

I
- -
U
- -
A
- -
V

IGNAZIO GARDELLA

COSTRUIRE NEL COSTRUITO

Dialettica della storia, carattere dell'architettura

Università IUAV di Venezia
Dottorato di Ricerca
Composizione architettonica
XXXIV° ciclo

Relatore: Antonella Gallo
Controrelatore: Raffaella Neri
Controrelatore esterno: Maria Grazia Eccheli
Tutor: Andrea Iorio

Dottoranda: Claudia Cavallo

INDICE

Introduzione	1
UN PROGETTO PER IL CENTRO ANTICO DI GENOVA	19
Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro	21
<i>Palinsesto</i>	27
<i>Progetto</i>	31
<i>Processo</i>	71
Facoltà di Architettura di Genova	95
SUL LINGUAGGIO DI IGNAZIO GARDELLA. PROCESSUALITÀ E INVENZIONE NEL PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA DI MILANO	129
Processualità. <i>il progetto come ricerca critica dell'esito formale</i>	131
Un progetto manifesto: <i>Il progetto di massima; La soluzione del progetto realizzato; Il confronto tra il progetto di massima e il progetto realizzato</i>	137
L'architettura come metafora della costruzione: <i>l'invenzione degli elementi costruttivi</i>	167
La costruzione del carattere: <i>la facciata del PAC</i>	201
Dialettica dell'eterogeneo	221

LA TEATRALITÀ NEGLI INTERNI. STRATEGIE DI UTILIZZO DEI MATERIALI DELLA STORIA	231
<i>Dall'analiticità al surrealismo. L'utilizzo del colore in senso analitico nel Teatro Sociale di Busto Arsizio</i>	239
La caratterizzazione delle superfici, la scoperta della profondità della scena. <i>Colore, materia, tessitura, luce e spazio nell'ampliamento e riordino della Villa Borletti a Milano</i>	249
Esporre Allestire Abitare. <i>Casa Gardella in Piazzale Aquileia a Milano</i>	269
Dispositivi scenici: <i>diaframmi e periacti</i>	282
Mezzetinte e sfumature, ovvero <i>Stile prospettico di sintesi tra forma luce e colore</i>	308
INCONTRI E INTERVISTE	319
<i>Un incontro con Luciano Semerani</i>	321
<i>Una testimonianza di Jacopo Gardella</i>	327
<i>Dialogo con Jacopo Gardella, Daniele Vitale e Raffaella Neri</i>	331
<i>5 domande a Rafael Moneo sull'architettura di Ignazio Gardella</i>	339
APPENDICE	345
<i>La didattica di Gardella allo Iuav</i>	347
<i>Relazioni di progetto</i>	359
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA	409

ARCHIVI CONSULTATI

ASG	Archivio Storico Gardella
CSAC	Archivio CSAC di Parma
AP	Archivio Progetti IUAV di Venezia
APDV	Archivio privato Daniele Vitale
ASCGE	Archivio Storico del Comune di Genova
AFCM	Archivio Fotografico Comune di Milano

ABBREVIAZIONI UTILIZZATE

DDA	disegno o elaborazione grafica dell'autore
PAC	Padiglione d'Arte Contemporanea
PPSDSS	Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro

INTRODUZIONE

Nel progetto culturale e nell'esperienza del Dottorato in Composizione architettonica di Venezia, le teorie e le tecniche della composizione hanno trovato fertile e continua rigenerazione attraverso l'interrogazione diretta del 'testo' architettonico, la sua scomposizione in parti e categorie significative, e la sua successiva 'ricomposizione'; «con un obiettivo manifesto: ricostruire, ripercorrere il processo progettuale, da una parte, per comprendere e descrivere "il come" del fare, dall'altra per esplorare "il senso", il perché, "l'obiettivo" di quel fare»¹.

Un complesso di operazioni che permette di appropriarsi delle tecniche compositive di un autore, o delle sue strategie progettuali, e di sprigionare il loro valore attuale.

La tesi si concentra sul tema del rapporto tra antico e nuovo nell'opera di Ignazio Gardella e, nello specifico, indaga la dialettica che si instaura nel progetto con il corpo della città e dell'architettura esistente e stratificata in termini fisici e di significato. L'esperienza dell'architettura gardelliana dimostra che «il vecchio è ancora nuovo»² se ci si pone nella prospettiva critica di un utilizzo vitale dei materiali della storia all'interno di una nuova architettura.

L'obiettivo della ricerca è l'individuazione delle strategie progettuali e l'analisi del processo creativo dell'autore, rispetto al tema emblematico del costruire nel costruito, inteso come 'stato mentale' e come paradigmatica e ricorrente condizione del progetto.

La selezione e lo studio di alcune opere di Gardella – un progetto urbano, un progetto architettonico, nove progetti di interni –, è lo strumento fondamentale per estrapolare un articolato corpus di strategie per il progetto nei contesti antichi e stratificati, nella convinzione che «i modi del "fare", il come in rapporto all'obiettivo non sono questioni irrilevanti, perché sono gli obiettivi ancorché i mezzi a definire la natura di una disciplina»³.

La struttura della tesi si articola in tre parti che corrispondono a tre diverse 'scale' del progetto, e del confronto con le preesistenze.

Il Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro (1969-74), è *un progetto per la città antica* che discute le categorie consolidate della conservazione dei centri storici, attraverso la selezione e l'utilizzo dei

frammenti del centro di Genova sopravvissuti alla distruzione dei bombardamenti. Gardella considera le preesistenze monumentali e morfologiche come materiali del progetto. Lo studio del progetto della Facoltà di Architettura di Genova (1975-89) pone in evidenza il valore dimostrativo del frammento realizzato rispetto all'intendimento vitale della conservazione insito nel progetto urbano.

Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (1948-54) costituisce l'oggetto di un affondo nel linguaggio di Ignazio Gardella, che si precisa tra la processualità progettuale e i principi espressi nella didattica allo luav e si manifesta nella costruzione del carattere dell'architettura del museo.

L'esplorazione degli allestimenti e 'riordini' realizzati dal giovane Gardella negli anni '30-40 è l'occasione per registrare la genesi di alcune strategie di utilizzo dei materiali della storia e per considerare l'importanza della teatralità negli interni gardelliani, ai fini del coinvolgimento vitale di spazialità, elementi, oggetti e opere antiche.

Il tema del costruire nel costruito è quindi affrontato alla scala della città e dell'edificio di valenza urbana, alla scala dell'architettura (con limiti contestuali delimitati da un intorno preesistente), e nello spazio interno. In questo percorso di ricerca, la selezione di una vasta casistica di opere e la ricchezza propria dell'architettura di Gardella permettono, assieme alla messa a fuoco delle strategie specifiche dell'autore, di sollevare alcune questioni di valore più generale, che fuoriescono dal campo di indagine inizialmente delimitato.

Tra queste, emerge preponderante la questione dell'unità della materia, più volte affermata da Gardella nelle sue riflessioni⁴, e l'irrinunciabile ruolo di sintesi creativa proprio della composizione architettonica: a Genova il piano è progetto, che supera l'impasse dell'analisi urbana (e i tecnicismi deterministici di diverso segno); nel PAC tecnica e arte si esprimono l'una attraverso l'altra nella costruzione del corpo dell'edificio e del suo carattere; gli allestimenti e 'riordini' di interni sono progetti di architettura, oltre che un laboratorio in cui si consolidano le strategie per l'utilizzo dei materiali della storia. La stessa articolazione della tesi suggerisce l'emergere di un sottotesto in cui si afferma la multiscalarità del progetto di architettura, ma l'assunto si rivela autentico nelle strategie progettuali di Ignazio Gardella.

STRATEGIE PROGETTUALI PER COSTRUIRE NEL COSTRUITO

Alcune delle strategie per costruire nel costruito che emergono dai progetti di Ignazio Gardella, assumono una particolare valenza transcalare, nella misura in cui è possibile riconoscere modalità e tecniche compositive ricorrenti alle diverse scale di lavoro, tese alla costruzione del 'vuoto' come elemento della composizione,

capace di conferire senso alle figure e ai personaggi che lo popolano e ne rappresentano il complemento significativo.

Del tutto coerente con la figuratività – metafisica o surreale – che alimenta l'opera di Gardella è il valore saldamente riconosciuto allo *spazio tra le cose*. Lo 'scarto', la pausa o distanza, è una fondamentale condizione del rapporto tra antico e nuovo. È, secondo le parole di Gardella, la «cesura in pianta che libera la lesena d'angolo e isola il frontone della Chiesa»⁵ nella Casa alle Zattere di Venezia; o, ancora più letteralmente, è lo scarto dimensionale che, nell'ampliamento della Villa Borletti, libera l'angolo «del vecchio fabbricato, che è rimasto intatto nella sua inquadratura spaziale poiché i muri laterali del nuovo corpo, di grossezza minore di quelli vecchi, ne lasciano completamente liberi gli spigoli»⁶. Sono operazioni che tendono a conferire autonomia alla figura preesistente per impostare tensioni dialettiche tra figure compiute, individuabili, indipendenti. Più in generale, la *costruzione del vuoto* è costruzione di uno spazio 'scenico', sotteso da scene urbane, architettoniche o domestiche in cui la forma del vuoto è attesa e desiderio dell'evento (la vita).

Dare forma alle lacerazioni generate dai bombardamenti nel centro antico di Genova, implica la pulizia dei tessuti urbani esistenti e la ripresentazione dei vuoti della città storica nella nuova. Significa selezionare gli elementi della città che esprimono caratteri intelligibili della vita nel luogo, come capisaldi da porre in tensione con nuove presenze urbane.

Le stanze di una casa ottocentesca possono diventare la scena fissa in cui la storia familiare incontra la vita, attraverso mirati interventi per 'via di togliere' che preparano all'inserimento di diaframmi di varia natura, all'uso analitico e significativo del colore, all'allestimento di mobili ed oggetti antichi o nuovi, capaci di mutare la percezione dello spazio architettonico preesistente.

Nello spazio del museo, o del teatro, dove la flessibilità è richiesta da un'articolazione contemporanea del tema, Gardella risponde con vuoti che non sono mai generici o *agnostici*⁷, che cioè non rinunciano alla 'caratterizzazione'. Vuoto e carattere non vanno mai disgiunti perché il vuoto è inteso come spazio in cui si presentano i caratteri-personaggi.

Complementare alla costruzione del vuoto è la capacità di comunicare con l'architettura, attingendo a quei codici semantici sedimentati in un luogo o ambiente culturale. Edifici, parti urbane ed elementi costruttivi sono rappresentazioni di sé, della propria *natura* intrinseca, ma «c'è anche un precipuo contenuto del *dire* dell'architettura. Esso è soprattutto connesso al carattere e al ruolo della singola costruzione: elementi distintivi che, come per gli umani, si definiscono in relazione alle altre costruzioni: quelle dell'intorno specifico, ma non solo»⁸.



La dimensione comunicativa dell'architettura, in cui la costruzione del carattere avviene in rapporto ad un contesto, è determinante nelle opere di Ignazio Gardella.

Egli afferma che «ogni parte dell'architettura non è definibile in sé, ma acquista il suo significato nel contesto architettonico in cui si pone»⁹: la parte urbana, antica o nuova, non esiste che nel contesto della città, ma si chiarisce nella specificità del suo intorno immediato, o delle intime stratificazioni del suo sedime. L'edificio – e il caso del PAC è emblematico –, si precisa in rapporto ad un involucro, che costituisce il termine dialettico per la costruzione del suo carattere; l'elemento architettonico si definisce nel contesto di un edificio, di una facciata o di una sua parte; l'oggetto, sia esso mobile o fisso, prende forma e/o si dispone in rapporto allo spazio interno. Alle relazioni scalari tra la parte e l'intero, si aggiunge la relazione che ogni personaggio instaura con gli altri personaggi e con la scena, perché «l'architettura non può non fondarsi sulla consapevolezza della scena che produce»¹⁰.

L'attitudine dialettica dell'architettura di Gardella si riconosce nei diversi casi studio, e investe tutte le sue opere, ma nel confronto con l'esistente si rafforza e si rende più esplicita. La costruzione di un rapporto vitale con la storia passa attraverso una particolare forma di *teatralità*, che pone in rappresentazione, rende 'dicibile', e culturalmente comprensibile, l'intima ragione delle cose. In questo senso, il termine *teatralità*, assume un'accezione di assoluta specificità dei caratteri e attinenza al tema, che esprime una profonda valenza attuale.

L'esplorazione di queste tematiche, attraverso l'analisi dei casi studio, è condotta e articolata in tre parti.

UN PROGETTO PER IL CENTRO ANTICO DI GENOVA

Il primo capitolo affronta lo studio di una genealogia di progetti che si inseriscono nel centro antico di Genova in previsione della sua nuova vita universitaria. Il Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro (1969-1972, approvato - 1974, adottato) è l'occasione per affermare, con Gardella, che il piano è un progetto d'architettura completo della sua portata figurativa, oppure soltanto un programma di indirizzo. Il termine di confronto ineludibile per la comprensione del progetto è lo stato di fatto documentato dai rilievi eseguiti dai geometri incaricati dal Comune di Genova e, parallelamente, da studenti e ricercatori dell'Università di Genova, sotto la guida di Luigi Vagnetti. L'inestimabile lavoro di rilievo dei piani terra è oggetto di una operazione di montaggio interpretativo, che lo mette a confronto con il planivolumetrico del piano particolareggiato. Nel palinsesto urbano, pur nella forzatura di un rapporto tra rappresenta-

zioni diverse, la sovrapposizione serve a rendere manifeste le scelte operate da Gardella sul corpo frammentario della città esistente.

Lo studio muove da due operazioni di indagine, condotte simultaneamente sui materiali del progetto, a cui corrisponde la divisione dei paragrafi. Da un lato, lo studio del 'testo' architettonico-urbano che analizza i segni definitivi del progetto. La scomposizione analitica delle parti del piano in tre categorie operative – capisaldi, tessuti edilizi, nuovi suoli –, permette di impostare confronti e parallelismi con i progetti e le posizioni teoriche più influenti che orientavano il dibattito sul progetto nei centri antichi, e illumina la presenza di Ignazio Gardella all'interno della Scuola di Venezia di Giuseppe Samonà (1949-71).

Dall'altro, la ricerca svolta sui materiali d'archivio (CSAC, ASG, APDV) con cui si è potuto ricostruire il processo progettuale che ha condotto al disegno definitivo, marcando alcuni passaggi fondamentali: i reportage di fotografie scattate durante i sopralluoghi dal gruppo di lavoro di Gardella, il progetto di massima per l'area di San Donato, e il primo approccio progettuale all'area dell'antico castello sul colle di San Silvestro. La lettura della relazione illustrativa del piano, curata da Daniele Vitale (di cui si riportano estesi estratti in *Appendice*), è propedeutica alla comprensione del progetto, ma è anche controversa: ne emerge l'interessante tensione tra un «giovane rossiano»¹¹ e un architetto come Gardella, che trova nella 'prassi' i fondamenti del progetto; una tensione imperniata sul rapporto tra analisi urbana e progetto, che si è meglio compresa grazie ad un incontro con l'autore del testo, che si riporta nella sezione *Incontri e interviste*.

Se la ricerca si propone di mettere a fuoco le strategie compositive di Ignazio Gardella a fronte della città antica, tra chiarificazione dei caratteri permanenti e nuova dimensione urbana, il caso di Genova esemplifica la sua visione della storia: una visione selettiva, ma non schematica, che declina una 'diversa' possibilità per la conservazione. Separato il contingente dal permanente, il progetto si imposta sullo stesso principio insediativo per comporre una nuova città, utilizzando gli elementi che la città offre, all'interno del suo vasto repertorio. La *diversità* dell'approccio gardelliano, per Rafael Moneo si impernia precisamente nella «volontaria limitazione del vocabolario»¹² allo strettamente attinente. Lontanissimo dalla dimensione di una urbanistica che si sovrappone alla città storica con regole sovraordinate, eliotermiche e astratte, il progetto affonda le radici nella forma urbana (che risale con Barbieri a quella *Forma Genuae*¹³ sovrainpressa all'orografia) e riproduce, dando forma al vuoto, le 'scene' che caratterizzano la città esistente. Nella ricerca, la comprensione del valore che Gardella attribuisce al vuoto nella ri-composizione della città antica è l'esito di una progressiva scoperta del mondo in cui l'architetto si muove, a partire dalla sua

esperienza, e dai suoi incontri, all'interno della Scuola di Venezia. Ma, risalendo agli esordi, è possibile stabilire inedite continuità, laddove la costruzione stessa del vuoto è, anche, il frutto di un particolare approccio iconico all'oggetto, in rapporto ad uno sfondo, che Gardella matura nella stagione di sperimentazioni tra l'esperre, l'allestire e l'abitare (che viene approfondita nel terzo capitolo). Il vuoto creato dai bombardamenti nel centro antico di Genova, diventa materiale del progetto, prende forma, come spazio di rappresentazione e comprensione all'interno del denso e compatto svolgimento della topografia antica della città. Il progetto è essenzialmente una composizione articolata da vuoti concepiti come interni urbani, in cui però si ritrovano, per scavi e incisioni, le 'scene' che affiorano dalla memoria dell'esperienza della città. Sostiene Consonni, che «i vuoti che costituiscono la spazialità della città storica e le danno forma e struttura sono concepiti per l'evento in cui si riassume l'essenza della città: l'incontro, il coesistere della diversità, la socialità»¹⁴.

La Facoltà di Architettura di Genova, che costituisce l'unico frammento realizzato del piano, permette di approfondire, alla scala dell'edificio, il tema del rapporto tra architettura e conservazione. L'edificio universitario, si imposta, ampliandolo, sul sedime dell'antica chiesa di San Silvestro, a sua volta ricostruita ribaltando l'impianto della più piccola cappella castellare. I frammenti archeologici al di sotto e ai margini, sono oggetto di dialettiche tensioni che coinvolgono i diversi 'personaggi' della storia urbana con dialoghi di prossimità e interpolazioni di grande scala. Qui Gardella costruisce una nuova figura urbana, capace di contenere ed evocare gli strati sottostanti, e allo stesso tempo di proiettarsi sulla nuova dimensione della città di Genova, come simbolo di rifondazione civile, e apertura, di quella che per secoli era stata una chiusa e centripeta cittadella.

SUL LINGUAGGIO DI IGNAZIO GARDELLA. PROCESSUALITÀ E INVENZIONE NEL PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA DI MILANO

La seconda parte della tesi muove dallo studio del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (in principio Galleria d'Arte Moderna), costruito nel primo dopoguerra, in luogo delle scuderie dell'ex-Villa Reale, distrutte dai bombardamenti. Il progetto permette di indagare la strategia compositiva in rapporto ai frammenti dell'edificio preesistente e la costruzione intenzionale del carattere dell'architettura rispetto alla vita del Parco.

La costruzione del carattere del PAC di Milano è assunta come esemplificazione del linguaggio di Ignazio Gardella in relazione ad una realtà predeterminata nella quale seleziona i suoi termini dialettici.



Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano permette di sondare un rapporto, parafrasando Semper, tra *architettura, arte e tecnica*, in cui la costruzione è protagonista, ma indissolubile dall'espressione di un carattere. Nell'edificio la tecnica trova quel grado di sublimazione tale da convertirsi in fatto artistico, attraverso una composizione in cui la definizione degli elementi costruttivi è tesa alla costruzione del carattere dell'edificio in un connubio con spazio, luce e colore.

L'affondo analitico della ricerca sul linguaggio di Ignazio Gardella è condotto con lo sguardo teso a cogliere la corrispondenza tra le 'mosse' dell'architetto e le enunciazioni fatte dal docente in ambito didattico. La prolusione all'anno accademico luav del a.a.1955-56 – *Scuola di architettura e corsi di composizione architettonica* – costituisce una vera e propria dichiarazione poetica: a fronte del «progressivo meccanizzarsi della vita umana» Gardella afferma che l'«architettura è arte».

Nella comprensione della processualità connaturata al linguaggio di Ignazio Gardella, è stata fondamentale la lettura di alcuni testi e discorsi, che documentano la relazione tra l'attività didattica e i suoi fondamenti concettuali. In particolare il discorso di *Introduzione al corso di "Elementi di Composizione" a.a.1966-67*, che si riporta nell'*Appendice* della tesi, ha accompagnato la scoperta di un andamento non deterministico, e non lineare, della traiettoria progettuale di Ignazio Gardella, che intende il progetto come *ricerca critica dell'esito formale*. Il concetto è messo alla prova e reso manifesto dell'analisi condotta attraverso il ridisegno interpretativo, che mette a confronto i singoli elementi del progetto di massima (1948) e del progetto realizzato (1954) del PAC di Milano. In questo scarto si gioca l'acquisizione di un valore del vuoto come spazio strutturato, non generico e anzi in grado di sollecitare l'apprendimento, in quel luogo civile fondamentale che è il museo per la città contemporanea.

L'intreccio tra didattica e progetto è reso ancora più saldo dai concetti espressi nel programma del corso di *Elementi Costruttivi* dell'a.a.1949-50, in cui Gardella afferma il valore espressivo della costruzione. L'invenzione degli elementi costruttivi ai fini della costruzione del carattere dell'edificio è condotta nel progetto del PAC in forma esemplare per conseguire un «aspetto il più possibile leggero, quasi di serra da giardino»¹⁵, che investe la costruzione dell'intero edificio, ma si palesa in maniera dirompente nella nuova facciata; un aspetto teso a raccogliere il ruolo vitale del luogo nella memoria e nella vita della città. La ricerca ripercorre l'affinamento progressivo degli elementi costruttivi e si sofferma sull'analisi del fronte sul parco, attraverso gli strumenti d'indagine offerti dal ridisegno: prima isolando e ricomponendo gli elementi costruttivi per sondarne la natura e la disposizione reciproca fino alla ricostruzione del com-

plesso sistema di rapporti tra le parti e l'insieme, che si articola nelle tre dimensioni, a cui si aggiunge una quarta, con la dinamica del movimento; poi attraverso uno 'sfogliato', che mostra analiticamente i rapporti fra la struttura e i molteplici strati di rivestimento, cui si aggiungono le scelte di tessitura e finitura che concorrono al conseguimento di una dimensione corporea e comunicativa.

LA TEATRALITÀ NEGLI INTERNI. STRATEGIE DI UTILIZZO DEI MATERIALI DELLA STORIA

Il terzo capitolo risale alla particolare stagione di sperimentazioni tra l'esporre, l'allestire e l'abitare, negli anni '30-40, di cui Gardella si rivela protagonista a latere, negli allestimenti e 'riordini' di edifici preesistenti.

La trattazione segue la progressiva formazione di alcune strategie di utilizzo dei materiali della storia – elementi e parti dell'edificio, collezioni di oggetti e opere d'arte – marcando alcuni passaggi fondamentali: l'utilizzo del colore in senso analitico nel Teatro Sociale di Busto Arsizio; la caratterizzazione delle superfici e la scoperta della profondità della scena nell'ampliamento e riordino della Villa Borletti a Milano; l'approccio iconico all'oggetto in rapporto alla costruzione del vuoto nella Casa Gardella in Piazzale Aquileia a Milano; il dominio dei dispositivi scenici, diaframmi e *periacti*, negli appartamenti Spadacini e Tremi, e nello Studio Usuelli. Una esplorazione che si snoda dal 1934 al 1942 e trova una sintesi negli allestimenti e progetti dei primi anni '50, che inaugurano una dimensione di espressività piena, attraverso la sintesi delle tecniche compositive elencate.

Lo scopo di questo capitolo è puntualizzare, attraverso la descrizione e il ridisegno di alcuni progetti, le significative strumentazioni messe in opera per la trasformazione degli interni, che successivamente si riconoscono nei progetti 'nel costruito' a scale differenti. Esse consentono all'architettura di Ignazio Gardella di pervenire ad una dimensione espressiva che ne costituisce la necessaria condizione di esistenza dialettica nei contesti antichi e stratificati.

INCONTRI E INTERVISTE, APPENDICE

Ai tre capitoli principali si aggiunge la trascrizione dei contenuti di alcuni incontri e interviste che hanno alimentato lo sviluppo della tesi: l'incontro con Luciano Semerani, le conversazioni con Daniele Vitale e Jacopo Gardella, l'intervista a Rafael Moneo.

Fra i testi di Ignazio Gardella sono state selezionate le relazioni di progetto di alcuni casi studio, che si

riportano per esteso, mentre della relazione illustrativa del Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro sono stati estratti i passaggi più significativi.

Sono necessario complemento della trattazione i programmi dei corsi e le lezioni che documentano l'attività didattica di Ignazio Gardella allo luav.

METODI E STRUMENTI DELLA RICERCA

Ogni scala di lavoro, nei diversi casi studio scelti, come opere singole tra loro relazionate o come una casistica, ha richiesto diversi approcci di indagine; i metodi della ricerca assecondano le differenze implicite nelle diverse 'categorie' scalari.

L'analisi del 'testo' architettonico in sé, e in profondità, condotta attraverso la scomposizione analitica del progetto nelle sue parti costitutive, è lo strumento fondamentale che si affina in ogni capitolo per estrarre dal progetto le questioni più generali a cui il disegno offre una risposta.

La specificità del tema scelto – costruire nel costruito – come campo d'indagine all'interno dell'opera di Ignazio Gardella, pone tra i metodi e strumenti di analisi più significativi la sovrapposizione tra le diverse rappresentazioni e configurazioni del luogo di progetto o della città, e il confronto tra diverse soluzioni progettuali in rapporto al contesto predeterminato dal corpo esistente della città e/o dell'architettura. Nelle prime due parti, con l'analisi dei casi studio a scala urbana e architettonica, la tesi affronta anche la dimensione processuale insita nelle strategie gardelliane, ricostruisce le prove, i sistemi di regole messi in atto e gli 'scarti' con cui il progetto prende forma; scava in quell'«immediatezza sofferta»¹⁶, secondo il calzante ossimoro coniato da Samonà, che manifesta la complessità e l'inquietudine della lezione di Ignazio Gardella.

Nella terza parte gli interventi progettuali di allestimento e riordino degli interni sono invece affrontati come una esplorazione che, in alcune parti, accomuna progetti diversi in una casistica, perché vi si possano riconoscere le medesime tecniche compositive in rapporto all'esistente. Le architetture di interni degli anni '30-40 sono infatti trattate come una stagione progettuale, capace di esprimere senso in una sequenza ordinata in cui ogni progetto, o 'famiglia' di progetti, è emblematico dell'acquisizione o della padronanza di tecniche compositive e dispositivi del progetto.

La descrizione è accompagnata dal ridisegno critico di alcune opere o parti di esse: nel Teatro di Busto Arsizio si evidenzia il ruolo del colore nella scomposizione e ricomposizione del corpo esistente del

teatro; nella Villa Borletti si pongono in relazione le operazioni spaziali, luminose con quelle materiche, di tessitura, di colore, nello 'scarto' tra antico e nuovo; la messa in scena e l'allestimento di oggetti e mobili come personaggi che animano lo spazio interno è analiticamente evidenziata in rapporto alle operazioni progettuali 'per via di togliere' nella casa in Piazza Aquileia; diaframmi e 'periaciti' sono indagati nella costruzione del dispositivo e nel rapporto che instaurano con lo spazio domestico nell'appartamento Spadacini, Tremi, e nello Studio Usuelli. La selezione del ricco repertorio di fotografie dell'Archivio Storico Gardella è quindi integrata dai ridisegni che sono apparsi strettamente necessari all'esplicazione delle strategie di utilizzo dei materiali della storia.

DIALETTICA DELLA STORIA, CARATTERE DELL'ARCHITETTURA

La costruzione del carattere per Gardella non è derivabile meccanicamente da 'ciò che sta sotto', cioè dalle componenti sostanziali del progetto, ma non per questo è da esse disgiunto; il sistema di rapporti che il progetto costruisce tra uso, luogo, storia e carattere è più complesso.

Il linguaggio di Ignazio Gardella è frutto dell'esercizio del dubbio che consente, nel divenire del progetto, la composizione della complessità del reale: è il caso del PAC di Milano, come lo è, negli stessi anni per le Terme Regina Isabella a Ischia, e successivamente nella Casa alle Zattere di Venezia. Tutti questi progetti, e altri ancora, procedono da un'impostazione razionale del problema, dove a un primo disegno schematico, messo in crisi, seguono una o più fasi, fino alla composizione del 'molteplice'.

La *processualità* del progetto è fondamentale nella considerazione di rapporti e tematiche complesse, tra cui la storia, sia come termine di confronto dialettico che in termini di utilizzo fisico degli edifici, dei frammenti o dei lacerti presenti sul luogo.

Gardella afferma che l'«architettura è arte» e con lui le sue opere. La sola ammissione dell'artisticità fondamentale dell'architettura fa di lui un razionalista eterodosso che, con Ernesto Nathan Rogers, si interessa «alla sollecitazione dei sensi e alla comunicazione emotiva», anche se i loro sono 'modi' diversi. In questo senso Gardella appartiene all'«altro moderno»¹⁷ che esplora, tra i «bisogni necessari»¹⁸ dell'uomo, quelli che appartengono alla dimensione sensibile.

La dimensione profonda e sensibile, oltre che non deterministica, del progetto, è forse quella che maggiormente sostiene il rapporto tra storia e vita nell'architettura di Gardella, introducendo una riflessione essenzialmente umanistica. Ad essa si lega la *domesticità*, che investe, già nelle prime opere, anche l'edificio



civile. Domestico è, paradossalmente e soprattutto, il monumento alla Vittoria d’Africa (1935), che al tema dell’arco trionfale oppone un parallelepipedo puro che, dell’arco trionfale, ha forse soltanto le dimensioni d’insieme: né fornice singolo, né doppio, né triplo, ma una piccola porta di dimensioni domestiche che trapassa il volume in posizione antisimmetrica, al lato opposto dei due cavalli liberi in assenza del condottiero. L’architettura di Gardella è antimonumentale. Lo era agli esordi – come forma di dissenso civile – e lo è rimasta successivamente come forma del pensiero rivolto all’essere umano. Superato lo spettro dell’architettura monumentale del Regime, la *domesticità* resta, e diventa la risposta al funzionalismo, al tecnicismo, a tutte le forme di uno specialismo esasperato, di un architetto che crede nel valore sintetico e artistico della composizione architettonica. L’architettura del museo nel PAC di Milano è domestica e lo diventa con fatica, nei quasi cinque anni di elaborazione del progetto, passando da una prima impostazione schematica del problema, al conseguimento di un’architettura che accoglie, sollecita, coinvolge e accompagna nell’esplorazione del luogo e delle opere d’arte.

Emerge infine, tra le questioni non ascrivibili al solo campo specifico della ricerca, ma determinante per la comprensione dei ‘modi’ dell’autore, il ruolo della costruzione nella «rigenerazione figurativa»¹⁹ che l’architettura di Gardella oppone ai ‘canoni’ del Moderno più ortodosso. È nella costruzione che si realizza la grande espressività dell’architettura di Gardella, attraverso l’invenzione degli elementi costruttivi, orientata alla definizione del carattere dell’architettura.

L’uso che Gardella fa degli elementi costruttivi nel PAC di Milano è dialettico e narrativo, come lo sono, ad esempio, gli ordini giganti e minori, gli avvicinamenti e gli allontanamenti tra gli elementi canonici vitruviani utilizzati da Michelangelo nel Palazzo dei Conservatori, o le deformazioni e spezzature delle cornici della Sagrestia Nuova²⁰. Il richiamo a Michelangelo non è casuale: nel 1975 Gardella scrive un breve testo su *Epoca* («Settimanale politico di grande informazione»²¹), dal titolo *Michelangelo architetto* che, assieme a un successivo testo su Muzio, costituisce il raro caso di una sua riflessione sull’opera di un altro architetto-artista. Un architetto affermato, come lo era Gardella nel 1975, non si cimenta per la prima volta in una riflessione su un architetto come Michelangelo, soltanto perché capita l’occasione. Dopo aver ripreso le fila di un parallelismo impostato da Zevi per «una certa rispondenza delle condizioni sociopolitiche e culturali dell’epoca in cui egli visse con quelle del nostro tempo»²², Gardella lo estende al particolare «punto di flesso» della storia che ha visto il ritrarsi di una generazione, la sua come quella di Michelangelo, nella «sdegnosa solitudine del mestiere», dopo un periodo di grande idealismo²³.

Gardella afferma che la rottura o lo 'sgarro' che Michelangelo opera rispetto ai canoni vitruviani non è irrazionale o solipsistica, ma è una razionalità più complessa, così come il suo senso della simmetria.

Il famoso "non finito" [...] rappresenta invece una qualità del linguaggio di Michelangelo. Nella scultura questo è evidente. Gli schiavi che emergono a stento, sbozzati dal masso di pietra, sono una forma che non giunge a definirsi per volontà dell'artista. In architettura, l'interpretazione è più difficile. [...] Il "non finito" è un finito di dimensione diversa, come una simmetria non speculare non è una dissimmetria ma una simmetria di grado diverso, che stabilisce rapporti metrici più sottili. [...] deriva dalla volontà di creare spazi aperti, dinamici, contrapposti alla staticità [sintomo di certezze deterministiche] di quelli rinascimentali, di modellare le forme e i profili esasperandoli al di là delle "regole vitruviane", di dare cioè all'opera una tensione che supera il limite di una "finitezza" formale e sollecita dal fruitore una partecipazione attiva, rifiutando una semplice adesione contemplativa. In questa straordinaria capacità di aggredire e modellare gli spazi, anche nelle superfici che li racchiudono (le pareti del ricetto nella Biblioteca Laurenziana), di dare ad essi una vitalità che rompe ogni rigidità stereometrica, sta forse, più che nel disegno delle partiture architettoniche, la forza ancora attuale del linguaggio michelangiolesco. Per questo diciamo che il Campidoglio è di Michelangelo, anche se egli ha eseguito solamente la scalinata del Palazzo Senatorio e, forse, i disegni di una o due campate del Palazzo dei Conservatori. Perché, quando saliamo al Campidoglio, quello che ci coinvolge in una quarta dimensione di grande forza emotiva è appunto la dinamicità dello spazio trapezoidale, simmetrico ma divaricato in senso antiprospektivo, e rifluente nelle larghe cesure tra la fronte del Palazzo Senatorio e le quinte dei palazzi laterali. [...] Michelangelo architetto resta però un classico, se per classico s'intende chi esprime nelle sue opere non un ordine accademicamente istituzionalizzato, ma un ordine organico, come quello per il quale tutte le foglie di un albero sono diverse – nessuna eguale all'altra – ma sono tutte riconducibili ad una stessa struttura. Un "ordine" esistenziale dove rientra la morte come compimento ma non come negazione della vita, mentre il programmato "disordine" di un certo settore dell'arte, quando non è borghese "divertissement", ne è oggi solo disperata ma sterile negazione²⁴.

Ciò che a Gardella interessa di Michelangelo e del suo «ordine esistenziale», come affermazione di una dimensione più complessa della realtà, esiste anche nella sua architettura e ne alimenta il mondo espressivo. Si afferma un'architettura come rappresentazione del mondo, dal punto di vista di un uomo, in cui una espressività piena non coincide con una visione autoreferenziale, perché mediata da un interesse antropologico che ha nella storia, o nelle storie, il suo alimento.

NOTE

¹ A. Gallo, *Postfazione*, in Id. (a cura di), *The Clinic of dissection of art*, Marsilio, Venezia 2012, p. 113.

² I. Gardella, in R. Melai, *Intervista a Ignazio Gardella e a Luciano Grossi Bianchi*, «Polis» 4, 1995, p. 66.

³ A. Gallo, *Postfazione*, cit., p. 113.

⁴ Il riferimento va in particolare alle trascrizioni dei discorsi tenuti rispettivamente come prolusione dell'anno accademico 1955-56 e come introduzione al corso di Elementi di Composizione (1966-67). Cfr. I. Gardella, *Scuola di architettura e corsi di composizione architettonica*, in *Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1954-55 e 1955-56*, Tipografia Emiliana, Venezia 1956, pp. 29-41; I. Gardella, *Introduzione al corso di "Elementi di Composizione" a.a.1966-1967*, G4.scr.60-69.12, Archivio Storico Gardella. Quest'ultimo testo è riportato nell'*Appendice* della tesi.

⁵ I. Gardella, in G. Canella, L. Patetta, D. Vitale, *Razionalismo e rigenerazione figurativa. Incontro con Ignazio Gardella*, «Hinterland» 13-14, 1980, p. 24.

⁶ I. Gardella, *Sistemazione Villa in Milano*, relazione illustrativa del progetto di ampliamento e riordino della Villa Borletti, 1935, dattiloscritto con nota «relazione inviata ad Architettura», G5.pro.28-53, Archivio Storico Gardella, p. 1; anche nell'*Appendice* della tesi.

⁷ Gardella parla di spazio «non agnostico» in riferimento ad uno spazio flessibile e disponibile, ma non privo di carattere. Ad esempio, nella relazione di progetto per il Teatro di Vicenza. Cfr. I. Gardella, *Teatro di Vicenza*, due versioni dattiloscritte della relazione del progetto, G4.scr.60-89.13, Archivio Storico Gardella; testo pubblicato in *Un teatro di Gardella*, «Domus» 480, 1969, p. 5; *Una forma primaria*, «Lotus international» 25, 1979, pp. 95-101; A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma 1981, pp. 277-278.

⁸ G. Consonni, *Persona e Locus. Intimo relazionarsi di teatro e architettura*, in Id. (a cura di), *Teatro Corpo Architettura*, Laterza, Roma 1998, p. 47.

⁹ I. Gardella, *Introduzione al corso di "Elementi di Composizione" a.a.1966-1967*, cit., p. 20; anche nell'*Appendice* della tesi.

¹⁰ G. Consonni, *Persona e Locus*, cit., p. 83.

¹¹ Cfr. *Dialogo con Jacopo Gardella, Daniele Vitale e Raffaella Neri*, 1 ottobre 2019, sezione *Incontri e Interviste* della tesi.

¹² «la profunda originalidad de Gardella radica, precisamente, en esta limitación volu ntaría de vocabulario. Certo que estos elementos se vitalizan en la sensible mano de Gardella y cobran un valor bien distinto, diferenciado». Cfr. R. Moneo, *Una obra de Ignazio Gardella*, «Arquitectura» COAM 71, 1964, p. 46.

¹³ Cfr. P. Barbieri, *Forma Genuae*, Municipio di Genova, Genova 1938.

¹⁴ G. Consonni, *Persona e Locus*, cit., pp. 84-85.

¹⁵ I. Gardella, *Galleria per l'Arte Contemporanea*, relazione illustrativa del progetto, 1953, OL-S4a sc.3, Archivio Storico Gardella; anche nell'*Appendice* della tesi.

¹⁶ Conferenza di apertura di Giuseppe Samonà al *Seminario sull'opera di Ignazio Gardella* (Facoltà di Architettura, Palermo, 1982), in F. A. Sturiano et al. (a cura di), *Architettura: didattica e professionalità. Seminario sull'opera di Ignazio Gardella*, Celup, Palermo 1985, p. 12.

¹⁷ L. Semerani, *L'altro moderno*, Allemandi, Torino 2000.

¹⁸ «Tanto più il concetto che un architetto può avere della vita è articolato e complesso, nel senso di ammettere, contemplare tra i bisogni necessari anche quello di essere confortato, sorpreso, accolto, risvegliato, dai luoghi, dagli spazi nei quali vive, tanto meno il lavoro sulla forma può eludere il dato sensibile, percettivo, e quindi le tecniche proprie del fare artistico». A. Gallo, *Postfazione*, cit., p. 113.

¹⁹ I. Gardella, G. Canella, L. Patetta, D. Vitale, *Razionalismo e rigenerazione figurativa...*, cit., pp. 20-29.

²⁰ Per descrivere il rapporto tra l'architettura 'canonica' del Rinascimento e l'architettura di Michelangelo, John Summerson si serve del confronto (nelle tavole illustrative e nel testo), tra la finestra di Raffaello e la finestra di Michelangelo: «La prima, a sinistra, opera di Raffaello nel Palazzo Pandolfini a Firenze, è un esempio bello ed elegante di prosa classica; perfetto nel suo genere, non commuove però, e quasi ogni sua linea rientra negli schemi vitruviani. A destra abbiamo una delle edicole di Michelangelo nella Cappella Medicea di San Lorenzo [Sagrestia Nuova]. È impossibile descriverla. Presenta, se si vuole, alcuni degli elementi principali riscontrabili nell'opera di Raffaello: pilastri, timpano, architrave, ma tutti ricreati e gremiti di quelli che un critico vitruviano considererebbe errori grossolani e assurdi. I pilastri sono dorici o che cos'altro? Che significato hanno quelle interruzioni nella linea curva del frontone? E in base a quale regola o a quale precedente un architrave modanato scorre all'in su lungo il timpano, per appoggiare i suoi gomiti aguzzi su una cornice?». Cfr. J. Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Einaudi, Torino 1970, p. 48-50, tavole n. 29-30-31.

²¹ Cfr. I. Gardella, *Michelangelo architetto*, «Epoca» 1275, 1975, G4.scr.70-75.11, Archivio Storico Gardella. Se togliamo le interviste, le conferenze e tutte le attività a cui era 'chiamato', sono numerosi i suoi contributi su radio, quotidiani e riviste non specialistiche. La lista di scritti autografi di Ignazio Gardella è consultabile presso l'Archivio Storico Gardella. Tra i titoli di contributi divulgativi: "Funzioni e forme della città" («Radio Milano», 20 giugno 1945), "La casa nella città" («Radio Milano», il 1 agosto 1945), "Funzioni della città" («Radio Milano», il 13 febbraio 1946), "Inchiesta su Corso Vittorio Emanuele" («Milano-Sera», 20-21 aprile 1951, p.3), "Lettera al direttore de La Stampa" (non inviata, 1955), "L'immagine della città" (pubblicato come "Costruire le città in armonia con l'uomo: Commenti e opinioni" in «Corriere della Sera», 8 novembre 1982), "Recupero, ma non con mentalità da rigattiere" («L'Unità», 15 dicembre 1982), "Cenni storici una risorsa da recuperare: il caso di Genova" («Acqua Aria: mensile di scienze e tecnica ambientale», 7, 1984, p. 707-723), "Intervento telefonico trasmissione RAI, 29 novembre 1984", "I luoghi e l'architetto" («Casa Vogue», 166, 1985), "Il vetro riflettente non è come la pelle" («Tutto Milano», supplemento al n. 269 di «La Repubblica», 12 novembre 1987), "Giovanni Muzio" («La Repubblica», 4 marzo 1993).

²² I. Gardella, *Michelangelo architetto*, cit., p. 54.

