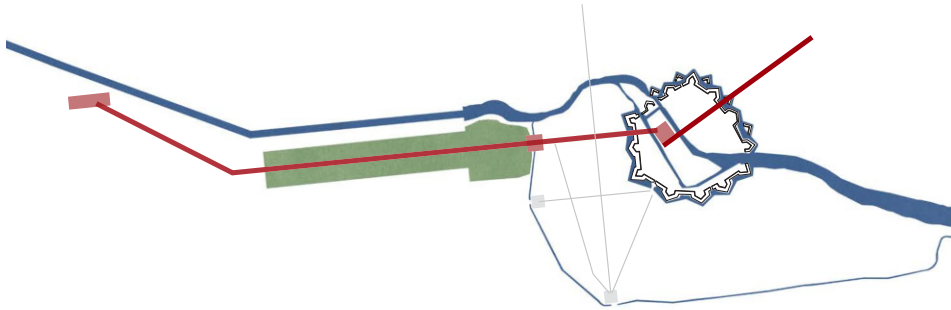
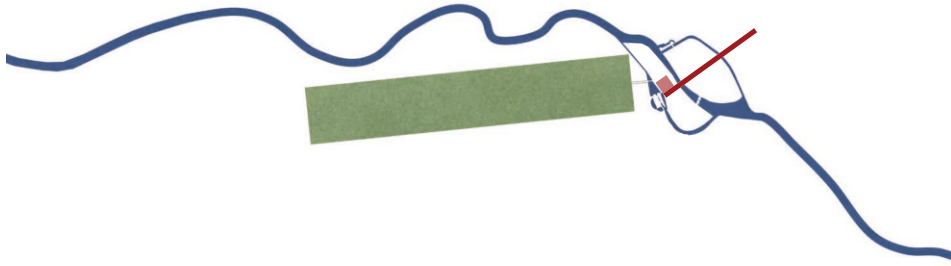
In questo senso il progetto può essere considerato come un vero e proprio esperimento, una prova di architettura, una riflessione operativa.

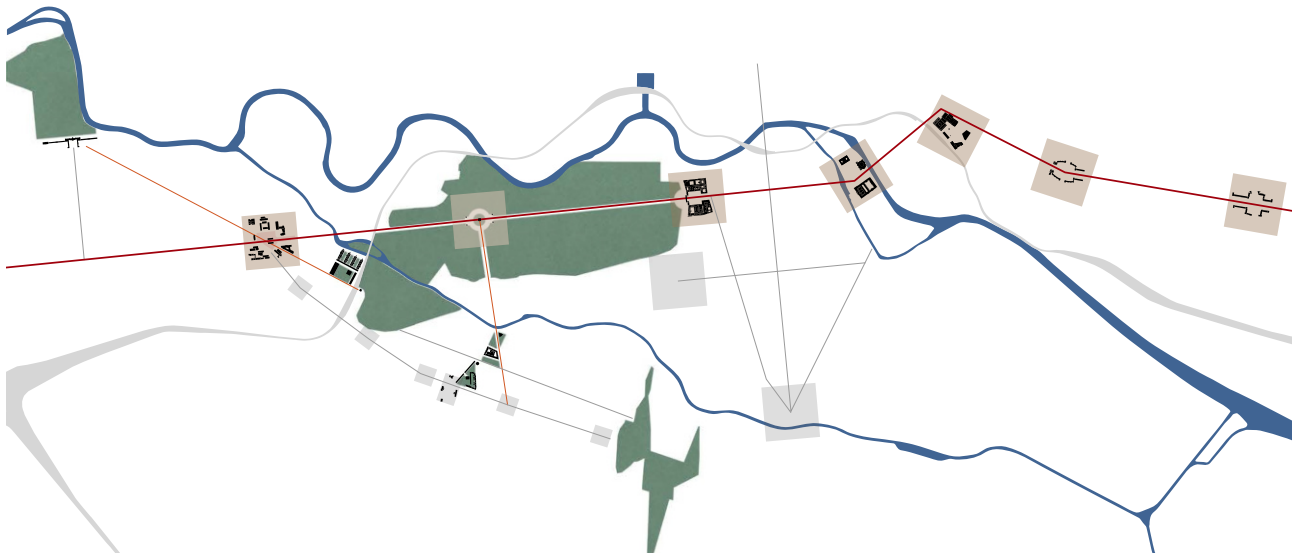
Come primo momento necessario, prima di ragionare sulle questioni propriamente di progetto, siamo partiti da una fase di analisi sulla città, in maniera analoga all'impostazione metodologica che è stata adottata all'interno della ricerca, per comprendere le trasformazioni della struttura urbana nel corso del suo sviluppo e, di conseguenza, precisare il valore e i modi di formazione della parte di città og-

nella pagina precedente:
vista delle torri di Ernst-Reuter-Platz
dall'asse barocco, verso il Tiergarten.

Schemi delle trasformazioni urbane
e delle aree oggetto di progetto alle
soglie del 1652, 1737, 1802, 1857.

nella pagina successiva:
Schema della dorsale che attraversa
Berlino con indicate le piazze che ne
ritmano l'estensione.





getto di studio. Questo passaggio ci ha permesso di rilevare le diversità di origine e di ruolo delle specifiche aree all'interno della forma urbana: Ernst Reuter Platz un punto importante interno al collegamento tra la città e la reggia di Charlottenburg, individuato fin dal XVIII secolo; An der Urania, invece, un'area di più recente formazione legata allo sviluppo tardo ottocentesco della città in direzione sud.

Dall'analisi urbana è emerso che la città di Berlino si sviluppa lungo un asse est-ovest che ordina e tiene insieme le parti anche molto diverse della struttura urbana. Questa dorsale, che ha ispirato il nome il progetto – *Berlin's Backbone* –, rappresenta un elemento propulsore dello sviluppo urbano ed è costruita da un ritmo ricorrente di luoghi notevoli che ne misurano l'estensione.

Oltre il Tiergarten, questo asse perde la sua qualità di tracciato ordinatore per mantenere esclusivamente la sua funzione viabilistica.

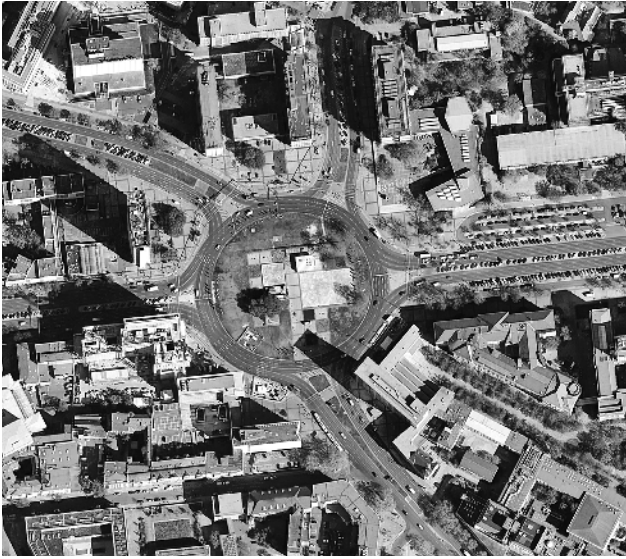
Ernst Reuter Platz appartiene geograficamente a questo sistema ma rappresenta il primo punto nel quale si manifesta questa perdita progressiva d'identità dei luoghi che lo compongono. L'area a ridosso della stazione Zoo, un'altra area che si rendeva disponibile al progetto e in cui abbiamo previsto la costruzione di un nuovo campus universitario, segna invece la conclusione di un altro asse urbano storico importante, quello barocco, che ha origine in Charlottenburg e che attraversa la piazza, definendo in questo modo una sequenza minore di luoghi che incrocia la dorsale urbana principale.

Nell'area di An der Urania il progetto assume come elementi della città a cui riferirsi l'asse nord-sud che si diparte dalla Siegesäule e si conclude in una delle piazze che compongono la circonvallazione ottocentesca, che rappresenta il limite sud del nostro intervento. Questo percorso incrocia poi un secondo contro asse che passa per l'area di progetto e lega due parchi, quello dello zoo e quello realizzato sul sedime del vecchio scalo ferroviario di Schöneberg, con la possibilità di

Planivolumetrico del progetto e dell'area Berlin City West fino ad An der Urania e sezione urbana.







assumere un nuovo valore urbano. Lavorando sulla definizione dei singoli luoghi abbiamo provato a precisarne ruolo, forma e identità, con la possibilità per questi di assumere un ruolo centrale in un rinnovato sistema di relazioni urbane.