²³ «Al fallimento delle illusioni in un progresso civile e democratico, che erano nate nel breve periodo della libera repubblica fiorentina, corrisponde il fallimento delle illusioni in un reale rinnovamento della società italiana, nate a loro volta nella breve stagione di entusiasmi e di speranze che seguì la liberazione, nei primi tempi della nuova repubblica italiana». I. Gardella, *Michelangelo architetto*, cit., p. 54.

²⁴ I. Gardella, *Michelangelo architetto*, cit., pp. 54-55.

UN PROGETTO PER IL CENTRO ANTICO DI GENOVA



PIANO PARTICOLAREGGIATO DI SAN DONATO E SAN SILVESTRO

Ignazio Gardella, Silvano Larini. Collaboratori Jacopo Gardella, Daniele Vitale, Gilberto Nardi; 1969-1972

Il centro storico di Genova, ampiamente distrutto dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, è rimasto privo di una proposta operativa fino alla fine degli anni '60', quando la necessità manifestata dalle facoltà umanistiche di ampliarsi in nuovi spazi sembra potersi incontrare con la ricostruzione della città antica. È il risultato di due decenni di lavori a cui partecipano alcune delle figure preminenti della cultura genovese postbellica: Caterina Marcenaro, Giovanni Romano, Luigi Carlo Daneri, Luciano Grossi Bianchi, Cesare Fera e Franco Albini sono nel Gruppo di *Studi preliminari per il piano di valorizzazione, conservazione e risanamento per il Centro Storico*². Le ricerche, pubblicate nel 1958, tradiscono le frizioni interne³, ma servono a maturare la consapevolezza della singolare complessità e compattezza dell'ambiente; che non può essere lasciata a una sostituzione edilizia progressiva, ma richiede l'elaborazione di un progetto unitario⁴. Di qui il vincolo di inedificabilità per alcune aree del centro storico, che vengono 'pietrificate' in attesa di piani particolareggiati specifici. Bruno Gabrielli ha ricostruito le vicende e i ruoli dei diversi interlocutori che, da questo primo vincolo, conducono alla decisione strategica dell'insediamento universitario nel centro storico, fino all'arrivo, o meglio il ritorno, di Gardella a Genova, con l'incarico del *Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro*⁵.

Il piano ha quindi il duplice obiettivo di creare nuovi spazi universitari e di affrontare la ricostruzione di un ambiente complesso e stratificato, «che prima la guerra, e poi decenni di abbandono, avevano ridotto a rovine»⁶.

Attraverso l'analisi del caso studio, la ricerca affronta il tema del 'costruire nel costruito' alla scala della città nell'opera di Gardella, e lo pone in relazione al dibattito in corso sul tema: «che fare delle vecchie città?»⁷.

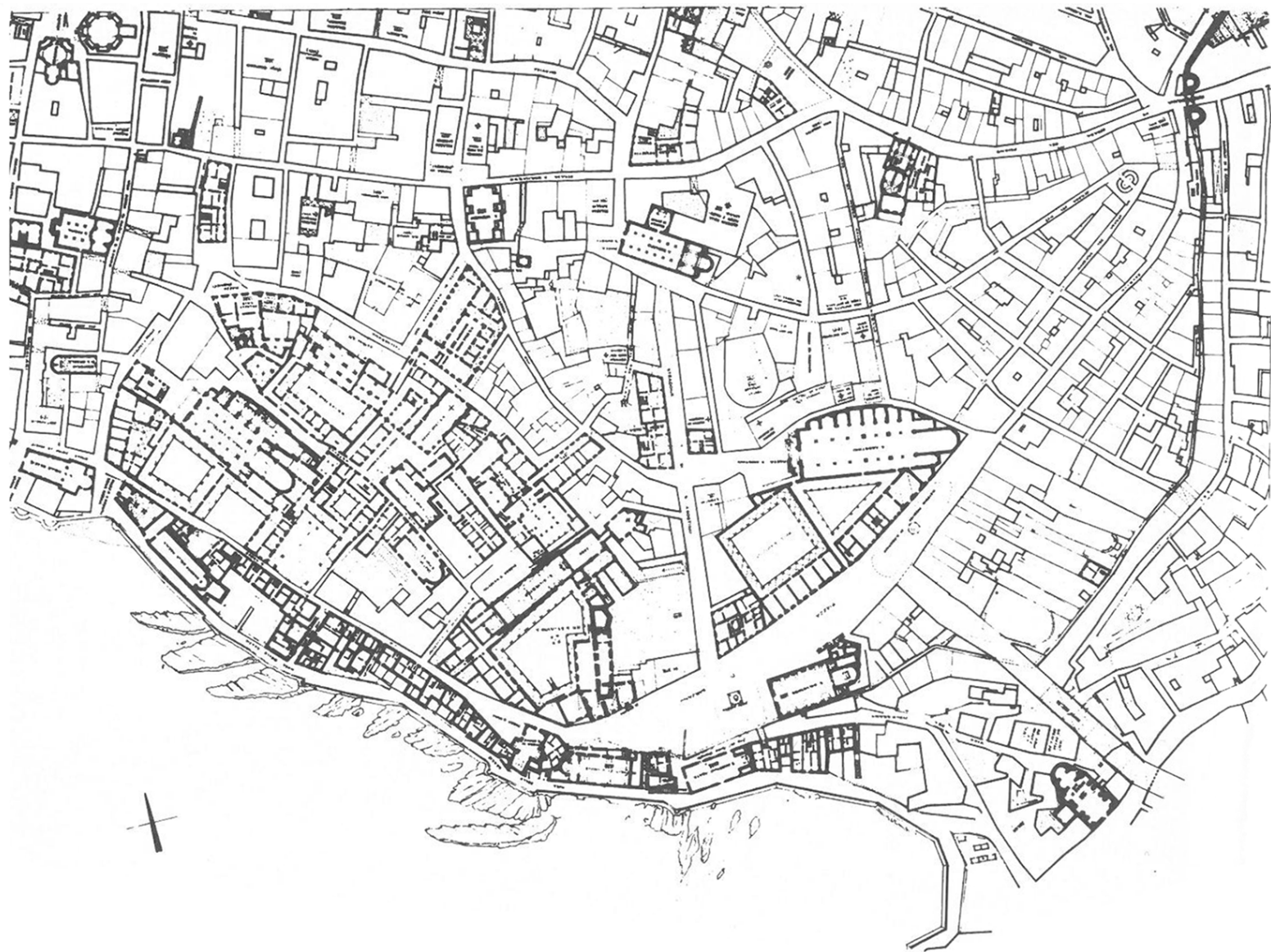
Il piano genovese illumina la lunga presenza di Ignazio Gardella nella Scuola di Venezia di Giuseppe Samonà e sembra reagire, quasi osmoticamente, a molte delle questioni cogenti che si affrontano negli anni '60 all'interno della scuola: l'unità urbanistica-architettura, la teoria dei vuoti urbani, la costruzione della città per parti, e più in generale l'analisi morfologica come strumento di lettura e di progetto.

Planivolumetrico del Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro. ASG

pp. 22-23: Foto aerea dell'area del Piano. Volo 2, 1973-74. @ Regione Liguria

Luciano Grossi Bianchi. Ricostruzione dello stato delle strutture della zona di Castello e Sarzano al 1870 con indicazione delle tipologie architettoniche conventuali. Archivio Grossi Bianchi





Tuttavia il piano mantiene alcune singolari qualità, e nel processo e nei suoi segni definitivi, che ci spingono a parlare di una interpretazione⁸ della città antica. Emerge quindi il tema della composizione urbana e della multiscalarità del progetto di architettura, se lo stesso Gardella afferma che «un piano particolareggiato dovrebbe essere già un progetto di architettura, oppure solo un programma molto flessibile»⁹.

L'individuazione delle strategie compositive messe in campo da Ignazio Gardella a fronte della città esistente è l'obiettivo della ricerca, perseguito attraverso: i montaggi interpretativi, per portare a confronto i diversi approcci alla città antica; i ridisegni, che propongono la scomposizione analitica del disegno finale e la composizione nelle sue parti; la ricostruzione del processo di genesi e affinamento dei segni del progetto.

Ne emerge un modo di concepire e costruire la città pensandola dall'interno, molto diverso dal declinare in forme geometriche ideali modelli astratti e un particolare intendimento della conservazione della città antica, in cui «non tutta la storia della città sarà conservata, ma quella che ha ancora dei valori ed è necessaria al nuovo disegno»¹⁰.

Rilievo dello stato di fatto commissionato dal Comune di Genova ai fini della redazione del PPSDSS. In grigio gli edifici esistenti entro la perimetrazione del Piano. ASG





PALINSESTO

I rilievi dei piani terra del centro storico di Genova, condotti da studenti e ricercatori dell'Università di Genova sotto la guida di Luigi Vagnetti¹¹ e pubblicati nel 1972, sono stati oggetto di una sovrapposizione con la planimetria generale del *Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro* di Ignazio Gardella, consegnato nello stesso anno. In blu sono indicate le tracce antiche, ancora leggibili per frammenti, rovine e fondazioni, che il disegno del piano mette in discussione e non ripete.

Il montaggio permette una lettura simultanea del progetto e delle tracce della città preesistente. Un palinsesto che mostra le scelte operate rispetto al corpo urbano esistente: in alcune parti della città antica, lo stato dei luoghi è confermato dal progetto (dove non compaiono le tracce blu), in altre parti i nuovi tracciati si discostano appena dagli antichi, così che possiamo riconoscere il vicolo, la strada o la scalinata preesistente traslata o manipolata nel nuovo disegno; altri segni nascono invece da nuove istanze dell'università o da nuove possibilità di collegamento poste in essere dalle distruzioni belliche. Gardella assume «gli eventi della storia come fasi realistiche del divenire»¹², separa il contingente dall'essenziale, per «capire e definire quale è, nelle sue linee essenziali, il carattere, la fisionomia che un dato o una data parte del centro storico ha assunto nel corso del tempo, quali i valori che in esso si possono riconoscere ancora validi, e tra gli altri quel valore di “memoria” che in esso è contenuto»¹³. Valori che possono essere confermati e anzi chiariti dal progetto del nuovo.

Nel progetto una demolizione selettiva erode gli isolati esistenti, mentre emerge una nuova morfologia urbana che si sovrappone ai grandi vuoti lasciati dal bombardamento e porta alla luce i principi insediativi della città assieme ad una visione futuribile: alcuni segni, tracciati e rapporti sono così persistenti che vengono riconosciuti come elementi strutturali della forma urbana, per attinenza orografica o per valenza identitaria, e vengono quindi confermati nel progetto. Altri tracciati, pur rilevanti, sono oggetto di una interpretazione.

Il sistema di vuoti del tessuto conventuale densissimo, che caratterizzava l'area di San Silvestro, resta in gran parte leggibile al 1972, nonostante le distruzioni belliche; viene evocato, nel progetto, attraverso le due piazze incise al centro delle aree di estensione maggiore – San Donato e San Silvestro –, piazze che però non ricalcano quelle preesistenti e si fanno portatrici di significati diversi.

Montaggio interpretativo. Sovrapposizione del planivolumetrico di progetto di Ignazio Gardella per il PPSDSS, ad una porzione coincidente del rilievo del centro storico di Genova coordinato da Luigi Vagnetti negli stessi anni. DDA

Nell'*impluvium* naturale di San Donato l'edilizia minore viene selezionata (nelle sue parti che definiscono un tessuto coeso), come fondale intellegibile di una nuova città, percorribile in copertura, il cui centro è marcato dalla piazza gradonata incisa nei volumi terrazzati: è questo il cuore fisico e simbolico dell'università immaginata nel progetto come luogo relazionato e compenetrato con la città. Nella collina di Castello la croce viaria antica viene fagocitata dalla nuova topografia, fedele più all'orografia che ai volumi della città preesistente, che però lascia affiorare, come tagli e incisioni, diversi elementi urbani, che sembrano nascere dal ricordo delle scene della città preesistente; tra questi la piazza porticata incisa nel pieno dei nuovi volumi sommitali. La Piazza di San Silvestro si rinnova nelle forme, e acquisisce una dimensione 'doppia': mentre lo scavo quadratico si relaziona con la memoria del luogo, il grande spazio aperto in copertura si relaziona con la nuova scala urbana. Pur nei limiti di uno strumento astratto, come il planivolumetrico, Gardella prefigura il carattere di una parte della città, e la pone in rapporto alla sua dimensione più vasta, in una prospettiva di *Recupero, ma non con mentalità da rigattiere*¹⁴:

Credo che ormai la maggior parte degli architetti e degli amministratori pubblici si vada convincendo che il recupero del centri storici non solo va correlato con tutto il disegno della città ma che non può risolversi, se appunto si vuole che torni ad essere un tessuto di vita, in una passiva operazione di conservazione filologica che poi [...] non si sa bene quale dovrebbe essere. Deve invece consistere in un atto critico e creativo di progettazione capace di far riemergere, caso per caso, i suoi valori per inserirli in una nuova composizione architettonica urbana. Il che è poi l'unico modo di conservarli. [...] Credo che sia ora di rendersi conto, naturalmente per cambiare strada, che la maggior parte della nostra urbanistica, [...] si muove in un "paese irreal" sempre più distante dal "paese reale", produce, e spesso in modo velleitario, analisi, statistiche, Indagini, normative a non finire, ma impedisce poi alla città, a tutta la città, centro storico compreso, di rispondere con la "forma delle sue mura" ai desideri degli abitanti¹⁵.

IL PIANO PARTICOLAREGGIATO È PROGETTO

Io trovo che un piano particolareggiato dovrebbe essere già un progetto di architettura, oppure solo un programma molto flessibile¹⁶.

Per Gardella il piano particolareggiato, destinato a «fissare in modo preciso gli involuppi e i vincoli di volume cui devono sottostare i singoli edifici», è l'emblema di una negazione dei valori figurativi e architettonici nella pianificazione della città. Uno strumento sbagliato, che è stato inizialmente favorito da uno schematico impiego di alcuni principi del Movimento Moderno, per cui «distinguere fra la definizione volumetrica e il progetto vero e

proprio dell'edificio, sembrava sensato perché era avvenuta un'opera di schematizzazione e di canonizzazione delle tipologie edilizie». Da un lato, venute meno le sue ragioni storiche, il piano particolareggiato produce «schematismi inaccettabili» e, con la castrante e rigida divisione dei 'ruoli' corrispondenti a 'scale' definitive precise, impedisce l'innovazione tipologica e l'adattamento del tipo alla ricchezza delle possibilità reali: «la contraddizione più macroscopica e evidente dei planivolumetrici [è] la divisione istituzionalizzata dei compiti fra chi progetta le forme d'insieme dei quartieri e degli edifici, e chi li definisce nella loro architettura concreta». L'architetto che progetta un edificio compreso in un piano particolareggiato si ritrova a scegliere 'pelle' e 'struttura' di una figura già bloccata da decisioni prese a monte, in termini volumetrici e astratti, senza una idea precisa di 'scheletro' e di carattere.

Dall'altro lato, Gardella vede l'affermazione di una «mitomania pianificatoria» che sembra voler «"superare" l'equivocità dei piani particolareggiati eliminando in pratica da essi i problemi dell'architettura, o riducendoli a una parte trascurabile, e facendone invece degli strumenti di "micropianificazione", centrati solo su rapporti quantitativi e su problemi funzionali, sociali, economici, commerciali, ecc..», cioè derivando la pianificazione, anche alla scala del piano particolareggiato, da indagini di carattere scientifico.

Si potrebbe però incominciare, una buona volta, a distinguere tra il momento urbanistico del programma e il momento architettonico del progetto (progetto non solo del singolo edificio ma piano-progetto a scala urbana), due momenti tra loro interdipendenti e interrelati ma che non devono essere confusi e collocati l'uno al posto dell'altro. Il momento urbanistico del programma è in realtà un atto di scelta politica [...] Una scelta che deve stabilire chiaramente gli obiettivi da raggiungere, ma non fissare rigidamente a priori i modi per raggiungerli. Il momento architettonico del progetto o del piano-progetto comporta invece la scelta dei modi per raggiungere gli obiettivi programmati, al momento in cui ci si cala nella realtà dell'operare, tenendo conto del continuo variare delle situazioni spazio-temporali¹⁷.

Sono essenzialmente questi i contenuti di un paragrafo della relazione illustrativa del PPSDSS, dedicato alla critica del piano particolareggiato come 'strumento', alla ricostruzione delle sue ragioni storiche, alla proposta di nuovi strumenti che dovrebbero sostituirlo, «elaborando un metodo di progettazione che non si limiti alla pianificazione come oggi è intesa, ma coinvolga in modo diretto ed esplicito anche il piano figurativo»¹⁸:

Questi progetti, quindi, avranno in sostanza il compito di definire i caratteri fondamentali della città e delle sue parti, e di indicare l'idea architettonica e l'immagine urbana cui dovrà uniformarsi ogni loro sviluppo. Questa immagine [...] è evidente che non può essere espressa attraverso delle indicazioni schematiche di masse e di volumi; quello del planivolumetrico diventerà dunque un momento del tutto estraneo a questo metodo di progettazione¹⁹.

Infine, Gardella introduce le possibilità di un pragmatico impiego del piano particolareggiato poiché «é necessario agire subito, in modo concreto e con i mezzi che si hanno»: «le norme di attuazione possono essere usate in modo estensivo rispetto alla prassi corrente; il planivolumetrico può essere trasformato in un insieme complesso di indicazioni architettoniche»²⁰.

Nell'accettare l'incarico del PPSDSS, egli cerca, nei limiti posti dalla normativa, di forzare «i margini di elasticità e di interpretazione» dello strumento esistente, per renderlo più aperto e allo stesso tempo più ricco di stimoli figurativi; per prefigurare lo strumento nuovo – il *progetto urbano* – di cui auspica la possibilità di impiego futuro. Gardella propone la fondamentale distinzione tra i 'fuochi figurativi' – le due piazze incise – che vengono più precisamente definiti, e il resto degli edifici del piano in cui vengono lasciati larghi margini di modifica da parte dei futuri progettisti in termini altimetrici, di sagoma e di struttura, all'interno di un preciso sistema di rapporti. Il progetto per il centro antico di Genova non è quindi un piano particolareggiato, canonicamente inteso, ma una «immagine-guida»²¹ – cioè un progetto completo della sua portata figurativa – che Gardella, come Samonà, ritiene necessaria a «sciogliere la carica negativa»²² della pianificazione e indirizzare le scelte puntuali. Anche nel caso specifico di un intervento nel centro antico è l'intendimento del piano come progetto che consente a Gardella di superare la «doppia negazione» di ripristino conservativo e sventramenti dei centri antichi, in cui si era bloccato il dibattito italiano sui centri storici.

«Non si può pensare che l'architettura venga dopo, e neppure che non venga mai», afferma Ezio Bonfanti in chiusura del suo ultimo scritto, *Architettura per i centri storici*²³. Nel testo, pubblicato postumo nel 1973, egli ripercorre il dibattito italiano degli anni '60, a partire dal convegno di Bergamo, e conclude parlando del progetto gardelliano per Genova come una via difficile, ma percorribile, capace di superare l'impasse:

da Bergamo viene un discorso che è in apparenza solo negativo. Si dice che sono da rifiutare sia gli interventi di sventramento sia quelli di risanamento conservativo. [...] È un discorso che può avere un senso come ipotesi di lavoro, per costruirvi sopra un preciso e difficile svolgimento architettonico. Io credo per esempio che del progetto di Gardella per la zona di S. Silvestro e S. Agostino nel centro medioevale di Genova si possa dire che non adotta né l'uno né l'altro procedimento. Esso è per l'appunto il prodotto di una approfondita cultura architettonica, [...] Se si vuole eludere l'impegno sul terreno dell'architettura, il simmetrico rifiuto degli sventramenti e del ripristino conservativo appare velleitario, e viene il dubbio che ci si limiterà a rifiutare quei nomi senza saper superare i procedimenti cui corrispondono. Non si può pensare che l'architettura venga dopo – e neppure che non venga mai. Può invece darsi architettura cattiva, intempestiva, non meditata: ciò che può solo voler dire una cattiva soluzione per i Centri storici, per la città, per la sua popolazione»²⁴.

PROGETTO

Scomposizione analitica

Lo studio del progetto per il centro antico di Genova parte dall'analisi del testo architettonico-urbano del PPSDSS per rendere esplicita la strategia progettuale di Ignazio Gardella a fronte della città esistente. Attraverso i ridisegni ho realizzato una scomposizione analitica del progetto nelle sue parti significative, isolando alcune categorie di elementi: capisaldi (rosso), tessuti antichi (giallo), nuovi suoli (grigio e verde). Capisaldi sono le figure urbane a cui si attribuisce il ruolo di elementi certi, sicuri e appunto saldi, da cui ripartire per la costruzione di una nuova configurazione urbana. Il secondo termine analitico riguarda la selezione e la 'pulizia' dei tessuti antichi, operata seguendo le dominanti della struttura urbana consolidata. Infine i nuovi suoli sono nuovi volumi a scala urbana, proposti dal piano come riscrittura interpretativa delle morfologie insediative esistenti, e articolati da vuoti ordinatori. Naturalmente i termini analitici presi in considerazione sono interrelati, ma si tenta di riconoscere, rispetto a ognuno di essi, le scelte del progetto.

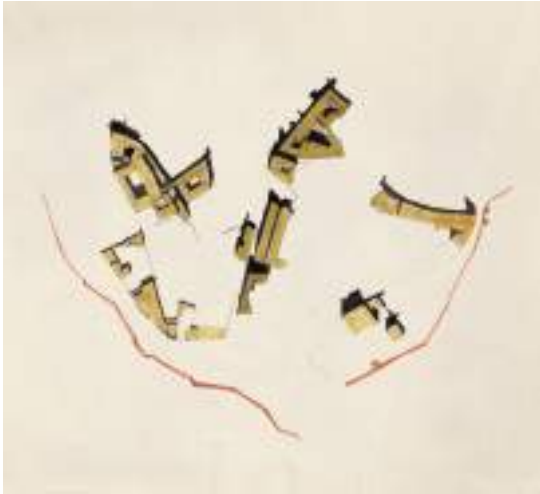
CAPISALDI

Nel piano particolareggiato di Genova sono capisaldi²⁵ gli edifici e complessi di edifici preesistenti, che orientano il nuovo disegno urbano, e prendono parte a una nuova triangolazione di segni iconici antichi e nuovi. Si tratta in gran parte dei monumenti – quelli sopravvissuti ai bombardamenti e alcuni di quelli distrutti, di cui è prevista la ricostruzione, o la sostituzione – «che sono sempre stati determinanti nella organizzazione formale della città [e] anche nella nuova sistemazione conservano questo ruolo urbano e compositivo primario»²⁶, ma non solo e non tutti. Sono edifici capaci di catalizzare l'attenzione del proprio intorno, dotati di un forte protagonismo per le vicende storiche che li hanno generati o per la nuova visuale che su di essi è stata aperta dalle distruzioni belliche. Capisaldi del progetto, con i rispettivi ruoli e caratteri d'insieme che influiscono sul nuovo disegno urbano, sono i seguenti.

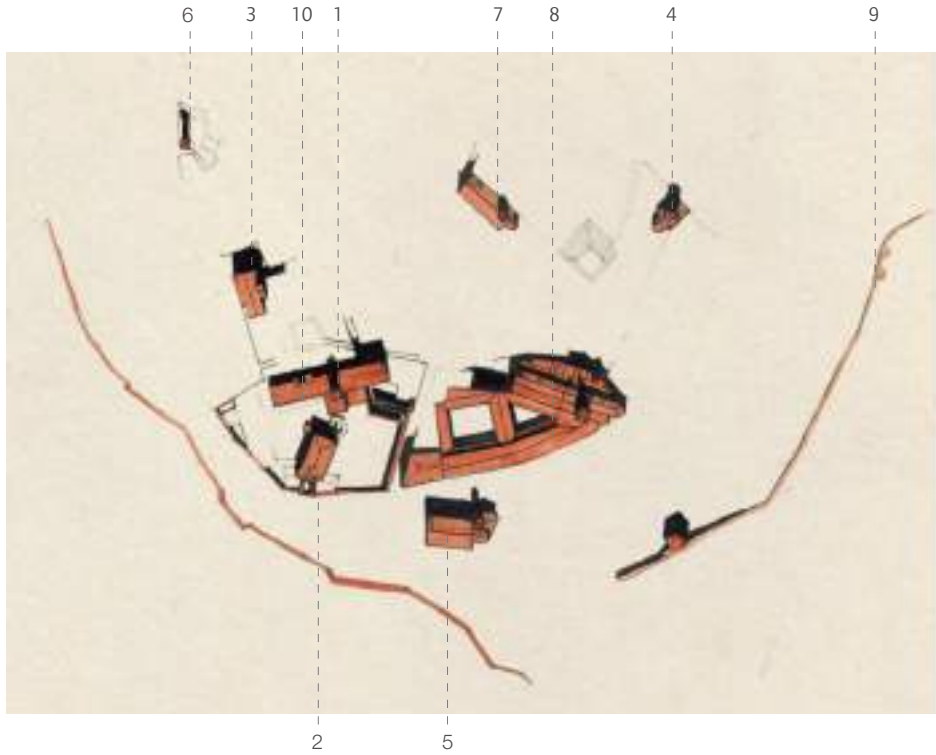
- IL CAMPANILE DI SAN SILVESTRO (1). Indiscusso protagonista della scena sommitale della collina di Castello, con il suo 'cappello' a spicchi e le bifore nascoste dai tamponamenti, il campanile di San Silvestro appare isolato e svettante tra le macerie della chiesa omonima e quelle della torre pentagonale (volumi

pp. 32-33: Scomposizione analitica del piano in capisaldi-rosso, tessuti antichi-giallo, nuovi suoli-grigio/verde. DDA

pp. 34-35: Individuazione in pianta dei capisaldi. DDA







1. Campanile di San Silvestro



2. Terrapieno di San Silvestro



3. Chiesa di Santa Maria in Passione



4. Oratorio del Suffragio



5. Chiesa di San Salvatore



6. Torre Embriaci e Palazzo Brignole Sale



7. Chiesa di San Donato

che prima ne celavano lo sviluppo verticale). Il piano mantiene e valorizza questo nuovo aspetto e successivamente il progetto della facoltà di architettura ne tiene conto con molteplici varianti, fino a liberarne il volume. Di conseguenza, un assente notevole tra i capisaldi del progetto è la torre pentagonale, che, posta tra il campanile di San Silvestro e l'ex-Palazzo Arcivescovile, perpetrava l'immagine di un 'Castello' e figurava tra i più antichi edifici dell'intera città. Oltre alla distruzione delle murature in elevazione, la ragione di questa assenza va cercata nel riconoscimento del valore compositivo del vuoto. Il vuoto lasciato dalla torre spalanca lo sguardo sulla nuova dimensione della città, permette di traguardare il controverso grattacielo di Piacentini, oltre il campanile di Sant'Agostino, e ancora dietro le montagne. Inoltre, collegando gli spazi dell'ex-chiostro al terrapieno strapiombante sullo Stradone di Sant'Agostino, si genera un giardino aperto e arioso, che meglio si adatta all'università rispetto al precedente spazio claustrale.

- TERRAPIENO DI SAN SILVESTRO (2). Il sistema cresciuto sulle spoglie del *castrum* primigenio sulla collina di Sarzano – frammenti di un castello divenuto Palazzo Arcivescovile e poi convento (ex-convento delle Monache di Pisa) – è composto da mura di contenimento cieche che proseguono su Piazza Sarzano con una serie di edifici addossati al terrapieno sotto il volume emergente dell'ex-Palazzo Arcivescovile, che costituiscono l'esempio estremo, e forse il più antico²⁷, della costruzione della città in sezione, controterra, e in adesione all'orografia.

- CHIESA DI SANTA MARIA IN PASSIONE (3). La chiesa, rimasta scoperchiata a seguito dei bombardamenti, è sovrastata dall'esile campanile quattrocentesco a terminazione piramidale, rimasto intatto, che fa da contrappunto al campanile di San Silvestro sulla sommità della collina di Sarzano. Il piano prevede la ricostruzione della chiesa nella forma originaria.

- ORATORIO DI NOSTRA SIGNORA DEL SUFFRAGIO (4). L'oratorio settecentesco, di cui resta l'anello d'imposta della cupola e la parte bassa della facciata sulla Salita del Prione, è oggetto di alcuni ripensamenti, dalla prima proposta progettuale che lo immaginava attraversato da uno scalone monumentale al progetto definitivo che ne prevede la ricostruzione nella forma originaria.

- CHIESA DI SAN SALVATORE (5). La chiesa, distrutto il campanile, e anch'essa scoperchiata, resta a vegliare la mezzaluna di Piazza Sarzano con la maschera in filigrana della facciata dipinta, connotata dal grande finestrone barocco polilobato; anche in questo caso il piano prevede la ricomposizione di campanile e copertura, nella forma originaria.

- TORRE EMBRIACI (6). La torre, con il suo sviluppo verticale cieco di 165 palmi (circa 40 m) e gli archi pensili aggettanti sotto la merlatura aggiunta, è oggetto di una valorizzazione progettuale 'al contorno': attraverso la demolizione delle superfetazioni che la occultano, viene ripristinata nel rapporto proporzionale con l'attiguo Palazzo Brignole Sale.

- CHIESA DI SAN DONATO (7). La chiesa romanica con il campanile a torre ottagonale innestato sul coro come un pungiglione, è da conservare e ripristinare con modeste operazioni, mentre non viene prevista la ricostruzione dell'Oratorio della Morte che a essa si collegava. Come nel caso della torre pentagonale, la motivazione prevalente va attribuita al fatto che la valenza urbana di San Donato si afferma nella triangolazione viva con l'Oratorio del Suffragio e la chiesa di Sant'Agostino, attraverso lo spazio centrale liberato²⁸.

- CHIESA E CONVENTO DI SANT'AGOSTINO (8). La grande chiesa gotica non rientra formalmente nel perimetro del piano²⁹, ma con i suoi caratteri, fortemente relazionati con il tessuto urbano – le cappelle laterali estroflesse e poste a emiciclo secondo l'arco della strada, l'annesso sistema conventuale con i due chiostri, di cui il più antico eccezionalmente triangolare –, e la guglia alta del campanile rivestita di ceramiche policrome assume il ruolo di riferimento visivo di prossimità, e di cerniera formale fra le diverse parti del piano.

- PORTA SOPRANA (9). La porta medioevale, con le due torri gemelle a pianta semicircolare, merlate e 'scrostate' secondo il progetto di Alfredo D'Andrade a fine ottocento, è l'unica parte emergente delle Mura del Barbarossa perlopiù fagocitate dalle abitazioni, ma ancora intuibili attraverso il loro perimetro. Tutti questi edifici, riconosciuti come capisaldi, sono portatori di alcuni caratteri di eccezione della città, personaggi di un metastorico bestiario genovese. Tra di essi compare una nuova figura urbana (10) – unico volume emergente proposto dal piano, che diventerà la Facoltà di Architettura – che nasce sul sedime della ex-Chiesa di San Silvestro (annettendo ad essa il sottostante oratorio³⁰) e che si confronta dialetticamente con tutti i caratteri elencati.

Questi gli elementi di una triangolazione urbana latente, suggerita dai vuoti bellici, che Gardella raccoglie e conferma, rendendola esplicita. Il piano lavora sulle scene urbane riconoscendo il valore del vuoto, come spazio di significato in cui la città si rappresenta.

Nell'area di San Silvestro il progetto compone i nuovi edifici al di sotto di un grande piano sommitale su cui si affacciano la chiesa e il campanile di Santa Maria in Passione, il campanile di San Silvestro,

il lungo fianco dell'ex-Chiesa di San Silvestro, e lo sguardo si apre sulle zone sottostanti, su Sant'Agostino e, al lato opposto, sul porto. Nell'area di San Donato,

Il campanile e le cappelle di S. Agostino, l'architettura minuta e traforata del campanile-tiburio di S. Donato, sono i fatti più importanti che si affacciano su questo spazio aperto, di cui segnano gli orientamenti principali. Ma la scena urbana che si abbraccia dalle terrazze è complessa e comprende altri elementi essenziali. In particolare, le cortine compatte e unitarie di case che si affacciano su Salita del Prione e su via S. Donato - un tempo colte solo nel rapporto visuale di chi percorre la via - assumono un ruolo di chiusura spaziale verso oriente, costituendosi a fondale fittamente lavorato delle parti nuove, suddiviso, a seconda delle case, in valori cromatici e compositivi diversi. Dietro il fondale, anche il campanile della Chiesa del Gesù è parte della composizione e diventa un fattore di orientamento degli spazi»³¹.

Il piano mette in tensione questi elementi discreti, costruendo tra di essi il necessario spazio vuoto, e li raccorda a più ampi giochi di sguardi con alcuni elementi di interpolazione a distanza (la Chiesa del Gesù, la Chiesa di Carignano, il Palazzo Ducale, etc..) in quanto «termini dialettici con cui le parti nuove si misurano e da cui traggono motivi concreti di ispirazione»³². A questo sistema teatrale urbano si aggiungerà nel 1991 anche la Torre scenica del Carlo Felice ricostruito.

La composizione architettonica-urbana, a partire da alcuni elementi certi della città antica, è chiaramente descritta, come operazione progettuale, nel testo di Aldo Rossi *Che fare delle vecchie città?*:

Come si pone la costruzione della città attraverso i monumenti? Questo è un problema di composizione architettonica. Forse il primo ad individuarlo nell'architettura moderna è stato Le Corbusier con le sue proposte per Parigi; e con Parigi che cresce sopra se stessa. È noto che Le Corbusier proponesse la distruzione di Parigi e la costruzione di grandi edifici nel verde. Tra questi edifici si trovano i monumenti della città utilizzati come parte della composizione urbana.

Come se voi prendeste San Giorgio, La Salute, Palazzo Ducale e piazza San Marco come punti fissi di una triangolazione intorno a cui ricostruire Venezia.

Questi punti fissi sono ancora un altro modo di intendere la storia e i motivi razionali di quello che facciamo; fondamenti della città e dell'architettura. Intendo con questo riferirmi alla costruzione logica dell'architettura attraverso la certezza di alcuni elementi.

Allora le città antiche costituiscono la possibilità dell'architettura; altrimenti dovremmo rifondare il problema del significato dell'architettura. Possiamo invece servirci di questi riferimenti come ponendoli su una superficie liscia e illimitata; e far partecipare a poco a poco le architetture a nuovi eventi.

I pittori hanno compreso questo valore della città: e il castello di Ferrara di De Chirico come i serbatoi della periferia milanese di Sironi



Giorgio de Chirico, *Le Muse inquietanti*, 1917

costruiscono un paesaggio urbano equivalente, di piani e di oggetti precisi, da cui intravediamo il ripetersi e il crescere della città per parti. In questo senso mi riferisco qui a un modo del tutto diverso da quello che può essere il collage in pittura; [in cui] la soluzione di un oggetto va persa nella composizione del quadro³³.

Gardella è attento all'esperienza teorica dei giovani che si stanno affermando all'interno dell'luav negli ultimi anni della sua attività di docente; nell'a.a. 1968-69 invita il Gruppo Architettura a partecipare a delle discussioni all'interno dei suoi corsi³⁴.

Nel procedimento di ricostruzione della città antica di Genova possiamo riconoscere gli echi di quella costruzione della città per parti, in cui il centro antico è parte compiuta e riferimento elettivo per la costruzione della città tutta. L'assonanza è forte nella relazione, interamente curata da Daniele Vitale³⁵:

Che fare dunque dei centri storici? In questa prospettiva, essi non ci interessano solo come oggetti formalmente compiuti o come testimonianze del passato, e nemmeno principalmente per la carica sentimentale che proviamo per essi, cioè per i loro valori poetici e di memorie; dal punto di vista dell'architettura, essi ci interessano soprattutto perché, come nuclei più antichi della città, sono quelli anche che ne hanno fissato le forme, i rapporti con il sito, i modi dell'accrescimento successivo, cioè per i significati storici e immanenti che anche oggi essi hanno rispetto alla città vista nel suo insieme. La conservazione dei centri storici ha senso se è parte di un piano o di un disegno più generale, che miri a conservare la razionalità e la coerenza di tutto lo sviluppo della città, col suo senso profondo, la sua complessità di cultura e di eventi storici, la sua unità comprensiva di parti diverse. Dunque, non è per feticistica idolatria che oggi riproponiamo la conservazione delle parti antiche, ma perché esse sono necessarie alla città e alla sua configurazione. Non esiste un problema di conservazione dei monumenti "in vitro", ma esiste un problema di "contesto urbano", un problema cioè di compresenza nella città dell'antico e del nuovo, in modo che entrambi diventino componenti organiche di una stessa realtà urbana. Da qui deriva la necessità non solo della conservazione, ma del dialogo nel contesto urbano tra antico e nuovo, [...]. Ciò che ci interessa, infatti, non è tanto di conservare i centri storici o di dar spazio a espansioni moderne, ma di far entrare in gioco tutte le autentiche motivazioni che possono dar vita ad ambienti meno assurdi, squallidi, desolanti, di quelli nei quali siamo sempre più costretti a vivere. Perché questo dialogo tra antico e nuovo (come del resto quello tra nuovo e nuovo) possa instaurarsi, occorre che l'antico possieda ancora dei valori capaci di entrare nel dialogo e che il nuovo si esprima col linguaggio del nostro tempo: non esiste dialogo tra morti. Non tutta la storia della città sarà dunque conservata, ma quella che ha ancora dei valori ed è necessaria al nuovo disegno. Questo dialogo fra nuovo e antico, non può poi essere solo un dialogo di vicinato, da casa a casa o in un ambito ristretto, ma deve diventare anche un dialogo a distanza, nel contrappunto di tutto un contesto urbano: la città, si è detto, è composta di parti, e il suo disegno sta anzitutto in questo

rapporto fra le parti. Tutto ciò significa che la prima, e forse la principale misura delle scelte o degli interventi sui centri antichi, è la “forma urbana”[...]. Se i centri storici sono da conservare non per una petizione di principio, ma perché sono un “materiale” necessario alla costruzione della città moderna, allora la prospettiva della conservazione può benissimo e con piena coerenza comprendere al suo interno anche delle trasformazioni limitate; ciò che importa, non è che le parti antiche vengano conservate sempre e comunque nella loro totalità, secondo una interpretazione letterale, ma che vengano conservate e valorizzate nella sostanza, tutelando i loro caratteri fondamentali, i loro rapporti interni, le loro articolazioni, la loro dialettica fra elementi diversi³⁶

Dal testo della relazione e dal disegno del piano, emerge il riconoscimento di un valore dialettico essenziale ai monumenti del centro antico, all'interno di un'operazione di selezione e messa in rappresentazione dei valori urbani, tra i quali si considera, in senso lato, la forma urbana. Non si tratta quindi unicamente di isolare alcuni edifici notevoli come riferimenti, di cui pure si tiene in gran conto, ma di individuare i tratti distintivi ed essenziali della fisionomia della città, di cui essi sono un'espressione di carattere eccezionale.

Gardella intraprende la via di una serrata interrogazione delle antiche forme, per comprendere i margini di disponibilità all'inserimento degli spazi universitari, e introduce la possibilità di una costruzione della città su se stessa; ammette l'utilizzo fisico degli elementi, dei manufatti e dei complessi urbani con cui la città antica si presenta, ai fini di una nuova vita. Una strategia non sterilmente contemplativa, che si manifesta nell'uso dei tessuti esistenti e nella composizione dei nuovi edifici, fino a definire una nuova topografia urbana, in cui edificio e città non hanno distinzione.

TESSUTI ANTICHI

Il secondo termine analitico preso in considerazione è quello dei tessuti antichi – isolati urbani e brani frammentari di edilizia minore sopravvissuti ai bombardamenti – che vengono sottoposti a un processo di selezione e ‘pulizia’ a scale diverse.

Guardando i rilievi dello stato di fatto si possono notare alcuni tessuti edilizi rimasti come ‘spaesati’ nel vuoto prevalente di ampie zone distrutte; mentre alcuni isolati appaiono trasfigurati dalle superfetazioni, che hanno saturato le corti e gli spazi di vicinato³⁷. Le operazioni progettuali previste sono essenzialmente di due tipi: all'interno degli isolati esistenti, demolizioni selettive di sopralzi e superfetazioni, in piano e in alzato; a scala urbana, selezione degli edifici da conservare con conseguente demolizione di alcuni brani di edilizia frammentaria.

Lo stato sovrapposto del PPSDSS, o il montaggio del planivolumetrico di Gardella sul rilievo coordinato da Vagnetti, mostrano che, in aggiunta alle distruzioni belliche, una ulteriore selezione è stata operata sulle consistenze residue e frammentarie dei tessuti antichi. Su quali basi?