Ernst Reuter Platz rappresenta l'area di progetto più rilevante. La sua importanza è legata al suo valore urbano. La piazza è infatti il luogo centrale della *City West* berlinese, caratterizzata dalla presenza di alcune importanti presenze istituzionali. Nonostante il suo potenziale valore e un progetto di riordino ad opera di Hermkes, risalente al 1954 e parzialmente realizzato, la piazza si presenta attualmente come un grande vuoto caratterizzato da una misura notevole, che i volumi che ne definiscono il limite non riescono efficacemente a controllare. Inoltre, la piazza, nonostante la presenza di diversi edifici legati all'istituzione universitaria insediata in questa parte di città, non presenta il carattere di un luogo collettivo ma piuttosto le caratteristiche di un grande snodo viabilistico.

Considerate queste criticità il progetto si propone di riprecisare il carattere della piazza, lavorando in continuità con la logica di costruzione per luoghi notevoli propria dell'asse ordinatore est-ovest.

Con questo obiettivo abbiamo pensato ad una coppia di torri che potesse svolgere un doppio ruolo, ovvero risolvere da un lato le questioni urbane e dall'altro l'architettura della piazza.

Le torri sono quindi collocate libere al centro della piazza, nel punto in cui i due assi rilevanti, est-ovest e barocco, si incrociano. Con la loro forma rettangolare e la loro giacitura costruiscono la porta di accesso alla città venendo da ovest e si danno come riferimento, come elementi di orientamento che segnano la gerarchia delle direzioni urbane che confluiscono nell'Ernst Reuter Platz.

La localizzazione di questi due volumi ristabilisce la misura della piazza, che pur conservando la sua condizione di apertura risulta articolata in spazi distinti e più controllati con l'obiettivo di provare a risolvere il problema della sua attuale dismisura. Attraverso la costruzione di una rambla verde, che continua il traccia-

nella pagina precedente:
Foto aeree delle due aree di progetto.
A sinistra Ernst Reuter Platz, a destra
An der Urania.

in questa pagina:
schema della viabilità del progetto.



to dell'asse barocco, abbiamo poi rafforzato la relazione tra la piazza ed il nuovo campus di progetto, caratterizzato da un grande prato verde sul quale affacciano le attività collettive a servizio della comunità degli studenti.

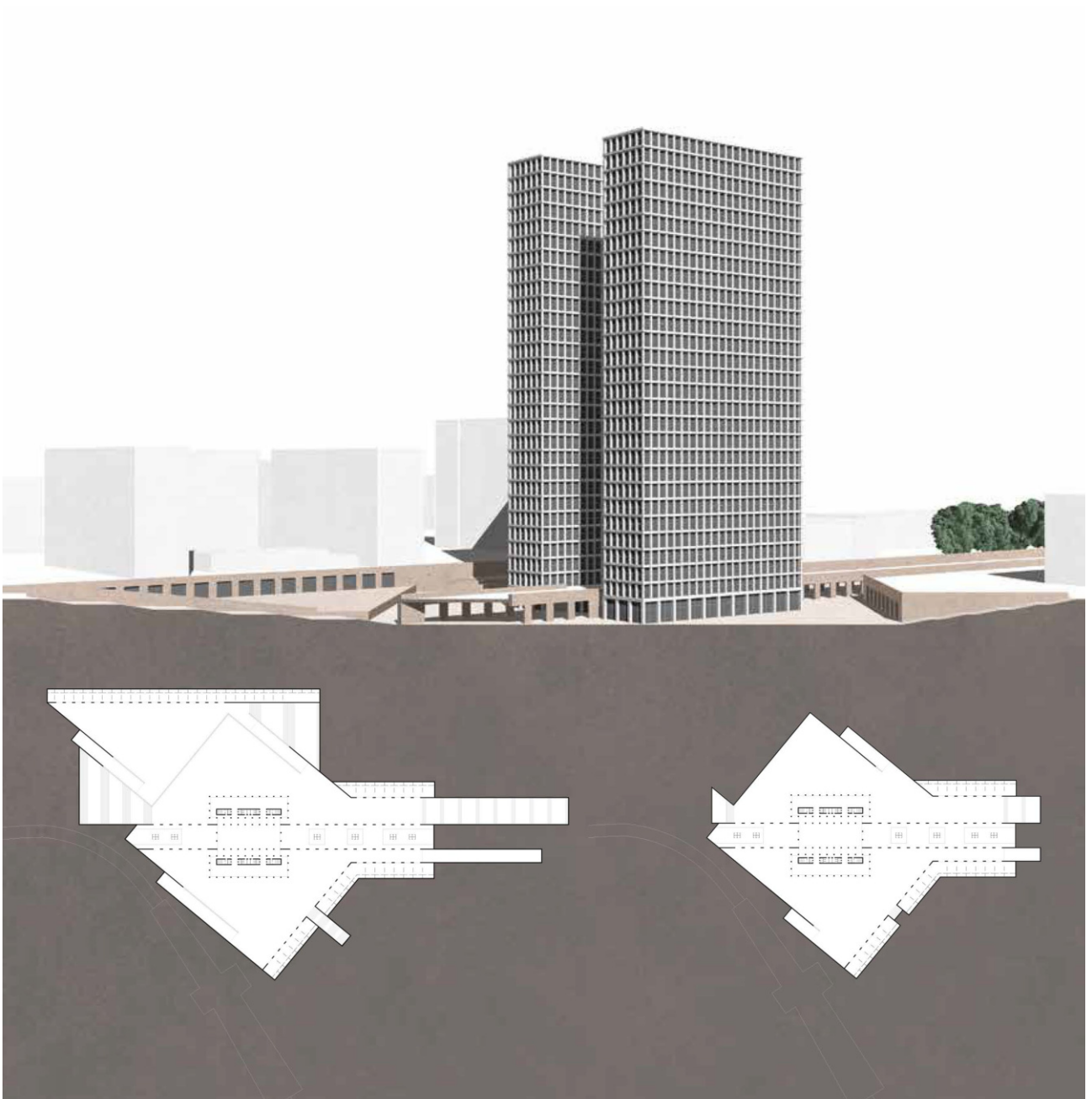
Al fine di chiarire il ruolo collettivo della Ernst Reuter Platz, e provando a modificare la condizione attuale di nodo viabilistico della piazza, abbiamo pensato di lavorare sulla configurazione del suolo, quindi sulle quote altimetriche, per costruire una piazza ribassata capace di mettere a sistema le relazioni dirette tra le istituzioni che insistono sulla stessa. È stato quindi necessario riorganizzare il traffico passante per l'area, mantenendo come unica direzione passante quella dell'asse est-ovest.

All'interno della piazza ribassata questa direzione passante diventa un ponte attrezzato che riprende i caratteri tipici delle piazze attraversate dalla linea della S-Bahn berlinese. Inoltre, liberare l'area dal traffico veicolare ha permesso di riorganizzare la forma della piazza, non più vincolata alle esigenze viabilistiche ma definita dalle relazioni tra gli elementi che ne segnano i limiti e da alcune ragioni urbane.

Essa è costruita attraverso un sistema di scalinate, rampe e terrazze che organizza la continuità dei percorsi pedonali della piazza ribassata, la quale, raggiunta la quota più bassa, assume una forma quadrata che ruota rispetto alla giacitura delle torri, in direzione dell'asse barocco, per riprendere quel carattere originario di punto di cerniera tra i due assi urbani rilevanti.

Sempre in direzione dell'asse barocco, un lungo viale alberato lega la piazza al nuovo campus progettato, composto da un edificio che fronteggia la biblioteca esistente, da un'aula ad auditorium isolata all'interno del prato collettivo, e delimitato a nord da un lungo portico sul quale si innestano i corpi in linea delle residenze studentesche.

Il sistema universitario si compone quindi di due diverse parti, la piazza rappresentativa con i suoi edifici istituzionali e il campus degli studenti, ed è misurato nella sua estensione dagli edifici alti, le torri binate della piazza e una torre posta



nella pagina precedente:
Sezione prospettica lungo la direzione dell'asse barocco, guardando verso il Tiergarten, e piante della Ernst-Reuter-Platz a livello -4,50 mt. e - 5,50 mt.

nelle pagine successive:
An der Urania fino alla torre in Lützowplatz, vista e assonometria.
Il nuovo campus ed Ernst-Reuter-Platz, vista e assonometria.

a ridosso della stazione che conclude il sistema dei luoghi universitari e mette in relazione la piazza con lo zoo e il Tiergarten.

Una serie di piazze ritma anche la Hardenbergstraße fino al luogo dove sorge An der Urania, seconda area di progetto che presenta analoghi problemi di mancanza di forma e identità, in parte legati anche questa volta al volume di traffico che l'attraversa.

Questa condizione in realtà non appartiene storicamente a questa parte di città ma è successiva alla ricostruzione post bellica, quando l'area diviene un importante punto di accesso alla città dalla direzione sud-ovest.

L'edificio di An der Urania è una delle poche architetture di rilievo presenti nell'area di progetto.

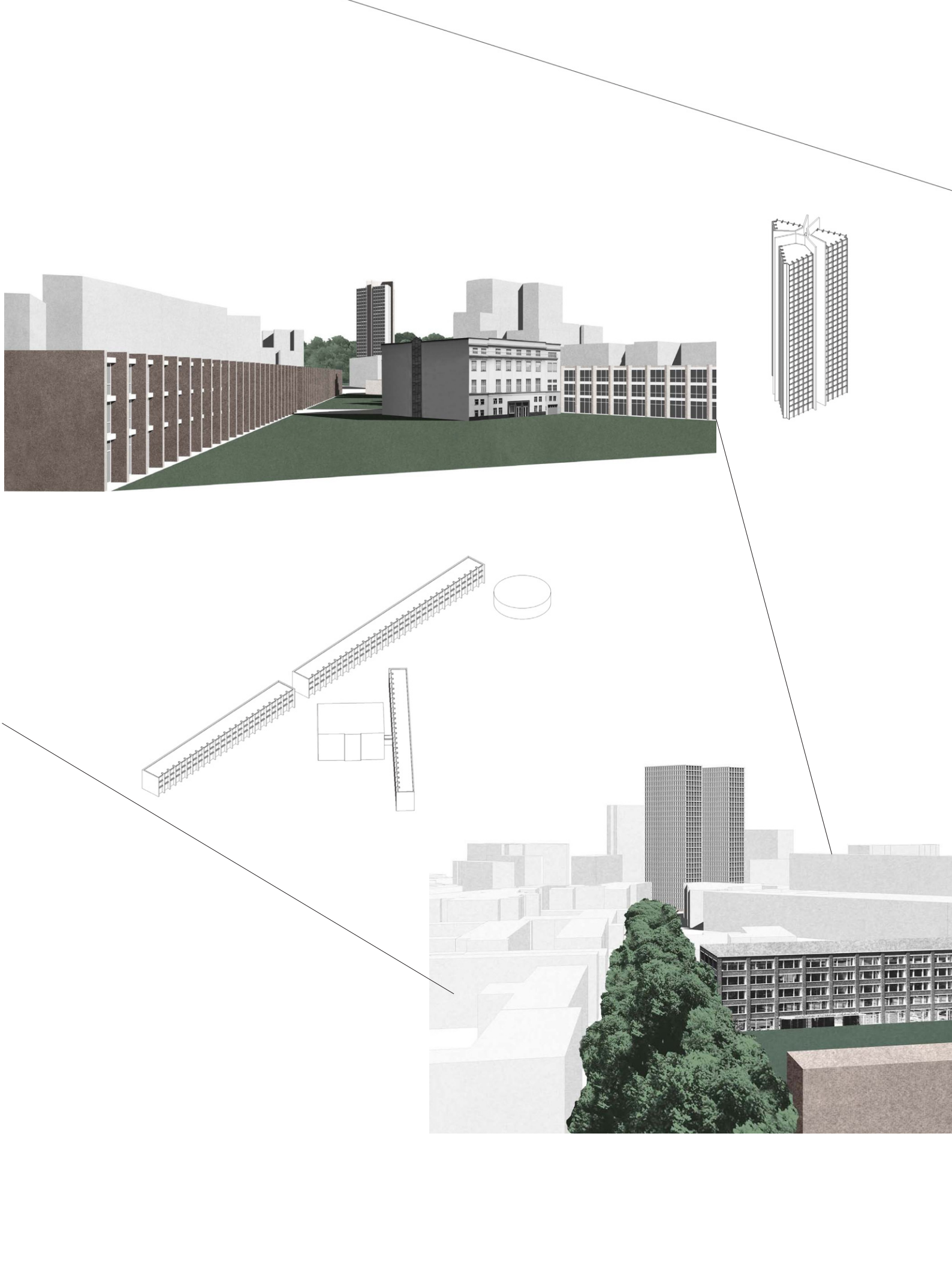
Originariamente contenuto all'interno di un isolato a blocco, con la ricostruzione viene liberato dal costruito, rimanendo soffocato, questa volta, dall'autostrada urbana che gli passa davanti. Con l'obiettivo di valorizzare l'edificio abbiamo ristretto la sezione stradale eliminando il grande spartitraffico verde che separa i due sensi di marcia. In questo modo l'edificio di An der Urania risulta isolato all'interno di uno spazio aperto a prato, reso unitario da due architetture in linea, una galleria che si addossa all'edificio esistente e un lungo corpo in linea che, dal lato opposto, separa la strada dal nuovo prato.

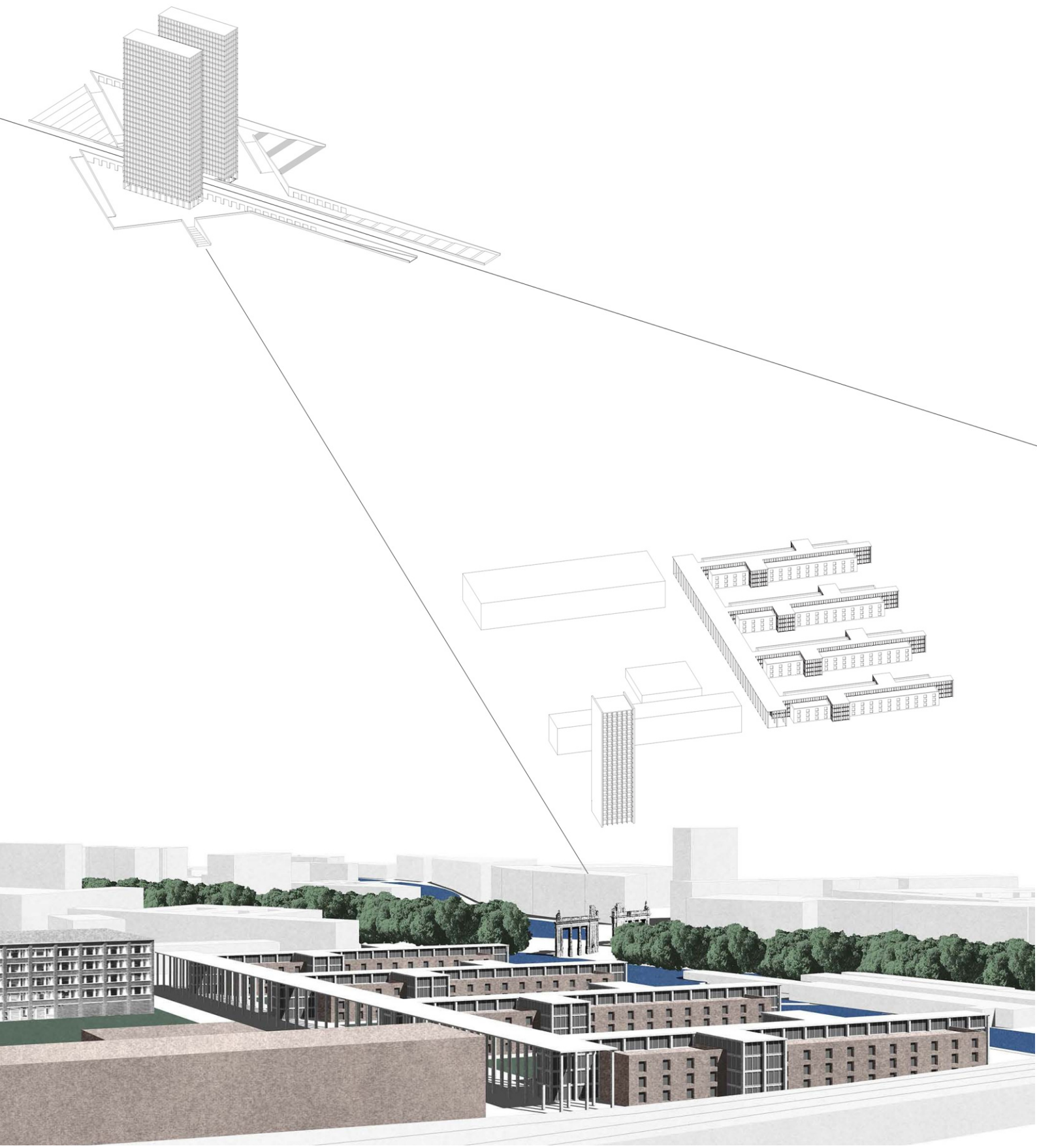
La forma dello spazio aperto così definito riprende la geometria dell'isolato storico e si inserisce nel ritmo di piazze che organizza il tracciato di circonvallazione.