In generale, «la principale misura delle scelte o degli interventi sui centri antichi, é la «forma urbana»³⁸, e s'intende la sua dimensione progressiva. Nell'evoluzione della forma urbana di Genova³⁹, si riscontra che il piano della città, cioè il sistema fondamentale dei tracciati e dei rapporti fra gli elementi, é rimasto sostanzialmente intatto, ed ha in fondo resistito anche alle distruzioni dell'ultima guerra e ai deturpamenti del Piano di Ricostruzione. Il fatto dunque straordinario della parte antica di Genova é questo suo essere cresciuta su se stessa, questo suo essersi sviluppata su uno stesso schema urbano, dimostratosi capace di contenere sempre nuove stratificazioni edilizie, nuovi contenuti di vita, nuovi rapporti sociali. I fatti urbani hanno avuto qui una straordinaria persistenza, sono fatti cioè che si mantengono immutati attraverso la storia.⁴⁰

Il lavoro del piano trae partito da quegli studi storici e urbani che contemporaneamente stavano maturando a Genova per una più approfondita conoscenza del centro storico.⁴¹

Il gruppo di lavoro guidato da Ignazio Gardella, recepisce questi studi e li approfondisce nell'area di progetto a scala ravvicinata (1:2000) con alcuni disegni tematici, che compaiono nelle tavole allegate alla relazione illustrativa, ed evidenziano i tracciati interni o contigui al perimetro del piano a cui si riconosce un carattere di persistenza. I titoli sono eloquenti:

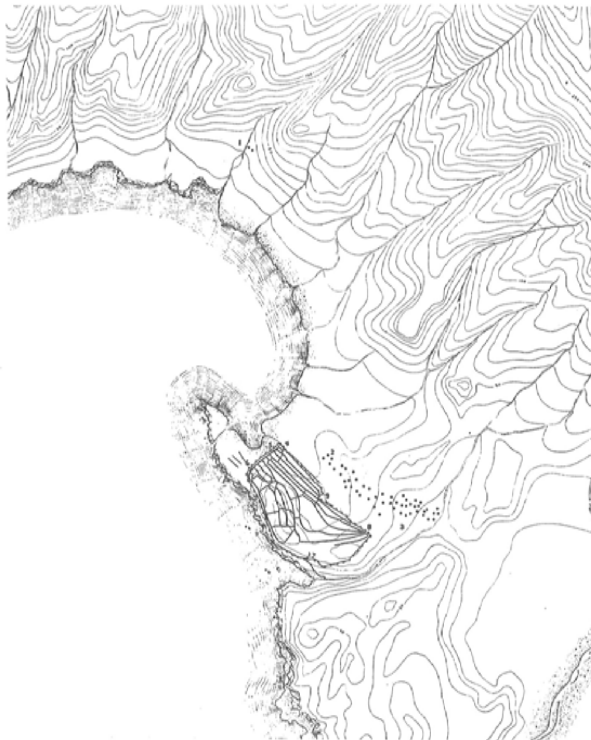
-«colle di Sarzano (antico *oppidum*), zona del primo porto reticolato romano», mostra i tracciati stradali che seguono le isoipse sui fianchi della collina di Castello in rapporto al reticolo romano delle strade che scendono verso il porto;

-«tracciato corrispondente agli attuali Vico Vegetti, Vico Tre Re Magi e Via Ravecca», è la strada che ricalca il crinale di bordo attorno all'area depressa di Piazza delle Erbe, sotto le chiese di San Donato e Sant'Agostino;

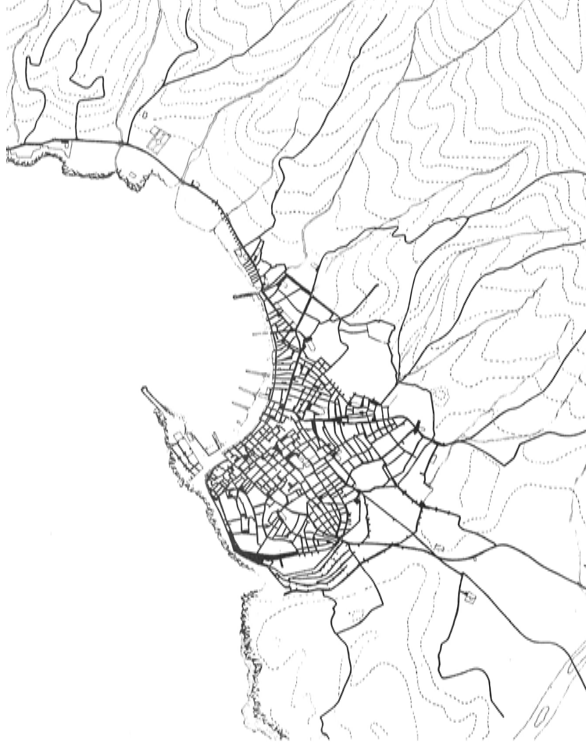
-«ventaglio delle vie convergenti verso Porta Soprana»;

-«cinte murarie del IX° e del XII° secolo (1155-1161)», da cui deriva la particolare forma allungata a mezza luna di Piazza Sarzano.

I tracciati evidenziati in questi disegni sono tutti esempi di quelle che Le Corbusier aveva chiamato «strade dell'asino», tratteggiando il destino fatale delle città costruite riprendendone i segni⁴². In una



P. Barbieri, *Forma Genuae*, 1938. Evoluzione della forma urbana nei secoli rispetto alla morfologia del sito. Da sinistra: 'Genova Zero'; 'Genova pre-romana', 'Genova romana e paleocristiana', 'Genova 1200', 'Genova 1656', 'Genova 1890'.





Isolato composto dal Palazzo Brignole Sale e dall'ex complesso conventuale di N. S. delle Grazie detta 'la Nuova'. In alto: stato di fatto con demolizioni previste e superfetazioni da eliminare in grigio; a destra: stato di progetto. ASG, CSAC

prospettiva molto diversa, questi tracciati vengono intesi nel piano come testimoni di una specifica topografia genovese, profondamente interrelata all'orografia:

Genova resterà sempre assai diversa dai caratteri della città di fondazione [...] si costruisce in rapporto organico con l'insenatura, il porto, i monti, i corsi d'acqua, i declivi, e questo rapporto fra il sito e la concezione urbana, fra i caratteri naturali e i caratteri dell'architettura, diventa uno dei fatti più evidenti e interessanti del suo disegno generale. Molti dei percorsi fondamentali, cioè di quelli più importanti per le comunicazioni e la struttura della città, si fissano fin dall'antichità in coincidenza con le dominanti del terreno, perché queste segnano i percorsi più convenienti e più razionali⁴³.

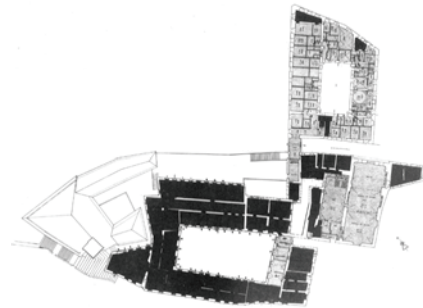
Gardella lavora sugli isolati esistenti facendo quelle demolizioni che ritiene necessarie a rendere evidenti i caratteri fondativi, permanenti, identitari della città, come la sua forma o la sua immagine complessiva. Sono proprio le metamorfosi a rendere leggibile la struttura profonda, che resta invariata.

Attraverso un processo di selezione e pulizia, i tessuti esistenti diventano nel progetto elementi chiarificatori della struttura persistente della città. Con la convinzione

che esistano dei termini di riferimento non arbitrari (anche se difficili e complessi), cui riportare le scelte dell'intervento conservativo o del restauro. [...] Per questa via, dunque, il restauro della città viene ricondotto alla sua dimensione effettiva, che è quella non di un'operazione filologica, ma di un progetto e di un intervento d'architettura, anche se fortemente vincolato ai dati di un organismo esistente. Lo scopo generale non sarà tanto quello di sovrapporsi alla città antica, per proporre una nuova configurazione, ma quello piuttosto di "chiarirla" dall'interno, di stabilizzarla nei suoi elementi formali, di renderla fissa e definita⁴⁴.

È questo un particolare modo di intendere la conservazione, molto diverso dal canone filologico: alla scelta di una data o un'epoca di ideale integrità cui riferirsi, si sostituisce un lavoro complesso di individuazione e disseppellimento dei tratti fondamentali della forma urbana.

Un primo esempio di questo procedimento si esplicita nella riscrittura del profilo urbano della Collina di Castello (o Sarzano). Le sezioni dello stato di fatto mostrano la collina di Castello erosa dai bombardamenti nella sua parte più alta, dove si trovava il convento di San Silvestro, e saturata dalle grandi superfetazioni nella parte settentrionale, originariamente più bassa, attorno alla Torre Embriaci, dove l'edilizia ha raggiunto altezze intorno ai dieci piani fuori terra. I disegni di Luciano Grossi Bianchi che restituiscono lo stato dei luoghi al 1870⁴⁵, confrontati con i rilievi del 1969, mettono in evidenza l'inversione del profilo urbano della collina. Gardella si occupa di questi aspetti, riguardanti la forma



della città, mantenendo una preoccupazione filologica soltanto rispetto a quelli che egli riconosce come caratteri fondativi e persistenti e in particolare il suo costruirsi in relazione alla orografia.

In sezione il piano ri-scrive l'«adattamento organico della città alla conformazione del rilievo»⁴⁶ attraverso lo studio di «profili regolatori altimetrici» che prescrivono demolizioni selettive per gli isolati esistenti nella parte settentrionale della collina e tracciano involucri minimi e massimi per la costruzione dei nuovi volumi nella parte meridionale, che vanno a legarsi e a confondersi con la struttura morfologica della collina.

Il «profilo regolatore altimetrico» è uno strumento particolarmente interessante, nell'uso che ne fa Gardella, perché ci trasmette l'idea complessiva della forma della città cui devono sottostare le scelte particolari.

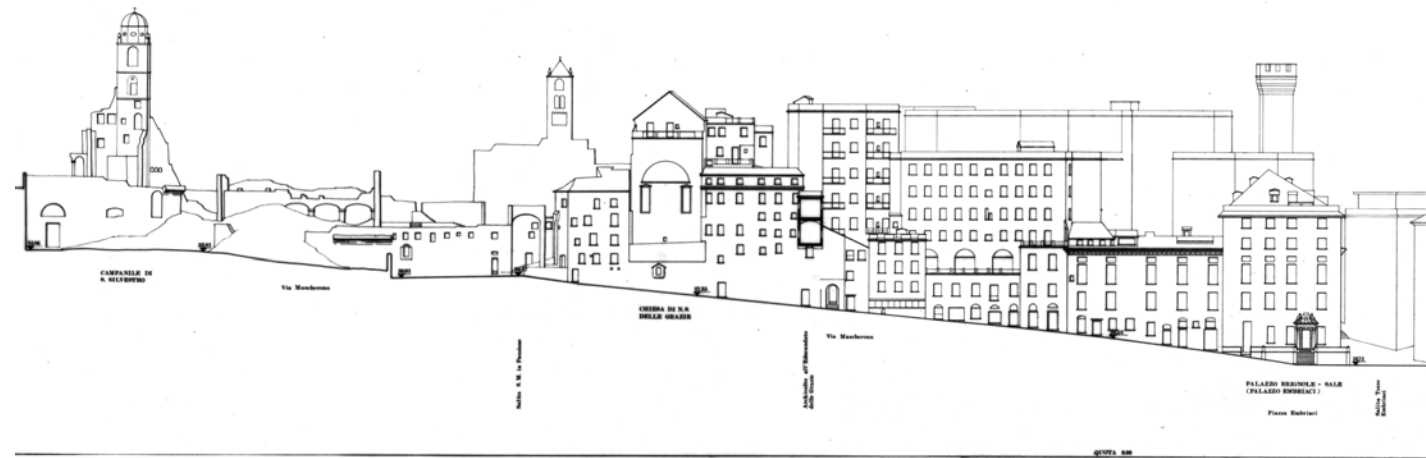
Un corollario della strategia d'insieme esemplificata sopra, è nel progetto per il recupero dell'isolato composto dal Palazzo Brignole Sale e dall'ex complesso conventuale di N. S. delle Grazie detta "la Nuova"⁴⁷, che assume un valore emblematico per il chiarimento dell'approccio gardelliano alla conservazione. Qui, «nel corso dell'ottocento la corte interna è stata parzialmente ostruita con costruzioni minori, il palazzo è stato sopraelevato, e la torre è rimasta incassata fra la sopraelevazione del palazzo e quella dell'ex-convento adiacente di S. Maria delle Grazie, perdendo il carattere dominante che aveva nel profilo della città»⁴⁸.

Gli interventi previsti sono: demolizione delle superfetazioni verticali sul Palazzo Brignole Sale, per recuperare il rapporto proporzionale del palazzo con la Torre Embriaci; demolizione dei nuovi volumi aggiunti a saturazione delle terrazze nella parte orientale; riapertura e collegamento degli spazi aperti – corti, terrazze e vicoli –, che innervavano l'isolato, restituendogli una dimensione pubblica⁴⁹.

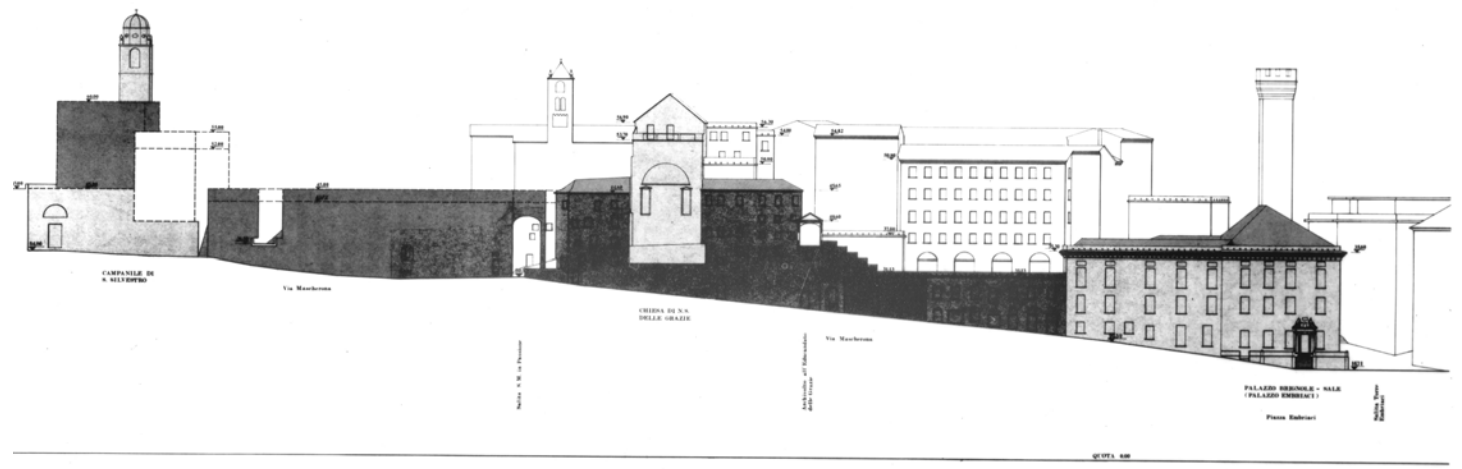
[...] esistono delle terrazze che hanno subito alterazioni anche in epoca recente, e che costituiscono un insieme confuso e disarticolato, il progetto segue il criterio di correggerne le forme e di integrarle fra loro, facendone un unico spazio percorribile, e nello stesso tempo le rende anche un tramite di collegamento e parte di un nuovo percorso⁵⁰.

Una pulizia e una selezione dei tessuti condotta essenzialmente su base morfologica, che si spinge però oltre, aprendo nuovi percorsi pedonali, potenzialmente pubblici, che arricchiscono la trama urbana esistente e la rendono esperibile da nuovi punti di vista.

Alla scala più vasta e generale di un «comportamento»⁵¹, Samonà imposterà in modo simile la sua interpretazione del centro storico di Palermo, inseguendo i «tratti fisionomici della città antica»⁵². Partendo dal riconoscimento delle invarianti morfologiche⁵³ di ogni area urbana, poi precisata come contesto, il piano programma per Palermo, tiene conto della sua «lenticolarità»⁵⁴, o grana minuta, nell'individua-



Sezioni su Via del Prione (in alto) e Via di Mascherona. A sinistra lo stato di fatto (TAV 16A, TAV 16D), a destra il 'profilo regolatore altimetrico' con le prescrizioni del progetto (TAV 17A, TAV 17D). ASG, CSAC





PPSDSS, dettaglio estratto da TAV. 10. Planimetria con la definizione delle aree pubbliche o assoggettate a servitù pubblica. ASG, CSAC

A destra: Piano Programma per il Centro storico di Palermo (G. Samonà, G. De Carlo et al.). Area Cassaro.

zione degli usi compatibili, e manifesta una proposta di *restauro urbano* attraverso puntuali «scuciture»⁵⁵ che svelano la struttura porosa della città, celata per secoli dalle cortine chiuse del centro monumentale. I principali «interventi riguardano la sottolineatura o ricostruzione degli elementi “al contorno”, che condizionano e permettono la percezione e la riconoscibilità (addirittura un loro uso estetico-contemplativo) dei fuochi monumentali dei “luoghi-spazio”: basamento, recinti, gradonate, alberature, elementi di soglia e di riammagliamento, eliminazione delle superfetazioni, di edifici o parti di edifici, che impediscono la visione d’insieme del comparto figurativo»⁵⁶.

Ma risalendo, attraverso le parole di Luciano Semerani, ai corsi tenuti allo Iuav e ad alcuni suoi progetti a scala urbana,

Giuseppe Samonà aveva precedentemente teorizzato la compiutezza della Città Storica. Per due o tre anni durante le lezioni noi considerammo sul tavolo da disegno, come sul tavolo operatorio, le città antiche e con gli studenti pulivamo i tessuti antichi, ridisegnandone la morfologia, come fanno i dentisti con le vecchie dentature, si curano le carie, si asportano le rovine. Tolate quelle che noi definivamo superfetazioni, nei plastici, nei disegni si applicava la Teoria dei Vuoti, uno svuotamento che all’interno della Città Antica, di Venezia ad esempio, nel caso del Concorso per la Nuova Sacca del Tronchetto, riproponeva un indefinito spaziale, un orizzonte interno, simmetrico, della visione che dall’esterno si aveva, ancora in quegli anni, della Città Antica. Venezia dalla laguna o la città murata a Padova, Castelfranco, Cittadella. [...] [Eppure] una nuova costruzione dentro la città storica di Roma, poteva darsi solo se sospesa su altissime zampe, quasi impossibili. Una casa levitata, sorretta, come quella di Loreto, dagli angeli. Qui Samonà raggiunge la metafisica. Altrove il dadaismo...⁵⁷.

Sono modi diversi, ma non opposti, di istituire attraverso il progetto – con la ‘pulizia’ dell’antico e con l’invenzione dei nuovi edifici –, punti di vista inediti da cui guardare alla città antica.

A Genova il vuoto è lo strumento principale che Gardella utilizza per realizzare un approccio iconico a brani di tessuto ed edifici selezionati della città antica. Questi elementi si riscoprono protagonisti di una nuova scena urbana, in cui personaggi di diverse epoche si fronteggiano al di sopra dei nuovi suoli.

NUOVI SUOLI

È questa la categoria operativa in cui si manifesta in maniera più eloquente la nuova visione urbana.

Attraverso la peculiare capacità di adattamento scalare del progettista, la composizione assume la scala urbana nel disegno dei suoi elementi e l’invenzione tipologica si declina alla scala dello schema insediativo.



Il piano propone la ricomposizione delle aree bombardate attraverso un sistema di edifici terrazzati che approssimano le caratteristiche orografiche del terreno. La morfologia del centro antico riaffiora, depurata dai segni accidentali, nella forma dei nuovi volumi che ricostruiscono la continuità delle cortine edilizie nelle strade appartenenti alla struttura urbana persistente della città. Sono proprio i tracciati che Gardella aveva evidenziato nelle schede di analisi, a definire i contorni dei nuovi edifici che, al limite tra tessuti e topografia, sono pensati per essere percorribili in copertura e abitati sui bordi, sfruttando il dislivello.

Gli edifici terrazzati che i modelli lignei rappresentano astrattamente, lasciando immaginare scultorei volumi monomaterici e in prevalenza ciechi, sono in realtà terrapieni ed edifici sormontati da grandi pavé, terrazze e giardini pensili. Nella TAV.10 del piano particolareggiato si chiarisce meglio: un retino con pavimentazione a giunti larghi e regolari indica gli «spazi pubblici o con servitù pubblica su volumi costruiti o terrapieni con prevalenza di pavimentazioni», mentre una campitura più piena con punteggiatura lieve indica «spazi pubblici o con servitù pubblica su volumi costruiti o terrapieni con prevalenza di sistemazioni a verde». Già dalla legenda si intuisce che il disegno assume un rapporto con il verde peculiare della città di Genova, dove

la vegetazione e i giardini sono sempre stati pensati come “fatti urbani” cioè sono stati usati e “costruiti” come fatti che concorrono a determinare l’architettura della città e dei suoi edifici; il loro impiego e il loro disegno si sono precisati in rapporto al problema di costruire la città su dei forti dislivelli [...] L’impostazione del progetto è per molti versi analoga: anche qui il verde è strettamente integrato al disegno degli edifici, anche qui è parte dello svolgersi della città su piani altimetrici diversi. Contro la tradizione che l’ha ridotto a fatto falsamente spontaneo e naturalistico, esso è stato pensato sulle terrazze, sui terrapieni e sul tetto delle case in base a criteri e ragioni d’architettura⁵⁸.

Palazzo Grimaldi, Palazzo Spinola, Palazzo Doria-Tursi, il Palazzo del Principe Doria, - solo per citarne alcuni - sono tutti edifici soggetti alla ferrea legge del declivio, cui rispondono con grandi corti interne sopraelevate rispetto alla quota della strada. Al di sotto della corte principale esistono vasti mondi sotterranei o seminter-rati, mentre al di sopra si affacciano terrapieni sistemati come giardini all’italiana, brani di terrazze a diverse altezze, ricche di verde e abitate nei piani sottostanti. E ancora, «giardini sui tetti»⁵⁹ come quello di Daneri in Casa Navona, costituiscono l’occasione di un paesaggio verde senza rinunciare all’utilizzo dello spazio edificato, di cui Gardella ha tenuto conto come uno dei caratteri prevalenti della città.

La percorrenza pedonale al di sopra degli edifici, mutuata da un carattere precipuo della città medioevale, e allargata ad una dimensione pubblica, si realizza tanto al di sopra dei nuovi edifici quanto

all'interno degli isolati esistenti⁶⁰ dove, attraverso il risanamento dell'isolato, si prevede il collegamento pubblico e pedonale delle terrazze praticabili liberate dalle superfetazioni. Il tema della ricostruzione del centro antico si coniuga nel progetto con una idea di città pedonale e ampiamente verde, dove pubblico e privato tornano a sfumare i propri limiti, una città che unisce visioni di cultura razionalista e radici antiche.

Lo sviluppo disteso dei nuovi edifici, con le coperture molto più basse delle preesistenti, tiene conto della scoperta del sistema dialettico che si è aperto tra i capisaldi evidenziati⁶¹, e reagisce alla nuova dimensione urbana del centro antico di Genova, incastonato nelle nuove edificazioni metropolitane che lo hanno allontanato dal verde dei rilievi e dal mare. La costruzione del vuoto è il luogo metaforico di incontro tra le esigenze apparentemente inconciliabili di storia e vita⁶².

Rispetto a questi nuovi suoli terrazzati si operano incisioni in forma di strade, sottoportici, scalinate e piazze. Sono segni nuovi e antichi, che possiamo distinguere nella sovrapposizione del piano con i rilievi del Vagnetti: tracciati antichi interamente ricalcati, lievi traslazioni, strade che rivivono per frammenti nel nuovo disegno, come nell'area di San Donato, dove le scalinate incise nel pieno delle nuove topografie, suggeriscono la direzione dei tracciati preesistenti mentre invitano a salire sul nuovo mondo di coperture, aperte alla vita della città.

I nuovi tracciati proposti dal progetto rispondono alle esigenze di collegamento del nuovo centro universitario, e focalizzano l'attenzione su nuove e interessanti aperture visuali; in particolare due nuovi assi rettilinei (ma variati in sezione) solcano le nuove topografie e offrono un collegamento fra le diverse aree del piano, istituendo una cerniera nella Chiesa di Sant'Agostino: il primo collega la nuova Piazza di San Silvestro alla facciata di Sant'Agostino e di lì, costeggiando le cappelle laterali, il secondo conduce direttamente al centro dell'area di San Donato e prosegue fino a Via del Prione.

Fulcri compositivi del piano sono le piazze incise nel pieno di grandi piastre, rispettivamente al centro dell'area di San Silvestro e San Donato. Le due figure quadrate reinterpretano i vuoti conventuali che caratterizzavano la trama urbana, ibridando questa suggestione a quella più prossima dei crateri postbellici. Così, le porosità insondate della antica cittadella conventuale si aprono nel progetto alla dimensione pubblica e diventano gerarchie spaziali non interclusive, che continuano per scavo il mondo di volumi terrazzati.

Le due piazze, pur nella sostanziale unità dimensionale e formale, assumono un significato diverso nella collina di Castello e nell'impluvium di San Donato: se la prima si configura come una piazza porticata, che si

PPSDSS, TAV. 10, Planimetria con la definizione delle aree pubbliche o assoggettate a servitù pubblica. ASG, CSAC



Fotografie di Paolo Monti, 1963: a sinistra Palazzo Rosso sullo sfondo del giardino pensile di Palazzo Bianco e della terrazza di Palazzo Tursi; a destra Palazzo Bianco visto dalla terrazza che affaccia sul giardino pensile sottostante. Archivio Paolo Monti





PPSDSS. Fotografie del modello definitivo in legno di mogano. Segue, p. 57. ASG

collega alla piazza aerea soprastante definendo una pausa, in linea con l'archetipo claustrale, la seconda è invece un continuo fluire che non trova sosta e invita alla compenetrazione tra città e università. Il rapporto di tensione tra aree a quote differenti, già presente nella singolare maglia storica della città, si arricchisce nel progetto di un nuovo elemento, lo scavo gradonato, che come un frammento di teatro greco si appoggia su una collina abitata, per poi penetrare negli spazi che si costruiscono in continuità con il declivio. La piazza gradonata nel centro antico di Genova è costruzione ad anamnesi di una memoria: la città che nasce dalla morfologia, una piazza con grandi gradoni che si raggiunge dall'alto, tipi e ombre ancestrali conosciuti in un viaggio a Creta, che Ignazio Gardella racconta al figlio Jacopo. L'innescò per una variazione sul tema della piazza incisa è il ricordo del Palazzo di Cnosso dove, scendendo enormi gradonate, si raggiunge un vuoto ordinatore inciso nella collina, dal quale si dischiudono le molte stanze ombrose, ma aperte sul paesaggio. A Cnosso, come a Festo, come nel centro antico di Genova, esiste un rapporto tra costruzione e paesaggio che si sostanzia in sezione, nell'abitare con la terra alle spalle e la luce mediterranea davanti: un mondo di luci e forme solide che si rinnova nel progetto di Ignazio Gardella. Ma se la memoria porta in gioco un mediterraneo atavico e metastorico, questo costituisce un arricchimento successivo del progetto, che invece parte dagli elementi propri della città, e ne offre una immagine riassuntiva.

Il piano per il centro antico di Genova è, secondo Aldo Rossi «identical to the city itself»⁶³:

the plan for Genoa accepts the contradictory as well as the connecting features of the city. Stairs, terraced levels, hanging gardens, massive blocks of edifices, vast paved areas containing colonnaded squares of smaller scale : such are the analytical terms upon which the urban composition by Gardella is based.[...]The latter's chief preoccupation is to conduct this experiment along the lines of a single unified theory, asserting his theses in stone and verifying the existence of Genoa in accordance with a design hypothesis based on real urban architectural data. Toward this end, Gardella has developed an admirable system, yet one that scarcely admits of imitation for the very reason that it is founded not only upon the history of the city but also that of the man himself. Among Italian cities Genoa is perhaps the most difficult to comprehend; [...] Architecturally, as well as historically, it is the opposite of Venice. But it is this very aspect that Gardella manifests, being a native of the city, or more precisely reveals in terms of his own past experience»⁶⁴.

La composizione è basata sui «termini analitici»⁶⁵ offerti dalla città, quali:

1. corridoi aerei, sottoportici, e tunnel. Il centro storico genovese, e non solo, è punteggiato di edifici a ponte, grandi tunnel o sottoportici, come naturale risposta alla necessità di connettere un mondo di piani costruiti su dislivelli notevoli. Essi costituiscono punti di aggancio tra spazi alla stessa quota posti



Sezione di Palazzo Grimaldi che evidenzia la gestione dei dislivelli attraverso la costruzione di spazi verdi (terrazze e giardini pensili), abitati in sezione. Incisione di M. P. Gauthier, estratta da *Le plus beaux édifices de la ville de Genes*. UNIGE

in diversi isolati e creano una rete di percorrenze a diverse altezze che arricchiscono la trama urbana di variazioni complesse sul tema dei percorsi;

2. scale, rampe, salite strette tra edifici o murature cieche;

3. terrapieni e volumi plastici, con prevalenza di pieno;

4. chiostri. Con le molte variazioni comprese anche solo nell'area del piano, il chiostro è un elemento urbano 'ad alta concentrazione' in questa parte di Genova che è stata per secoli una silenziosa cittadella conventuale⁶⁶.

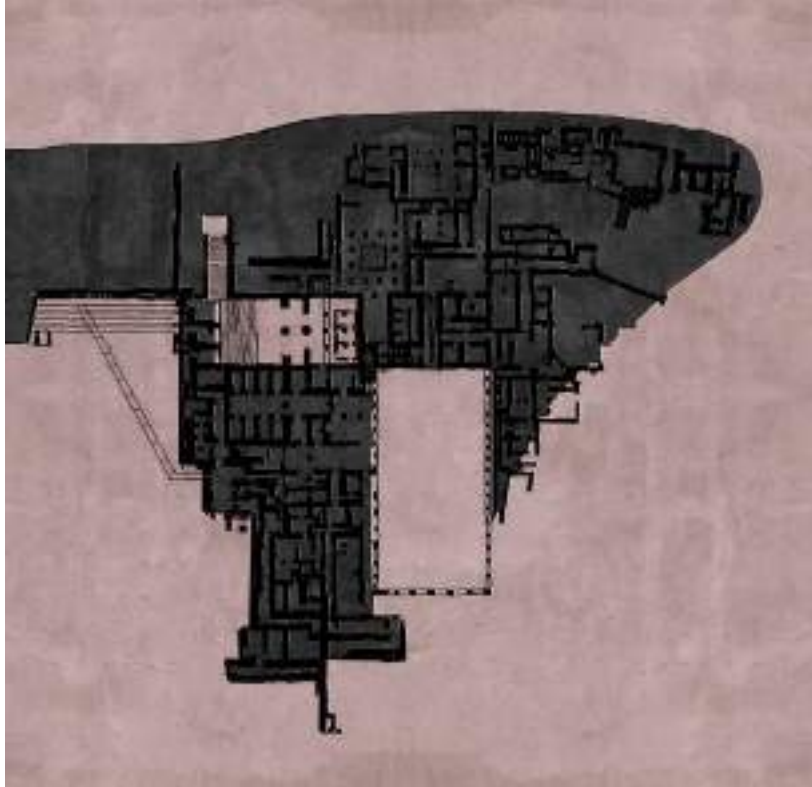
5. giardini pensili e terrazze. Il tema del 'verde costruito' a Genova, di cui si è già detto.

Questi gli elementi genovesi utilizzati da Gardella per la ricostruzione della città su sé stessa, elementi filtrati dall'architetto attraverso il corpo e la mente, con l'esperienza del luogo e la memoria personale. Già a Venezia era stato «un lavoro di assimilazione, non di imitazione, di assimilazione»⁶⁷ dei caratteri della città. Ma il ritratto che Gardella fa di Genova non è fatto 'da fuori', ed è forse improprio parlare di una immagine della città. È un ritratto esperibile 'da dentro', come per sequenze di scene – non a caso Aldo Rossi ha parlato di una componente cinematografica nell'architettura di Gardella, e Semerani della sua valenza teatrale –, costruito a partire dall'esperienza dell'architettura della città, o da un suo ricordo. Un'esperienza della città di cui possiamo riconoscere la familiarità in sezione, dove non esiste cesura tra corpi nuovi e antichi, che si articolano, a quote diverse, con le medesime cavità, con lo stesso ritmo di pieni e vuoti (sezioni 9-10) e tuttavia sono diversi, perché istituiscono una nuova gerarchia tra gli elementi, chiaramente 'accentrata' dalle figure delle due piazze incise, che rispondono alla nuova dimensione urbana.

L'edificio come entità singola sfuma nella città e questa parte di città si organizza in maniera organica come un solo grande edificio universitario – di circa 260.000 mc complessivi, articolato in tre grandi complessi di edifici-piastre adagiati sul declivio e collegati sotterraneamente fra loro – definito nelle sue forme dalle strade, dalle scalinate e dalle piazze incise o gradonate.

Gardella 'impara' dai vuoti della Genova antica i 'modi', le forme e le 'scene' degli spazi connettivi e dei luoghi di incontro. Sono i vuoti a dare forma ai pieni. E in questo senso il progetto ricorda quell'*imparare da Venezia*⁶⁸, che per Tentori si riferiva non tanto, o non solo, agli insegnamenti della Scuola di Venezia, ma proprio alla città, alla *Forma di Venezia*⁶⁹, nell'accezione di Bettini, come magma di ritmi e colore che sfugge alla geometria, dove la forma urbana prevale sull'*individuum* architettonico.





Sovrapposizione dell'orografia alle piante del Palazzo di Cnosso e del Palazzo di Festo, rappresentati alla stessa scala per evidenziare il ruolo delle piazze centrali come vuoti ordinatori. DDA

A destra: PPSDSS, fotografia zenitale del modello ligneo. ASG

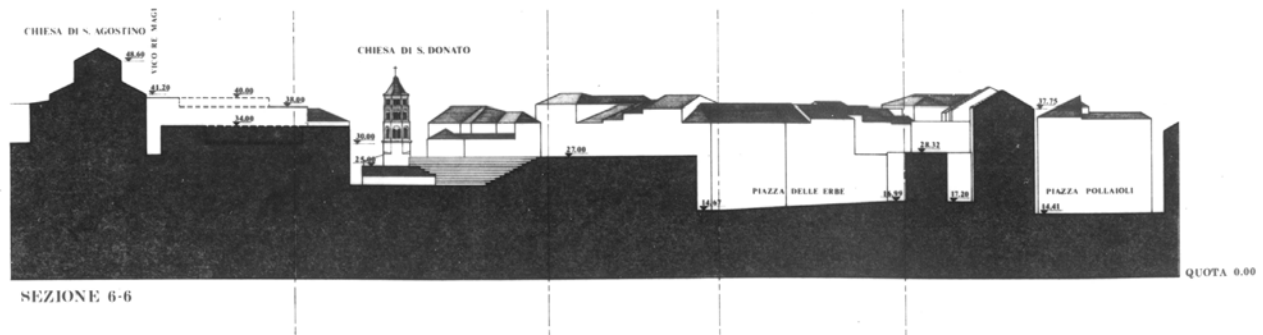
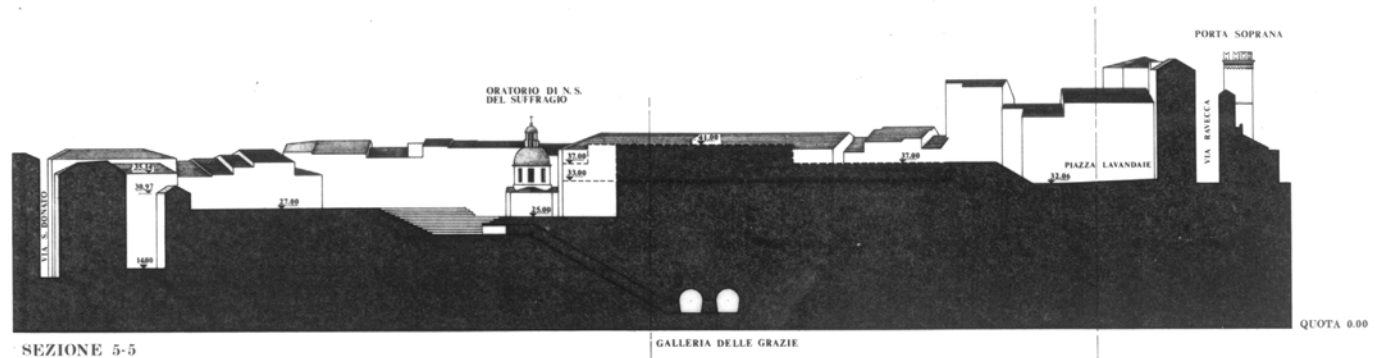


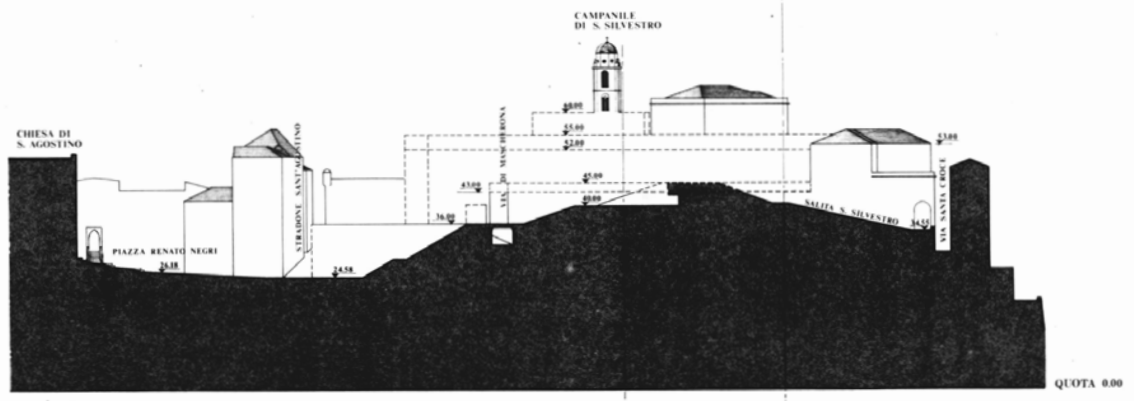
La costruzione della forma e del carattere del vuoto urbano, in rapporto all'esperienza e alla memoria del luogo, ma consapevole del divenire della storia – che successivamente si ritrova nelle piazze sovrapposte e traslate e nelle scelte per la ricostruzione del Teatro Carlo Felice di Genova del progetto di Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Fabio Reinhart e Angelo Sibilla⁷⁰ – è il tema centrale del Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro.

Nel progetto per il centro antico di Genova, Gardella utilizza i materiali della storia già disponibili nel luogo, attraverso una manipolazione volta a riassumere il carattere del luogo stesso. Gli elementi desunti dal vocabolario genovese vengono sottoposti a un processo di astrazione, adattamento dimensionale, spostamento di senso e ibridazione.

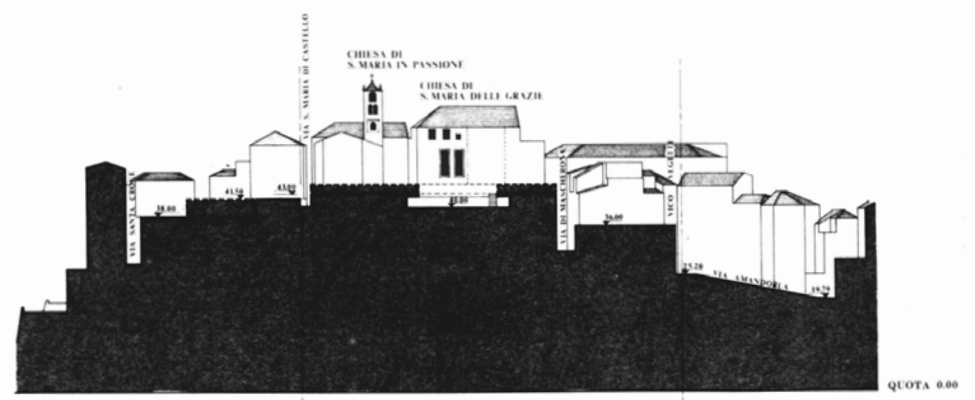
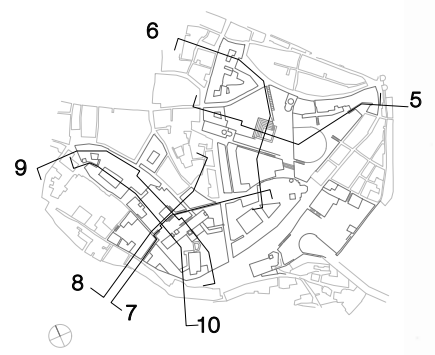
In questi termini il progetto offre una risposta, a scala urbana, alla visione espressa culturalmente da Ernesto Nathan Rogers per l'inserimento nelle preesistenze ambientali: un «riassunto culturale»⁷¹ della città attraverso l'architettura, calato in uno specifico luogo e consapevole di quel divenire della storia, che rende impossibile considerarne soltanto gli aspetti di testimonianza.