Abbiamo poi collocato una torre triangolare, libera, posta a ridosso del Landwehrkanal, sul limite nord della Lützowplatz. L'edificio alto svolge il ruolo di riferimento urbano per questa parte di città, che segnala la presenza di un nuovo luogo urbano sottolineando la relazione con l'asse che parte dalla Siegesäulle, attraversa il Tiergarten e continua in direzione sud.

Lavorando sull'idea della definizione dello spazio aperto abbiamo provato a costruire nella città nuovi luoghi identitari, con il tentativo di rendere in qualche misura più riconoscibile la geografia urbana di Berlino di cui gli ampi spazi di natura, i centri distinti, i vuoti di grande misura, costituiscono i caratteri primari.

*il progetto è stato svolto in gruppo con la professoressa Raffaella Neri, Viola Bertini e Marvin Cukaj.





BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA. VV., *Aspetti e problemi della tipologia edilizia*, Cluva, Venezia, 1964.
- AA. VV., «Urbanistica», n. 52, Edizioni Urbanistica, Torino, 1968.
- AA. VV., *L'architettura nella formazione della città moderna*, in «Lotus», n. 7, Alfieri, Venezia, 1970.
- AA. VV., *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Clup, Milano, 1970.
- AA. VV., «Casabella», n. 444, *La città costruita: analisi e intervento*, Electa, Milano, 1979.
- AA. VV., *Per un'idea di città: la ricerca del Gruppo Architettura a Venezia 1968-1974*, Cluva, Venezia, 1985.
- L. B. ALBERTI, *L'architettura*, Il Polifilo, Milano, 1988.
- C. AJROLDI (a cura di), *La Sicilia i sogni le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova, 2014.
- C. AYMONINO, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina Edizioni, Roma, 1977.
- ID., *Architettura come fenomeno urbano*, in GRUPPO ARCHITETTURA, *Per una ricerca di progettazione 1. Anno accademico 1968-1969*, Venezia, 1970.
- ID., *Parte di città e dimensione architettonica*, in GRUPPO ARCHITETTURA, *Per una ricerca di progettazione 2. Anno accademico 1969-1970*, Venezia, 1970.
- ID., *Il significato delle città*, Laterza, Bari, 1976.
- ID., *Piazze d'Italia. Progettare gli spazi aperti*, Electa, Milano, 1988.
- G.C. ARGAN, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma, 1983.
- E. BACON, *Design of cities*, Penguin Books, Londra, 1969.
- É. L. BOULLÉE, *Architettura. Saggio sull'arte*, Einaudi, Torino, 2005.
- R. CAPOZZI, *Imparare dalla città antica. Lo spazio pubblico*, in F. VISCONTI, *Pompeji. Città moderna*, Ernst Wasmuth Verlag Tübingen, Berlino, 2017.
- A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Gauthier-Villars, Parigi, 1899.
- C. CONFORTO, G. DE GIORGI, A. MUNTONI, M. PAZZAGLINI, *Il dibattito architettonico in Italia, 1945-1975*, Bulzoni, Roma, 1977.
- D. COSGROVE, *Il paesaggio palladiano*, Cierre Edizioni, Verona, 2000.
- A. DAL FABBRO, *Astrazione e memoria. Figure e forme del comporre*, Clean, Napoli, 2009.
- C. DARDI, *Elogio della piazza*, in «Spaziosport», 1, 1988.
- Q. DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche*, Marsilio, Padova, 1992.
- D. DIDEROT, *Trattato sul bello*, Abscondita, Milano, 2001.
- C. DOXIADIS, *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1972.
- G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Milano, 1980.
- S. EJZENŠTEIN, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985.
- F. ESPUELAS, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004.
- A. FERRIGHI (a cura di), *Venezia di carta*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018.
- H. FOCILLON, *Vita delle forme*, Einaudi, Milano, 2002.
- S. GIEDION, *Spazio, Tempo, Architettura*, II ed. italiana, Hoepli, Milano, 1984.
- J. GUILLERME, *La figurazione in architettura*, FrancoAngeli, Milano, 1982.
- M. HEIDEGGER, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 2015.
- ID., *Costruire, abitare, pensare*, Editoriale Lotus, Milano, 2018.
- L. HILBERSEIMER, *Un'idea di piano*, Marsilio, Padova, 1967.
- ID., *La natura delle città*, Il Saggiatore, Milano, 1969.
- ID., *Architettura a Berlino negli anni venti*, FrancoAngeli, Milano, 1979.
- ID., *Großstadt Architektur. L'architettura della Grande Città*, Clean, Napoli, 1998.
- M. IORI, *L'architettura dei limiti interni della città. I fatti urbani nella figura di "luoghi-limite"*, tesi di dottorato DRCA IUAV, IV ciclo.
- M. IORI (a cura di), *Analisi architettonica e progettazione analitica*, CittàStudi, Milano, 1995.
- E. KAUFMANN, *Da Ledoux a Le Corbusier: origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Gabriele Mazzotta, Milano, 1973.

- ID., *L'architettura dell'Illuminismo*, Einaudi, Milano, 1991.
- P. KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano, 1979.
- M-A. LAUGIER, *Saggio sull'architettura*, Aesthetica, Palermo, 1987.
- LE CORBUSIER, *Oeuvre complète 1946-1952*, Edition Girsberger, Zurigo, 1953.
- ID., *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 1979.
- ID., *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano, 2011.
- ID., *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Bari, 2009.
- K. LYNCH, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia, 2006.
- F. MALUSARDI, *Concorso internazionale per il piano particolareggiato della nuova sacca del Tronchetto*, Venezia, in «Urbanistica», n. 42-43, 1965.
- G. MARRAS, *Radicalismo inverso: il vuoto come valore, gli studi urbani come strumento*, in «Vesper», n.1, Quodlibet, Macerata, 2019.
- ID., *Studi e ricerche per un libro su Venezia. Per una teoria dei vuoti urbani*, in G. MARRAS, M. POGAČNIK (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006.
- C. MARTÍ ARÍS, *Le variazioni dell'identità*, Clup, Milano, 1990.
- ID., *La centina e l'arco*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2016.
- ID., *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2017.
- M. MONTUORI (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina Edizioni, Roma, 1988.
- D. NENCINI, *Forme dell'apertura. Gli spazi aperti dell'architettura italiana*, tesi di dottorato DRCA IUAV, XVI ciclo.
- D. NENCINI, *La Piazza. Significati e ragioni nell'architettura italiana*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2012.
- R. NERI (a cura di), *Il centro altrove. Periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, Electa, Milano, 1995.
- R. NERI, P. VIGANÒ (a cura di), *La modernità del classico*, Marsilio Editori, Venezia, 2000.
- A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1971.
- C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, Electa, Milano, 1998.
- W. WENDESR, *Latto di vedere*, Ubulibri, Milano, 1992.
- M. PÖETE, *La città antica*, Einaudi, Milano, 1958.
- L. PUPPI (a cura di), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano, 1985.
- C. QUINTELLI (a cura di), *La città del Teatro*, Abitare Segesta Cataloghi, Milano, 1995.
- A. RENNA., *Gli spazi liberi nella costruzione della città*, in AA. VV., *Normativa architettonica e regolamenti edilizi*, Clua, Pescara, 1975.
- E. N. ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida Editori, Napoli, 1981.
- ID., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997.
- ID., *Il senso della storia*, Unicopli, Milano, 1999.
- A. ROSSI, *Considerazioni sul concorso*, in «Casabella Continuità», 293, pp. 2-4, Editoriale Domus, Milano, 1964.
- ID., *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- ID., *Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972*, Quodlibet, Macerata, 2012.
- C. ROWE, F. KOETTER, *Collage city*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1983.
- S. A., *Concorso internazionale per la sistemazione dell'Isola del Tronchetto*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 111, 1965.
- G. SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, Bari, Editori Laterza, 1959.
- ID., *L'unità architettura-urbanistica*, FrancoAngeli, Milano, 1975.
- ID., *Aspetti e problemi della città nella cultura urbanistica d'oggi*, in NARDI, P. (a cura di), *Il fenomeno «città» nella vita e nella cultura d'oggi*, «Quaderni di San Giorgio», nn. 31-32, Firenze, Sansoni Editore, 1971.
- ID., *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in NARDI, P. (a cura di), *cit.*
- ID., *Un'esperienza di pianificazione territoriale in Italia*, Casamassima editori, Udine, 1980.
- L. SEMERANI, *Why not?*, in M. MONTUORI (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina Edizioni, 1988.
- ID., *Progetti per una città*, Franco Angeli Editore, Milano, 1980.
- C. SITTE, *L'arte di costruire la città*, Jaca Book, Milano, 2015.
- D. SUCCI (a cura di), *Capricci Veneziani del settecento*, Allemandi, Torino, 1988.
- E. TADINI, *La distanza*, Einaudi, Milano, 1998.
- G. TAMARO, *Mucha salivación*, in L. SEMERANI (a cura di), *Tu mi sposerai*, Marsilio, Venezia, 2017.

- F. TENTORI, *Imparare da Venezia*, Officina Edizioni, Roma, 1994.
- U. TRAME (a cura di), *Tipi architettonici e fatti urbani*, Cluva, Venezia, 1982.
- R.E. WYCHERLEY, *How the Greeks built cities*, Anchor books, New York, 1969.

TESTI 'DI E SU' GLI AUTORI

- M. CACCIARI, *Sul metodo di Polesello*, in ZARDINI, M. (a cura di), *Gianugo Polesello: architetture 1960-1992*, Milano, Electa, 1992.
- I. CLEMENTE, *Lucus. Intorno al significato nell'architettura di Gianugo Polesello*, Aión Edizioni, Firenze, 2016.
- I. CORTESI (a cura di), *Conversazione in Sicilia con Antonio Monestirolì*, LetteraVentidue, Siracusa, 2016.
- M. FERRARI (a cura di), *Antonio Monestirolì. Opere, progetti, studi di architettura*, Electa, Milano, 2007.
- P. GRANDINETTI, A. DAL FABBRO, R. CANTARELLI (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del novecento. La composizione in architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2019.
- A. MONESTIROLI, *Verso la città policentrica. Il concorso Garibaldi-Repubblica come occasione per una riflessione sulla forma urbis a Milano*, in S. MAFFIOLETTI (a cura di), *Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città: il caso Garibaldi-Repubblica Milano*, Il Cardo Editore, Venezia, 1994.
- ID., *Verso la città policentrica*, in R. NERI (a cura di), *Il centro altrove. Periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, Electa, Milano, 1995.
- ID., *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- ID., *L'arte di costruire la città*, in C. MACCHI CASSIA (a cura di), *Il progetto del territorio urbano*, FrancoAngeli, Milano, 1998.
- ID., *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi, Torino, 1999.
- ID., *Temi urbani*, Edizioni Unicopli, Milano, 1997.
- ID., *Vocazione policentrica di un territorio*, in «Gli argomenti umani», nn. 2-3 feb./mar., Editoriale Il Ponte, Firenze, 2001.
- ID., *Diffusione del centro urbano e architettura dei sui luoghi*, in G. Mazzocchi, A. Villani (a cura di), *Sulla città oggi. Governo e politiche urbane nella società globale*, FrancoAngeli, Milano, 2002.
- ID., *Milano città della Lombardia*, in «QA. Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura», n. 34, Edizioni Unicopli, Milano, 2002.
- ID., *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- ID., *La ragione degli edifici*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010.
- ID., *La forma concisa*, in G. RAKOWITZ (a cura di), *Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Autoritratti veneziani*, «Giornale IUAV», n. 114, Grafiche Veneziane, Venezia, 2012.
- ID., *I modi dell'architettura*, in M. FERRARI, C. SIMIONI, C. TINAZZI, A. TOGNON (a cura di), *Antonio Monestirolì. Prototipi di architettura*, Il Poligrafo, Padova, 2012.
- ID., *In compagnia di Palladio*, LetteraVentidue, Siracusa, 2013.
- ID., *Verso un'idea di città*, in S. Protasoni (a cura di), *Milano scali ferroviari*, Il Libraccio, Milano, 2013.
- ID., *Le forme del vuoto. Gianugo Polesello*, in «Il disegno di Architettura», n.40, Ronca Editore, Cremona, 2014.
- ID., *Cosa ho imparato da Milano*, testo inedito di una conferenza tenuta a Milano il 28 gennaio 2015 a Casabella Laboratorio. Archivio Monestirolì.
- ID., *Una pagina su...36 progetti di architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2016.
- T. MONESTIROLI, *La logica della memoria. Maestri antichi e moderni; una conversazione con Gianugo Polesello*, Maggioli Editore, Milano, 2010.
- L. MONICA, R. NERI (a cura di), «Architettura Civile», n.15, 2015.
- F. MOSCHINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Kappa, Roma, 1983.
- R. NERI (a cura di), *Antonio Monestirolì. Architettura la ragione degli edifici*, Clean, Napoli, 2019.
- ID. (a cura di), *Antonio Monestirolì. Progetti 1967-1987*, Kappa, Roma, 1989.
- G. POLESELLO, *Lo strumento urbanistico e lo strumento edilizio nella progettazione della città*, in GRUPPO ARCHITETTURA, *Per una ricerca di progettazione 2. Anno accademico 1969-1970*, Venezia, 1970.
- ID., *Problemi di progettazione urbana e l'esperienza di Le Corbusier*, in GRUPPO ARCHITETTURA, cit.
- ID., s.t., in AA. VV., *Giuseppe Samonà: cinquant'anni di architetture*, Officina edizioni, Roma, 1975.
- ID., *L'architettura e la progettazione della città e nella città*, in P. GRANDINETTI, F. PITTALUNGA (a cura di), *La progettazione analitica della*

- città, Venezia, 1979.
- ID., *La progettazione della città come architettura e come piano*, in P. GRANDINETTI, F. PITTALUNGA (a cura di), *cit.*
 - ID., *La composizione architettonica e la progettazione urbana. Procedure ed esperienze*, in U. TRAME (a cura di), *Tipi architettonici e fatti urbani*, Cluva, Venezia, 1982.
 - ID., *Architetture e piani*, in P. GRANDINETTI, *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Kappa, Roma 1983.
 - ID., *L'architettura in funzione*, in P. GRANDINETTI, *La geometria in funzione nell'architettura e nella costruzione della città*, Quaderni del Dipartimento di architettura e progettazione urbana, n. 10, Cluva, Venezia, 1985.
 - ID., *La trasformazione delle grandi città italiane: temi e progetti*, in U. SIOLA, R. AMIRANTE (a cura di), *Incontri di Architettura*, Guida Editori, Napoli, 1987.
 - ID., *L'architettura del Teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)*, in M. MONTUORI (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina Edizioni, 1988.
 - ID., *Vuoti urbani e grandi architetture nella trasformazione della città*, in L. BASSO PERESSUT, I. VALENTE (a cura di), *Milano. Architetture per la città 1980-1990*, Editoriale Domus, Milano, 1989.
 - ID., *Progetti veneziani*, in M. ZARDINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992.
 - ID., *Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città*, in S. MAFFIOLETTI (a cura di), *Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città: il caso Garibaldi-Repubblica Milano*, Venezia, Il Cardo Editore, 1994.
 - ID., *Postfazione*, in L. HILBERSEIMER., *Großstadt Architektur. L'architettura della Grande Città*, Clean, Napoli, 1998.
 - ID., *Il montaggio nella costruzione di architetture per-architetture, a mezzo di architetture*, in «Arc», n.6, 2000.
 - ID., *Il paradosso di Novissime e Giuseppe Samonà nella scuola di architettura di Venezia*, in AA. VV. (a cura di), *Dopo Palladio*, in «Giornale IUAV», n. 17, Grafiche Veneziane, Venezia, 2003.
 - G. RAKOWITZ (a cura di), *Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile. Autoritratti veneziani*, «Giornale IUAV», n. 114, Grafiche Veneziane, Venezia, 2012.
 - ID. (a cura di), *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Il Poligrafo, Padova, 2015.
 - F. VISCONTI, R. CAPOZZI (a cura di), *Saper credere in architettura. Trentatré domande ad Antonio Monestirolì*, Clean, Napoli, 2014
 - M. ZARDINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992.