PPSDSS. Sezioni di progetto, giugno 1972: TAV 15B, TAV 15 E, TAV. 15D. Sezioni 5-5, 6-6: Area di San Donato; Sezioni 7-7, 8-8, 9-9, 10-10: Area di San Silvestro. ASG

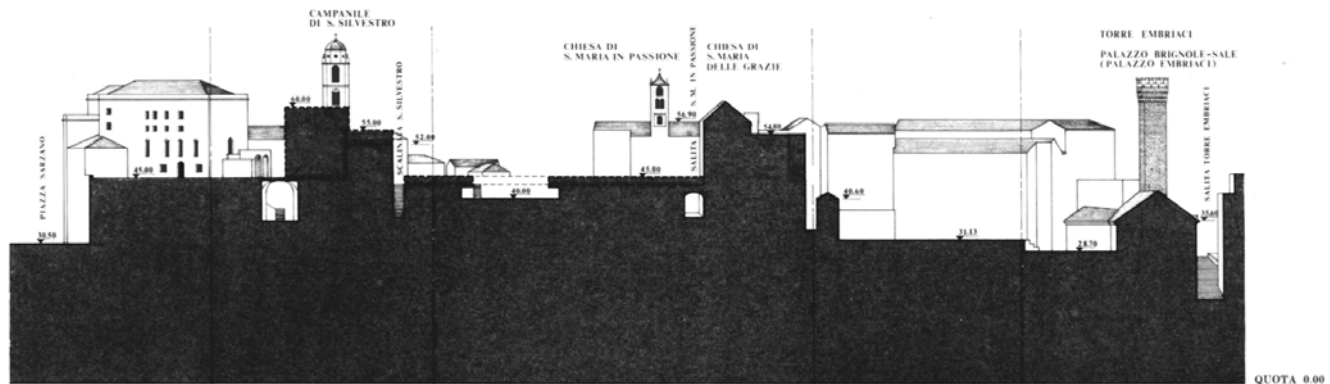




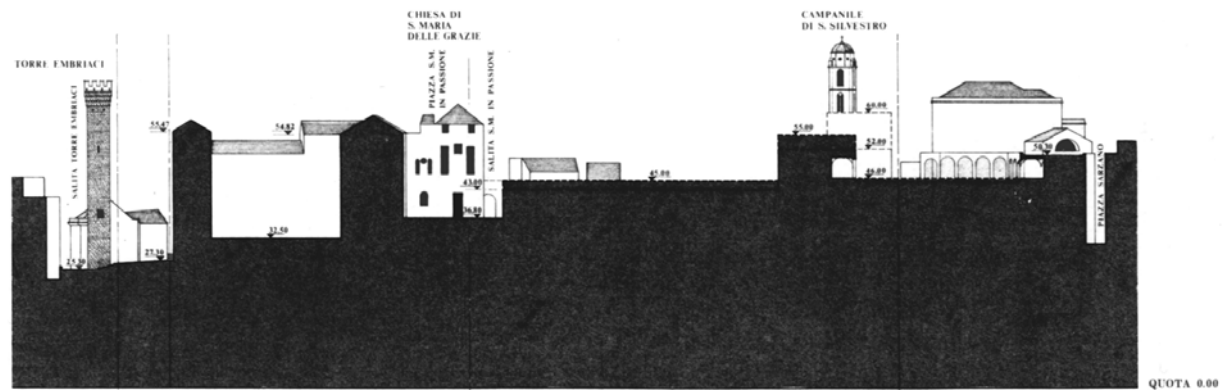
SEZIONE 7-7



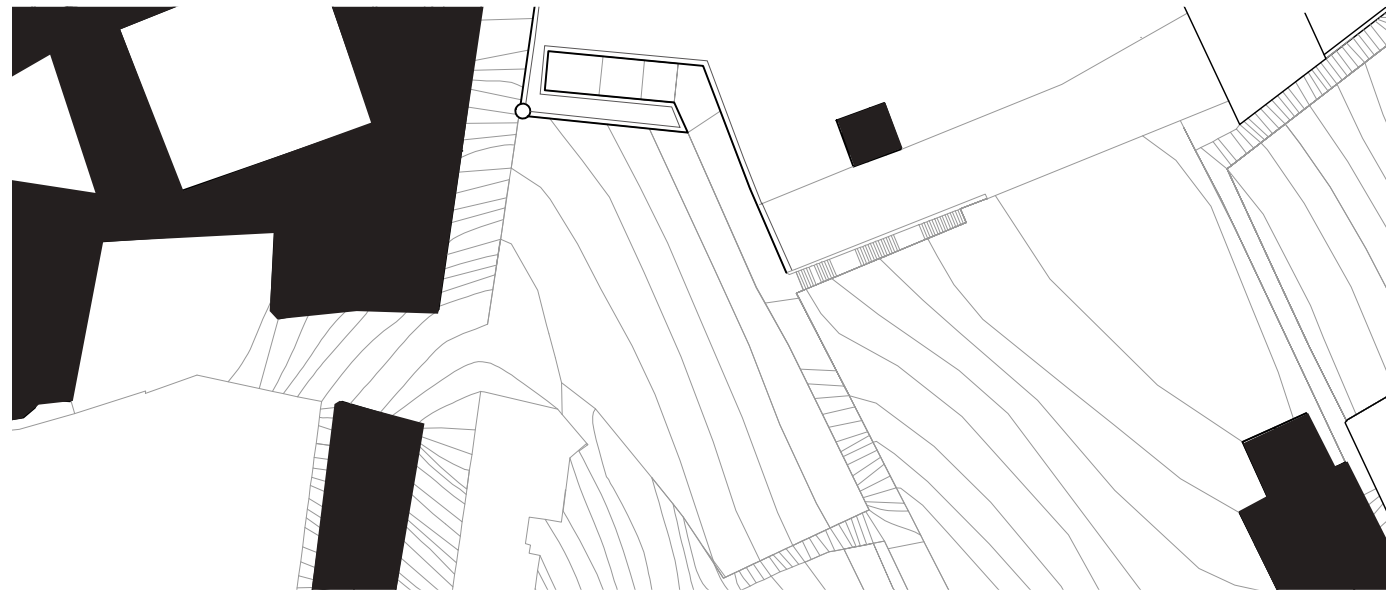
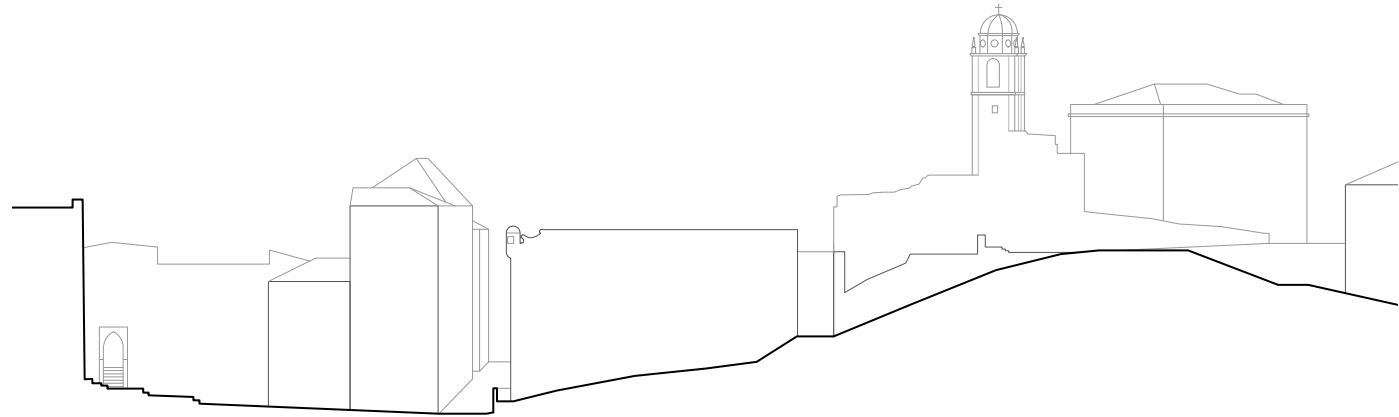
SEZIONE 8-8



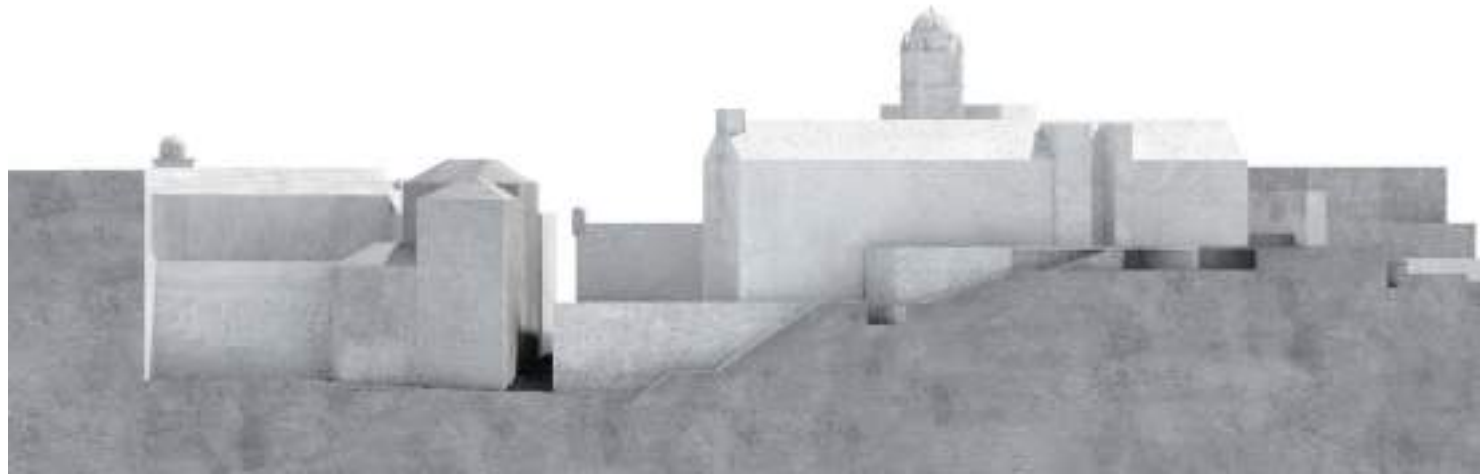
SEZIONE 9-9

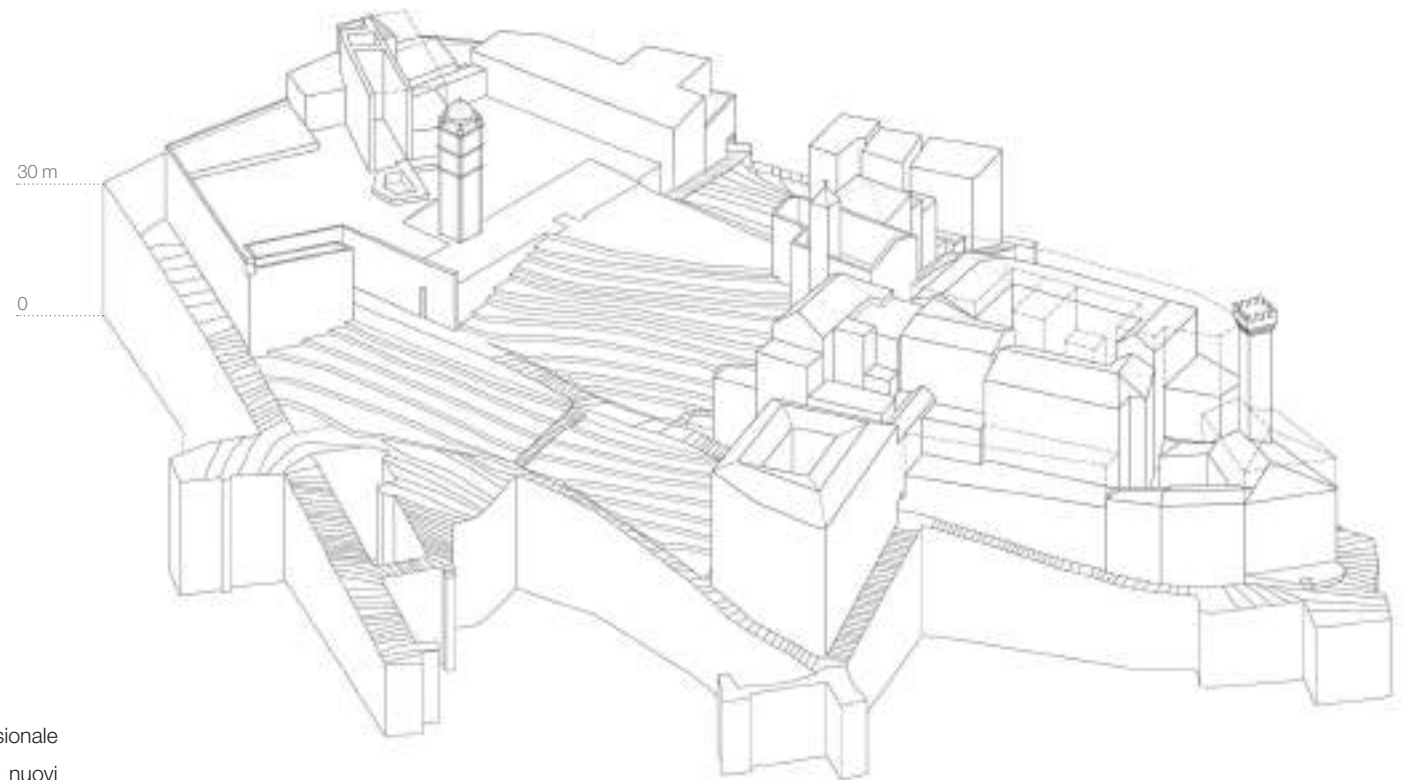


SEZIONE 10-10



Colle di San Silvestro, a sinistra stato di fatto, a destra progetto. Sezione e pianta. DDA





Colle di San Silvestro: Schema tridimensionale che evidenzia il rapporto tra l'orografia e i nuovi suoli, e mostra schematicamente la 'pulizia' dei tessuti antichi. A sinistra stato di fatto, a destra progetto. DDA





PPSDSS. Modello tridimensionale per lo studio dei rapporti tra morfologia, tessuti e capisaldi nel progetto. DDA





G/SPY DATE: APRIL '98 © 1998
GARY SPY
ALL RIGHTS RESERVED

PROCESSO

L'elaborazione del *Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro* è condotta attraverso un processo sperimentale che porta in campo molteplici strumenti: le fotografie, i collage fotografici, i fotoinserti dai modelli di studio, le sezioni di diverso tipo, le planimetrie, ed i *profili regolatori altimetrici*. Un processo che ho cercato di ricostruire attraverso alcuni documenti, conservati all'Archivio CSAC di Parma e nell'Archivio privato di Daniele Vitale.

Le prospettive a volo d'uccello che accompagnano il progetto di massima per l'area di San Donato, sono state costruite disegnando sulle riproduzioni fotografiche del primo modello di studio. Il confronto con le immagini di partenza chiarisce la genesi di alcuni elementi architettonici, come il vuoto di forma quadrata al centro di San Donato, che prende corpo nel fotoinserto e assume la consistenza di uno spazio inciso. Sono documenti eloquenti anche le foto scattate da Gardella e dai suoi collaboratori durante i primi sopralluoghi e rimontate in piccoli collage di scene urbane che ritroviamo marcate nel progetto definitivo. Le sequenze fotografiche che documentano i diversi tentativi fatti sui modelli di studio per San Silvestro, sembrano raccontare l'evoluzione di un pensiero.

Nella redazione del piano particolareggiato Gardella adotta una sua personale processualità, non dissimile da quella dei progetti architettonici di differente scala.

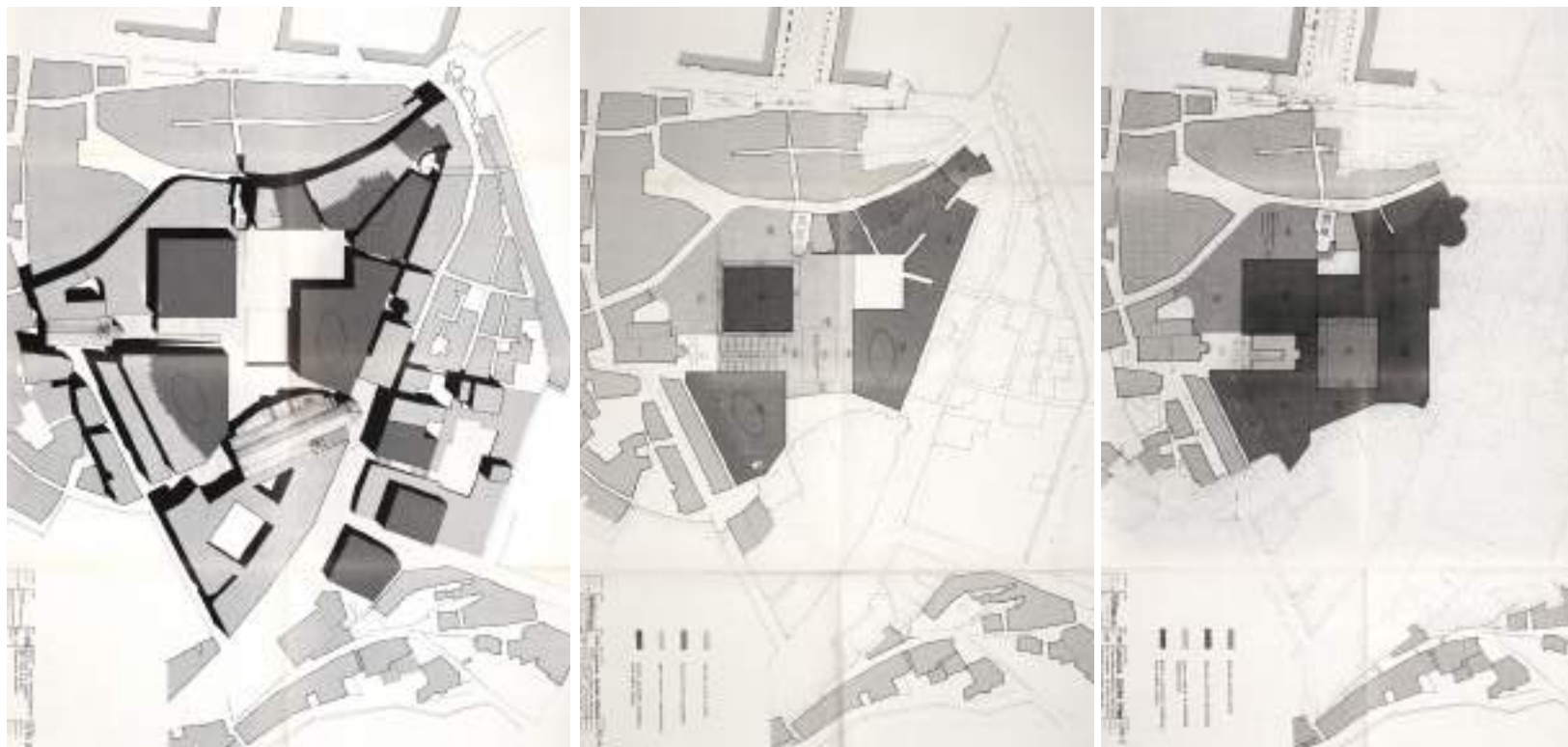
L'«immediatezza sofferta»⁷² dei segni definitivi è frutto di un processo progettuale fatto di continui ritorni, in cui gli elementi della composizione messi in campo già dalle prime ipotesi, vengono poi calibrati a più riprese.

L'analisi comparativa portata avanti sul progetto di massima per San Donato e sull'area corrispondente nel progetto definitivo, permette di apprezzare questo affinamento progressivo della composizione. Gardella si lega in maniera sempre più concreta al luogo, ai valori espressi dalle preesistenze e tende alla sintesi delle diverse sollecitazioni attraverso un complesso lavoro di gerarchizzazione dei segni.

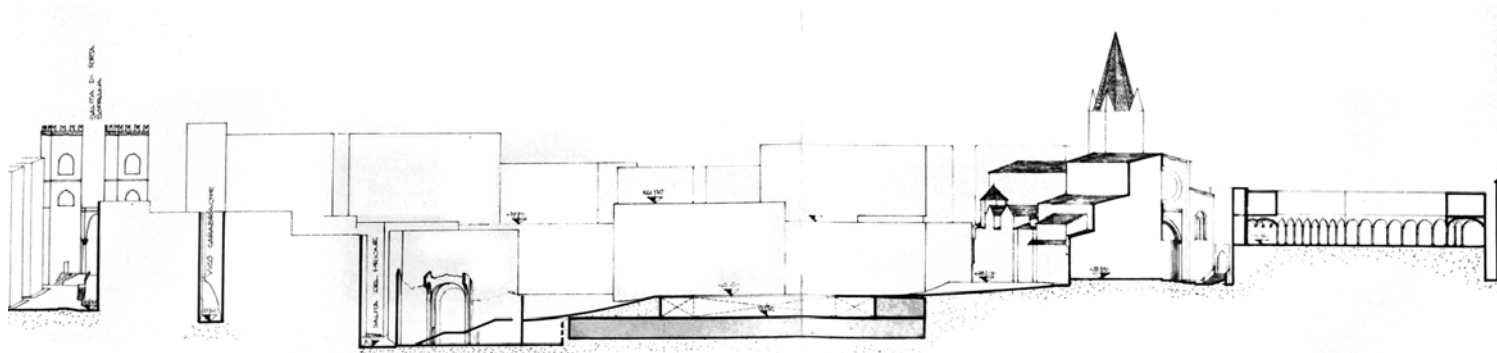
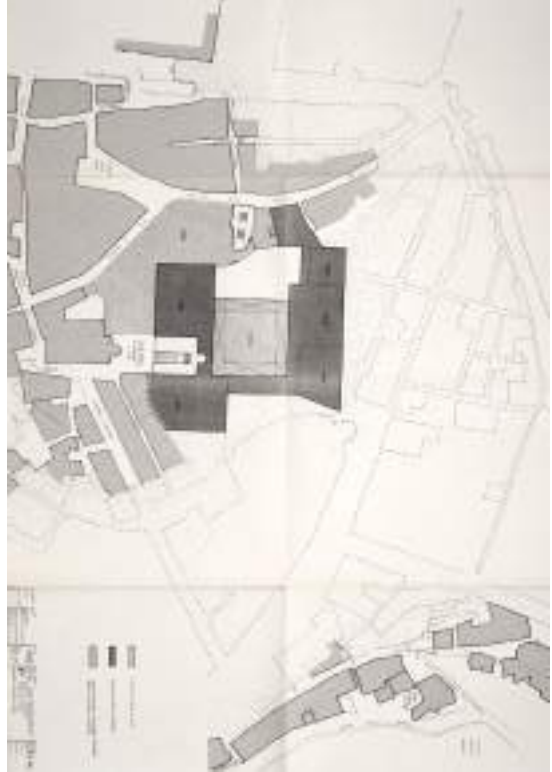
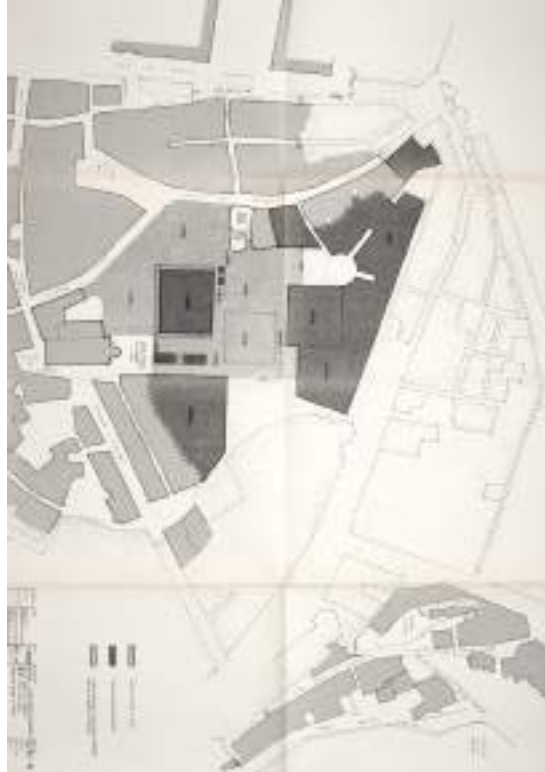
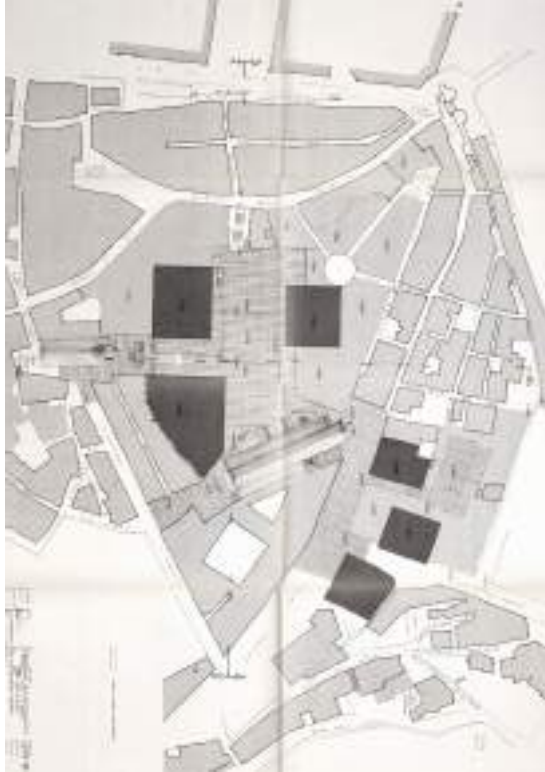
Progetto di massima per l'area di San Donato, stato di fatto, fotografia del modello di studio in strati di balsa TAV. G/SD 18. APDV

PIANO DI SAN DONATO (gennaio-febbraio 1969)

In una prima fase il comune di Genova incarica Gardella del Piano Particolareggiato di San Donato, con un perimetro che si estende dalla chiesa omonima fino a Piazza delle Erbe e da Piazza Sarzano al limite



Progetto di massima per l'area di San Donato, 1969. Piante ad altezze progressive. A sinistra: I° fase di studio: tavole G/SD 2,6,5; a destra: II° fase di studio: tavole G/SD 10,14. APDV. Sezione A-A, estratta dalla TAV G/SD 16 (II° fase di studio). CSAC



delle mura 'del Barbarossa' e che di fatto corrisponde a quello del piano particolareggiato definitivo, ad eccezione dell'area di San Silvestro.

Tra gennaio e febbraio del 1969 lo studio Gardella elabora una prima proposta di massima per quest'area che contiene in nuce molte delle soluzioni che informano il progetto finale.

Un primo modello di studio, in strati di balsa, rappresenta lo stato di fatto (tavole G/SD/F 18 e 19), con la semplificazione che è propria degli strumenti di lavoro: delinea i volumi esistenti e annulla provvisoriamente i tracciati viari nelle aree bombardate, lasciando emergere la sola orografia. Nella prevalenza accordata alla rappresentazione dell'orografia, il modello sembra affermare l'impossibilità di una indipendenza tra strada ed edificio, in questo luogo dove non esiste strada che non sia delimitata da una cortina edilizia.

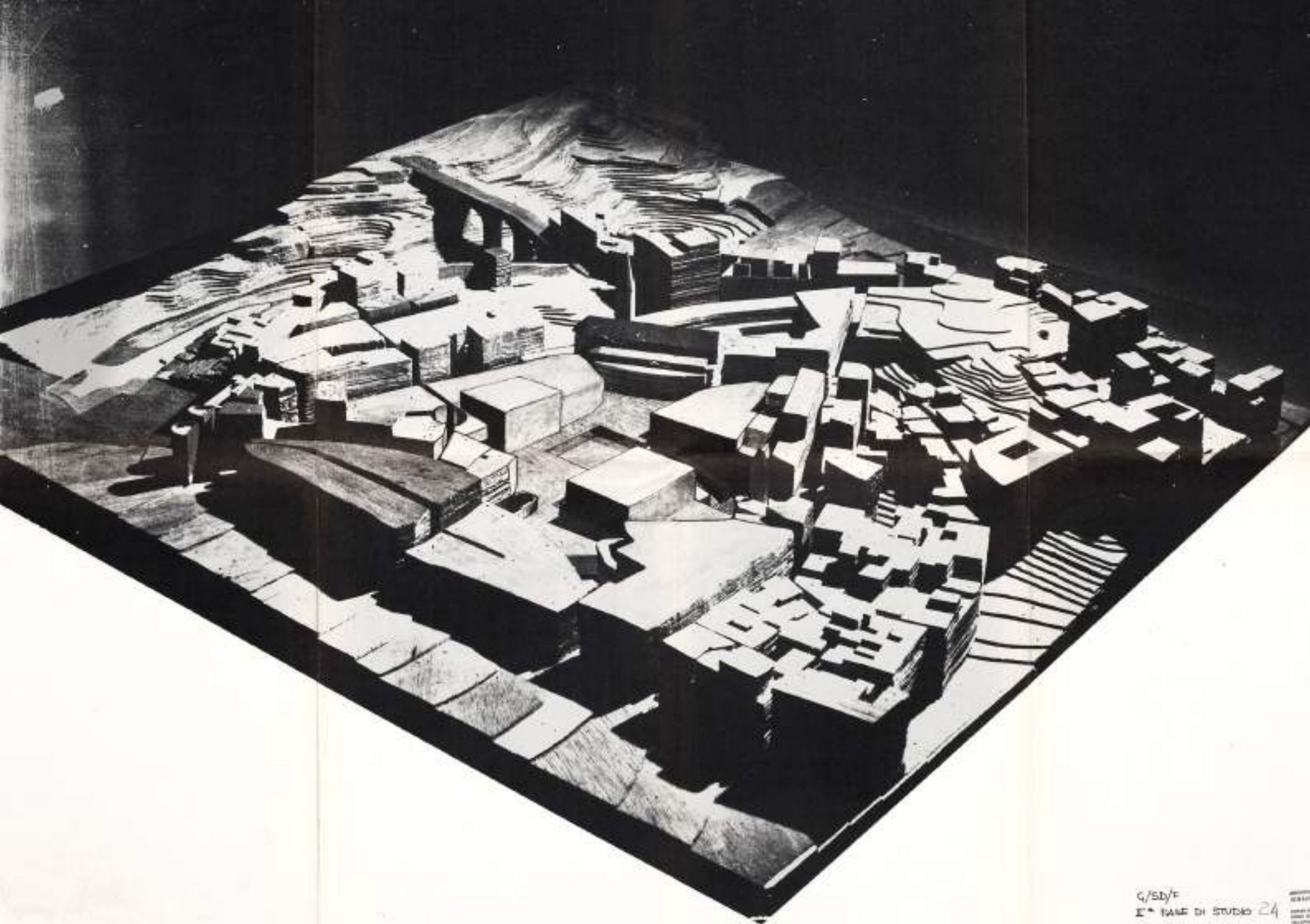
Seguono due gruppi di tavole corrispondenti alla prima e seconda fase di studio, con alcune proposte diverse che però sembrano variazioni sul tema, a sostegno dello stesso principio: alcuni volumi emergenti si dispongono attorno a un vuoto centrale inciso nel pieno di un grande volume controterra. Alla quota della sua vasta copertura si accede salendo ripide scalinate dalle strade circostanti. Una di queste scalinate, di ampiezza monumentale (5 m) sale da Via del Prione e attraversa i ruderi dell'Oratorio del Suffragio. Sono i principi di un intendimento caratteriale della città: la piazza, le scalinate, la conformazione dei volumi come 'zolle di terreno', riprendono dalle viscere quell'idea della città di Genova che per Gardella è sempre città «plastica» a fronte della opposta vocazione «pittorica» di Venezia⁷³.

Le tavole consegnate e discusse con la Commissione per il Centro Storico (Ferrari, Marcenaro, Fera, Grossi Bianchi, Romano, Olcese) e con la Commissione Universitaria (presid. Ferrari, Olcese, Gabrielli, Fera, Grossi Bianchi)⁷⁴ tra aprile e maggio 1969, sono:

- elaborati tecnici in scala 1:500 (planivolumetrico, piante a diverse quote e sezioni) della I° fase di studio (G/SD 1-8) e della II° fase di studio (G/SD 9-17);
- fotografie ingrandite del plastico dello stato di fatto (G/SD/F 18-19);
- documentazione fotografica delle prove progettuali sul modello di studio corrispondenti alla I° fase di studio (G/SD/F 20-23) e alla II° fase di studio (G/SD/F n. 24-26); queste tavole sono fotoinserimenti del progetto montati sulla base delle fotografie del modello di studio.

Documenti tutti, ma specialmente quelli fotografici, che riproducono l'andamento del pensiero, a partire da un primo lavoro concentrato sulla modellazione del terreno e sull'approssimazione del dislivello attraverso piani orizzontali disposti a quote diverse, che suggeriscono terrapieni ed edifici terrazzati, orientati da un

Progetto di massima per l'area di San Donato. Fotografie del modello di studio con prove di progetto e fotomontaggi. A fianco: G/SD/F 24 (II° fase di studio).





Progetto di massima per l'area di San Donato. Fotografie del modello di studio con prove di progetto e fotomontaggi. A sinistra G/SD/F 19 (stato di fatto) e G/SD/F 21 (1° fase di studio), a destra G/SD/F 25 (II° fase di studio). APDV



C4/SD/F - II° FASE
DI STUDIO 25

OGGETTO
OGGETTO
OGGETTO
OGGETTO

grande vuoto di forma quadrata. Questo scavo appare, nelle prime prove, non ancora chiarito nella sua consistenza, poiché al di sotto continuiamo a vedere le curve di livello dello stato di fatto, quasi si trattasse di un grande 'ritaglio' praticato in un solaio. Questo grande vuoto centrale (che corrisponde grossomodo al baricentro dell'area bombardata tra San Donato, Sant'Agostino e Porta Soprana) è inizialmente rettangolare, e diventa quadrato nella seconda fase di studio; parallelamente assume la consistenza di una piazza incisa in cui il perimetro dello scavo corrisponde a un piano abitabile di altezza circa 4 m. Si aggiungono a questo ulteriori scavi, praticati sul corpo dei volumi terrazzati più alti, che entrano in competizione con la figura del foro centrale. Si tratta di elementi secondari che scompaiono nel piano finale (nonostante resti aperta, nelle norme di attuazione del PPSDSS, una possibilità di foratura per prese di luce dall'alto).

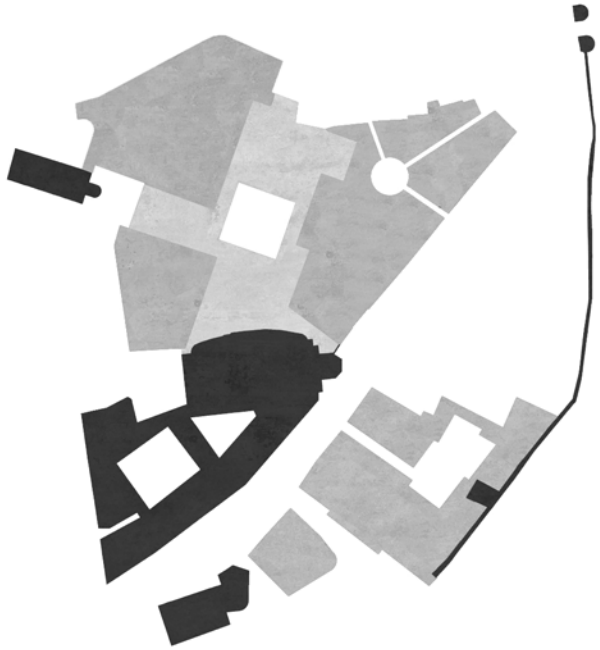
I volumi emergenti disposti attorno al foro centrale, nel piano definitivo vengono meno per molteplici ragioni, non solo di cubatura, ma legate soprattutto a una volontà di lettura della città esistente attraverso il vuoto. Il ridisegno comparativo tra la seconda fase del piano di San Donato (febbraio 1969) e il disegno del piano definitivo di San Donato e San Silvestro (1972) ha permesso di evidenziare i principali temi già emersi nel progetto di massima, che poi vengono confermati, a fronte di alcuni affinamenti e alcune differenze.

Il tema del cratere, che diventa piazza incisa, o sistema 'a corte', è fin da subito eletto come tema unificante del progetto ma, nella II° fase del progetto di massima, la composizione si articola attorno a 3 'fulcri' o vuoti di pari peso, con assi in essi convergenti: il vuoto quadrato al centro dell'area di San Donato si raggiunge attraverso due scalinate, una attraversa le rovine dell'Oratorio del Suffragio, l'altra collega a San Donato; la figura circolare più in alto segna l'incontro di tre vie antiche; la terza figura mistilinea è incisa nel volume a ridosso delle mura, e segna l'incontro di due assi, uno nuovo – verso il campanile di Sant'Agostino – e uno preesistente.

Al contrario, nel disegno definitivo del 1972 esiste per tutta quest'area un solo 'fulcro', con assi tangenti ad esso, che puntano verso San Donato e verso l'Oratorio del Suffragio. La piazza incisa, ora è gradonata; lo scavo come elemento compositivo si distingue nettamente dai volumi abitati e assume molto più perentoriamente la valenza di vuoto ordinatore.

Anche i nuovi volumi sono da subito intesi come elementi massivi, secondo una precisa idea caratteriale della città, ma nel progetto di massima, i volumi emergenti disposti attorno al vuoto quadrato sono elementi autonomi, anch'essi a base quadrata, che entrano in sintonia con la forma incisa, al punto da essere difficilmente distinguibili in pianta. La loro altezza, pari a quella delle abitazioni circostanti, frammenta la

Confronto tra il progetto di massima per San Donato (gennaio-febbraio 1969), a sinistra, e il progetto consegnato per il PPSDSS (1972), a destra: disegno con evidenziati i capisaldi selezionati (in nero) in rapporto alle forme dei nuovi suoli: sagoma d'insieme ed incisioni dei 'vuoti'. DDA



visuale precedentemente aperta dai bombardamenti creando inquadrature distinte verso San Donato e verso Sant'Agostino (che sono i soli monumenti presi in considerazione in questa fase).

Nel progetto definitivo i volumi proposti dal piano diventano elementi mistilinei i cui bordi sono interamente determinati dagli assi di percorrenza nuovi o antichi. Si mantengono più bassi degli edifici circostanti, lasciando aperta la scena urbana vasta che lega visivamente San Donato, Sant'Agostino e l'Oratorio del Suffragio (la cui ricostruzione nelle forme originarie, viene infine considerata come opportunità compositiva). Entra nella composizione anche la Chiesa di San Salvatore, che diventa il fuoco prospettico di una scalinata che scende dal nuovo edificio a ridosso delle mura.

Il progetto definitivo del PPSDSS raggiunge una chiara gerarchia dei segni: infatti i tracciati o assi che determinano le giaciture delle figure del piano sono guidati da ragioni diverse nei due progetti. Se nel progetto di massima le tre figure sono disposte, secondo le giaciture citate, e costituiscono sistemi indipendenti tra loro e indifferenti ad alcuni elementi del contesto; viceversa nel progetto definitivo i segni sono perlopiù interrelati da sistemi di giaciture comuni o convergenti. In generale gli assi nuovi, marcati da scalinate di diversa entità, hanno come fuochi prospettici San Donato, Sant'Agostino, San Salvatore e l'Oratorio del Suffragio, mentre le vie antiche restano incise nel pieno senza costituire dei sistemi direzionati, esistono in quanto frammenti.

SGUARDI TRA LE ROVINE: I REPORTAGE DEI SOPRALLUOGHI (1969, 1970)

Ci serviamo di un confronto per mettere in luce l'*incipit* della strategia progettuale gardelliana.

I luoghi del piano a distanza di venti anni sono protagonisti di due raffigurazioni e interpretazioni divergenti, sguardi simmetrici in direzioni opposte:

-1949. un affresco neorealista ritrae le rovine del centro più antico di Genova, Castello o San Silvestro, a pochi anni dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Tra cupole crollate, frammenti di portici e campanili sveltanti sulle navate scoperte, la cinepresa di René Clément insegue la raffigurazione in bianco e nero, e spesso in controluce, del dopoguerra, nel film *Le mura di Malapaga* (1949). Nella pellicola, una popolazione precaria costruisce la propria quotidianità appropriandosi dei lussuosi ambienti superstiti della collina di Castello⁷⁵, strapiombanti sul paesaggio dei *carugi*. Lo sguardo del regista si sofferma sui contrasti altisonanti tra miseria e decadenza, in un clima di straniamento metafisico.

-1969-70. lo sguardo operativo dell'architetto torna a 'inquadrare' gli stessi luoghi. Gardella percorre a più riprese le salite, i sottoportici, le vie strette e i campi aperti dai bombardamenti nelle aree di San Donato e

pp. 82-83: fotogrammi estratti dal film *Le mura di Malapaga*, 1949.

pp. 84-85: Reportage fotografici dei sopralluoghi nelle aree di progetto e montaggi delle immagini su cartoncino nero. G/CS 101, G/CS 102 e G/CS 103. Collina San Silvestro, luglio 1970. CSAC

San Silvestro. Gli anni trascorsi prima di approdare al piano, hanno trasfigurato la memoria dei luoghi, con distruzioni ingenti e nuove costruzioni spontanee; gli edifici pericolanti sono stati abbattuti e le conturbanti rovine di palazzi e conventi sono immerse in cumuli di macerie da cui emergono pochi ed enigmatici lacerati. Una sorta di analitica distanza si pone tra le vicende traumatiche e lo stato di fatto. La Genova che emerge dal reportage dei sopralluoghi del piano (1969-70) è una città lontana dalle tinte neorealiste, filtrata dallo sguardo dell'architetto, che coglie nuove possibilità. Gli scatti di Gardella e dei suoi collaboratori sono strumenti operativi del progetto, quasi dei 'memorandum' che immortalano inquadrature impossibili prima del bombardamento: le insistenti fotografie della facciata di Sant'Agostino, inquadrata dalla sommità di Castello, anticipano il nuovo asse che li congiunge nel progetto; lo squarcio tra il campanile di San Silvestro e l'ex-Palazzo Arcivescovile, che traguarda il grattacielo di Piacentini e mette in evidenza la rinnovata verticalità del campanile, è raccontato dal 'collage' di tre fotografie, che preannunciano la scelta progettuale di confermare il vuoto tra i due elementi, non ricostruendo la torre pentagonale. Il fianco di Sant'Agostino, a seguito delle distruzioni belliche che hanno aperto la vista sulle cappelle laterali, si rivela fondale scenico di un grande campo aereo, che ha come controcampo «le cortine compatte e unitarie di case che si affacciano su Salita del Prione e su via S. Donato - un tempo colte solo nel rapporto visuale di chi percorre la via» che ora si presentano come un fronte urbano composito costituendosi a fondale fittamente lavorato con «valori cromatici e compositivi diversi»⁷⁶.

Per Gardella «è inutile dimenticare che c'è stata la guerra, perché la storia è anche quella», è invece necessario «prendere ciò che è rimasto, e che ha valore, e metterlo in evidenza. In certi casi, paradossalmente, la guerra è stata anche utile perché prima alcuni monumenti erano completamente soffocati, ad esempio tutta la fiancata di Sant'Agostino, con le sue cappelle, che era completamente nascosta da una serie di case. La guerra ha distrutto questa parte e adesso da qui, persino da qui [via del Prione], si vede benissimo questa bella fiancata, e questo è un fatto positivo»⁷⁷.

Altre immagini si concentrano sulle sequenze luce-ombra dei sottoportici voltati, sui contrasti tra le vie strette e buie e gli enormi vuoti aperti dai bombardamenti.

Molte delle fotografie sono state oggetto di montaggi in sequenze e *collages*, conservati all'Archivio Csac di Parma, che puntualizzano alcuni elementi urbani ricorrenti nel centro antico, oppure l'individuazione di nuovi punti di vista, suggeriti dalle distruzioni belliche. I reportage dei sopralluoghi contribuiscono a definire il











Estratti dai Reportage fotografici dei sopralluoghi
Collina di San Silvestro, luglio 1970. Vista dal
campanile di San Silvestro; montaggio che evidenzia
il vuoto in corrispondenza della torre pentagonale tra
il campanile di San Silvestro e i ruderi dell'ex-Palazzo
Arcivescovile. CSAC



particolare approccio di Gardella ai materiali e alle vicende della storia. Entrambi i temi evidenziati si ritrovano confermati nel progetto, attraverso la selezione di alcuni elementi urbani e attraverso il valore riconosciuto al vuoto. Lo spazio tra le cose è fondamentale alla comprensione di ciò che esiste, e nel progetto diventa condizione di convivenza tra antico e nuovo.