BIBLIOGRAFIA SUI PROGETTI

PIAZZA PRIMO MAGGIO A UDINE, 1981

- F. TENTORI, *Udine*, in *Le città nella storia d'Italia*, Editori Laterza, Bari, 1988.
- AA.VV., *Il concorso di idee per la valorizzazione di piazza 1° Maggio a Udine*, in «Rassegna tecnica del Friuli Venezia Giulia», estratto dal n. 2, 1983.
- Relazione originale di progetto, Archivio Progetti IUAV.
- Note alla relazione, dattiloscritto inedito, Archivio Progetti IUAV.
- P. GRANDINETTI, *L'architettura militante*, in L. MONICA, R. NERI (a cura di), «Architettura Civile», n.15, 2015.
- Id., *L'architettura dell'arcaico come futuro. I progetti friulani*, in P. GRANDINETTI, A. DAL FABBRO, R. CANTARELLI (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del novecento*, LetteraVentidue, Siracusa, 2019.
- G. POLESSELLO, *Nota su l'architettura e la topografia della città medievale: il caso di Udine*, in AA.VV., *Palazzo Torriani a Udine*, Electa, Milano, 1985.
- M. ZARDINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1993.

L'ISOLA DEI GRANAI A DANZICA, 1990

- M. MONTUORI (a cura di), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana. Il caso Isola dei Granai Danzica*, Il Cardo Editore, Venezia, 1994.
- G. POLESSELLO, *Trasferibilità, trasformazioni. Due casi di simbiosi tra antico e nuovo*, in «Zodiac», n. 21, Abitare Segesta, Milano, 1988.
- ID., *Progetto per l'Isola dei Granai a Danzica*, in «QA. Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura», n. 10, Clup, Milano, 1990.
- M. ZARDINI (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1993.

BERLINO SPREEBOGEN, 1992

- AA. VV., *Hauptstadt Berlin Parlamentsviertel im Spreebogen. Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb 1993*, Birkhäuser, Berlino, 1993.
- A. ANGELLILLO, *Progetti italiani al concorso per lo Spreebogen a Berlino*, in «Casabella», n. 601, Milano, 1993.
- A. BURG, *Der Spreebogen: Ort, Geschichte und Vorgaben des Wettbewerbs*, in *Hauptstadt Berlin Parlamentsviertel im Spreebogen. Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb 1993*, Birkhäuser, Berlino, 1993.
- S. MAFFIOLETTI, *Realismo magico di composizioni urbane*, in L. MONICA, R. NERI (a cura di), «Architettura Civile», n.15, 2015.
- G. POLESSELLO, G. MARCIALIS, *Relazione di progetto*, in «Controspazio», n. 2, 1993.
- F. STELLA, *Il foro berlinese della capitale tedesca*, in «Controspazio», n. 2, 1993.

LES HALLES A PARIGI, 1979

- F. BOUDON, A. CHASTEL, *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, Édition du Centre National de la recherche scientifique, Parigi, 1977.
- F. DAL CO, *Il concorso per la sistemazione del quartiere delle Halles a Parigi*, in «Casabella», 460, Gruppo Editoriale Electa, Milano, 1980.
- S.A., *Consultation internationale sur le quartier des Halles. Paris*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 280, Groupe Expansion, Paris, 1980.
- A. MONESTIROLI, *Progetto sull'area delle Halles a Parigi*, Clear, Roma, 1980.
- ID., *Temi urbani. Urban Themes*, Edizioni Unicopli, Milano, 1997.
- ID., *Una pagina su...trentasei progetti di architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2016.
- F. MOSCHINI (a cura di), *Antonio Monestiroli. Progetti 1967-1987*, Edizioni Kappa, Roma, 1988.

IL NUOVO POLITECNICO ALLA BOVISA, 1990

- AA. VV., *La periferia storica nella costruzione metropolitana*, in «Edilizia Popolare», nn.1-2, ristampa degli estratti dei nn. 135-141, Edizioni Edilizia Popolare, Milano, 1978.
- AA. VV., «Lotus International», n. 54, Electa, Milano, 1987.
- AA. VV., *MZ7. Milano Zona sette Bovisa Dergano*, ICI, Milano, 1984.
- AA. VV., «QA. Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura», n. 11, Clup, Milano, 1990.
- E. BORDOGNA, *La Scuola di Architettura Civile a Bovisa e il disegno della città*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2019.
- G. CANELLA, *Università e città*, in «Zodiac», n.7, Abitare Segesta, Milano, 1988.
- A. MONESTIROLI, *Un progetto degli altri*, in «Lotus», n. 71, Elemond Periodici, Milano, 1992.

L'AREA GARIBALDI-REPUBBLICA A MILANO, 1992

- AA. VV., *MZ2. Milano Zona due Centro Direzionale Greco Zara*, ICI, Milano, 1987.
- AA. VV., *Il piano A.R.*, in «Casabella-Costruzioni», n. 194, 1946.
- AA. VV., *Progetti per Milano. Concorso di idee per il polo direzionale-finanziario nell'area Garibaldi-Repubblica*, Abitare Segesta Cataloghi, Milano, 1992.
- M. FERRARI (a cura di), *Antonio Monestiroli. Opere, progetti, studi di architettura*, Electa, Milano, 2001.
- S. MAFFIOLETTI (a cura di), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi-Repubblica Milano*, Il Cardo Editore, Venezia, 1994.

Gianugo Polesello e Antonio Monestiroli in primo piano, rispettivamente sulla sinistra e sulla destra, con Salvatore Bisogni e Giuseppina Marcialis a Napoli.
Archivio Monestiroli



Allegato.

Appunti per una 'teoria'. Relazione del progetto *Novissime*

Concorso Internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova SANCA del Tronchetto.

Relazione illustrativa

motto: NOVISSIME

- 2 -

che non è possibile assumerle come ipotesi di lavoro di natura urbanistica senza verificarne:

- a) il grado di precarietà sul piano delle diverse soluzioni tecniche oggi possibili;
- b) la corrispondenza delle diverse possibili soluzioni tecniche a campi diversi di relazioni fra Venezia e la terraferma, scegliendo il campo che più probabilmente corrisponde al ruolo che Venezia deve assumere così come è attualmente conformata o come può essere recuperata in un ripristino della sua struttura essenziale;

Il che significa, in definitiva, riportare le possibili soluzioni dei problemi infrastrutturali in primo luogo sul piano dell'attualità tecnologica, e, quando a tale livello si dimostrasse esistere ancora una sufficientemente ampia gamma di alternative, operare una scelta reale, reale perchè necessaria e non genericamente realistica solo perchè legata ad alcune possibili conseguenze di ciò che è.

La reale problematica di Venezia e dei suoi sviluppi settoriali è acquisibile mediante lo studio delle indagini di carattere storico, economico, statistico fino ad oggi pubblicate, che si danno per note. Le incogruenze, le contraddizioni e le difficoltà dell'attuale assetto dei nodi infrastrutturali di Venezia sono argomento di cronaca quotidiana e non richiedono descrizioni.