ABITARE IN SEZIONE: ATTUALIZZARE IL PRINCIPIO INSEDIATIVO (luglio 1970)

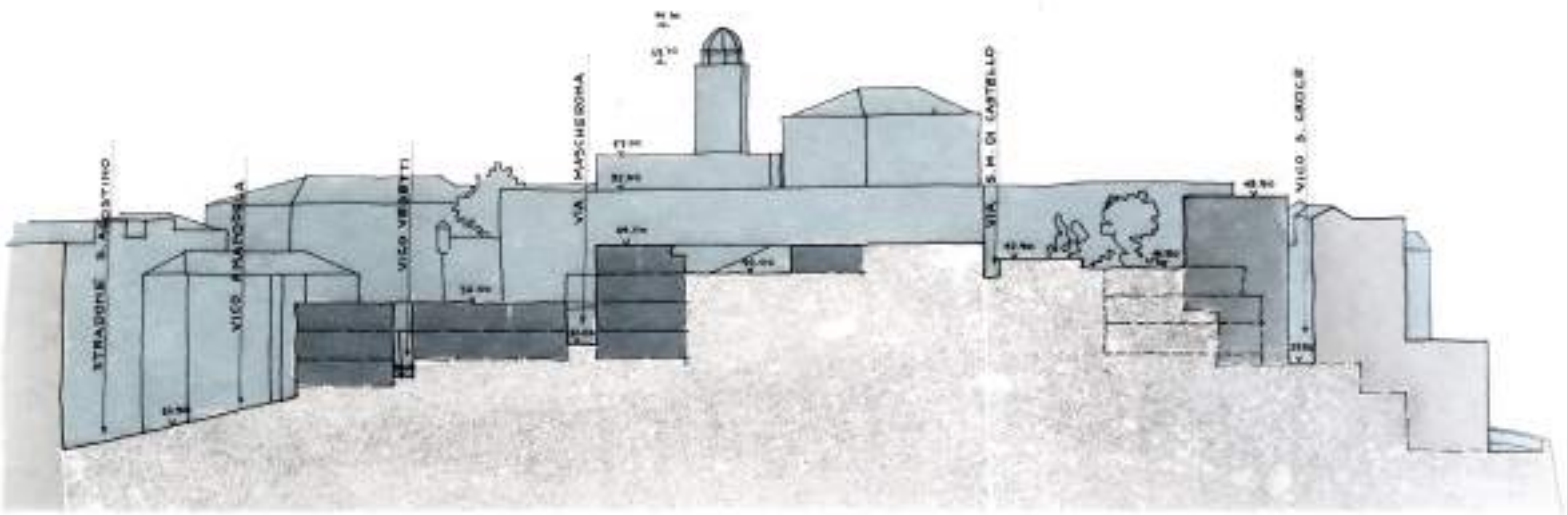
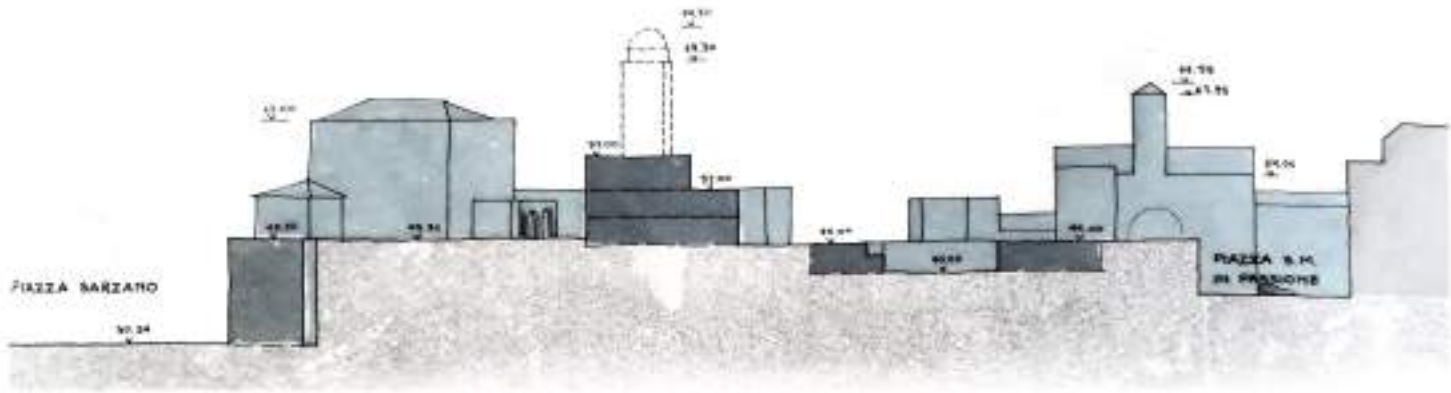
Un ulteriore tema che appare con forza nelle immagini scattate dal campanile di San Silvestro (in occasioni diverse, forse da altri) è lo 'scoperchiamento' dei suoli, che attraverso le distruzioni belliche hanno messo a nudo l'attacco a terra degli edifici.

In questa parte del centro antico le costruzioni approssimano l'orografia per piani, sfruttano il dislivello per prendere luce, così che, nel comporsi dei tessuti edilizi, riproducono il profilo del rilievo. La preminenza del dato orografico come determinante della forma urbana, che Gardella rileva nella realtà concreta della città di Genova, diventa il punto di partenza per alcune riflessioni di carattere insediativo che sostanziano il progetto. Il rapporto tra la costruzione e il declivio nella città antica, che si mostra nelle immagini delle distruzioni belliche, si ritrova nelle sezioni del piano. È molto evidente nelle sezioni definitive dove, sotto le campiture piene, i nuovi volumi proposti dal piano possono apparire come ricostruzioni e ridefinizioni dell'originaria orografia del luogo, per approssimazioni geometriche.

In realtà le sezioni di progetto contengono in nuce quell'idea di costruzione contro terra che già esiste in tutti i piani bassi della città di Genova, e che si svela nei disegni di studio preliminari (le sezioni di studio per l'area di San Donato, già citate, e le sezioni A-A e B-B dello studio preliminare per la zona di San Silvestro, scala 1:500, Tav G/SS 2, luglio 1970, Archivio CSAC di Parma): i terrazzamenti pieni sono in realtà ambienti abitati sul bordo, pensati per essere raggiunti dall'alto, attraverso grandi vuoti incisi che interrompono i piani sommitali, orientano e distribuiscono gli spazi.

La stampa genovese nel 1972 titolava: «alla nuova cittadella universitaria si entrerà passando dai tetti». Come si è anticipato nella descrizione del progetto, nell'intervista del 7 maggio 2019, Jacopo Gardella mi ha raccontato che, per Ignazio, era stata la memoria di un viaggio a Creta, di pochi anni precedente alla redazione del PPSDSS, ad aver generato l'idea della piazza gradonata. Di questo viaggio, organizzato dallo luav (Mediterraneo, viaggio luav, 1954-56), Gardella ricordava la scoperta del Palazzo di Crosso, con le grandi scalinate convergenti nella piazza centrale, scavata nella sommità della collina. Un vuoto ordinatore,

Sezioni di studio per l'area di San Silvestro, luglio 1970. CSAC



dal quale poi si dischiudono tutti gli spazi del palazzo: stanze ombrose, contro-terra, appoggiate sul declivio terrazzato, e affacciate su teorie di portici aperti sul paesaggio brullo. Se a Cnosso la grande piazza rettangolare costituisce il nucleo geometrico e distributivo del complesso, così anche nell'idea di Gardella per le università umanistiche di Genova, le due piazze, una incisa nell'area sommitale di San Silvestro e una nell'area depressa di San Donato, hanno lo stesso ruolo ordinatore, rispetto agli ambienti universitari. Entrambe permettono di scendere per entrare nelle topografie abitate dall'università e viceversa di uscirne per raggiungere i diversi punti della città attraverso il sistema di piazze, giardini e percorsi pedonali incisi nel pieno dei volumi terrazzati o aperti attraverso la 'pulizia' degli isolati antichi. Al centro dell'area di San Donato la grande piazza gradonata, assume un ruolo urbano preminente nel raccordarsi con il collegamento metropolitano previsto attraverso il Tunnel delle Grazie⁷⁸.

LA SPERIMENTAZIONE DEL VUOTO NEL MODELLO DI STUDIO PER L'AREA DI SAN SILVESTRO (luglio 1970)

Nel marzo 1970 il perimetro del piano per l'insediamento universitario nel centro storico viene esteso all'area di San Silvestro e, nel luglio dello stesso anno, si prepara un progetto di massima incentrato sulle nuove zone. Di questa prima fase di approccio progettuale all'area dell'antico castello, oltre alle sezioni di studio preliminare citate sopra, restano le fotografie delle diverse prove progettuali sul modello di studio, montate su cartoncino nero (tav. G/CS 104-105). Le sequenze fotografiche mostrano le andate e i ritorni del progetto, attraverso le variazioni cicliche sul plastico di studio in cartone, dove si alternano le molte configurazioni sperimentate per la Piazza San Silvestro e il suo collegamento con Sant'Agostino.

I due colori del plastico di lavoro distinguono analiticamente gli elementi certi da quelli 'di prova': gli isolati esistenti attorno alla Torre Embriaci, il campanile, il palazzo vescovile e Sant'Agostino, sono in cartoncino scuro, mentre le diverse prove progettuali – segnatamente il nuovo volume della facoltà e i grandi terrazzamenti - sono in cartoncino chiaro/bianco.

È subito chiaro che si alterneranno percorsi e piazze, momenti di transito e momenti di pausa, incisi nei grandi volumi terrazzati che ridefiniscono la morfologia urbana. Dimensioni, forme e giaciture di questi vuoti sottratti al pieno, sono l'oggetto della variazione, poiché è il vuoto a dare forma al pieno.

La croce fondativa che orientava la città preesistente sulla collina di Castello determina le coordinate del disegno: seguendo queste direttrici, inizialmente si scavano due piazze a quote diverse – in alto la più grande,

pp. 92-93: Montaggio in sequenza di fotogrammi selezionati delle fotografie del plastico di studio per l'area di San Silvestro, luglio 1970. Tavola G/CS 104, luglio 1970. CSAC

quasi doppia - poi solo la più piccola, nel terrazzamento basso, contrappuntata dal grande piano in sommità e poi ancora il contrario, con un'unica grande piazza incisa in sul terrazzamento alto, che resta definitiva. Parallelamente i tracciati delle scalinate ascendenti si allargano e si stringono, passano dalle sezioni strette della città storica alle sezioni ampie di scaloni monumentali, ora si accostano ai volumi emergenti, ora si isolano al centro della composizione, sempre mantenendo l'inclinazione primigenia.

Infine, come per uno scatto risolutivo, l'asse di collegamento tra la nuova piazza e la Chiesa Sant'Agostino viene inclinato, tirando una linea retta dal centro della piazza verso il rosone della facciata gotica a strisce policrome, ponendo così in tensione i due centri compositivi del piano, San Silvestro e San Donato, che nel complesso conventuale hanno il perno di connessione.

Questo asse, che rompe le regole di partenza e interpreta il tema ascendente della collina con una fluidità prima impensabile, è l'esempio più evidente di una mentalità «non da rigattiere», che alla conservazione generica contrappone un «atto critico e creativo di progettazione»⁷⁹. Le molte prove sperimentate per l'area di San Silvestro non contraddicono, e anzi chiariscono il proposito di ricomporre, con nuove forme, il carattere 'ascendente' della collina di Castello.

[...] il progetto vuole in sostanza riprendere ed esaltare il carattere di sommità che ha sempre avuto questa parte urbana, il suo valore di zona elevata e dominante rispetto al resto della città: un aspetto, questo, che abbiamo visto sottolineato anche da altri fatti costruttivi, definitisi nella storia e ripresi dal nostro Piano Particolareggiato, come i muri a strapiombo tutt'intorno al rilievo naturale, la ripidità dei percorsi, lo svettare altissimo dei campanili e di altri edifici, specie se visti dal basso delle vie circostanti⁸⁰.

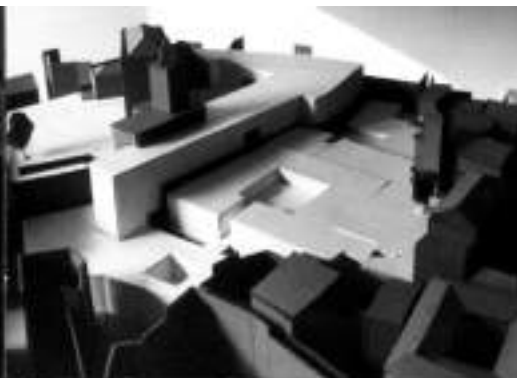
Si tratta di un'attenzione filologica criticamente direzionata: mentre si interessa degli aspetti permanenti e persistenti al mutare della città, Gardella nega la possibilità di eleggere un determinato momento storico quale riferimento ideale per la ricostruzione e considera, tra i materiali della storia, la realtà fattiva dagli eventi bellici, cogliendone gli aspetti positivi ai fini della vita.



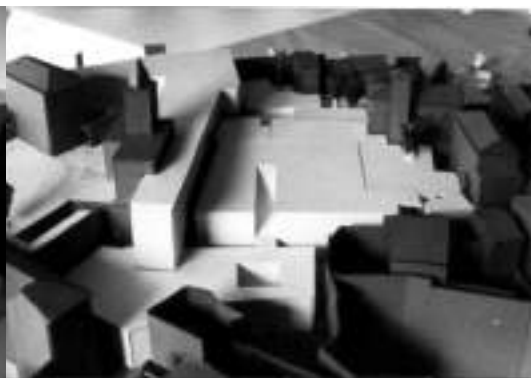
11A



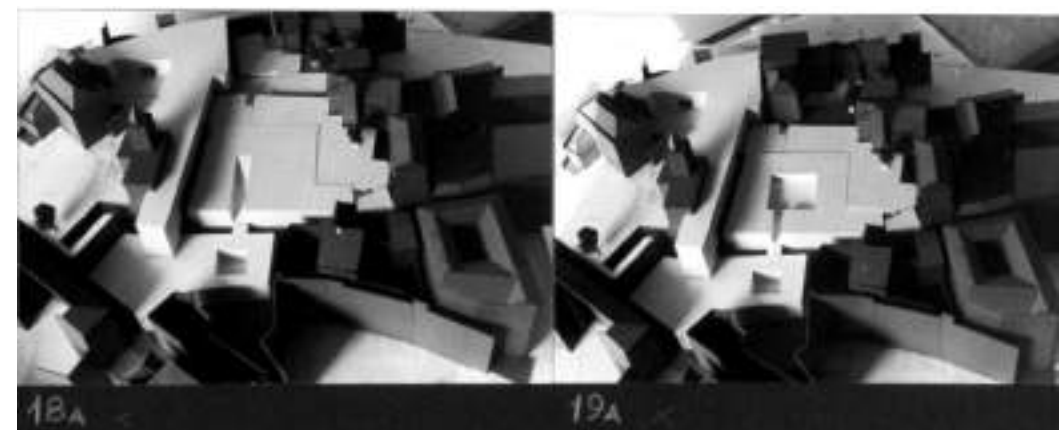
12A

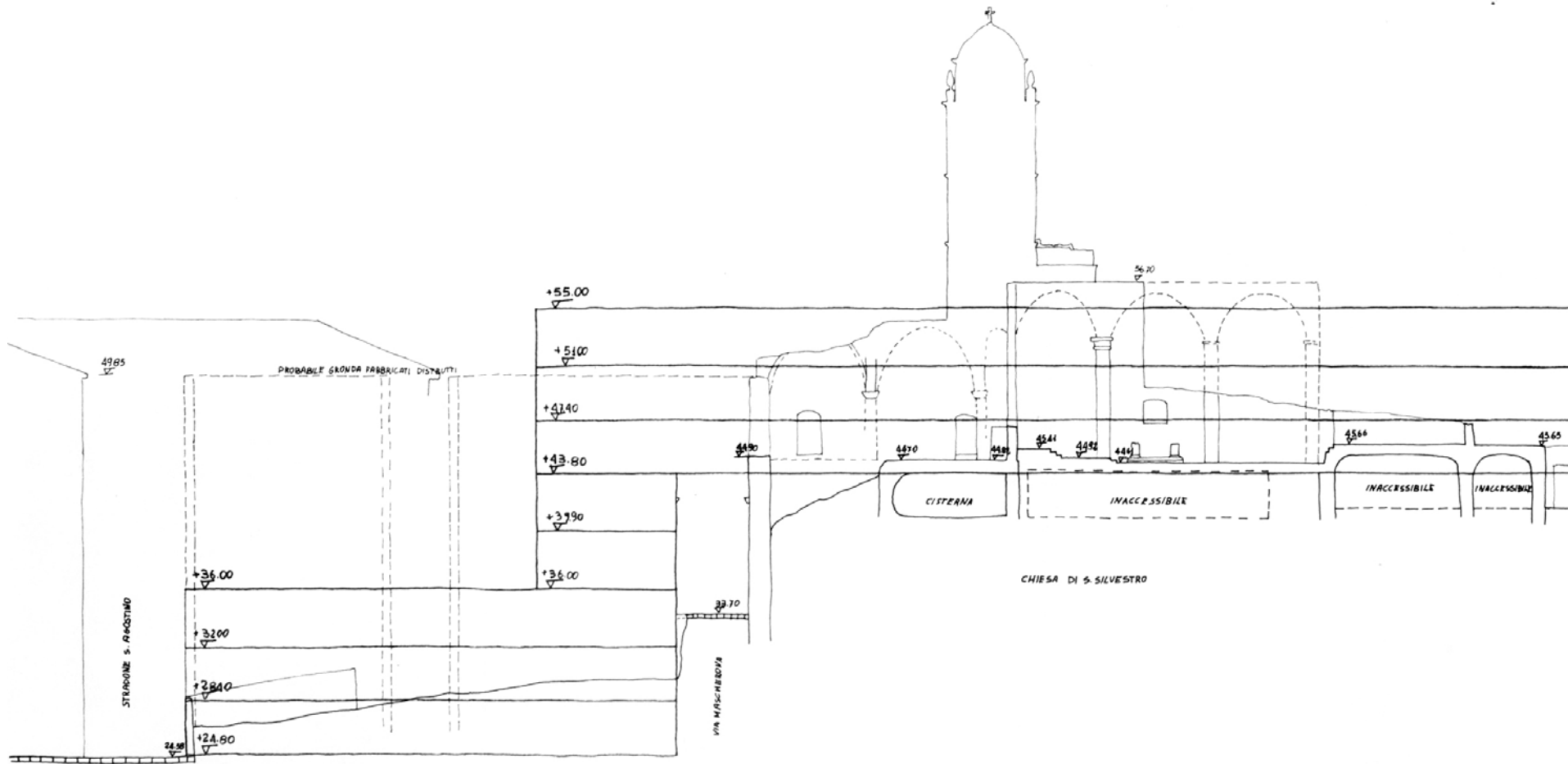


13A



17A





LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI GENOVA (1975-1989)

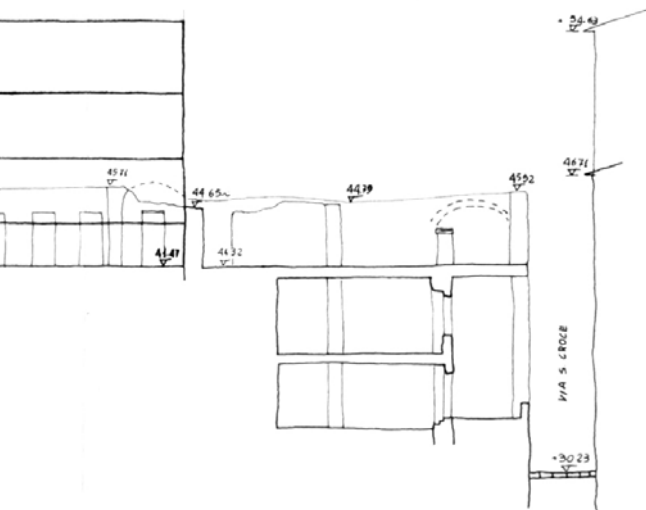
La Facoltà di Architettura di Genova è l'unica parte realizzata del *Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro*, di cui sprigiona i valori latenti e l'impronta urbana, nella conformazione e caratterizzazione dei suoi elementi: la navata unica¹ costruita sul sedime di San Silvestro; il terrazzamento basamentale – che conserva l'inclinazione dell'asse rettilineo pensato nel piano per collegare Piazza di San Silvestro alla Chiesa di Sant'Agostino –; l'intreccio di scale e percorsi che abbracciano e raccordano i due volumi a quote diverse, con la complessità di un brano di città ascendente, o castellare.

Il piano «rilascia una sua sensibile traccia nella parziale realizzazione», con «una tensione rifondativa del contesto urbano, non per la volontà di celebrarne i valori storici, ma per l'impegno di arricchire la nuova architettura di quelle dimensioni che ad essa provengono soltanto da un intenso dialogo con la memoria storica»².

Il nuovo edificio progettato da Gardella tra il 1975 e il 1989³ (con una lunga pausa, 1977-1981, per la campagna di scavi archeologici) parla dei molti tempi che vivono all'interno del luogo e che arricchiscono la sua nuova vita.

La nuova figura urbana si propone come un oggetto sintetico e, come spesso accade nelle architetture gardelliane, in certa misura ambiguo, per la molteplicità di suggestioni in esso racchiuse; instaura un dialogo metastorico e sincronico con alcuni selezionati edifici della città antica, fra i quali, oltre ai monumenti, si riconoscono tessuti minori e architetture cosiddette utilitarie.

Il carattere dell'edificio avrebbe potuto riferirsi alla configurazione più prossima della Chiesa di San Silvestro, di cui ricalca il sedime, ma dell'aspetto seicentesco⁴ resta nel progetto la sola presenza volumetrica, che si enfatizza non poco, annettendo il volume del sottostante oratorio⁵. La protensione del volume serve a dotare il complesso di una percorrenza interna tra corpo basamentale e corpo emergente, e genera una nuova testata che arriva a rendersi visibile dallo Stradone di Sant'Agostino. Nel progetto, Gardella tiene conto del carattere complessivo della città, dei rapporti visivi che l'edificio instaura con gli edifici notevoli di epoche diverse, più o meno prossimi all'area, precedentemente elencati come capisaldi, e del paesaggio del porto con i suoi elementi distintivi (barche, navi, gru, carroponti, fari.).



Studio del progetto per la Facoltà di Architettura sulla base del rilievo dello stato di fatto, sezione 5-5. CSAC

Non di meno la rovina, è sorgente di una immagine plastica che conferisce all'edificio la capacità di dialogare con le molte rinascite del luogo, da *castrum*-castello a cittadella conventuale, a luogo composito di università e residenza.

Se la figura complessiva della facoltà è quella di una 'fabbrica' gotica che guarda, senza restare indifferente, al nuovo porto industriale ai suoi piedi⁶, è negli elementi della costruzione, e nelle sue trame parziali, che ritroviamo potente l'immagine della rovina, a partire dalla verticalità delle finestre esasperata fino a ridurre la scatola ad un perimetro di frammenti murari eretti. La ritmica e massiva struttura della parete intrappola quella immagine delle antiche murature in rovina, dove lo spazio degli architravi si svuota, lasciando un lungo taglio verticale che connette tra loro le finestre sovrapposte.

RITMO

Nei primi tracciati su lucido Gardella ricalca il profilo delle rovine della chiesa di San Silvestro, il cui perimetro, ancora leggibile sul lato del campanile, ha l'andamento frastagliato di una muratura punteggiata da ritmici aumenti di spessore, o cadenzati contrafforti. Sembra di poter riconoscere, già in questi primi segni, quella trama fitta di pilastri che, nel progetto della facoltà di Genova, esibiscono, oltre ogni esigenza statica, la propria appartenenza al luogo.

La facoltà di Architettura di Genova non è un edificio improntato alla sincerità strutturale.

La struttura segue un preciso programma espressivo e d'uso e si offre come mediazione tra due ordini di fattori diversi, ma ugualmente importanti per Gardella: l'assorbimento delle caratteristiche contestuali del centro antico, con i suoi volumi pieni, scultorei, scavati da luci solide e ombre nette, e la spinta interna del tipo ad aula, adottato per rispondere all'uso universitario, e per di più laboratoriale, con uno spazio libero e flessibile, luminoso e aperto sulla città. L'idea di una architettura plastica, massiva, scultorea, come quella del piano, si scontra con l'esigenza di luce e apertura visiva dello spazio universitario, e la tensione tra spinte opposte – vista, luce, trasparenza, da un lato, volume pieno, massa, dall'altro – genera l'invenzione del bordo dell'edificio, pelle e struttura insieme.

Il volume abbozzato nel piano, astratto e volutamente 'aperto' ad altezze variabili, nel progetto della Facoltà di Architettura vede la comparsa, quasi immediata, di un ritmo massivo di pilastri, che si inserisce nell'orografia, dominandola, quasi fosse un'infrastruttura romana.

pp. 98-99: Tracciato dell'edificio sul rilievo, secondo il profilo definito dal PPSDSS. Università Luav di Venezia, Collezione Archivio Progetti
Fotografia delle rovine del Palazzo dei Vescovi.
Primi ricalchi dei contrafforti della chiesa di San Silvestro. CSAC
Fotografia del ritmo massivo dei 'contrafforti' della Facoltà di Architettura realizzata. ASG

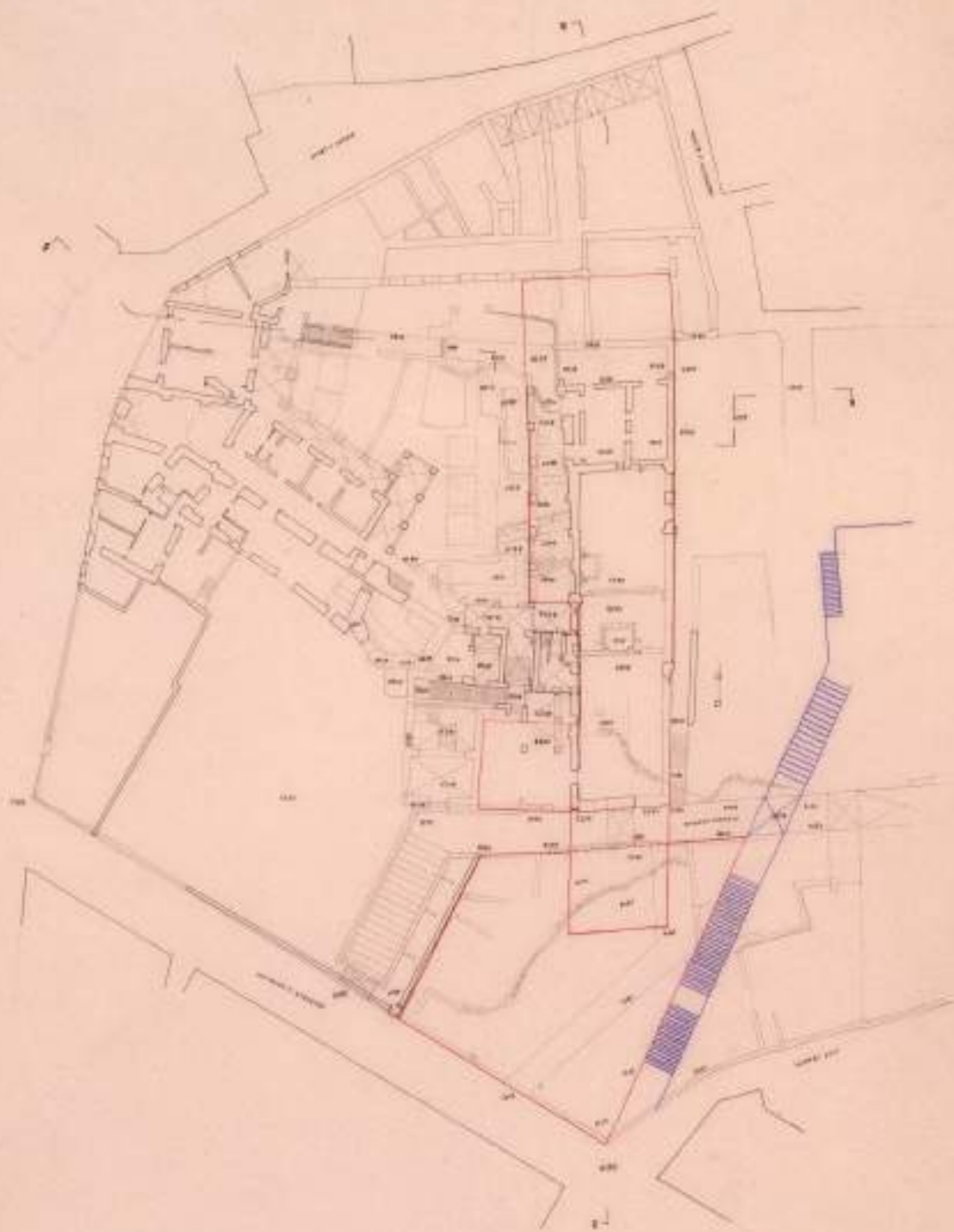
Si ripresenta il ritmo denso dei contrafforti che, progressivamente, acquisisce terminazioni: prima l'attacco a terra, con partiture murarie piene, poi le testate dell'edificio sui lati corti – Sud-Ovest, Nord-Est – infine l'inserimento delle torri di servizio, anch'esse cieche, sul perimetro. Fino al limite di un ribaltamento di senso, con quel volume scatolare inciso da vuoti verticali, che per Luciano Semerani è «una scatola graffiata»⁷.

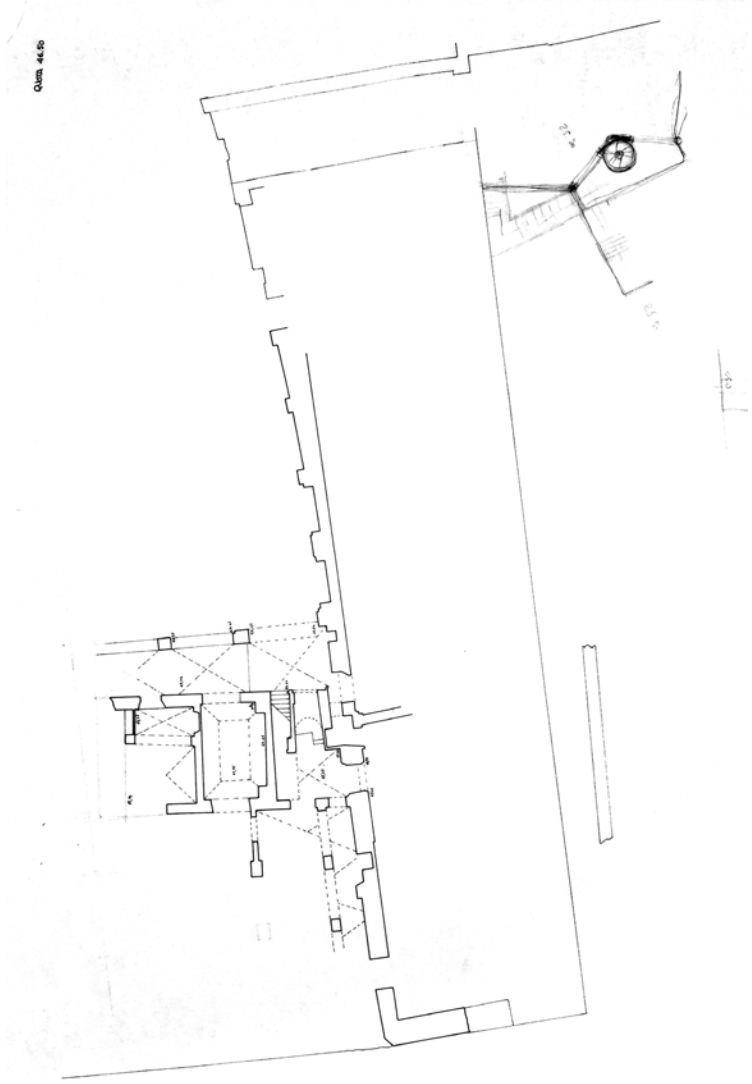
A Genova Gardella afferma che «sì, il pilastro è una parte di un muro». Anche per l'ampliamento della Bocconi Gardella pensa di legare tra loro gli elementi ritmici e massivi di «un ordine gigante [...] in modo da costruire un'unica parete muraria tagliata da una fitta serie di arcate alte e strette. Come in un acquedotto»⁸.

La soluzione, con un ritmo molto simile a quello dei 'fianchi' della facoltà genovese, prevede però la connessione tra gli elementi verticali partendo dall'alto, mentre nel centro antico di Genova un getto di calcestruzzo nella parte bassa, oltre a legare tra loro i pilastri impostati ad altezze diverse, realizza la connessione con i lacerti preesistenti.

Non solo, nell'uso che Gardella fa degli elementi verticali ci sono alcune specificità caratteriali legate al luogo: se alla Bocconi «i pilastri hanno più il carattere di lesene», che ricordano «i magazzini industriali che ci sono a Milano», a Genova si tratta piuttosto di «speroni»⁹, che riaffermano, con la particolare spazatura e profondità, il carattere castellare della collina di Sarzano.

L'attacco a terra, con la connessione basamentale dei contrafforti in ampie murarie cieche, è anche una risposta al consistente dislivello di impianto. L'andamento terrazzato, esplicita il rapporto tra l'edificio e il terreno collinare, in relazione con la linea costante della copertura, che si mantiene fissa, a fronte di un dislivello di oltre 20 m tra le quote urbane di imposta, e quasi 15 m tra i due ingressi (uno su Via di Mascherona e uno sulla piazza sommitale, mai completata, di San Silvestro). La sezione attraversa sei piani controterra e prosegue poi verso l'alto per ancora tre piani, o quattro, se si considera anche il sottotetto abitato da computer, plotter e abbaini che guardano il porto. Lo stesso edificio sembra esprimere, nei suoi elementi costruttivi, una dinamica di emersione costante, cristallizzata e in procinto di ripartire. Lo affermano le lastre di ardesia più sottili, quasi precarie, che si appoggiano alla sommità dei singoli contrafforti, che in assenza di un nodo conclusivo, appaiono come interrotti in «una condizione di conclusa provvisorietà»¹⁰; ne parla l'erosione delle lastre di copertura sulle due testate, in corrispondenza dei tagli verticali e la linea spezzata





che accompagna la dinamica fuoriuscita delle torri di servizio (della canna fumaria, o delle scale, o dell'ascensore) con le lastre che si ritraggono dove le torri tagliano la copertura. Le fessure vetrate che lambiscono la quota di calpestio della piazza di San Silvestro sembrano dover proseguire all'interno di quegli ambienti controterra previsti dal piano e mai realizzati; raccontano la vita sotterranea dell'edificio rimasta latente. Così l'edificio sembra colto in un moto verticale che potrebbe ripartire dagli scavi, in una dinamica di emersione dal terreno, per raccontarne gli starti più profondi.

FIGURA

A fronte di una marcata frammentarietà 'di dettaglio' però, il rapporto con il luogo passa attraverso la monoliticità di una figura perentoria, assoluta, quasi astratta. Paolo Zermani ha parlato di una stagione specifica nell'opera di Gardella, che inizia nel 1969, con il progetto di concorso per il Teatro di Vicenza, a tener conto delle conseguenze del boom economico sul paesaggio italiano, e della frantumazione specialistica che mina l'unità della materia 'Architettura' a seguito del '68¹¹. In questa fase i progetti come il Teatro di Vicenza, il monumento ai caduti di Brescia, l'Università Bocconi, la stazione di Lambrate, la Facoltà di Architettura e il Teatro Carlo Felice, come il 'palazzo' per uffici dell'Alfa Romeo di Arese, assumono in sé il ruolo dell'edificio che deve 'fare città', come risposta ad un paesaggio sempre più disgregato e incoerente; l'edificio pubblico diventa figura o fondale perentorio, capace di riordinare il suo intorno.

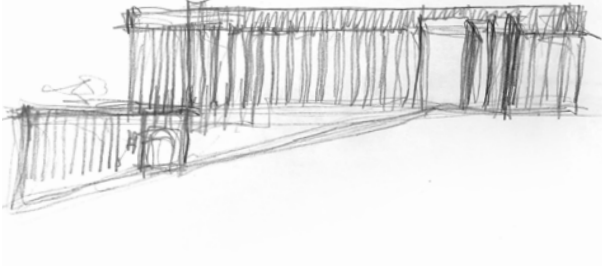
Per la stazione di Lambrate Gardella racconta a Monestiroli di essersi rivolto alla «città esterna», e di aver lavorato per costruire «un punto di riferimento» rispetto a quella parte della città, «per cui il suo carattere va definito in funzione di questo suo ruolo urbano»¹².

Anche a Genova, nel contesto specifico di un centro antichissimo, ma stravolto da bombardamenti, abbandono e speculazione, l'edificio deve assumere un forte valore iconico, capace di ricomporre l'infranto, senza negare le vicende del suo intorno.

La figura di una chiesa – una chiesa archetipica, con campanile, come quella di Sironi – si sovrappone a quella della fabbrica con la pelle corrugata, o della rovina con i suoi 'monconi'; mantiene il registro multiplo dell'edificio capace di intrappolare memorie e di parlare lingue diverse.

L'evoluzione del progetto dal 1975 al 1981 mostra in pianta la progressiva liberazione del volume dalle 'deformazioni' che gli derivavano da una letterale riproposizione della sagoma della Chiesa di San

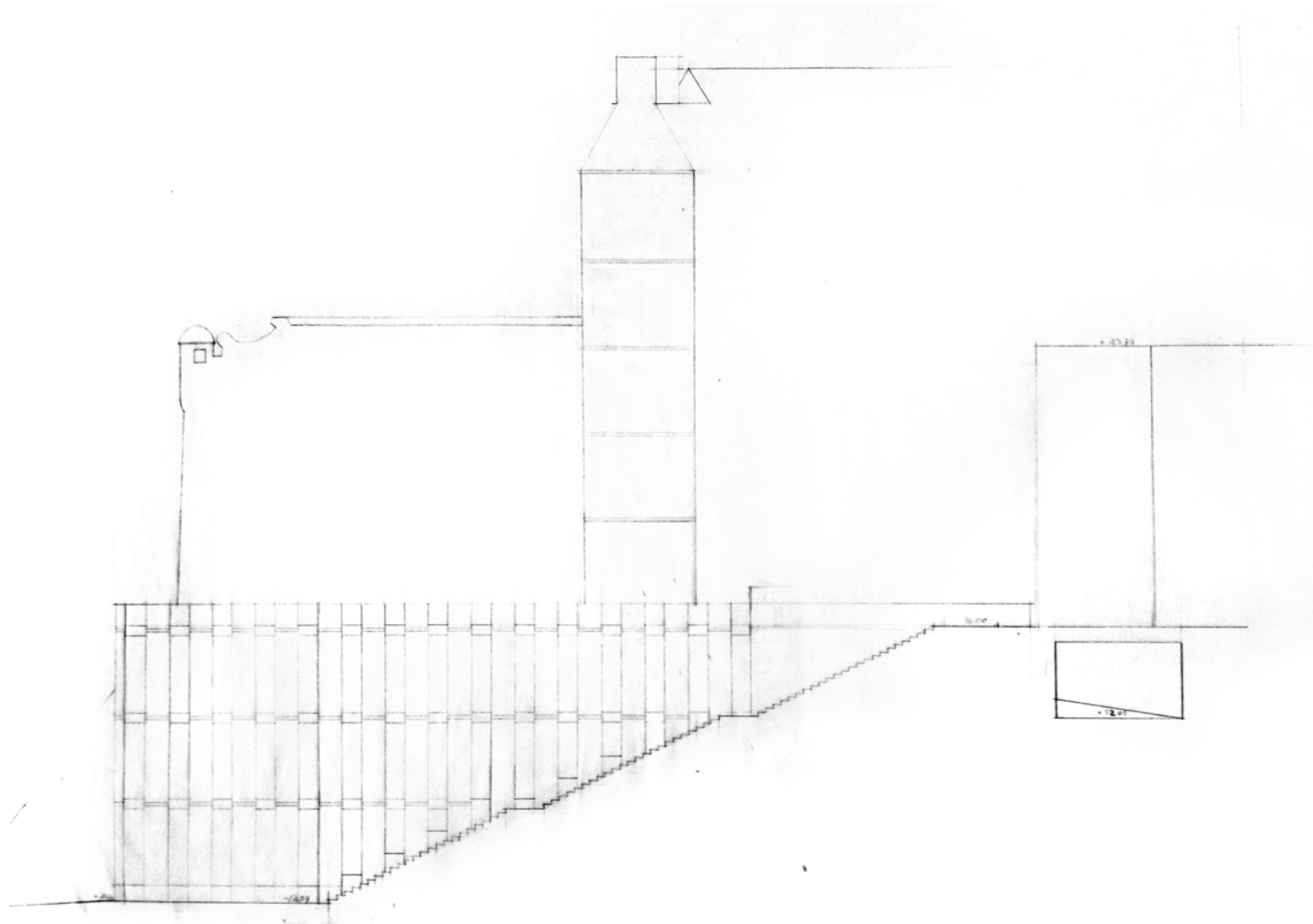
pp. 102-103: Studio della testata sullo Stradone di Sant'Agostino. CSAC
Studio del fronte settentrionale. ASG

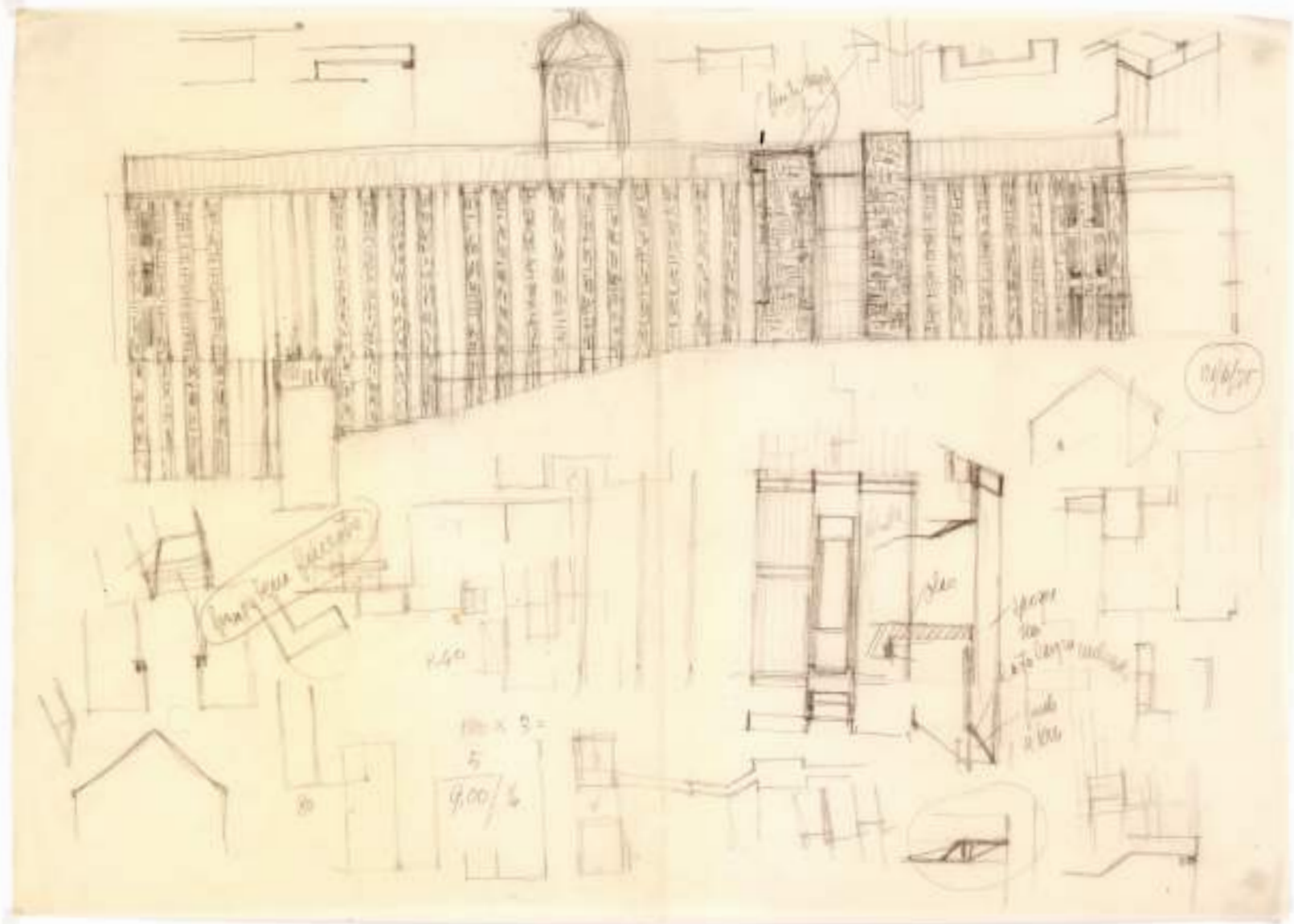


Silvestro, e in prospettiva, nella testata rivolta a Sant'Agostino, si nota l'affermazione dell'autonomia volumetrica rispetto ai corpi secondari, che si annettono al fianco del corpo principale, alla base del campanile. Si presenta un fronte quasi interamente cieco, marcato dalla protuberanza della 'torre dei fumi' che si innalza oltre il marcapiano del campanile, affiancata da due fenditure sottili, che tagliano il fronte e si fermano due piani prima di toccare il suolo; un fondale pieno e astratto, su cui si intarsia una porta 'trasportata' dai depositi delle Belle Arti. L'architrave di pietra chiara e le cornici laterali, fittamente decorate, provenienti dagli sgomberi delle aree bombardate, sono rimontate a giunti larghi come per raccontare la propria condizione 'sospesa' nel tempo.