- 1) Le esigenze del traffico relativo al "terminal di Piazzale Roma, al Centro Commerciale portuale, alla Marittima e al ponte translagunare; l'organizzazione dei servizi di trasporto collettivi terrestri e lagunari nonchè dei mezzi di trasporto privati, il trasferimento dello scalo merci che attualmente è situato lungo le banchine del vecchio Tronchetto dipendono da scelte tecniche operate in successive congiunture storico politiche, scelte intese a risolvere, le compresenti esigenze di una Venezia a vocazione marinara e una Venezia costituente polo direttivo rispetto alla terraferma.

I dati del concorso costituiscono un quasi inestricabile coacervo di problemi riflessi, a monte dei quali esistono gli interventi, soprattutto infrastrutturali già operati. E' certo che trattandosi di soluzioni tecniche adottate in date anche lontane e comunque trattandosi di soluzioni tecni-

- 3 -

Resta il solo problema di una scelta che sia di ampia prospettiva sul piano culturale e sul piano tecnico. I due manufatti del 1861 e del 1932 che collegano Venezia alla terraferma rappresentano, con le loro aree di servizio terminali il sussidio meccanico di un unico fatto economicamente rilevante, il porto commerciale. Ogni altro problema di trasporto individuale o collettivo, per turisti o per pendolari, lo stesso disinnesto possibile e necessario tra comunicazioni ferroviarie nazionali e collegamenti metropolitani o in sopraelevata, sono elementi e proposte già note a tutte irrilevanti di fronte alla necessità di scegliere tra il mantenimento del porto commerciale al Tronchetto e il suo trasferimento in terraferma. Ammettendo il trasferimento del porto i modelli più interessanti ed attuali per la soluzione delle comunicazioni tra Mestre e Venezia parlano in favore di mezzi di trasporto collettivi a scala metropolitana capaci di risolvere e le esigenze di modalità pendolare e il raccordo fra le grandi comunicazioni autostradali e ferroviarie con sistemi circolatori a scala interprovinciale.

Non è certo Venezia la città capace di assorbire ^{un} sempre crescente movimento automobilistico o ferroviario; QUANDO IN QUALSIASI CASO IL PASSAGGIO DA MEZZI terrestri a mezzi acquei viene trasferito ai terminal.

Resta pertanto fondamentale il solo problema dello spostamento del porto commerciale dall'isola.

Anche per questo elemento, che il concorso assume come dato di fatto compreso nel P. R. G. vigente (pur ammettendo ai punti b) e c) dell'art. 3 l'opportunità di riesaminare le esigenze generali di utilizzo dell'area occidentale di Venezia) esistono numerosi dati statistici e contributi di studio che possono se contrapposti lasciare aperto il problema. La soluzione urbanistica che viene presentata assume come valide, perchè pertinenti ad una prospettiva più ampia nel tempo e perchè di equilibrato rapporto tra città e terraferma, quelle considerazioni che rilevano nella riorganizzazione dell'area portuale, una trasfazione e delle attrezzature portuali e dei servizi ferroviari e viabilistici di tale entità da costituire una radicale modificazione dello stato di fatto che si troverebbe in contraddizione col mantenimento degli impianti nella loro attuale ubicazione. Vengono inoltre assunti come ipotesi di lavoro i dati e le argomentazioni relative ad un crescente fabbisogno di servizi corrispondente agli aumenti dei traffici e dello stesso tonnellaggio dei singoli mezzi di trasporto che, collegati all'apertura del nuovo canale del porto di Malamocco, indicano l'arco di terraferma come zona pre-

alla città e che tuttavia non trovano sistemazione soddisfacente nelle sedi attuali.

La destinazione di uso di questa struttura di servizio, che dovrà trovare specificazioni funzionali attraverso una politica di scelte infrastrutturali (che la soluzione richiede siano globali), si precisa in una scelta ubicazionale e in una figura limite dei suoi dati dimensionali.

L'elemento di porto secondo il corso del canale esistente, nella nuova sacca del Tronchetto, costituisce una fronte continua di 840 metri, dipartendosi a 150 metri in linea d'aria dall'isola del convento di S. Chiara. In un sistema di due direttrici focali angolate fra di loro di 30° si pone la figura limite della stazione marittima, la cui ubicazione, partendo dal vertice estremo del sistema potrà essere servita su due lato da canali navigabili, rispettivamente per le navi e per i natanti pubblici e privati.

Si è pertanto ammessa l'unificazione degli approdi per passeggeri e per crocieristi, disgiungendoli, anche per quanto riguarda le navi miste, dagli approdi per lo scarico delle merci, che dovranno avvenire nel porto commerciale creato di Marghera, l'entità e la natura degli sbarchi di passeggeri non possono contrastare con

ferenziale per la realizzazione di impianti che debbono in larga parte essere organizzati ex-novo e con ampie previsioni.

- 2) Pertanto il problema tecnico dei collegamenti e dei servizi tra Venezia e la terraferma deve essere posto all'interno del problema più generale individuando la possibilità di attestare in Mestre un nuovo elemento direzionale di scala interprovinciale costituente un fattore sostitutivo delle parti degenerate della conurbazione marina e integrato allo scambio tra assi di comunicazione ferroviaria e autostradale e sistema circolatorio metropolitano sopraelevato.

Tra Mestre e Venezia la linea percorsa da tale mezzo potrà toccare il nuovo porto commerciale, la zona del Tronchetto e l'area attualmente destinata a stazione ferroviaria. E' lungo tale linea che si propone la realizzazione di una attrezzatura fortemente specializzata al Tronchetto che continuando il tracciato del Canal Grande dovrebbe costituire elemento di caratterizzazione a livello direzionale di quelle attività terziarie che per modernità di processi non trovano coerente ubicazione nei palazzi veneziani. Tale intervento esclude un decentramento definitivo di attività economiche indispensabili

la funzione di Venezia e possono trovare, ubicando la Stazione marittima passeggeri e crocieristi nel bacino di S. Chiara una posizione ottimale rispetto alle attuali provenienze del traffico marittimo dal porto del Lido e alle future provenienze dal Porto di Malamocco.

L'ampio bacino che si viene a creare si adempie alla discrittività del margine costiero da S. Chiara alla Mendigola, attraverso un ampio pennello che prolunga il molo della stazione marittima.

Il ristabilimento di un preciso fronte occidentale comporta un ampio scavo nell'area del Campo di Marte oltre alla soppressione di parte dei moli del Bacino della Stazione Marittima, riconfigurati con parte della Sacca del Tronchetto, nell'intervento progettato posto, a cavallo, tra il nuovo bacino, su cui sboccheranno il rio delle Burchielle, il riaperto rio Terrà dei Pensieri, e il rio delle Procuratie, e il termine del Canal Grande che si congiungerebbe, a nord della figura-limite della struttura di servizi con il canale della Colombola.

La conformazione del rapporto terra-acqua che il progetto presenta nella zona, va ricollegata alla interpretazione del ruolo che può svolgere un'ampia rete canalizia di servizio delle varie zone della cit-

tà secondo la loro destinazione e in ragione di minimi tempi di percorrenza con natanti pubblici di piccola mole, una volta che sia stato modificato il sistema infrastrutturale generale che interessa Venezia.

In linea di principio ó percorsi canalizi dovranno costituire una rete che penetri sufficientemente nello spessore del tessuto edilizio esistente, dal Canal Grande oggi bipartito in modo disequilibrato.

La soppressione dei vincoli stabiliti dai ponti ferroviari e automobilistico con le relative zone di scalo e parcheggio consente la realizzazione di tre percorsi canalizi circolari tangenti fra loro nel nuovo bacino di S. Chiara.

Un primo percorso esterno insiste parzialmente sul tracciato della linea esistente tra S. Marco e Murano, evitando deviazioni e realizzando la circolarità attraverso i nuovi collegamenti del bacino di S. Chiara con il canale della Colombola e del canale delle Galeazze tra la zona di S. Francesco della Vigna e il Bacino di S. Marco servendo tangenzialmente la zona dell'Arsenale.

Un nuovo percorso circolare dovrebbe iniziare dal Bacino di S. Chiara al rio di S. Giobbe passando per Rio della Misericordia, rio di S. Andrea e rio di S. Giovanni Laterano ricongiungendosi al Bacino di S. Marco con il rio di S. Lorenzo.

per impostare un discorso sul ruolo dell'area occidentale di Venezia nell'ambito di sistema lagunare e più in generale sul ruolo e sulle prospettive che la città può assumere attraverso un piano urbanistico basato su principi di conservazione creativa.

Sarebbe errato, e comunque la brevità della relazione non lo consentirebbe, attendere una sistematizzazione esauriente dei diversi filii conduttori che portano all'interruzione dell'accrescimento e allo svuotamento delle zone di superfetazione come tesi finalistiche.

L'avanzamento delle conoscenze in diversi settori e con specifiche competenze può essere solo tratteggiato nei suoi lineamenti fondamentali, essendo impossibile sostituire con un impegno "ad hoc" ricerche che richiedono l'effettiva elaborazione e la più ampia maturazione.

Le linee di ricerca resterebbero comunque orientate al fine di verificare, in una sintesi culturale, le seguenti ipotesi:

a) che la struttura urbana di Venezia consenta di cogliere, più facilmente di altre città, le relazioni avvenute, nel corso della storia, tra gli usi del suolo e gli usi e le trasformazioni d'uso degli organismi conformati in fatti architettonici edilizi.

Si può anche riconoscere, soprattutto a Venezia, come gli interventi di strutture di servizio nel tessuto urbano non siano mai stati elementi direttori della forma

La terza circuitazione mistilinea percorrerebbe il Canal Grande fino all'altezza del Rio di S. Giovanni Decollato inserendosi nel rio di S. Polo, rio Terrà di S. Tomà fino al Malcanton stabilendo un percorso con nuovi raccordi canalizi. Successivamente imrio di S. Margherita costituirebbe l'allacciamento del servizio fino all'attuale rio di S. Maria Maggiore e cioè al nuovo bacino terminale.

L'approfondimento dei possibili successivi raccordi a queste linee principali e la loro stessa ampiezza, che in prima ipotesi, sembra doversi limitare a linee di senso unico, va collegato e al problema delle destinazioni d'uso delle zone attraversate e alla nuova interpretazione della città con sistema di nuclei compatti alternati con vuoti di carattere conservativo.

3) Il sistema policentrico dei pesi funzionali, il rapporto di tali pesi con gli elementi infrastrutturali primari e secondari (reti di percorsi canalizi, reti di percorsi pedonali), la corrispondenza di tali pesi con una struttura della città considerata nella sua accezione più complessa e soprattutto come risultante di una sedimentazione successiva dei diversi interventi sulla struttura originaria costituiscono i termini del problema conoscitivo dell'esigenza metodologica fondamentale

urbana, dopo la formazione dei primi nuclei insediativi attorno alle parrocchie.

Si deve ammettere che la conoscenza in termini di geografia e morfologia urbana della struttura della città consenta di operare una continuità storica dei caratteri fondamentali, interrompendo un processo di accrescimento, di giustapposizione, di sostituzione e viceversa emulando dalle superfetazioni e dalle sedimentazioni incongrue i cardini essenziali dello sviluppo urbano. L'errata convinzione che tutte le modificazioni esterne ai nuclei esistenti sieno irrilevanti per i nuclei preesistenti trova smentita nella constatazione che non esistono costanti di tipo funzionale nella città, ma solo elementi che si possono definire categoriali perchè basati su valori di tipo spirituale.

L'arresto del processo di accrescimento è un'operazione preliminare al recupero di elementi strutturali ed infrastrutturali.

b) gli elementi infrastrutturali primari e secondari (reti di percorsi canalizi e di percorsi pedonali) si sono venuti configurando come elementi di relazione fra strutture elementari. La variazione delle trame infrastrutturali prodotta dai diversi pesi nella città indica la possibilità di riuso e di mutazione di destinazione propria alla forma della città.

E' possibile attribuire a Venezia, per i nuclei

che offrono possibilità di certo recupero, un ruolo rappresentato, che dovrebbe fare dell'intera città un polo di sviluppo culturale, così come essa ha trovato riconoscimento in iniziative del tipo della Biennale e del Centro delle Arti e del Costume a Palazzo Grassi, che non sono tuttavia ancora divenute un fatto permanente, e cioè fatto civile, strettamente connesso a quella possibilità di recupero degli elementi salienti del tessuto urbano che è stata ipotizzata al punto precedente.

6) per altro aspetto l'orientamento a risolvere il ruolo della città nel territorio, ammettendo in ribaltamento della vocazione marinara originaria verso oriente e riallacciando Venezia a rapporti con la terraferma verso occidente, comporta, in primo luogo, una bipolarità di interessi sull'isola ma soprattutto investe il problema generale del rapporto periferia - centro urbano, dando a Venezia la preponderanza delle funzioni che oggi si ritengono non decentrabili perchè correlate intimamente da precise dimensioni di rapporti.

Al momento in cui la città espelle le strutture della produzione, ritrovando ragionevoli limiti al fenomeno della modalità e del decentramento, i fatti sovrastrutturali che garantiscono una continuità storica tra il territorio più ampio e il suo passato mantengono alla città il ruolo di cerniera, attraverso una specializzazio-

quali i canali e le scelte di arredamento urbano rimangono come unico margine di integrazione e di completamento della originaria struttura.

L'asporto del tessuto morente libera, creando ampi spazi, aree compatte del tutto efficienti dove la confluenza dei flussi di interessi e di persone si coagula in un sistema precisamente configurato, nelle cui maglie e ai cui margini si pongono gli spazi vuoti, un tempo privilegio delle civiltà aristocratiche e al cui recupero le masse oggi possono rivendicare un ancor maggiore diritto.

Qualora non avesse possibilità di realizzarsi un simile recupero di fatti emergenti e di spazi liberi in stretta dialettica tra loro e con gli sviluppi del territorio dovremmo ammettere che la città non ha modo di sopravvivere, ne coi suoi monumenti ne per le zone vitali di tessuto connettivo.

In effetto la genesi e la strigente correlazione delle linee di intervento proposte con l'organizzazione generale di un nuovo discorso spaziale su Venezia confermano, nello stretto ambito morfologico, la logica del progetto.

Esso vuol stabilire le fondamentali direttrici

ne territoriale di tipo terziario a indirizzo culturale e di rilievo internazionale.

d) la specializzazione territoriale che Venezia recuperata viene ad assumere pone in crisi la funzionalità di usi residenziali generici.

Per quanto il discorso necessita di approfondire valutazioni riguardo ai tempi di attuazione di si fatto programma di specializzazione dell'isola, almeno in prima approssimazione l'interruzione dell'accrescimento verrebbe poi a coincidere con un atto di svuotamento delle zone di superfetazione nelle quali di fatto, e con aspetti patologici, oggi avviene l'accrescimento stesso.

Tale principio si richiama in generale al criterio di riduzione della densità di 270 abitanti per ha. media nell'isola (con punta massima di 448 ab/ha. nel sestiere di S. Polo); ma si integra con una più decisa volontà di stabilire nuovi principi di fruizione della forma della città, basati su considerazioni anche di natura psicologica.

Il ripristino di grandi vuoti nella città al di là del recupero di carattere conservativo della struttura originaria e della valorizzazione funzionale che esse vengono ad assumere, è legato ad una interpretazione della città come elemento chiuso verso i grandi spazi esterni e tuttavia visibile, al di dentro come dal di fuori attraverso grandi spazi liberi, grandi panorami sud

di un successivo approfondimento architettonico, legato alla precisazione degli stessi elementi funzionali, con una trama principale che non possa ammettere contraddizioni quale ~~si~~ che sia il livello della progettazione edilizia che potrà seguire.

Il grosso bacino intermedio tra il profilo dell'isola e il nuovo Tronchetto propone l'acquisizione, in questa zona di Venezia, di un elemento panoramico di grande ampiezza, riconfermando l'ortodossia, al passaggio lagunare, di ampie fronti marginali e specchi d'acqua conformati secondo il tracciato di canali principali.

Il valore sematico dei due assi focali convergenti, della delimitazione dell'ampissimo bacino con elementi lineari poco emergenti, dall'acqua, del bacino stesso ha il suo presupposto nella volontà di concludere la forma della città verso terraferma con un intervento che non consenta ulteriori gemmazioni e rappresenti per Venezia l'assunzione di una effettiva e definitiva bipolarità.