Il corpo emergente della facoltà, che appare sempre più nettamente 'sculpito' nella volumetria di una estesa navata con copertura 'a capanna', presenta, al confronto con il paesaggio circostante, il carattere perentorio di un monumento, nel senso etimologico del termine. Non per questo perde una certa 'confidenza' con il suo intorno immediato nelle linee spezzate del coronamento, nel chiaroscuro dei fianchi, attraverso la pelle: una pasta spessa di laterizio macinato. L'ambiguità, vicino e lontano, è retta dai rapporti tra le parti, nella tensione tra i contrafforti e le testate piene.

Di natura diversa, più compromessa con le forme del suolo, è il volume basamentale, che nasce dalla modellazione del terreno impostata dal disegno del PPSDSS ed esplicita la sua natura di terrazzamento. L'edificio di forma trapezoidale, che nelle prime fasi progettuali appare continuo, a saturazione del lotto, presenta il problema dell'incisione del pieno, per limitare la profondità del corpo e prendere luce dall'alto; lo stesso tema che si sarebbe estensivamente posto in tutti i 'nuovi suoli' previsti dal piano. Lo scavo di luce verso Via di Mascherona, che inizialmente si riferiva o replicava figure già presenti nel contesto come la torre pentagonale, o la base ottagonale della copertura del campanile, assume infine la configurazione spezzata che asseconda gli andamenti degli elementi di bordo preesistenti. L'intarsio del corpo verticale del campanile nel corpo longitudinale, che già esisteva nella chiesa, si riproduce nel rapporto tra corpo principale della facoltà e 'torri' di servizio, elementi che vengono esplicitati come protuberanze del perimetro che marcano l'ingresso (scale e ascensori), oppure elementi emergenti in verticale e suggeriti da fenditure incise nel pieno della testata principale (canna fumaria), che rientrano in quella costruzione ritmica ed espressiva del bordo, come elementi coerenti, pur nelle eccezioni dimensionali.





11/6/20

1000

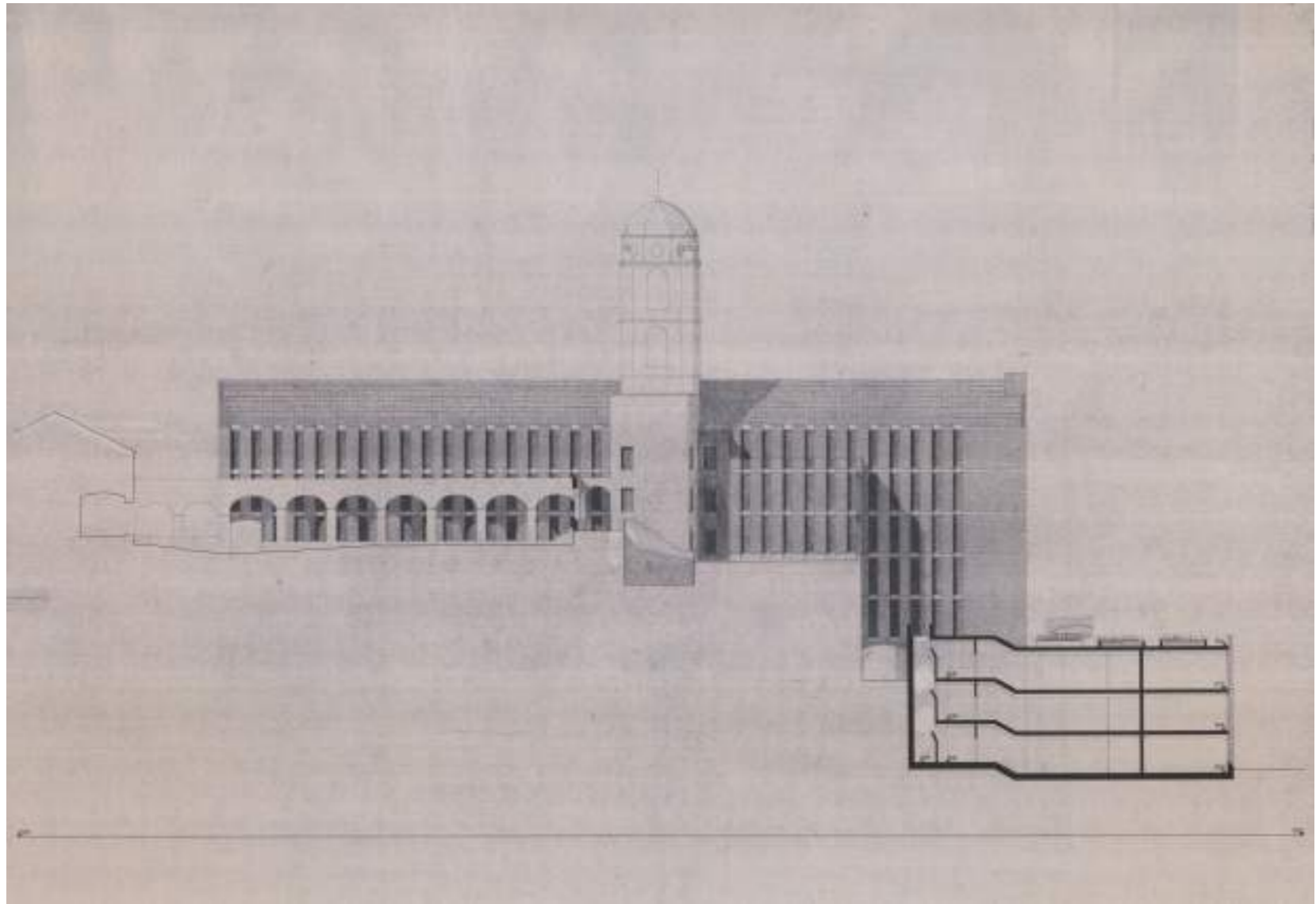
140

100 x 2 =
5
9.00/6

1000
100
a la carta italiana
1000

M. Sironi, *Una chiesa*. 1933-36.
Sezione 2-2 e prospetto verso l'ex-chiostro
delle Monache di Pisa, settembre 1976.
Università Iuav di Venezia, Collezione Archivio
Progetti

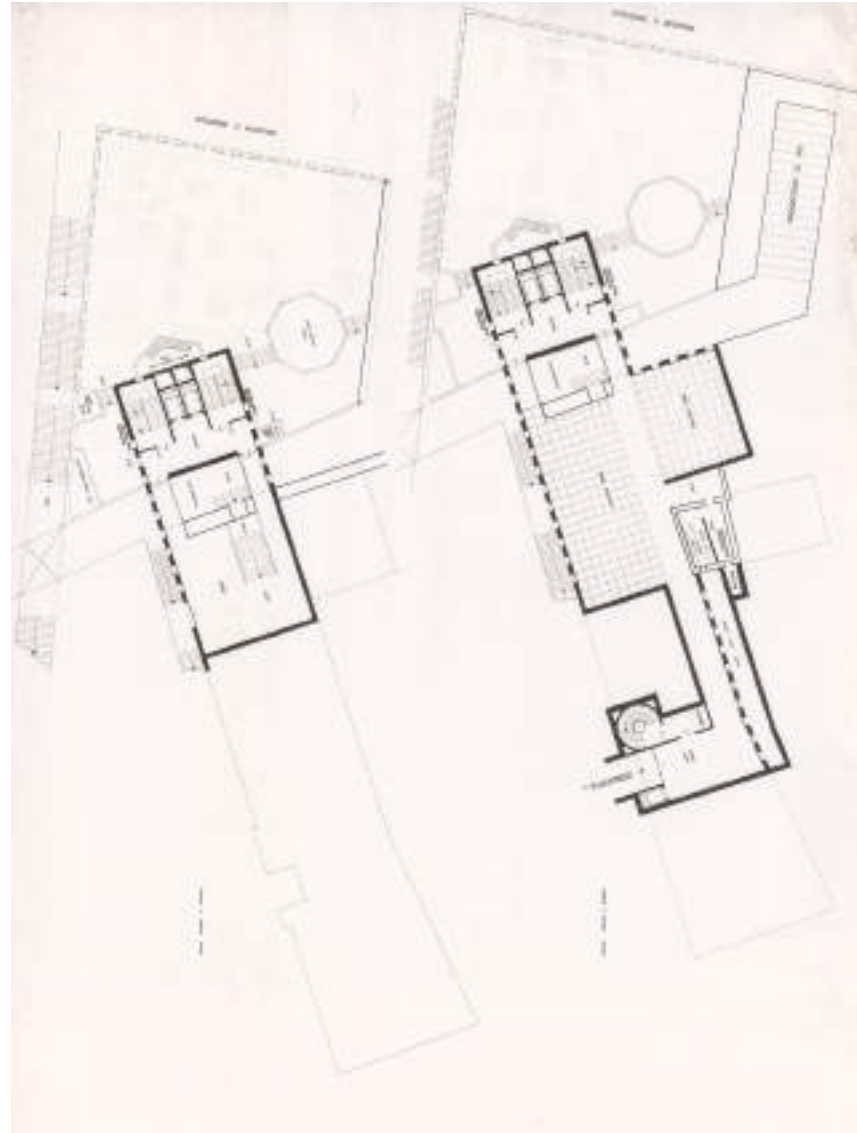




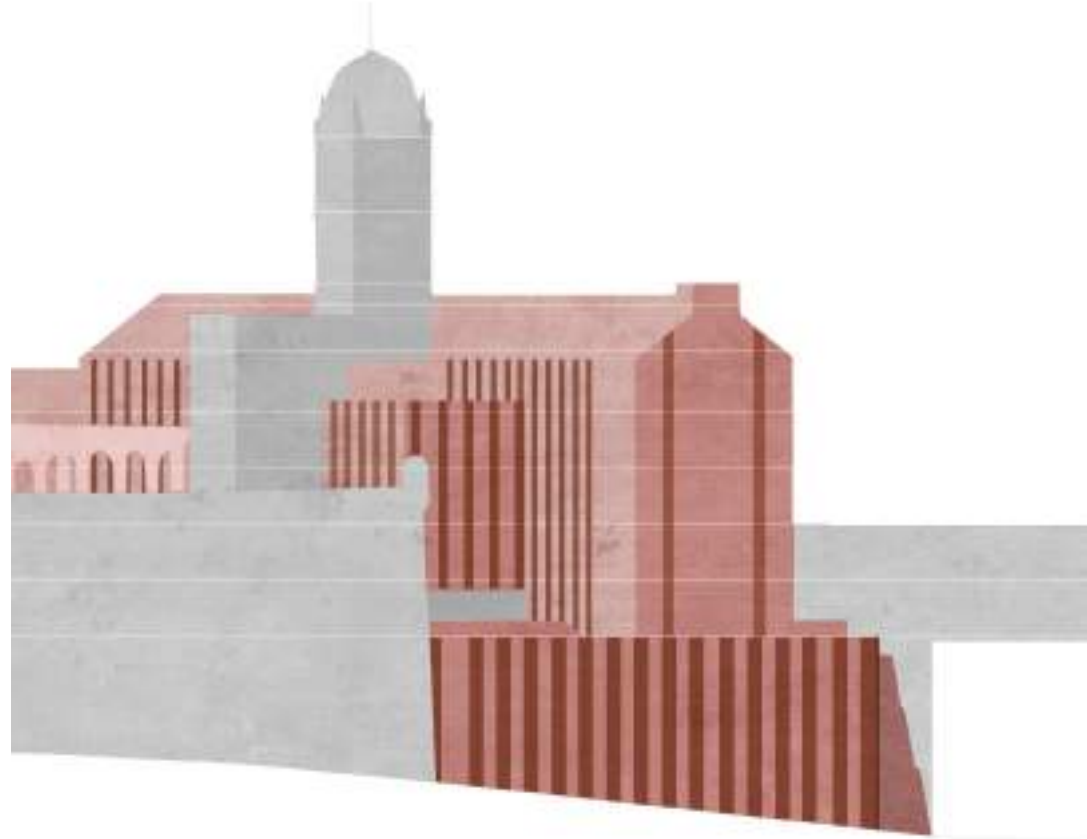
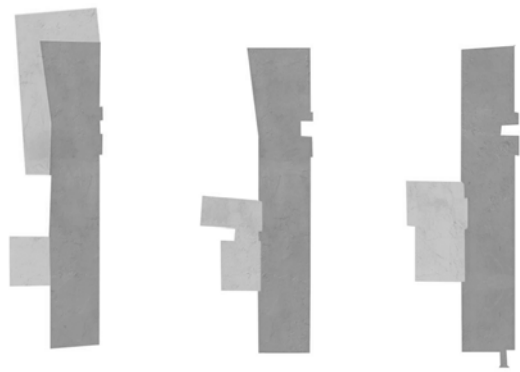
'Scavo di luce' nel pieno del terrazzamento. Patio per accesso e illuminazione dei piani controterra. Fotografia. ASG

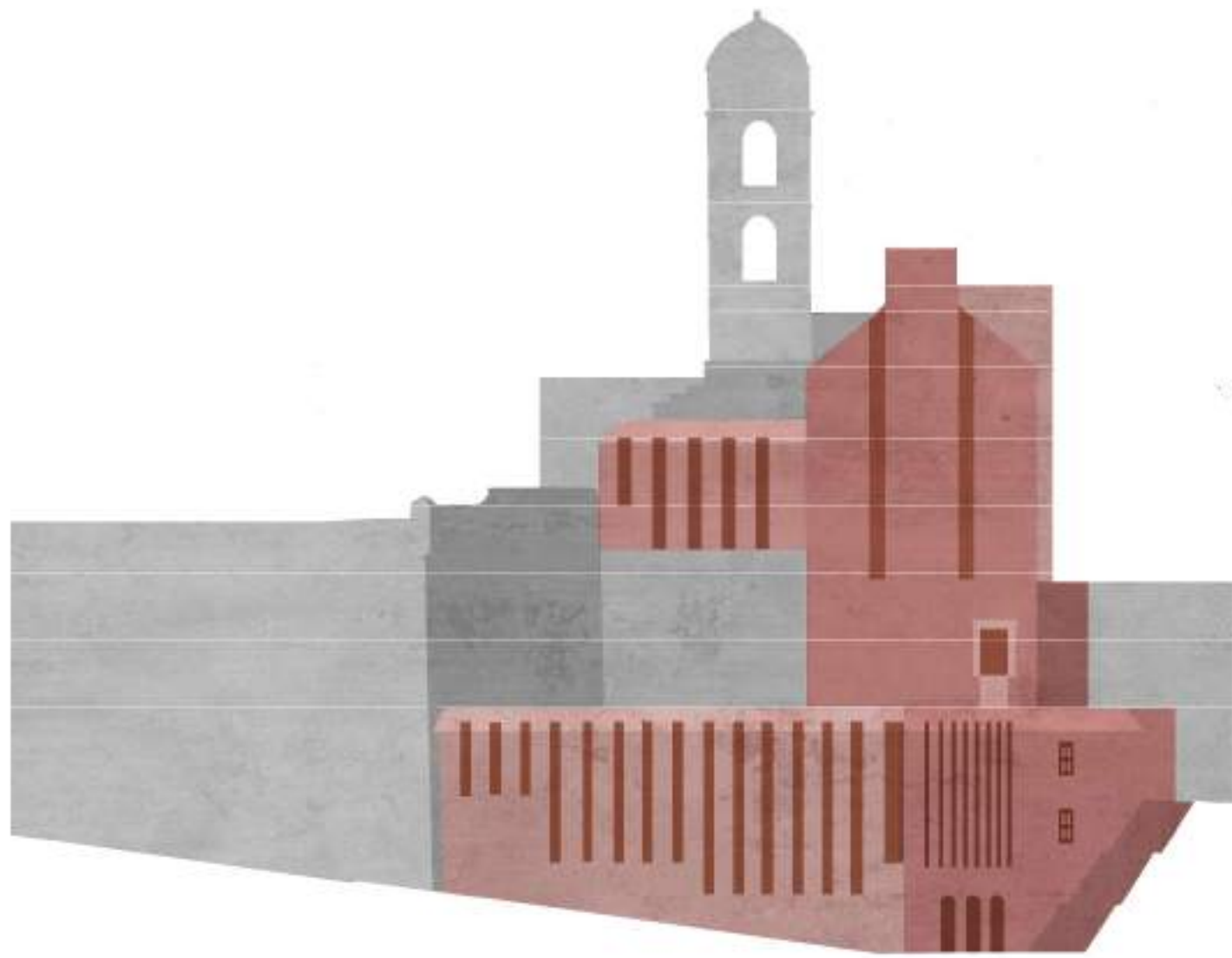
Patio ottagonale e scala pentagonale nel progetto intermedio di settembre 1976.

pp. 108-109: definizione della figura urbana nella testata su Stradone di Sant'Agostino. A sinistra progetto di settembre 1976, a destra progetto del 1989 (variante finale); in basso: schema di impianto planimetrico in rapporto al campanile nel 1975 (come da PPSDSS), 1975-76 (progetto di massima) e 1989 (variante finale). DDA









Il discorso di una espressività tutta giocata sul perimetro prosegue a caratterizzare la pelle dell'edificio anche alle scale di dettaglio con il portale intarsiato e con le finestre quadrate che segnano sensibilmente l'avvicinamento con le antiche strutture. Nel corpo del nuovo edificio sono cuciti insieme stanze, lacerti irregolari e basamenti murari dell'antica chiesa di San Silvestro. I frammenti dell'edificio barocco – il cui sedime è pressoché interamente ricalcato dalla facoltà –, e più antichi lacerti medioevali, si inseriscono nella nuova composizione e giungono ad un punto di fusione tale da non essere più chiaramente riconoscibili. I punti nodali in cui il nuovo edificio comprende in sé i frammenti delle antiche fabbriche sono anche le parti dell'edificio su cui il progetto si sofferma maggiormente. L'incontro, nel progetto, con i corpi limitrofi del campanile e del portico, con la parete del sottoportico su Via di Mascherona che ingloba il muro trecentesco forato dalla grande monofora allungata, oppure il volume composito di congiunzione tra facoltà e lacerti del campanile, sono soluzioni che arrivano a seguito di molteplici varianti, cui corrisponde, di contro, la stabilità dell'immagine complessiva.

SOTTO UNO SPESSO STRATO DI INTONACO

La scelta di non evidenziare i punti di giunzione in cui si incontrano elementi architettonici di epoche diverse è un punto nodale del progetto, che apre un mondo di confronti e scontri sulle pratiche della conservazione. È una modalità di impiego delle antiche strutture all'interno delle nuove, che si è declinata in maniera spontanea e progressiva nel centro antico di Genova dove antichi edifici vivono sormontati dai sopralzi di epoche successive «sotto uno spesso strato di intonaco» che li uniforma in un unico corpo stratificato, come una concrezione. A seguito del suo periodo di lavoro all'interno della Commissione di Studi per il Centro Storico, Giovanni Romano notava che:

per quanto non manchino palazzi costruiti o ricostruiti dalle fondamenta fra il quattrocento e il seicento, e a parte le casetorre medioevali, la grande maggioranza degli edifici mostra questa formazione stratificata, che è rivelata dagli archetti gotici al di sopra del piano terreno, dalle altissime finestre con le balaustre di marmo del seicento, dalle sovrastrutture dei tetti, dell'ottocento. Tutto questo sotto un intonaco che annulla le differenze di epoche, di materiali e di strutture. Eppure, malgrado questa formazione composita, il paesaggio è straordinariamente unitario e pieno di fascino¹³.

Questo passaggio, citato all'interno della relazione del PPSDSS, è sintomatico dell'interesse per questo particolare aspetto stratificato, eppure sintetico, dei tessuti edilizi genovesi; come si riafferma nel

testo: «lo sviluppo intensivo della città e la persistenza del suo piano, hanno fatto sì che le case si ricostruissero in modo intensivo su se stesse, spesso utilizzando direttamente le strutture precedenti: Genova così, più che per sostituzione degli edifici, si può dire che si rinnova attraverso la loro opera di continua trasformazione»; le tipologie restano invariate o si trasformano lentamente, per minimi adattamenti rispetto «ai tipi su cui avviene l'innesto». «La maggior parte del patrimonio edilizio è così frutto di un processo continuo di sovrapposizioni, senza che si possa in linea generale riconoscere una fase come chiaramente prevalente e dominante»¹⁴.

Allo stesso modo nella facoltà di Genova non ci sono fratture esibite, non ci sono differenze marcate né compiacimenti nelle congiunzioni, ma il naturale proseguire della storia urbana nell'edificio, con le sue mutazioni lente e i suoi 'scarti'.

Le modalità d'impiego dell'antico nel nuovo, nel progetto gardelliano, si chiariscono a confronto con le diverse posizioni teoriche espresse dal vicino intervento di Luciano Grossi Bianchi, per l'area complementare della facoltà di architettura¹⁵: un edificio in forma di palinsesto, che pone in evidenza i giunti tra elementi architettonici di epoche diverse attraverso un montaggio composito di materiali, volutamente enfatizzati nelle differenze di colore e tessitura.

Se esistono alcune ragioni di convivenza, all'interno di una divergenza di pensiero, l'impossibilità di legare i due interventi si palesa nel portico dell'ex-Convento delle Monache di Pisa: i frammenti murari esibiti da Gardella, in contrasto con il nuovo volume in coccio pesto, sono agli antipodi del portico ricostruito da Grossi Bianchi con volte a crociera in calcestruzzo.

L'esibizione delle 'fratture temporali' è una precisa posizione a fronte della conservazione, che meglio corrisponde agli intenti siglati nel 1960 dalla *Carta del restauro*, ma le operazioni gardelliane appartengono ad un altro mondo espressivo, che tende alla sintesi, più vicino a quel Michelangelo che ricopre di bianco intonaco la nuova chiesa di Santa Maria degli Angeli, celando i rossi e i verdi delle terme romane, ma tenendo nella composizione le grandi finestre inequivocabilmente termali. L'interesse del progetto non si concentra nella distinzione dei 'tempi' delle cose, ma, piuttosto, nel conferire una vitalità agli elementi della storia, all'interno di nuovi edifici.

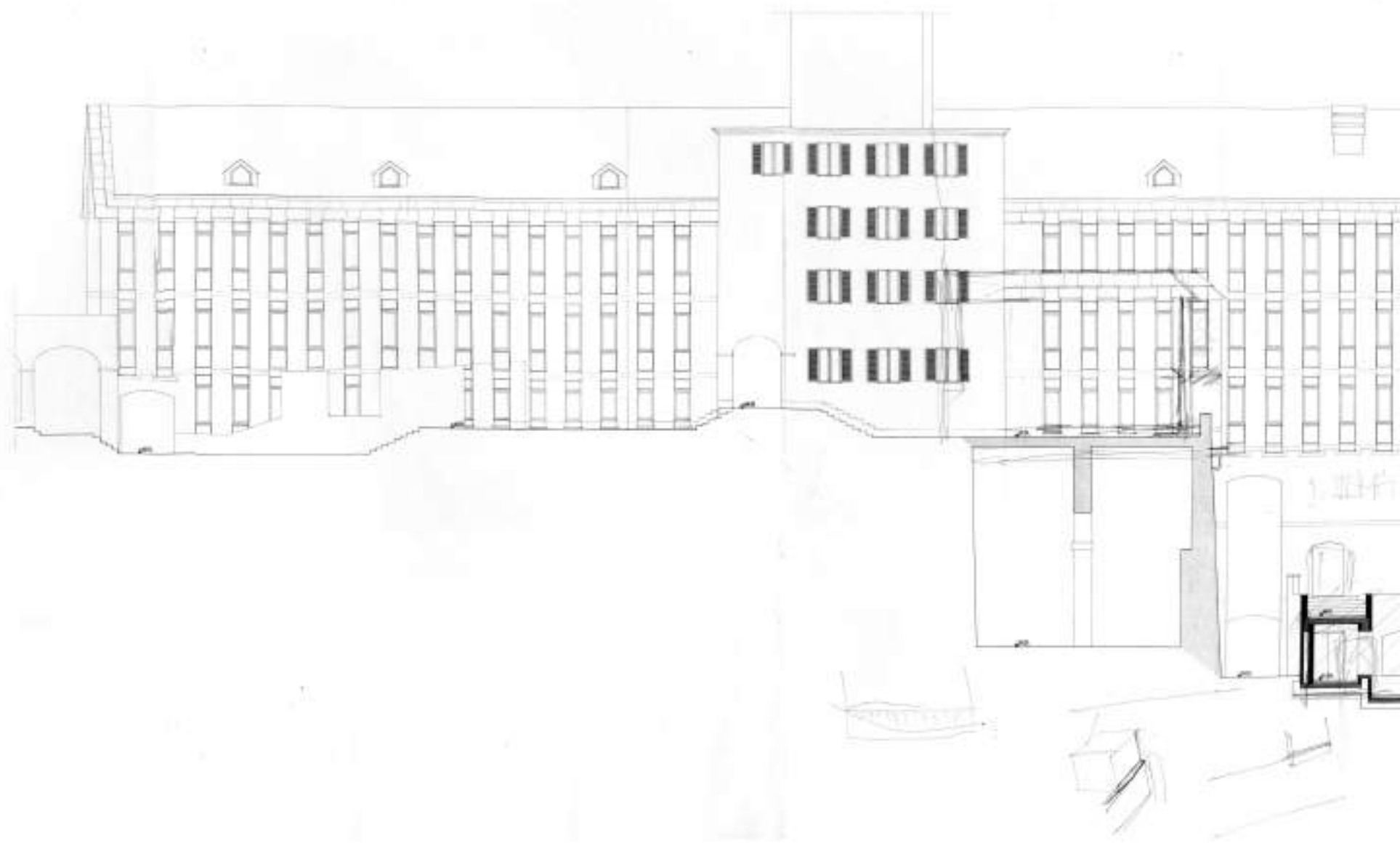
L'edificio della facoltà di architettura assume in sé la poetica del piano ribaltando di fatto la prospettiva della conservazione: il punto di partenza del ragionamento non è la valorizzazione delle testimonianze storiche, ma la vita che sarà ospitata nella nuova configurazione, così che alcuni elementi antichi, ma

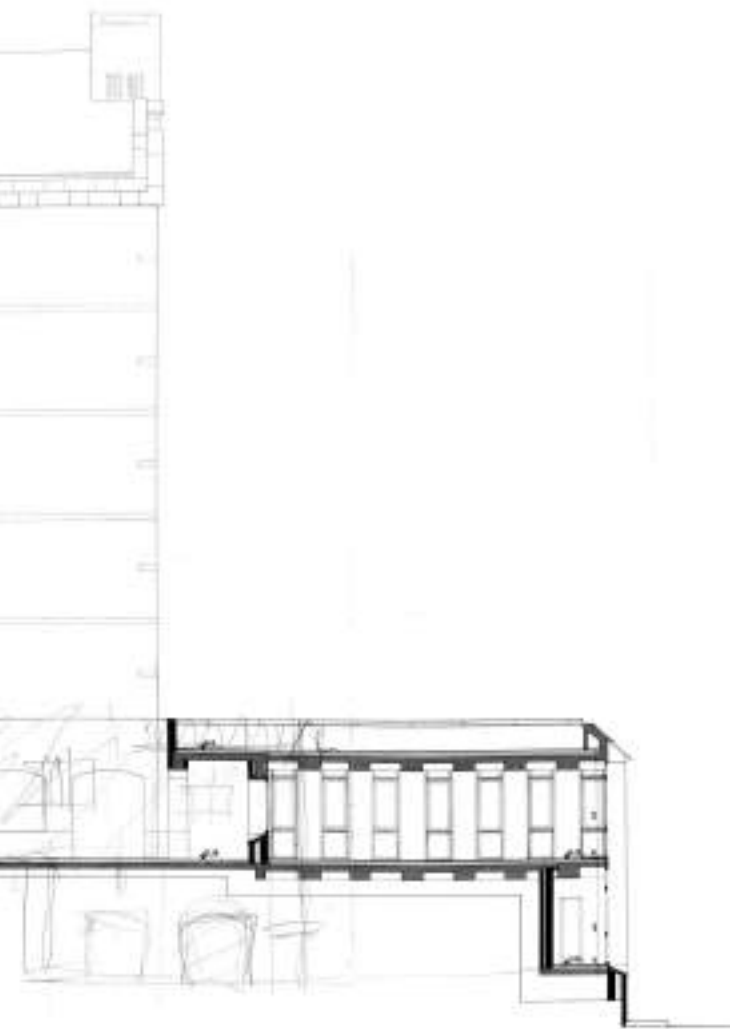


Vista aerea dell'area di San Silvestro sullo sfondo del porto. A sinistra: prima dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale; a destra: dopo la costruzione della Facoltà di Architettura. La comparazione evidenzia il vuoto lasciato in luogo della torre pentagonale. La fotografia degli anni '90 mostra i diversi approcci alla conservazione dei due edifici che compongono la Facoltà di Architettura (il comparto 'Q', sulla sinistra è realizzato su progetto di Luciano Grossi Bianchi) ASG

non tutti, tornano nel discorso architettonico, nella misura in cui sono portatori di valori che si ritengono ancora utili e necessari ad arricchire di significato la vita nel luogo. Al termine della realizzazione, il preside della facoltà, Edoardo Benvenuto, scriveva e del piano e dell'edificio:

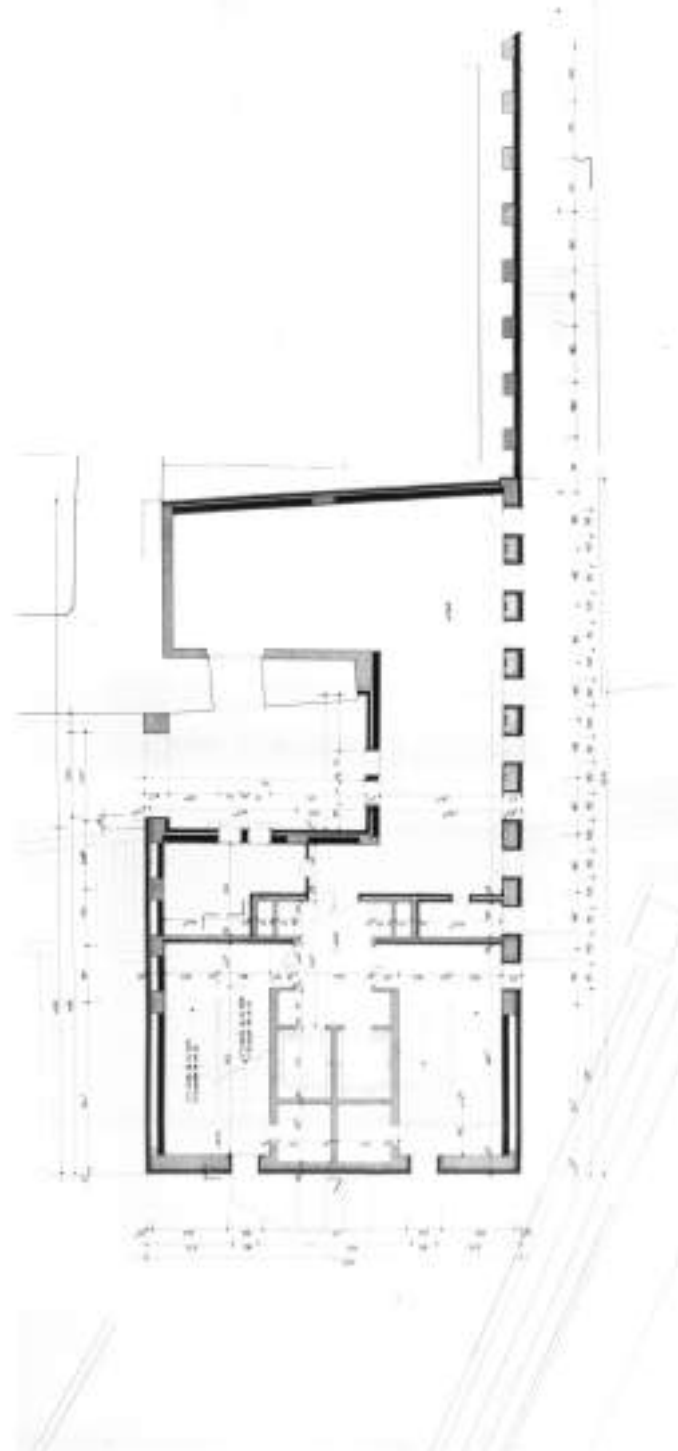
il riferimento agli antichi spazi della "città sacra" nella costruzione della nuova "città universitaria", non derivava prioritariamente da un obiettivo di conservazione dei valori storici, ma dal riconoscimento che non si può creare un'autentica architettura, idonea agli usi attuali, che non trattiene in sé immanente una dimensione storica, nel segno della coerenza col contesto e con la sua complessità. Di qui proveniva anche la straordinaria decisione dell'intervento proposto, ancor indenne dalla tempesta dei crucci filologici, dei dubbi ermeneutici, delle attenzioni sociologiche, delle problematiche afferenti alla cultura materiale, alle stratificazioni tecnologiche, e via dicendo, che caratterizzano oggi gli studi e le proposte progettuali nell'ottica della conservazione e del restauro urbano¹⁶.





Sotto uno spesso strato d'intonaco.

pp. 114-117: L'approccio ai lacerti preesistenti nel progetto. Disegni tecnici. CSAC; fotografie. ASG.





NOTE

PIANO PARTICOLAREGGIATO DI SAN DONATO E SAN SILVESTRO

¹ Il centro antico è stato parzialmente 'congelato' dalle direttive del Piano di Ricostruzione di Assereto, Fuselli, Labò, e Romano, 1950 e poi interamente rimandato ad un 'piano particolareggiato di risanamento' con il PRG del 1959, che 'raccolge' gli esiti delle ricerche svolte Gruppo di Studi preliminari per il piano di valorizzazione, conservazione e risanamento per il Centro Storico. Cfr. note n. 2-3.

² Il Gruppo di Studi preliminari per il piano di valorizzazione, conservazione e risanamento per il Centro Storico, è istituito negli anni '50 dal Comune di Genova (sindaco Petrusio). Vi prendono parte, tra gli altri, Franco Albini, Luigi Carlo Daneri, Cesare Fera, Luciano Grossi Bianchi, Caterina Marcenaro e Giovanni Romano sotto il coordinamento dell'assessore ai Lavori Pubblici Ing. Matteo Vita.

³ Il tema del dibattito interno circa le modalità della ricostruzione, viene approfondito con *Una testimonianza di Jacopo Gardella*, che si riporta nella sezione della tesi *Incontri e Interviste*.

⁴ Le ricerche del Gruppo di Studi per il Centro Storico hanno come esito tangibile l'apposizione di un vincolo di inedificabilità su alcune aree del centro antico bombardate, in attesa di un piano particolareggiato per ciascuna di queste aree. Il vincolo viene sancito dal P.R.G. del 1959, in linea con la convinzione espressa dai membri del Gruppo di Studi, che non fosse possibile operare nel corpo antico della città al di fuori di un progetto unitario. Cfr. *Centro Storico di Genova*, relazione del Gruppo di studio presieduto dall'assessore ai LLPP ing. Matteo Vita, S.A.G.A. REALE, Genova 1958.

⁵ Secondo Gabrielli, una congiuntura di eventi e persone – il carattere 'appartato' dei genovesi Labò e Daneri, l'assenza della Facoltà di Architettura, l'«humus scarso» delle 'firme' professionali – crea le condizioni per l'affermazione del singolare personaggio di Caterina Marcenaro, che «coltiva il suo personale mito rivolgendo un'attenzione tutt'altro che superficiale al mondo dell'architettura» e si affida all'amico Giovanni Romano, per la selezione degli architetti: Albini, nelle ricostruzioni di Palazzo Bianco e Rosso, e Gardella nella Casa di Colombo, per iniziare. Quindi Gardella arriva, o meglio torna, a Genova attraverso queste figure, inizialmente per piccoli incarichi, cui segue, quasi dieci anni dopo, l'incarico per il piano particolareggiato, dapprima circoscritto all'area di San Donato e poi allargato a San Silvestro. E ancora, scrive Gabrielli, in merito alla localizzazione delle Università nel centro storico, «tutto nasce dall'offerta che viene fatta all'Università dell'edificio ex albergo Miramare [...] La facoltà di Lettere era allora in sofferenza e sembrava che l'utilizzo dell'edificio potesse risolvere i problemi. Il Magnifico Rettore nominò all'inizio degli anni sessanta una Commissione di Studio per l'insediamento delle Università nel centro storico composta dal professor Luigi Croce, dall'ingegner Gino Baruscotto e dal sottoscritto, per valutare la proposta. Venne dato, alla fine di un esame molto approfondito, un parere negativo e si suggerì all'Università di insediare nel centro storico cittadino la Facoltà di Lettere. Fu così creata una nuova commissione composta dai tre membri della precedente, cui furono aggiunti Cesare Fera e Luciano Grossi Bianchi. Gli esperti consegnarono nel 1968 uno studio

sull'insediabilità dell'Università nel centro storico che fu unanimemente approvato e che diede origine al vincolo per gli insediamenti universitari esteso in tutta l'area di San Silvestro – San Donato. Questa vasta zona del centro storico non poteva restare vincolata e priva di progetto: ecco come nacque l'occasione per conferire a Gardella nel 1969 l'incarico per il piano particolareggiato, poi adottato nel 1972 e approvato nel 1974». Cfr. B. Gabrielli, *Ignazio Gardella, Genova e la Liguria*, in M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999): Costruire le modernità*, Electa, Milano 2006, pp. 181-183. Infine Gabrielli non menziona la doppia intestazione del piano a Gardella assieme al socialista Silvano Larini, che firma il piano in via del tutto formale, e che tuttavia è tra i fattori che convergono all'incarico secondo quanto emerge da un *Dialogo con Jacopo Gardella, Daniele Vitale e Raffaella Neri*, 1 ottobre 2019, che si riporta nella sezione della tesi *Incontri e Interviste*.

⁶ L.G. Bianchi, *Il restauro dell'ex-convento di San Silvestro, sede della facoltà di architettura di Genova*, «Thema» 3, 1998, p. 5.

⁷ A. Rossi, *Che fare delle vecchie città?*, in A. Rossi, R. Bonicalzi (a cura di), *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano 1989 (prima edizione 1975), pp. 365-369.

⁸ Il termine interpretazione ha una particolare ricorrenza nella descrizione delle opere di Gardella sull'esistente, a partire dall'utilizzo che ne fa Persico per parlare del Teatro di Busto Arsizio, descrivendo la sua capacità di utilizzare elementi costruttivi e decorazioni preesistenti, piegati a nuovi significati, per prender parte ad un nuovo organismo. Cfr. E. Persico, *Un teatro*, «Casabella» 90, 1935, p. 36.

⁹ A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1998 (prima edizione 1997), p. 122.

¹⁰ *Relazione illustrativa del Piano particolareggiato per le zone di San Donato e San Silvestro*, Archivio Storico Gardella, p. 32. La relazione è riportata con estesi estratti nell'Appendice della tesi.

¹¹ Il rilevamento del centro antico di Genova, è l'esito di un lavoro pluriennale di ricerche e ridisegni coordinati dal Prof. Luigi Vagnetti all'interno dell'Università di Genova, che viene pubblicato nel 1972 nei quaderni della Facoltà di architettura, istituto di progettazione architettonica. Cfr. L. Vagnetti (a cura di), *Rilievo del Centro Antico di Genova*, in *Quaderno n. 8-9-10 dell'Istituto di Progettazione architettonica*, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Architettura, Edizioni dell'Istituto di progettazione Architettonica, Genova 1972.

¹² P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 129.

¹³ I. Gardella, *Intervento al seminario INU Genova e il Centro Storico*, trascrizione inviata il 20 gennaio 1982, G4.scr.82.1, Archivio Storico Gardella, p. 4.

¹⁴ I. Gardella, *Centri Storici. Recupero, ma non con mentalità da rigattiere*, «l'Unità», 15 dicembre 1982, p. 4.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, cit., p. 122.

¹⁷ I. Gardella, *Centri Storici. Recupero, ma non con mentalità da rigattiere*, cit., p. 4.

¹⁸ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 87.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 88.

²¹ Il concetto di «immagine-guida» è utilizzato all'interno della relazione illustrativa del piano: «Gli strumenti normativi cui il Piano ha fatto ricorso, sono gli sviluppi massimi entro cui devono essere contenuti i volumi, le quote variabili fra un minimo e un massimo, i rapporti di altezza, le linee obbligate, gli allineamenti, l'indicazione dei tracciati e dei percorsi. Questi vincoli non sono reciprocamente autonomi, ma ciascuno é in funzione degli altri e ad essi complementare, fino a costituire un unico sistema di relazioni. Considerati nel loro complesso, essi intendono più delineare in modo propositivo le forme e le idee a cui vanno riportati i singoli interventi, che fissare dei divieti e dei limiti in senso solo negativo: cioè cercano più di costruire un'immagine-guida, che di indicare ciò che non deve essere fatto». Cfr. *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., pp. 89-90.

²² G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Bari 1959, p. 298.

²³ L'articolo viene pubblicato alcuni mesi dopo la morte di Ezio Bonfanti, nel 1973. Cfr. E. Bonfanti, *Architettura per i Centri storici*, «Edilizia Popolare» 110, 1973, pp. 35-55; *Architettura per i centri storici* è l'ultimo scritto di Bonfanti, secondo quanto emerge da un *Dialogo con Jacopo Gardella, Daniele Vitale e Raffaella Neri*, 1 ottobre 2019, che si riporta nella sezione della tesi *Incontri e Interviste*.

²⁴ E. Bonfanti, *Architettura per i Centri storici*, cit., p. 54.

²⁵ Il caposaldo in topografia è il punto di riferimento saldo e facilmente riconoscibile in cui si stabilisce l'origine delle coordinate metriche. Più genericamente, il termine è usato nel senso di 'base', 'fondamento', 'punto essenziale'. Cfr. Dizionario Treccani: «caposaldo s. m. [comp. di capo e saldo] [...]. – 1. In topografia, punto stabile di riferimento situato in luogo opportuno ove sia facile riconoscerlo, recante l'esatta posizione planimetrica o altimetrica. 2. Elemento fortificato facente parte di un centro di resistenza, situato in posizione atta a controllare direttamente una o più vie tattiche dell'attacco nemico. 3. fig. Base, fondamento, punto essenziale; per lo più al plur.: i c. del vivere civile; i c. della nostra politica; i c. di una dottrina».

²⁶ Il progetto considera, in particolare «S. Agostino, S. Donato, S. Salvatore, Porta Soprana, la Torre Embriaci, i campanili sul colle di S. Silvestro». Cfr. *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 109.

²⁷ Il riferimento va al mastio del IX-X secolo, che costituisce parte della schiera edilizia addossata al terrapieno dell'ex-convento delle Monache di Pisa, «un torrione quadrato o mastio connesso alla porta – Porta Castri – che si apriva nella cinta urbana e dalla quale si scendeva all'insenatura della Marina di Sarzano». L. G. Bianchi, *Il restauro dell'ex-convento di San Silvestro, sede della facoltà di architettura di Genova*, cit., p. 5.

²⁸ «[...] tre monumenti principali - S. Agostino, S. Donato, l'Oratorio da ricostruire del Suffragio -, che diventano naturalmente i cardini della nuova composizione, così come, in modo diverso, lo erano in antico». *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 121.

²⁹ Il progetto di Albini-Helg per la conversione del convento in museo di Sant'Agostino risulta già approvato al momento della stesura del piano: «L'edificio dell'ex convento di S. Agostino, gravemente distrutto e compreso in altro Piano Particolareggiato, sarà

ricomposto e ricostruito secondo il progetto dell'arch. Franco Albini, che prevede il restauro là dove esso è ancora possibile, e la ricostruzione secondo i volumi originari (ma con di versa architettura e diversi material) nelle parti maggiormente compromesse». *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 125.

³⁰ Tra gli edifici proposti dal piano, l'unico nuovo volume emergente, che diventerà la facoltà di architettura di Ignazio Gardella, ricalca il sedime dell'ex Chiesa di San Silvestro, accorpandolo con il sottostante oratorio (originariamente connesso alla chiesa con un corridoio aereo sopra a Via di Mascherona). Il volume prefigurato dal piano, assume come riferimento in altezza la quota di gronda della chiesa preesistente e la estende al volume dell'oratorio, che originariamente era più basso. Resta indicato un sottoportico che mantiene il passaggio pedonale alla quota di Via di Mascherona.

³¹ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 122.

³² «Il progetto si riferisce però anche ad altri monumenti, esterni alla zona del Piano, ma parte integrante del paesaggio genovese, come la Chiesa di Carignano, la Chiesa del Gesù, Palazzo Ducale, S. Lorenzo, S. Giorgio, S. Torpete; anch'essi sono dei termini dialettici con cui le parti nuove si misurano e da cui traggono motivi concreti di ispirazione. Il progetto, dunque, non s'è costruito solo in relazione a monumenti interni o vicini, ma anche in rapporto al sistema più generale dei monumenti urbani». *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 110.

³³ A. Rossi, *Che fare delle vecchie città?*, cit. p. 368.

³⁴ In particolare nell'a.a. 1968-69, che coincide con l'avvio del piano particolareggiato genovese, sono presenti accenni alla presenza in aula del Gruppo Architettura in occasione di riunioni e dibattiti e di «lezioni collettive». Cfr. Registro della didattica del corso di Elementi di Composizione di Ignazio Gardella, a.a. 1968-69, Archivio di Ateneo luav.

³⁵ Nelle relazione del piano si riconosce la mano del 'giovane rossiano' Daniele Vitale, che entra nello studio di Gardella durante la tesi di laurea al Politecnico di Milano con relatore Aldo Rossi. Cfr. *Dialogo con Jacopo Gardella, Daniele Vitale e Raffaella Neri*, 1 ottobre 2019, sezione della tesi *Incontri e Interviste*; D. Vitale, *Ignazio Gardella: l'architettura, l'immagine, la città*, in F. Buzzi Ceriani (a cura di), *Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio Editori, Venezia 1992, pp. 47-55.

³⁶ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., pp. 31-37.

³⁷ Il primo caso riguarda principalmente l'area di San Donato, con i frammenti di tessuti edilizi attorno a Vico del Fico, mentre il secondo interessa l'area collinare di San Silvestro, con l'esempio eclatante la corte chiusa dell'Educandato delle Grazie.

³⁸ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 33.

³⁹ La ricostruzione dell'evoluzione nei secoli della forma urbana genovese, proposta da Pietro Barbieri in *Forma Genuae*, a partire da *Genova: zero*, ovvero l'orografia, dal primo insediamento nella zona di Castello prosegue fino alla città del 1938, anno della pubblicazione, e permette di leggere la permanenza di alcuni rapporti strutturali della forma urbana che rimangono inalterati a fronte di molte altre trasformazioni. Estratti dalle tavole di Barbieri sono pubblicate nella relazione del PRG del 1959 e poi riprese da Luigi Vagnetti nei quaderni dell'Istituto di Progettazione architettonica, come introduzione alla comprensione degli studi urbani; costitu-

iscono uno dei materiali conoscitivi alla base della stesura del piano, di cui Gardella e i suoi collaboratori erano a conoscenza. Cfr. *Quaderno n. 8-9-10...*, cit.; P. Barbieri, *Forma Genuae*, Municipio di Genova, Genova 1938.

⁴⁰ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 13.

⁴¹ Sotto il coordinamento di Luigi Vagnetti, all'Università di Genova, si appronta il rilevamento di prospetti e piani terra del centro antico, con approccio muratoriano, Cfr. nota n. 11. Sono certamente da ritenersi come acquisizioni alla base del piano i lavori del Gruppo di Studi per il Centro Storico di Genova (cfr. nota n. 4); gli studi storici di Ennio Poleggi, Luciano Grossi Bianchi e Cesare Fera e gli studi archeologici di Tiziano Mannoni, pubblicati negli anni successivi, sulla base di ricerche già in corso negli anni '50-60. In particolare: L. G. Bianchi, E. Poleggi, *Una città portuale nel medioevo, Genova nei secoli 10-16*, Sagep, Genova 1979; T. Mannoni, E. Poleggi, *Fonti scritte e strutture medievali del "Castello" di Genova*, «Archeologia Medievale» 1, 1974, pp. 171-194.

⁴² «È l'asino che ha tracciato la pianta di tutte le città d'Europa, anche quella di Parigi, purtroppo. [...] Il medioevo, paralizzato nella faticosa attesa dell'anno 1000, accettò la tirannia dell'asino, e generazioni e generazioni successive continuarono a subirla [...] Ora la vita di una città moderna è tutta impostata, praticamente, sulla linea retta [...] La retta è la direttrice ideale del traffico; è il toccasana, diciamo, di una città vitale e animata. La curva è faticosa, pericolosa, funesta, ha un vero effetto paralizzante. [...] Tortuosa è la strada dell'asino, diritta quella dell'uomo». Le Corbusier, *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 19-27.

⁴³ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., pp. 40-41.

⁴⁴ Ivi, pp. 34-35.

⁴⁵ Cfr. L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *La collina di Castello nella storia urbana di Genova*, «Controspazio» 2, 1974, pp. 46-47.

⁴⁶ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 111.

⁴⁷ La denominazione per esteso nella dicitura delle tavole è: *Isolato tra Piazza Embriaci, Via di Mascherona, Salita di Mascherona, Vico Vegetti, Vico Alabardieri, Salita S. Maria in Passione, Via S. Maria di Castello, Salita Torre Embriaci*. L'isolato è descritto con tavole dello stato di fatto (TAV G1, G2 ...G11), tavole con indicazioni di intervento conservativo (TAV H1, H2...H11) e tavole con indicazione delle demolizioni (TAV 1-1, 1-2...1-11), conservate all'Archivio Storico di Genova.

⁴⁸ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 96.

⁴⁹ Le indicazioni operative del piano in merito alla creazione del nuovo percorso pedonale, che attraversa gli spazi aperti dell'isolato, sono riportate nelle tavole d'insieme TAV 9 e TAV 10, conservate all'Archivio Storico Gardella e all'Archivio Storico di Genova. Per le tavole di dettaglio cfr. nota n. 46.

⁵⁰ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., pp. 120-121.

⁵¹ G. De Carlo, *Intervista*, dicembre 1991, in C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone (a cura di), *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo del Carlo. Per il piano programma del centro storico 1979-1982*, Officina Edizioni, Roma 1994, p. 19; concetto ripreso in A. Sciascia, *Porosità e increspature*, in C. Ajroldi (a cura di), *La ricerca sui centri storici: Giuseppe Samonà e il Piano Programma per Palermo*, Aracne, Roma 2014, p. 68.

⁵² G. Samonà, *Appunti per la formazione degli elaborati grafici del piano programma del centro storico di Palermo*, gennaio 1980, in C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone (a cura di), *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo del Carlo*, cit., p. 72.

⁵³ «La prima operazione per lo studio morfologico della città consiste nella analisi dei segni essenziali del suo contesto planimetrico [...] sono i caposaldi di una progettazione creativa caratteristica di ogni centro storico, in cui si affronta la valorizzazione delle parti iconologicamente più significative». Cfr. G. Samonà, *Schema metodologico*, in *Lettere su Palermo...*, cit., pp. 33-34.

⁵⁴ G. Samonà, *Ancora su schema metodologico, primavera 1979*, in *Lettere su Palermo...*, cit., p. 59

⁵⁵ «Le piccole “scuciture”, da cui nascono le increspature, riescono a connettere in maniera inedita ciò che esiste da millenni, grazie ad una modalità odierna che si insinua tra gli strati senza eliminarli». Cfr. A. Sciascia, *Porosità e increspature*, cit., p. 68.

⁵⁶ L. Amistadi, *La costruzione della città: concetti e figure*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 29.

⁵⁷ L. Semerani, *Dare un nome alle cose*. In G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Venezia 2006, p. 274.

⁵⁸ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 114.

⁵⁹ Il progetto di Luigi Carlo Daneri viene presentato su *Domus*, nel 1934, con un auspicio: «l'usanza felice dei giardini pensili deve tornare fra noi». Cfr. *Giardini sui tetti*, «Domus» 76, 1934, p. 22.

⁶⁰ Il tema è approfondito nella sezione *Tessuti edilizi*. Cfr. note n. 45, 47, 48.

⁶¹ Ad esempio, nella zona centrale del colle di Sarzano, «dove un tempo erano piazza S. Silvestro e il convento di S. Maria in Passione, l'idea di base è stata di costituire un grande spiazzo libero, dal quale gli edifici e i monumenti delle aree circostanti siano colti in modo unitario e diventino i termini principali di riferimento e di ordine spaziale». *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 118.

⁶² Nella definizione delle nuove forme urbane, pensate per accogliere gli spazi universitari, Gardella risponde a due ordini di esigenze, che possono apparire inconciliabili: «La prima è quella di ricostruire le aree bombardate, senza lasciare smagliature nel corpo della città antica, ma ripristinando anzi i suoi caratteri di continuità e compattezza edilizia; [...] La seconda esigenza è invece quella di adottare una soluzione che sia anche ricca di spazi aperti, di luce e di verde, diversa dal buio e della strettezze dei vecchi carugi; [...], il piano provvede anche a contenere fortemente l'altezza dei nuovi edifici rispetto a quelli circostanti, e soprattutto a controllarli nei rapporti volumetrici, nelle visuali, negli allineamenti, nei tagli prospettici, in modo che le parti nuove si configurino, rispetto al corpo della città antica, più come un sistema di spazi distesi che come un blocco di emergenze edilizie. [...] Uno dei caratteri fondamentali del progetto diventa così quello di dare una grande ampiezza agli spazi pubblici; esso crea nel cuore del tessuto tradizionale un sistema estremamente vasto di aree libere e pedonali, fatto di piazze, terrazze, giardini, e la città nel suo insieme viene proposta come spazio continuo, unitario, in cui senza soluzioni di continuità si passa dai tracciati e dalle vie antiche alle nuove distese alberate e pavimentate». *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., pp. 112-114.

⁶³ A. Rossi, *Ignazio Gardella*, «A+U» Japan 12, 1976, p. 90.

⁶⁴ Ivi, pp. 90-91.

⁶⁵ Il piano «ricorre anzitutto a degli elementi architettonici che si ripetono con significati analoghi nelle varie parti, contribuendo all'unità delle forme: le scalinate, i terrazzamenti, i giardini pensili, gli edifici a blocco compatto, le piazze porticate incise entro uno spazio lastricato più vasto, ecc., sono i termini analitici su cui si basa la composizione urbana». *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 110.

⁶⁶ La collina di castello è diventata, in seguito all'abbandono da parte delle oligarchie, un luogo prevalentemente monastico. Qui si sono trasferiti o installati i principali conventi genovesi a partire dal quattrocento e fino all'epoca napoleonica hanno progressivamente fatto di questo di luogo una cittadella conventuale. Cfr. *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 91; L. G. Bianchi, *Il restauro dell'ex-convento di San Silvestro...*, cit., p. 13.

⁶⁷ A proposito del progetto per la Casa Cicogna alle Zattere di Venezia, Gardella spiega: «ho tentato di fare un lavoro di assimilazione, non di imitazione, di assimilazione dei caratteri di Venezia. È stata una lezione che una volta imparata ha determinato il mio modo di lavorare». Cfr. A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, cit., p. 54.

⁶⁸ Quando Tentori organizza il libro *Imparare da Venezia*, nel 1993-94, insegue le tracce di una stagione di ricerche che negli anni '60 coinvolge docenti e studenti (poi giovani assistenti), della Scuola di Venezia, dentro e attorno all'UAV e sembra proprio originare da quegli studi urbani che, utilizzati in diversi modi, diventano alimento per il progetto. Vi sono raccolti alcuni progetti, di pochi anni successivi, per grandi concorsi, e la ricaduta di questa stagione di sperimentazione nell'attività dei singoli studi professionali, soprattutto in quello di Giuseppe e Alberto Samonà. Ignazio Gardella (e come lui, per esempio, Gianugo Polesello) non è incluso nel libro perché, secondo Tentori, nel suo lavoro di progettista non si riconosce l'influenza delle ricerche svolte all'UAV in quegli anni. Eppure il progetto che Gardella fa per il centro antico di Genova, ci sembra molto vicino a questa ricerca. Cfr. F. Tentori, *Imparare da Venezia. Il ruolo futuribile di alcuni progetti architettonici veneziani dei primi anni '60*, Officina Edizioni, Roma 1994.

⁶⁹ S. Bettini, *Forma di Venezia*, Tip. del Seminario, Padova 1960.

⁷⁰ La piazza coperta alla base del teatro – che collega Piazza De Ferrari alla Galleria Mazzini, sul lato opposto – è il risultato di un lungo percorso, iniziato con il concorso del 1949, che si deposita nel progetto di Gardella e Rossi, assieme alla decisione di conservare, oltre ai frammenti di portico e pronao, l'immagine del Carlo Felice sulla piazza. Ricostruire la volumetria e l'aspetto del corpo frontale del teatro, con qualche sottile tradimento, significa ricomporre il foro laico studiato dal Barabino, con teatro, accademia e i nuovi assi stradali. La crescita verticale della torre scenica nel progetto Rossi Gardella verticale assorbe tutti gli ambienti richiesti dal bando di concorso, in aggiunta al teatro, che la ricostruzione del volume barabiniano sulla piazza per sua natura esclude; si offre come compensazione del grande 'vuoto' di Piccapietra e si inserisce in un dialogo di edifici iconici a scala urbana affermando il valore civile del luogo del teatro, nei termini di ripresentazione della storia che il progetto esprime. La 'piazza' interna al teatro compone un altro brano di città, con la grande balconata aperta sulla cavea che riproduce gli affacci delle balconate panoramiche e le voragini interne ai palazzi genovesi. Il linguaggio però è necessariamente l'incontro di due figure di architetto, e due generazioni, e l'utilizzo della storia che si esprime nella riscrittura del balcone di Palazzo Doria Tursi, e nel cornicione della torre, non sembra

corrispondere a quell'utilizzo degli elementi del luogo, specifico ma interpretato, che caratterizza il mondo espressivo di Ignazio Gardella. Cfr. I. Gardella, *Il Carlo Felice nella mia vita*, «Zodiac» 4, 1990, p. 40; A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana, 1944-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 186-194; I. Gardella, appunti manoscritti per i giudizi come membro della commissione nel concorso del 1949, Archivio CSAC di Parma.

⁷¹ E. N. Rogers, *Testimonianza concreta*. In Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 312(f).

⁷² Conferenza di apertura di Giuseppe Samonà al Seminario sull'opera di Ignazio Gardella (Facoltà di Architettura, Palermo, 1982), in F. A. Sturiano et al. (a cura di), *Architettura: didattica e professionalità. Seminario sull'opera di Ignazio Gardella*, Celup, Palermo 1985, p.12.

⁷³ La comparazione tra i differenti caratteri delle due città è più volte ripresa nelle dichiarazioni e negli scritti di Gardella, ad esempio nell'intervista con Daniele Vitale del 1985: «L'architettura di Genova e Venezia è più celebrativa e fantastica, lontana da quella milanese; l'architettura di Genova più plastica, costruita per volumi; quella di Venezia più pittorica, fatta di trame, di trasparenze, di atmosfere», cfr. D. Vitale, *Dialogo di Ignazio Gardella con Daniele Vitale*, «Aión» 5, 2004, pp. 121-129; già pubblicato in lingua spagnola in D. Vitale, *Ignacio Gardella. Entrevista por Daniele Vitale*, «Arquitectura» (Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Spagna) 259 (67), 1986, numero speciale dedicato a Milano a cura di A. Ferlenga, D. Vitale, pp. 11-19, (traduzione in lingua spagnola di Anita De Aguirre).

⁷⁴ La Commissione per il Centro Storico ha come membri Marcenaro, Fera, Grossi Bianchi, Romano, Olcese, presidente Ferrari (Assessore all'Urbanistica di Genova); la Commissione Universitaria è composta da Olcese, Gabrielli, Fera, Grossi Bianchi, presidente Ferrari.

⁷⁵ La collina di Castello a seguito dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale è stata oggetto di una campagna di scavi (anni '70) che ha confermato la coincidenza dell'oppidum preromano con l'ex-convento di San Silvestro. La zona ha sempre mantenuto una collocazione d'eccezione rispetto ai fatti della città come avamposto delle oligarchie medievali, poi sede del Palazzo Arcivescovile e cittadella conventuale. Cfr. T. Mannoni, E. Poggi, *Fonti scritte e strutture medievali ...*, cit., pp. 171-194.

⁷⁶ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 122..

⁷⁷ Estratto dalle registrazioni degli incontri con Jacopo Gardella. Via Verdi, Milano, 7 maggio e 1 ottobre 2019. Cfr. *Dialogo con Jacopo Gardella, Daniele Vitale e Raffaella Neri*, 1 ottobre 2019, che si riporta nella sezione della tesi *Incontri e Interviste*.

⁷⁸ «È previsto, anche se con indicazione di massima (vedi tav. n°10, tav n°11 e tav. n°15C), un collegamento pubblico per mezzo di ascensori e scale mobili tra la piazza gradonata e la galleria ferroviaria in disarmo detta delle Grazie, in relazioni alle previsioni di utilizzazione della stessa per il trasporto pubblico urbano sotto forma di marciapiede mobile e navetta metropolitana». *Norme tecniche di attuazione del Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro*, Archivio Storico Genova, p. 12.

⁷⁹ I. Gardella, *Centri Storici. Recupero, ma non con mentalità da rigattiere*, cit., p. 4.

⁸⁰ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 120.

FACOLTÀ DI ARCHITETTURA

¹ A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1998 (prima edizione 1997), p. 122.

² E. Benvenuto, *Ignazio Gardella. Sede della Facoltà di Architettura*, Genova, «Domus» 717, 1990, p. 47.

³ Il progetto della Facoltà di architettura viene elaborato nel 1975-76 e discusso in commissione edilizia nel 1977, ma si procede all'elaborazione del progetto esecutivo soltanto a partire dal 1981, quando terminano i lavori di scavo archeologico nell'area di San Silvestro e si chiarisce la possibilità concreta di assegnare l'edificio alla facoltà di architettura, ridimensionando così l'aspettativa di realizzazione del piano, che inizialmente prevedeva l'inserimento nell'area di tutte le materie umanistiche. Il progetto esecutivo, elaborato dal 1981 al 1986, continua ad arricchirsi di dettagli anche durante la costruzione, fino al 1989.

⁴ La chiesa di San Silvestro, ricostruita dopo il bombardamento navale francese del 1684, aveva un aspetto barocco, marcato da finestroni polilobati, simili a quelli di San Salvatore, come è documentato nell'iconografia genovese. Cfr. sezione sul colle di S. Silvestro, ricostruita alla metà del sec. XIX (a cura della Commissione Edilizia Universitaria), in I. Gardella, S. Larini, *Genova: un progetto per la città antica*, «Controspazio» 2, 1974, p. 25.

⁵ Una decisione già presa nel piano particolareggiato è l'allungamento del volume della ex-chiesa di San Silvestro verso l'oratorio che, oltre ad aumentare il volume e il 'peso' urbano della figura, serve a garantire la possibilità di una percorrenza interna tra i due corpi che compongono il complesso universitario realizzato da Gardella, connettendo il volume emergente con il terrazzamento basamentale sullo Stradone Sant'Agostino.

⁶ F. Mugnai, *La giusta distanza dalle cose. Due opere di Ignazio Gardella*, «Firenze Architettura» 2, 2017, pp. 106-108.

⁷ Incontro con Luciano Semerani, 13 marzo 2019. Campo Santa Margherita, Venezia. Una stesura dei temi affrontati è riportata nella sezione della tesi *Incontri e Interviste*.

⁸ A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, cit., p. 130.

⁹ *Ivi*, p. 131.

¹⁰ P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 130.

¹¹ A fronte di una contemporaneità di cui non si riconoscono i caratteri umanamente progressivi, Gardella sceglie come temi di progetto quelli metastorici, mitici, arcaici e archetipici (del luogo), si appoggia ad una dimensione temporale allargata, per guardare al futuro. Secondo Zermani «la stagione recente di Ignazio Gardella può essere fatta iniziare da quel 1969 in cui nasce l'esigenza, con il progetto di concorso per il nuovo Teatro di Vicenza, di disegnare una forma elementare e di scomporne le parti, di scandirle, di sezionarle, di ammetterne, dopo il sezionamento, le diverse ricomposizioni. Ne deriva, nel quadro antologico, quasi una indicazione di ragione che, come quelle stagionali, difficilmente si connette all'immediato presente, ma si giustifica e si comprende se rapportata all'arco lungo dei cicli. [...] l'approdo alla forma eccezionale, su quel volgere finale degli anni sessanta, va messo in rapporto con l'ulteriore trasformazione del paesaggio italiano in atto: il benessere economico e il miracolo produttivo hanno già fortemente [trasformato?] la facies del paesaggio con i segni di una crescita industriale accentuata. La perdita del centro accusata sul finire del

decennio, anche in seguito alla riflessione indotta generalmente dagli eventi sociali, prima fra tutti la contestazione studentesca, ma anche la coscienza di una limitatezza delle risorse pongono in primo piano, per Gardella, la necessità di portare la presa di distanza dell'architettura su una posizione di inattaccabile autonomia, pur sensibilizzandola al divenire delle trasformazioni». P. Zermani, *Ignazio Gardella*, cit., pp. 123-125.

¹² A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, cit., p. 127.

¹³ G. Romano, *Il risanamento del centro storico di Genova*, relazione presentata al convegno di Gubbio del 17-19 settembre 1960, «Urbanistica» 32, dicembre 1960, p. 82. Citato all'interno della relazione illustrativa del piano. Cfr. *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., p. 47.

¹⁴ *Relazione illustrativa del Piano...*, cit., pp. 46-47.

¹⁵ Gli interventi progettati da Gardella e Luciano Grossi Bianchi (comparto 'P' e 'Q' rispettivamente), insieme compongono l'attuale edificio della Facoltà di Architettura. Per l'area di San Silvestro «la normativa stabiliva modi di intervento differenziati, giustificati dal diverso stato di conservazione delle strutture. Così, mentre era prevista la costruzione interamente ex-novo del volume che ricalcava l'allineamento delle vecchie chiese, si prescriveva la ricostruzione della forma preesistente per l'ala seicentesca del convento e il "restauro conservativo" per i resti del corpo centrale, già Palazzo degli Arcivescovi. In definitiva l'accostamento tra parti di nuova architettura e parti restaurate era voluto dal piano, anche per offrire un banco di prova dove sperimentare posizioni teoriche diverse». L. Grossi Bianchi, *Il restauro dell'ex convento di San Silvestro a Genova*, «Tema» 3, 1998, pp. 5-14.

¹⁶ E. Benvenuto, *Ignazio Gardella*, cit., pp. 44-46.

SUL LINGUAGGIO DI IGNAZIO GARDELLA

SUL LINGUAGGIO DI IGNAZIO GARDELLA

Processualità e invenzione nel Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano

L'insegnamento di Ignazio Gardella si articola attorno a due nodi concettuali, profondamente interrelati fra loro, che animano tanto il suo lavoro di progettista quanto la sua proposta didattica. In primo luogo l'esperienza del fare, cioè la concezione del progetto come processo in cui teoresi storica e saperi tecnici sottostanno all'atto creativo, che si esprime in forma di sintesi poetica. In secondo luogo una quasi ossessione per il rapporto tra le parti e il tutto: l'articolazione degli elementi dell'architettura fra loro, in relazione all'edificio, l'edificio in relazione alla città.

La cura che Gardella riserva alla 'fattura' dei singoli elementi costruttivi, alla loro articolazione sintattica, interrogandone a fondo la natura, è un elemento imprescindibile per comprenderne il linguaggio.

L'invenzione degli elementi costruttivi è la naturale prosecuzione di un'architettura intesa come prassi, in un discorso di sintesi tra tecnica e arte, di ascendente semperiano, in cui «l'architettura è proprio l'arte dell'invenzione», entro i limiti posti dalla natura¹.

Processualità e invenzione degli elementi costruttivi sono i fondamenti del linguaggio di Ignazio Gardella, che questo capitolo si propone di approfondire attraverso lo studio di un'opera.

Il progetto per il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, risulta particolarmente significativo per la sua portata simbolica, nell'ambito della ricostruzione italiana, e per la sua fatale coincidenza con l'ampliarsi sul piano didattico della vita di Ignazio Gardella. Fatti che si traducono nell'intreccio di tensioni ideali e strategie progettuali.

PROCESSUALITÀ. IL PROGETTO COME RICERCA CRITICA DELL'ESITO FORMALE

22 novembre del 1955. Ignazio Gardella pronuncia un discorso inaugurale all'anno accademico 1955-56 dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia dal titolo *Scuola di architettura e corsi di composizione architettonica*². È l'occasione per una dichiarazione di principio, che orienta la sua idea di insegnamento: la composizione architettonica «vuol poi dire architettura», e «l'architettura è arte»³.

La parola arte è intesa con «tutto il sottosuolo semantico della "ars" latina, che era anche tecnica, come in contrapposto nella parola tecnica c'è il sottosuolo semantico della "téchne", che per i greci era anche arte.

L'architettura tuttavia non è tecnica, ma arte, che, come ogni arte, ha dietro di sé e risolve il fatto tecnico, economico, sociale ed umano, così come il filo tagliente di una spada ha dietro di sé la massa d'acciaio della lama. [...] un fiore affonda le sue radici nella terra concimata con il letame, da cui estrae gli umori che risolve in sé»⁴. Nella piccola chiesa del Sanatorio Vittorio Emanuele III di Alessandria, che è la sua prima costruzione (1934), il giovane ingegnere aveva inventato un piccolo tamburo rialzato dalla copertura piana con una struttura analoga a quella della ruota di un carro: una raggiera di profili normali di acciaio doppio T raccordati in sommità da un pezzo speciale ad anello, e sul bordo da una longarina circolare. Ne replicava le forme una più esile struttura, ad essa sospesa, predisposta al sostegno della plafonatura. La meravigliosa costruzione, che oggi si svela nella parziale distruzione del congegno, era stata quindi concepita a servizio del meccanismo luminoso, e nascosta, per captare e diffondere sull'altare della chiesa una luce misteriosa, proveniente dal bordo non visibile dell'oculo zenitale.

A Gardella interessa il dominio della tecnica ai fini espressivi (non l'esaltazione della tecnica in sé), come è evidente fin dai suoi primi progetti.

Venti anni dopo, docente di composizione architettonica allo Iuav di Venezia, incentra il suo discorso inaugurale sull'importanza dell'unità della materia, Arte, o Architettura, a fronte della «la nuova dimensione» assunta dai mezzi strumentali a disposizione dell'uomo. La crescente disponibilità di tecniche e saperi specialistici, «pone in termini drammatici davanti ai futuri architetti questo problema dell'integrarsi di qualità e quantità»⁵, rende sempre più necessario un discorso sul dominio di questi strumenti ai fini della vita. La lama di acciaio è peso inerte senza «quel filo tagliente che è l'arte»⁶.

L'atto creativo è per Gardella un momento di sintesi non necessariamente subitaneo, che non ha niente a che vedere con il «momento di ispirazione metafisica, di rapimento, di estasi inconscia, in cui qualcosa viene insufflato in noi dall'esterno», o con il *raptus*, che comunemente si associa al 'lampo di genio' nell'arte. «È anzi il momento di più profonda interiorità, il momento in cui noi siamo in più alto grado noi stessi, nel pieno teso dominio del nostro pensiero, irrorato del sangue della nostra esperienza culturale»⁷. Ma come educare a questo atto creativo? In una stanza gremita di studenti Ignazio Gardella insiste su un concetto, che è poi il perno dei suoi pensieri, parafrasando Giambattista Vico: «si conosce solo quello che si fa». Se «non esiste mai una soluzione a priori, non esiste mai un modello astratto trascendente a cui riferirsi»⁸, per Gardella esiste invece una composizione architettonica intesa come esercizio del fare. Esercizio creativo, e ciò nonostante pienamente razionale, da conseguire con una processualità serrata ma non meccanica.

[...] l'ha già detto Giambattista Vico tanti anni fa: si conosce solo quello che si fa, noi riusciamo a conoscere a fondo solamente quello che facciamo e quindi [attraverso] l'esercizio del fare vediamo le cose in un modo molto più approfondito [...] è un lavoro di sintesi di tutta una catena di scelte successive e di aggiustamenti di risposnde [...] Ora, questo è il punto, per cui mi pare che sia giusto che la didattica del Corso si basi su un esercizio di progettazione inteso come ricerca critica dell'esito formale.[...] Io credo che proprio la strada più sicura sia quella di partire da un complesso non ancora perfettamente organizzato, che però, evidentemente, non nasce dal nulla, nasce da una certa conoscenza della realtà [...] questo schema iniziale serve semplicemente a stabilire una specie di punto di supporto per il flusso della nostra conoscenza, della nostra esperienza, serve a permetterci di formulare delle interrogazioni [...] schema che va sempre interpretato in questo senso, non come schema di un organismo già studiato, ma come momenti iniziali di una ricerca, al quale appoggiarsi almeno provvisoriamente, anche se poi dovremo mutarlo radicalmente, [...]Partire da uno schema] comprensibile e leggibile, cioè i cui rapporti siano identificati, direi, in una maniera che li ponga ancora non nella sintesi finale, perché appunto, essendo semplice può essere più facilmente modificabile e confutabile⁹.

Partire da una «idea qualunque»¹⁰, per mettere su carta un disegno rispetto al quale sia possibile operare delle obiezioni. Con un progetto di partenza che chiaramente deve avere una sua struttura di senso, ma non deve essere risolto, poiché proprio la sua problematicità è «di supporto per il flusso della nostra conoscenza», spunto per le successive interrogazioni e obiezioni, momento iniziale di una ricerca.

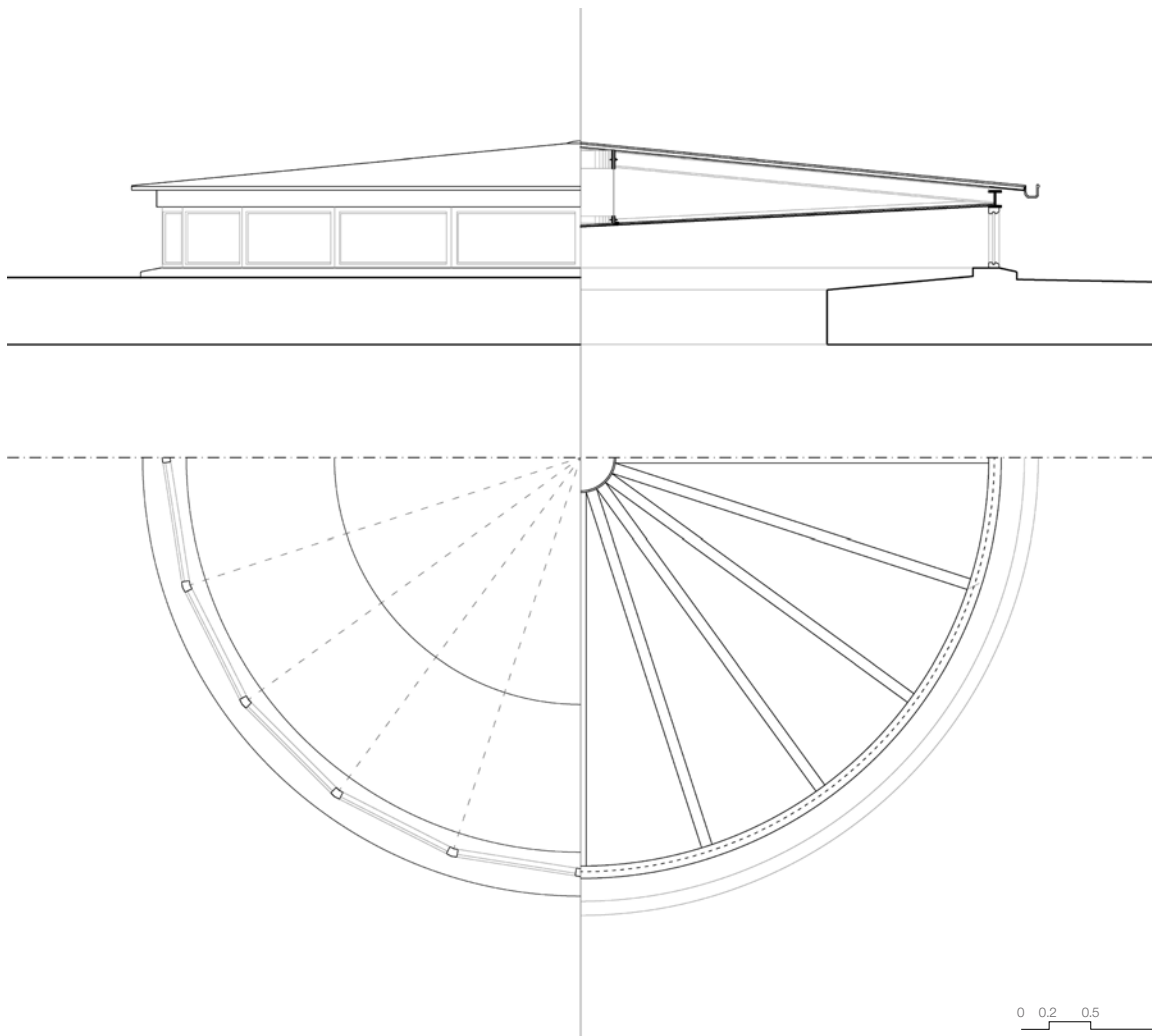
Il concetto si chiarisce nell'esperienza didattica di Gardella e arriva a costituire la struttura metodica del laboratorio progettuale. Ne è un esempio (e un caso limite, in ragione delle mutate condizioni dimensionali dell'istituto), il corso di *Elementi di Composizione* dell'a.a. 1966-67, organizzato come un seminario i cui primi mesi erano dedicati alla concezione di progetti di massima collettivi¹¹, cui far seguire una seconda fase dedicata alle proposte individuali. All'interno di questo sistema organizzativo, le proposte dei singoli studenti potevano risolversi in un progressivo affinamento, con apporti personali qualificanti su «una base già dissodata», oppure condurre a un edificio anche molto diverso, se le mutazioni si dimostravano valide, «rispetto a quell'elemento di confronto»¹² che era il progetto elaborato nella prima fase.

La processualità nell'elaborazione del progetto è la strategia per gestire la complessità del reale senza ricorrere a semplificazioni dogmatiche di principio.

Questo discorso, all'apparenza astratto, trova un riscontro tangibile nell'esperienza progettuale di Ignazio Gardella, di cui il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, costituisce un caso esemplare.

'Cupolino' della Chiesa del Sanatorio Vittorio Emanuele III, 1934. Fotografia, ASG.
Ridisegno che mostra la costruzione del meccanismo luminoso. DDA







UN PROGETTO MANIFESTO

Il progetto per il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, pur nel suo carattere di eccezionalità nel contesto della ricostruzione milanese, costituisce una cartina di tornasole e quasi un manifesto del processo creativo gardelliano, poiché viene elaborato in un periodo di intensa idealità e necessaria chiarificazione del suo pensiero.

Dopo un incontro sulla scalinata del palazzo dei Conservatori a Roma, al primo congresso postbellico dell'Inu¹³, Samonà invita Gardella, Albini e De Carlo ad insegnare nella Scuola di Venezia che egli sta riformando dalle fondamenta¹⁴. Ma prima i due ingegneri devono laurearsi: Gardella diventa architetto il primo di agosto 1949, con una tesi dal titolo: «Galleria d'arte moderna sistemata nell'ex Palazzo Reale di Milano»¹⁵. Nell'anno accademico 1949-50, ottiene il primo incarico didattico per il corso di *Elementi costruttivi*. Nel 1951-52 passa a *Elementi di architettura e Rilievo dei monumenti*. E, a partire dal 1952-53, insegna *Elementi di Composizione*, materia in cui diventa professore ordinario nel 1962¹⁶.

Il progetto per la galleria milanese, elaborato tra il 1948 e il 1953, e ultimato nel 1954, è quindi profondamente interrelato con un momento cruciale per l'architetto, che affronta la questione della trasmissibilità, ed è costretto a porre in chiaro alcuni cardini del suo pensiero, in un discorso di sistematizzazione, pur parziale, delle strategie progettuali.

Al contempo, il progetto raccoglie in sé la spinta ideale della ricostruzione milanese e incarna una idea del museo, come luogo civile per eccellenza¹⁷ in cui coinvolgere giocosamente, per formare una cittadinanza che per essere democratica deve trovare i suoi fondamenti (culturali) collettivi.

A Milano, Fernanda Wittgens (direttrice di Brera) e Costantino Baroni (direttore delle raccolte civiche) – come a Genova Caterina Marcenaro, Giovanni Romano, e il più giovane Bruno Gabrielli – sono tra le personalità impegnate in una azione culturale che ha tutta l'ambizione di essere azione politica, animata da una tensione idealistica di rifondazione civile. Wittgens e Baroni avviano un rinnovamento museografico per la città, che trova attuazione nella ricostruzione e allestimento del Castello Sforzesco (BPR), della Pinacoteca di Brera (Portaluppi, e allestimento successivo di Albini) e nel complesso della Civica Galleria d'Arte Moderna, già sistemata all'interno dell'ex Villa Reale, che si decide di ampliare, con un nuovo padiglione da realizzare nello spazio adiacente alla villa, dove sorgevano le stalle, distrutte dai bombardamenti¹⁸.

Leopoldo Pollack, Progetto di Villa Belgiojoso, 1790, Raccolta Bertarelli. Archivio Civico Milano



G. Sommer, *Milano, Villa Reale (già Belgioioso, facciata verso il giardino, 1870-90*
A lato: dettagli del coronamento della villa;
Giacomo Pinchetti, *Milano*, 1801. Raccolta Bertarelli. Archivio Civico Milano



In architettura questa tensione ideale, avvallata a livello statale dal direttore generale delle Antichità e Belle Arti Guglielmo De Angelis d'Ossat¹⁹, si traduce, in primo luogo, nella bocciatura di due proposte antitetiche avanzate dall'ufficio tecnico (rispettivamente dagli Ing. Pollastri e Ing. Gerla): la prima consisteva in un «fabbricato del tutto moderno, autonomo dai canoni architettonici del rustico, confacente solo ai bisogni e alle funzioni del museo stesso», la seconda nell'allestimento del museo all'interno di un involucro identico a quello delle vecchie scuderie «ma con l'aggiunta di una copertura a lucernari»²⁰. La ricostruzione *dov'era com'era* delle stalle reali o la fabbrica astratta del *cliché* funzionalista, sono ritenute entrambe soluzioni inadeguate, per ragioni opposte, al portato simbolico che l'edificio deve incarnare per il suo ruolo di edificio civile e per il luogo in cui sorge. Infatti, ancorché incastonato in una sorta di 'interno urbano', non immediatamente percepibile dalla strada, il luogo messo a disposizione per la galleria ha una sua storia nella memoria della città, profondamente legata alla vita del parco.

La Villa Belgiojoso, viene progettata nel 1790 da Leopoldo Pollack²¹, abbastanza fuori dal centro antico per essere villa (e non palazzo), abbastanza dentro il cuore della città per essere inclusa nella cinta dei Bastioni, in quella che era allora un'area verde, che si stava trasformando in «polo urbano del verde pubblico»²². Nell'ambito di Porta Orientale – dove si costruiscono i primi giardini pubblici e viali alberati per le passeggiate e le gite in carrozza – il parco 'all'inglese' della villa si apriva alla borghesia milanese per le fiere o in occasione della festa dell'uva.

Il disegno del giardino invitava a perdersi con un sentiero «simulato all'infinito», attorno al lago centrale, con piccole colline o rocce artificiali, tra le *folies* del paesaggio interno, popolato di gazebi, piccoli templi neoclassici, cottage e tendoni e tavolate per le occasioni di festa²³.

A Milano è il giardino, più che la strada, il luogo pubblico e ciò nonostante intimo in cui la città vive²⁴. Gardella ne tiene conto massimamente nel suo progetto, ed è proprio questa attenzione alla vita del giardino a determinare il carattere del padiglione che s'inserisce nell'immaginario del parco come un esemplare autoctono, mentre, viceversa, «il parco entra a far parte del museo»²⁵.

Il problema è stabilire come questa immagine ha preso corpo attraverso un sistema di scelte successive che non possono essere ricondotte al carattere del preesistente edificio, né meccanicamente derivate dalla sua funzione.

Il conseguimento di un effetto di grande appropriatezza all'uso e al luogo, che coinvolge nella costruzione dei frammenti della preesistenza, in termini di utilizzo fisico e di riferimento dialettico, non è immediato.



Ex-scuderie della Villa Reale, 1943. ASG

Passa attraverso acquisizioni non lineari del progetto, molteplici varianti spaziali e un progressivo affinamento dei singoli elementi costruttivi. Coinvolge motivazioni di rappresentazione e comunicazione rispetto al paesaggio eletto, cioè rispetto all'intorno significativo a cui l'edificio si rivolge.

Per verificare l'esistenza concreta della processualità progettuale precedentemente descritta si propone, in primo luogo, l'analisi comparativa del progetto di massima, del marzo 1948, e del progetto realizzato della galleria, che dal 1951 si affina durante la costruzione fino al completamento nel 1954.

IL PROGETTO DI MASSIMA (marzo 1948)

Il progetto di massima elaborato nel marzo 1948 risponde a quella enunciazione metodica della necessità di uno schema iniziale capace di innescare interrogazioni, che Gardella successivamente sistematizza nella didattica.

Fuori da una impostazione ideologica o astratta, il progetto si imposta sui dati reali: l'esistenza di un padiglione delle vecchie scuderie rimasto sostanzialmente integro, quello che chiude il lotto verso l'ex-Villa Reale; l'edificio che definisce il limite a Ovest; l'inclinazione di Via Palestro rispetto al sistema assiale della villa; il muro delle ex-scuderie su Via Palestro – che le foto postbelliche mostrano puntellato, ma non distrutto – ultima propagine del recinto che circondava la villa senza dichiarare alcunché delle scuderie; infine la grande massa degli alberi del parco, che in corrispondenza del fronte tergale delle scuderie si faceva ancora più compatta, per celarlo.

Il progetto di massima²⁶ per quanto necessariamente meno dettagliato del progetto realizzato, è un disegno promettente, che esplicita i nodi problematici delle riflessioni progettuali sui frammenti della preesistenza, utilizzabili o 'da ricostruire', sul rapporto con il parco e i suoi magnifici alberi secolari, e sul tema del museo per esposizioni temporanee, con la necessaria riflessione che questo uso richiede, sulla movimentazione spaziale interna.

La scomposizione attuata con disegni analitici sul progetto di massima (pp. 160,162) isola e pone schematicamente in evidenza i temi del progetto, nelle singole risposte formali:

recinto e podio, struttura, giardino di pietra e perimetro vetrato, scala, pannelli espositivi.

L'ingresso avviene in due punti: per chi arriva dalla Villa, attraverso il padiglione superstite delle scuderie, e per chi arriva dalla strada è un varco aperto al margine occidentale del lungo muro cieco, posto a sostituzione della facciata preesistente su Via Palestro.

Il nuovo volume della galleria in questa proposta si eleva su un podio rialzato rispetto alla quota di ingresso e del parco di circa un metro. L'attacco a terra definisce una prima alterità fra lo spazio del museo e lo spazio del giardino. È un limite che non coincide con la sagoma dell'edificio e richiama il tema miesiano delle 'soglie' che articolano il rapporto fra interno ed esterno attraverso un complesso sistema di elementi semanticamente connotati – podio, copertura, recinto, setti – che sostituisce il tradizionale ruolo di demarcazione svolto dalla muratura di bordo.

Questo basamento però non si costruisce come astratto podio sacro, ma si compromette nel rapporto con il suo intorno e prende forma dai limiti contestuali, da cui deriva la propria sagoma trapezoidale: il muro su via Palestro, l'edificio sul limite occidentale del lotto (che determina un bordo perpendicolare al primo), e la villa Reale, che oltre all'andamento stabilisce un limite idealmente invalicabile per il fronte sul giardino e per il podio stesso, che si mantiene più arretrato, confermando la secondarietà dell'edificio.

La struttura insegue, fin da principio, un'idea di leggerezza, e si presenta come sistema di esili sostegni puntiformi, per non perdere la continuità visiva con il parco. La fitta modulazione di profili a doppio T si dispone inizialmente sul perimetro vetrato dell'edificio, che chiude la corte e i lati liberi ad ovest e a sud, verso il parco, ma arretrata rispetto al limite del podio.

La forma planimetrica del museo – esternamente trapezoidale e internamente forata da un grande vuoto –, deriva da un'interpretazione del tema a corte triangolare che era delle ex-scuderie, della quale la pianta di progetto riporta sommariamente l'ingombro. All'interno, proprio a partire da tale ingombro, Gardella ridisegna il limite dalla corte preesistente, approssimando l'ipotenusa dell'antico tracciato con una quinta vetrata scalettata, che riflette (o riprende) l'andamento ritmico delle piccole stanze espositive comprese tra il vuoto centrale e il muro su via Palestro. Si determina così un giardino con pochi alberi, circondato da vetrate a tutta altezza, dall'andamento spezzato, che mantengono un'assoluta continuità visiva con gli spazi interni del museo e ne moltiplicano le sembianze. Un giardino di pietra, elevato sul podio e pensato come complemento dell'esposizione, che oppone al parco romantico di Leopoldo Pollack una natura estremamente rarefatta e controllata, a far da sfondo alle statue.

Nei primissimi schizzi, schematiche sezioni mostrano che i volumi sono interamente pensati su due piani, come su due piani erano le scuderie ed è il corpo superstite che fa da ingresso.



Ex-scuderie della Villa Reale, 1943. Fotografia di Claudio Emmer. Raccolte Castello Sforzesco. AFCM

La proposta del marzo 1948 si attesta su una prima acquisizione in sezione, che resterà confermata nelle ipotesi successive: il corpo attiguo al muro su via Palestro non supera l'altezza su strada dettata dal muro preesistente e resta un piano unico (con un'altezza libera di 5 m).

Il progetto si compone quindi di due volumi di altezze diverse, separati dalla pausa centrale della corte e soltanto il volume longitudinale, posto sul limite parco, si articola su due livelli.

La facciata meridionale, completamente vetrata, arretra al secondo piano, per lasciare spazio ad una lunga loggia che affaccia sulle chiome.

La scala, in tutte le versioni della prima fase progettuale, è doppia, una per salire, più morbida, e una ripida per scendere. Prima due scale dislocate, poi, con la compressione del secondo piano verso il giardino, le due scale si accostano ai lati del muro preesistente tra ingresso e galleria, a 'baionetta'. Successivamente la scala costituisce un unico blocco che si stacca dal bordo della sala e diventa sempre più scultorea e autonoma fino a presentarsi, come figura libera nello spazio, inondata dalla luce. Una figura che racconta del salire e dello scendere, con una lingua protesa verso l'ingresso, composta da due rampe ascendenti allineate, e una scala discendente che si ripiega intimamente nello spazio al di sotto del solaio.

Le partizioni interne sono giocosamente disposte a suggerire piccole stanze di una dimensione corrispondente al ritmo dei pilastri, ma ruotate o sfalsate, per palesare la propria natura di pannelli, e quindi la loro flessibilità di installazione. Al piano primo si dispongono in stanze maggiormente serrate e ortogonali, per corrispondere all'illuminazione zenitale.

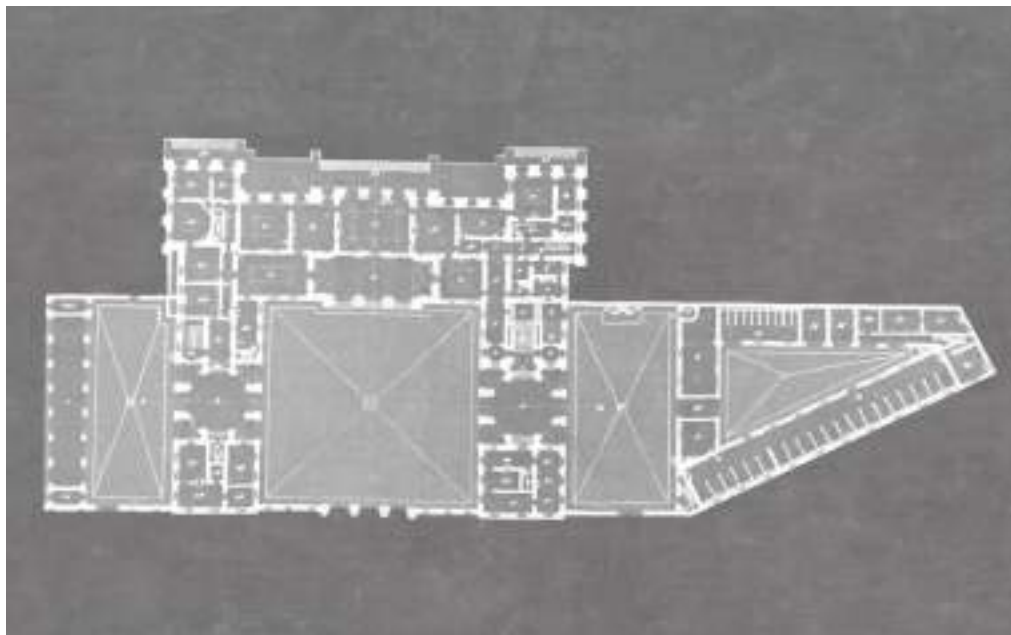
Infine le coperture, sono tetti piani, punteggiati di identici lucernari a base rettangolare (con due falde rialzate sui fronti nord e sud), meccanicamente disposti, uno per ogni campata strutturale. Essi determinano un'illuminazione zenitale ritmica, piuttosto diffusa, ma priva di accenti gerarchici, punti enfatici o strategie per il direzionamento luminoso.

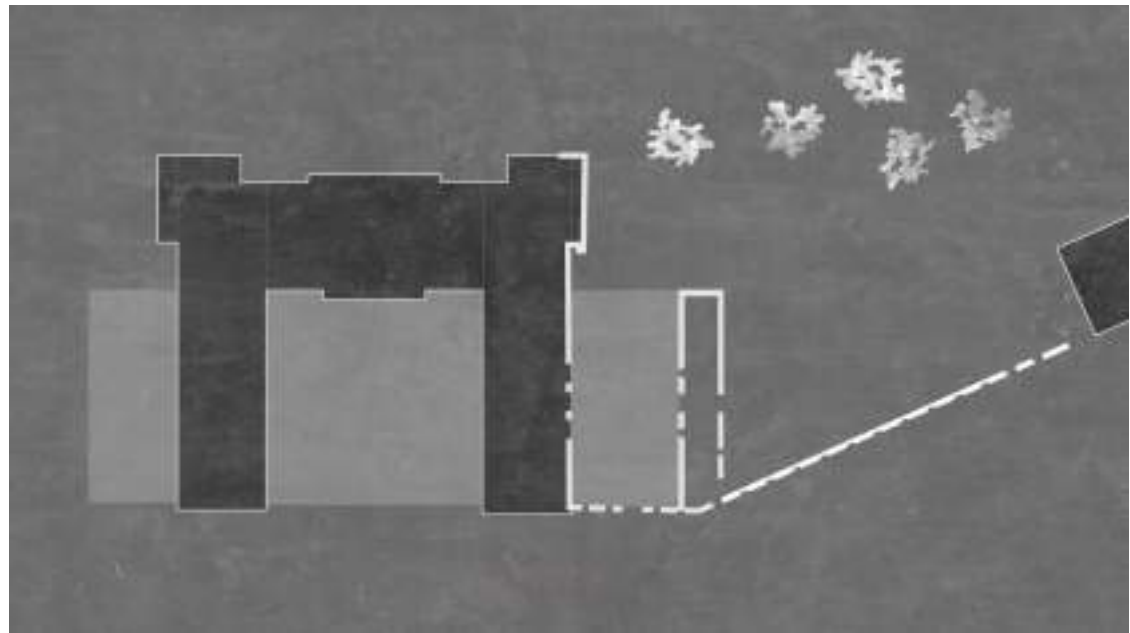
Si svela una composizione dominata da alcune figure principali – la scala, il giardino di pietra – che, come veri e propri personaggi nello spazio, dotati di un forte protagonismo, sembrano poco disponibili ad ammettere la presenza di altri oggetti o dispositivi (partizioni, pannelli, divisori, movimentazioni luminose, opere) che andrebbero a sommarsi alla loro già ricca dialettica. Figure che concentrano in sé tutta l'attenzione, lasciando in secondo piano alcuni temi, propriamente espositivi, come quello del direzionamento della luce, e dell'articolazione spaziale del museo.

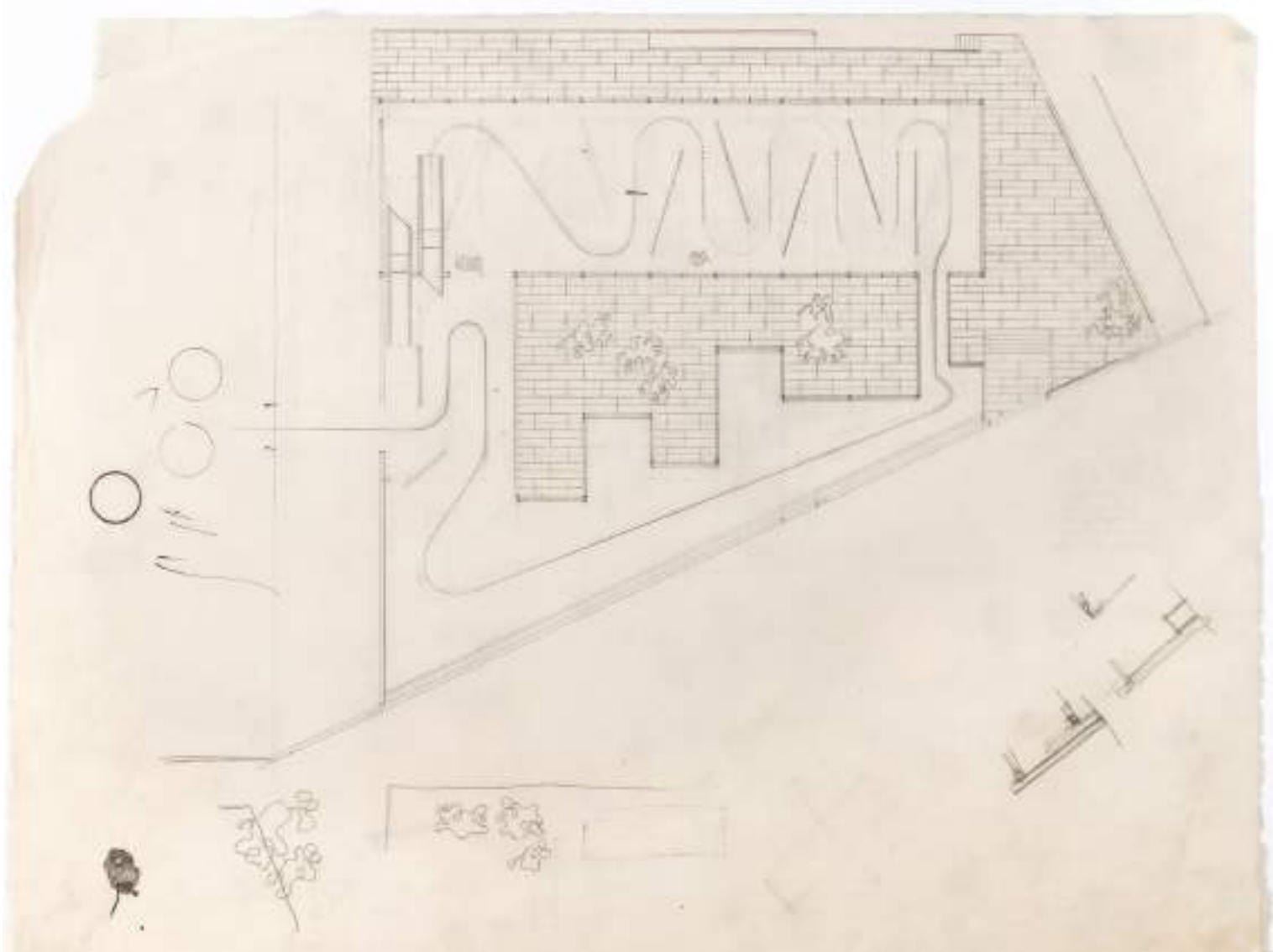
Planimetria della Villa Reale, 1790.

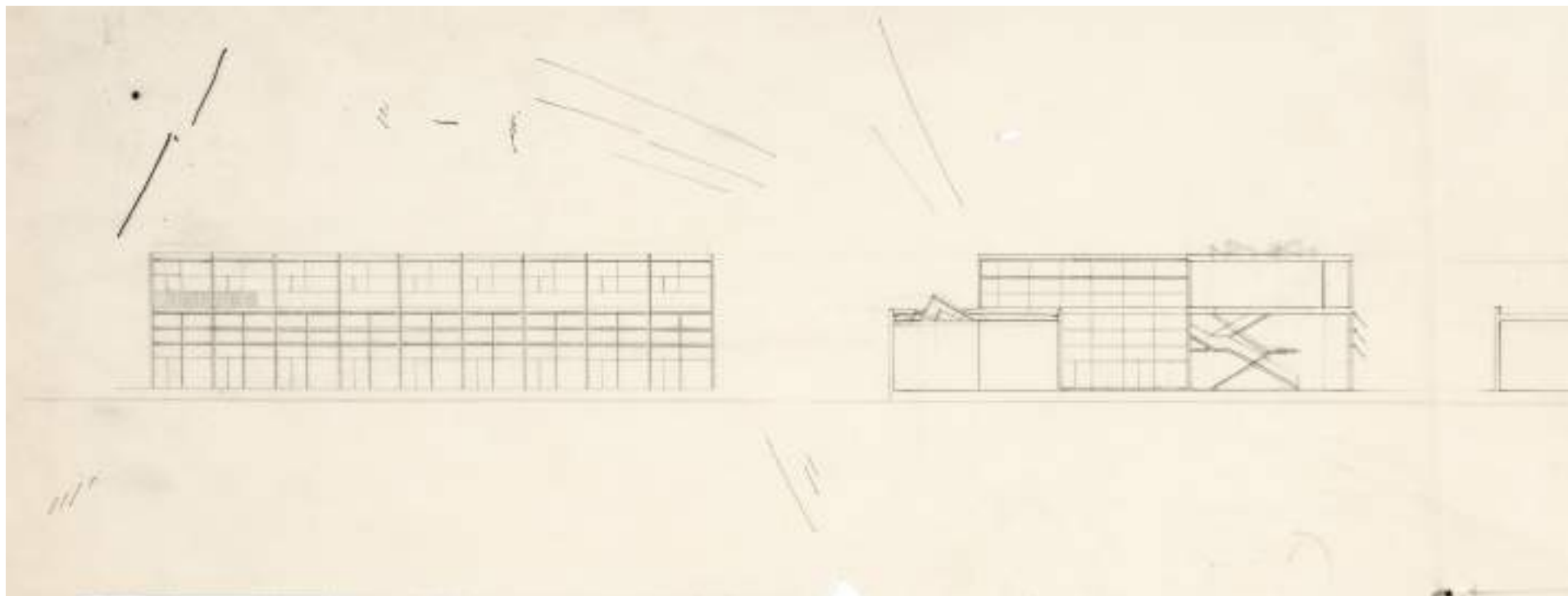
A destra, planimetria dello stato di fatto al 1948 con evidenziati i limiti contestuali su cui si imposta il progetto: la villa, i frammenti delle ex-scuderie, il muro su via Palestro, il parco. DDA

pp. 146-147: primi schizzi di progetto a partire dalla sagoma delle ex-scuderie, 1948. CSAC

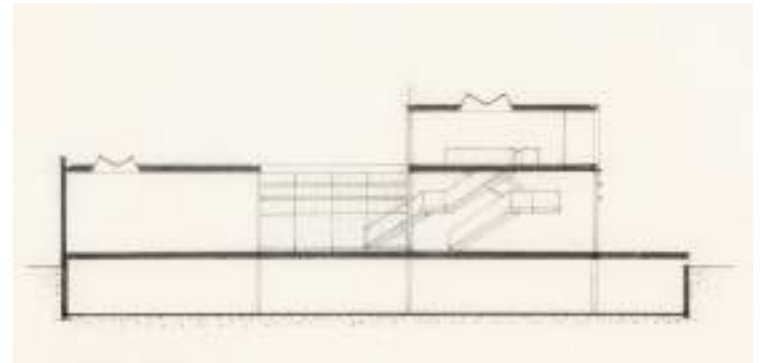
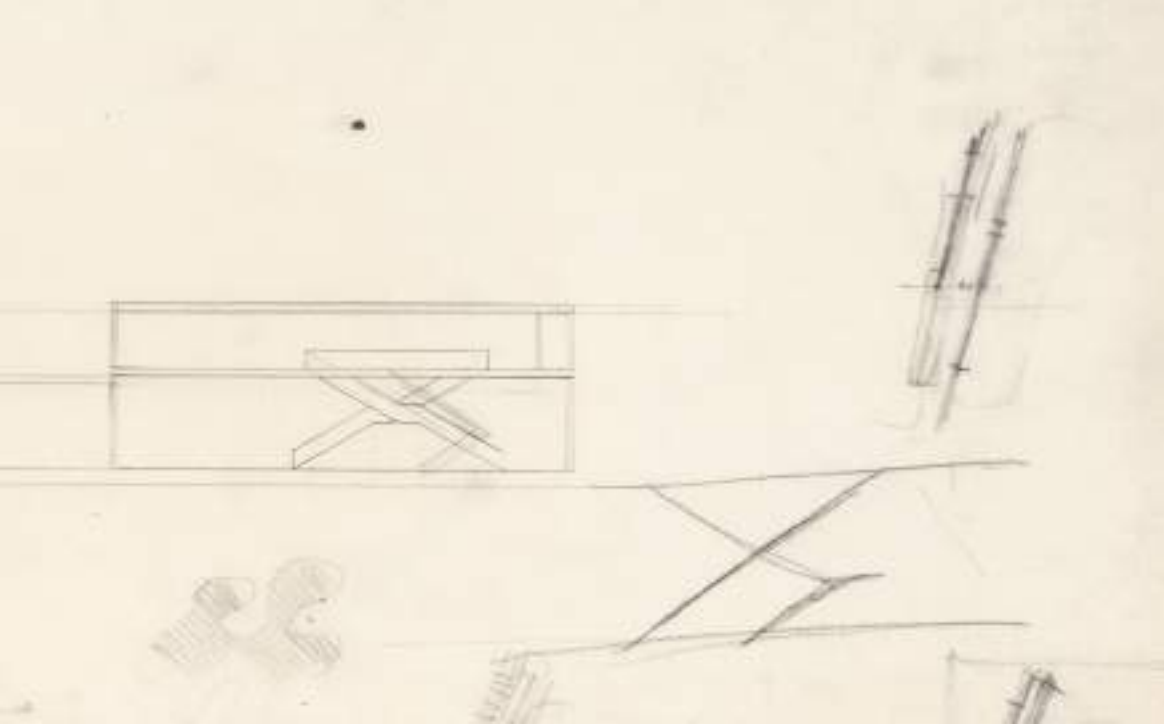


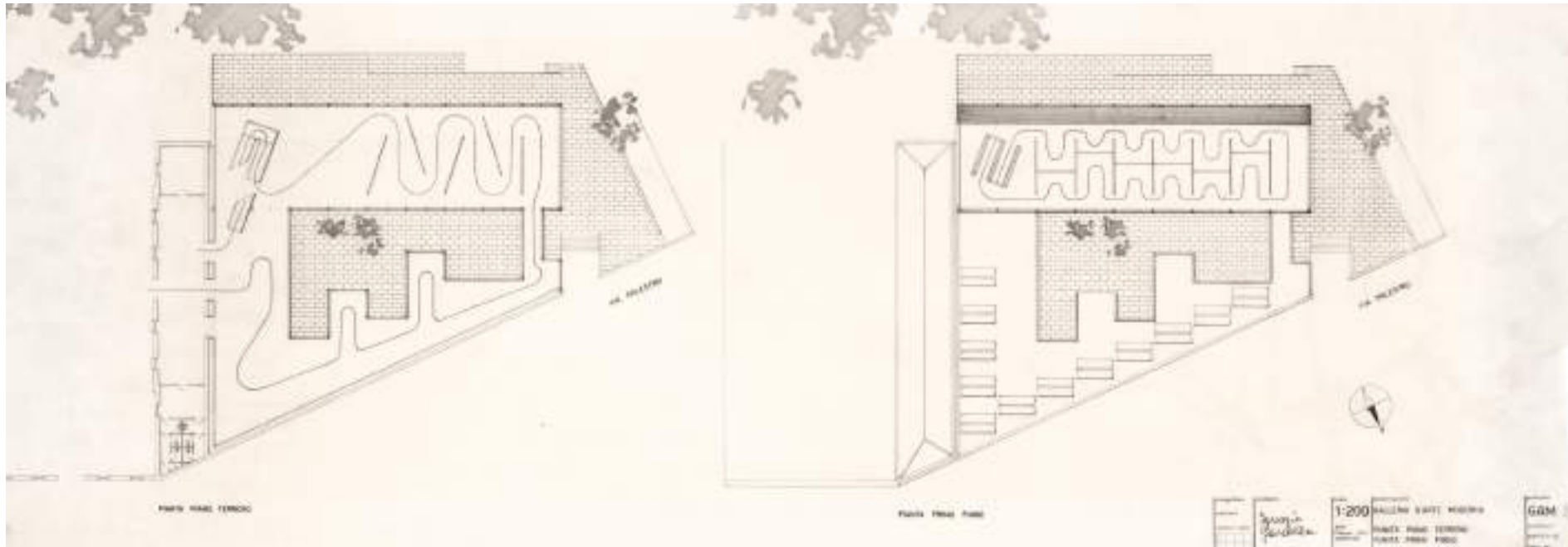






Disegni preparatori del progetto di massima.
Prospetto sul parco e sezioni trasversali, 1948.
A destra: sezione trasversale del progetto di
massima, marzo 1948, estratto della tavola GAM 3.
CSAC





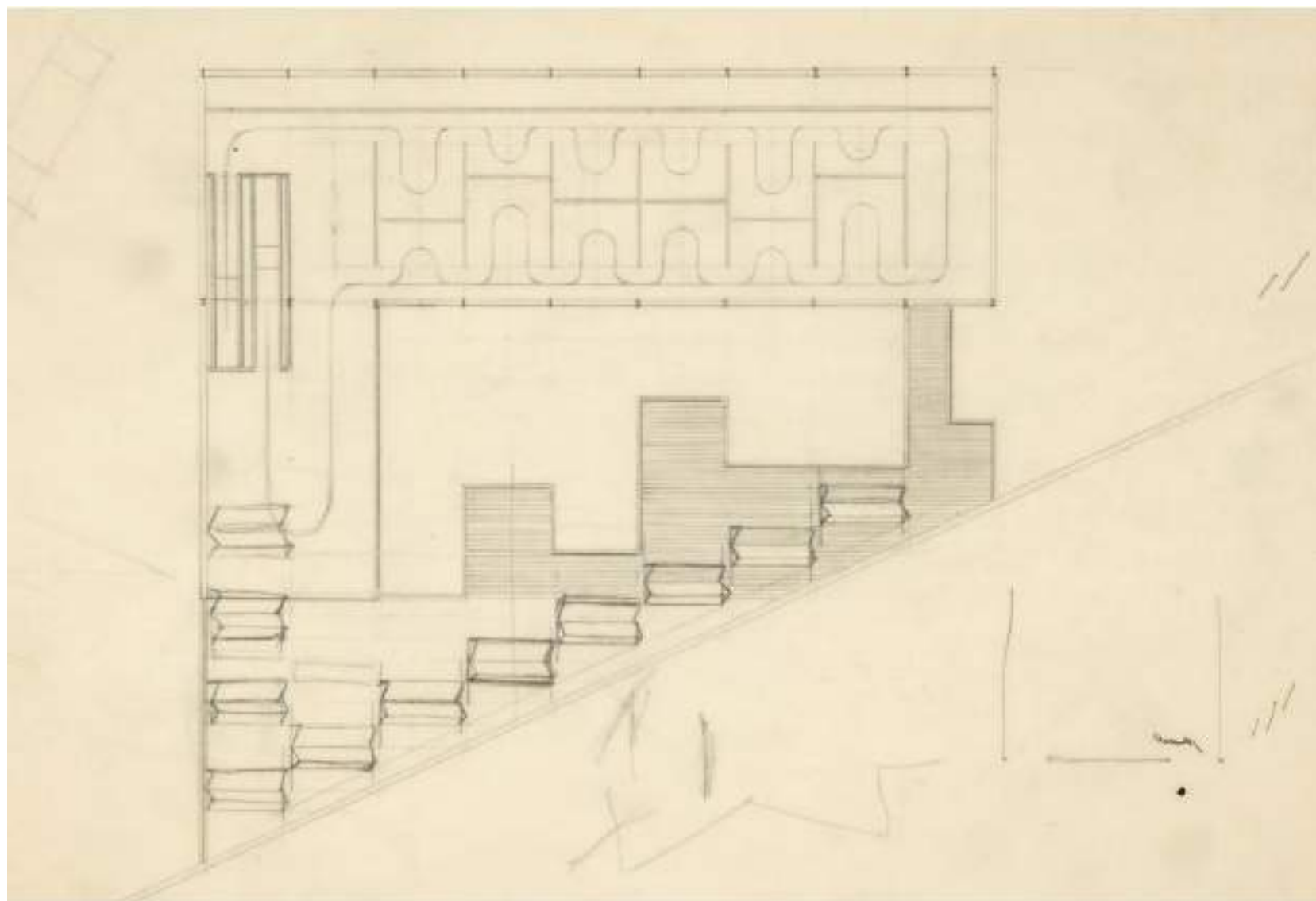
Progetto di massima, marzo 1948, tavole GAM 2-4.
pp. 152-153: Disegni preparatori del progetto
di massima, 1948. Approfondimenti: fronte sul
parco, piano secondo e coperture. CSAC

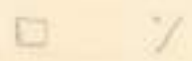


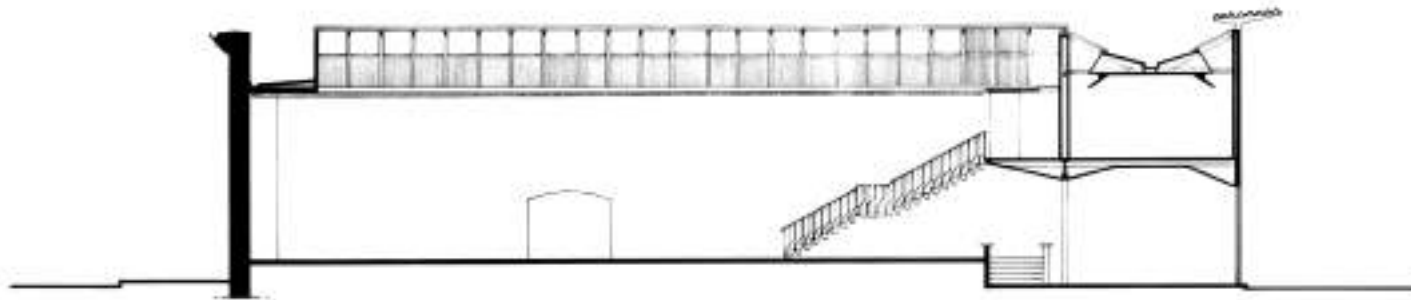
Scale: 1:200
Drawing No. 1234

1:200
SHEETS 0 AND ABOVE
ARCHITECTURE

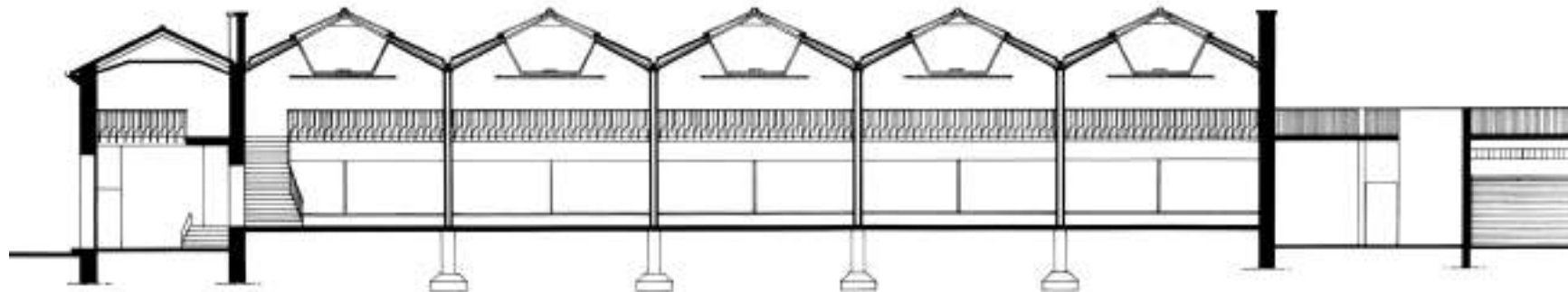
GAN
6







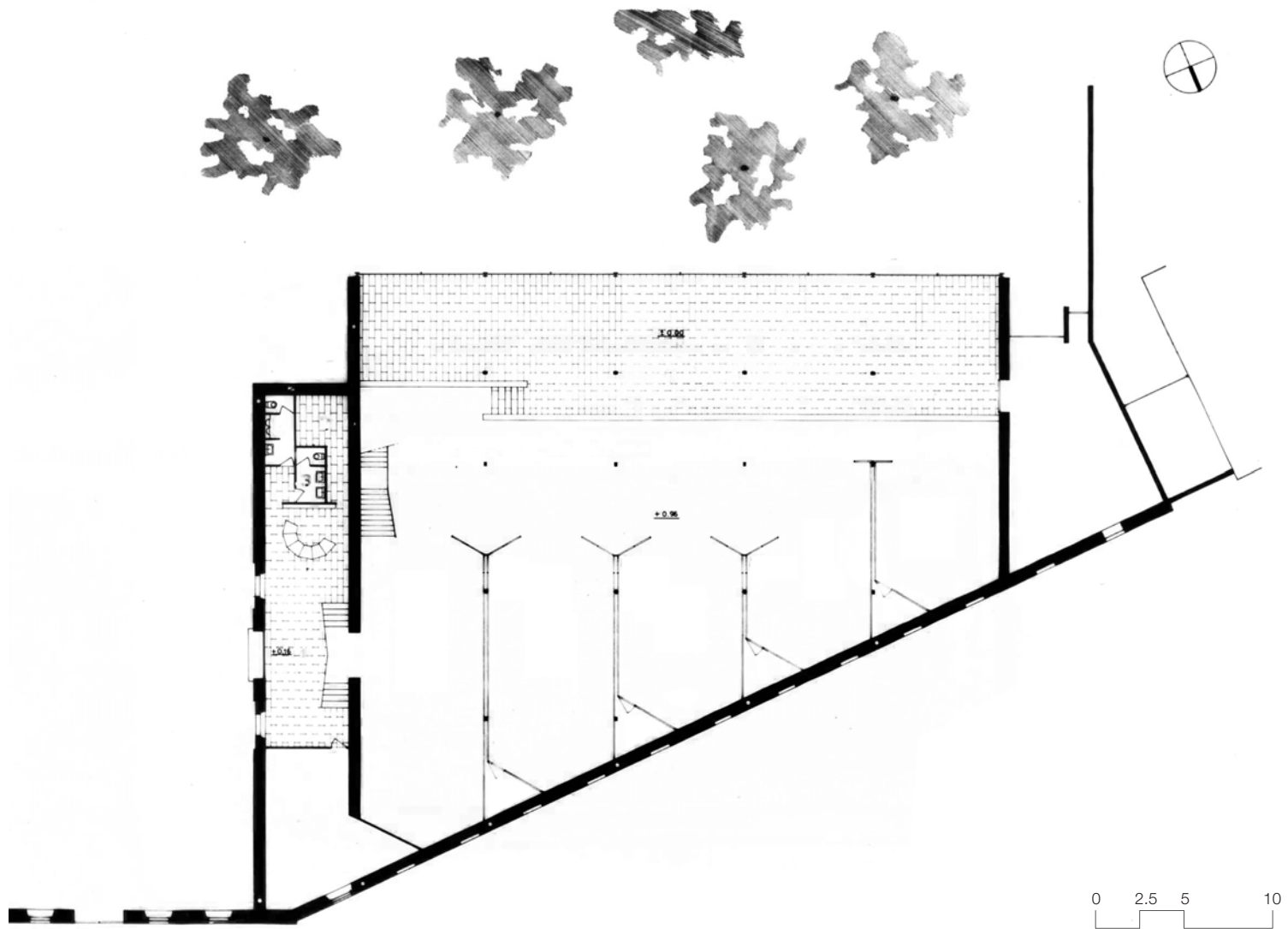
SEZIONE A-A



SEZIONE B-B

Disegni della variante finale, 1954: sezioni e
pianta dei piani inferiori. ASG





LA SOLUZIONE DEL PROGETTO REALIZZATO (1951-54)

Il nuovo padiglione della Galleria d'Arte Moderna progettato da Ignazio Gardella, più noto come PAC, ha avuto una grande fortuna critica e più volte, per quel che riguarda la sua articolazione spaziale d'insieme, è stato oggetto di approfondite letture, a partire dall'articolo di Argan che nel 1954 lo presenta su Casabella come paradigma dell'«architettura del museo»²⁷. Tuttavia ciò che a noi qui interessa è invece ripercorrere il PAC per evidenziare, in rapporto al progetto di massima, le ragioni che stanno alla base degli scarti o spostamenti che Gardella in forma critica mette in opera per affinare il progetto definitivo del museo.

Nel progetto realizzato il podio si ritrae verso l'interno dell'edificio marcando il passaggio tra il volume della testata e il restante spazio del museo che ora è completamente occupato dalle 'navate' pensate per l'esposizione dei quadri.

Il giardino di pietra viene soppresso, ma proprio l'arretramento del podio crea una sostanziale continuità percettiva tra la galleria ribassata, pensata per le sculture, e il parco, su cui l'intero ambiente si affaccia con una lunga vetrata, che percorre l'intero fronte, tra i due setti di bordo paralleli.

Queste murature con cui sono posti i 'limiti del discorso', lavorano all'individuazione di un sistema di relazioni completamente rinnovato, nel progetto, tra edificio e natura. Similmente a quanto già sperimentato nell'ampliamento della Villa Boletti, i setti di bordo marcano una direzione prevalente, e continuano l'assialità della Villa Reale, lasciando il muro su Via Palestro come unico elemento d'eccezione.

Le partizioni interne diventano pannellature non più indifferenti all'invaso, da cui invece traggono motivo di modellazione: per annullare a proprio favore la forte inclinazione del muro di fondo, si dispongono a formare un sistema di navate esagonali, aperte verso il parco.

Al piano superiore, nell'ala longitudinale che chiude l'edificio verso il parco, una lunga parete cieca permette l'esposizione sui due fronti mentre demarca la galleria dei disegni rispetto allo spazio della balconata interna. La loggia che nel progetto del '48 si affacciava sul parco, ora si rivolge all'interno e guarda dall'alto alle gallerie di pittura e allo spazio libero in cui i tre ambienti si compenetrano.

La scala diventa unica e si accosta al muro del padiglione preesistente. Una semplificazione, che lascia protagonismo all'affaccio verso il parco, mentre nella modellazione della rampa si conserva l'impronta espressiva del suo lungo ripensamento.

La struttura arriva ad una ottimizzazione nello sfruttamento delle possibilità offerte dall'uso dell'acciaio, passa da 9 a 5 campate, allargando la propria luce libera (fino a 7,35 m), la sua presenza si fa più rarefatta.



La luce nelle giunzioni. Terme Regina Isabella, Lacco Ameno, Ischia, 1954. Illuminazione del distributivo

L'imposizione del ripristino *dov'era com'era* del fronte su Via Palestro, posta come condizione alla base dell'incarico nel 1949²⁸, determina la soppressione del varco di ingresso su strada e con esso si elimina anche l'affaccio laterale vetrato del museo. Il fronte stradale, ricostruito con il suo carattere originario, si propone nel progetto finale come una 'maschera' interamente riprodotta nei suoi accenti e modanature a stucco, ma ancora cieca, ad eccezione delle aperture per gli spazi di servizio, «per non disturbare la tranquillità degli ambienti»²⁹ e per dichiarare, entro i limiti posti, la nuova natura dell'edificio.

Con l'ingresso a Est filtrato dal padiglione preesistente, l'apertura a Ovest ridotta ad un varco di servizio, e l'affaccio su Via Palestro precluso agli ambienti del museo, la direzionalità dell'edificio è ora tutta concentrata verso il giardino.

La luce è quella del meridione, filtrata dalle chiome, o quella zenitale, mediata dalla copertura.

La pelle interna, i controsoffitti e le partizioni, diventano 'macchine' per la regolazione luminosa e per il controllo dello sguardo.

La copertura raggiunge un grado di complessità e di interrelazione con lo spazio da essa sotteso tale da raccontare disposizione e forma degli ambienti sottostanti: tetti a capanna in serie parallela definiscono le navate della pittura, mentre, di traverso, due falde convergenti in una gronda centrale, marcano lo spazio delle gallerie sovrapposte di scultura e disegni. L'alternanza di superfici opache e trasparenti garantisce una illuminazione zenitale tutt'altro che ubiqua; risponde alle diverse necessità luminose del museo e, al contempo, lascia penetrare la luce proprio nei punti di giunzione tra diverse superfici. L'apertura dell'edificio nelle giunzioni, negli angoli, lavora alla smaterializzazione della scatola volumetrica: è un'operazione ricorrente nelle opere di Gardella, come discussione del limite tra interno ed esterno, che trova conferma nelle sue molte opere e soprattutto in quelle che si impostano 'sul costruito'. Lo spazio interno del PAC, come lo spazio delle Terme Regina Isabella di Ischia, è caratterizzato da alcuni momenti di luce, fortemente relazionati con la modellazione spaziale, che attenuano la solidità dello spazio chiuso e generano la sensazione di un luogo aperto, quasi fosse racchiusa in esso la memoria del recinto delle scuderie scoperchiato dai bombardamenti, ora trasformato in un grande giardino segreto.

Nel vano principale del museo l'orditura densa di «capriatelle di ferro di forma particolare»³⁰, controventate in sommità, offre il supporto ideale per la realizzazione dell'illuminazione naturale, intensa ma indiretta, sulle pareti pensate per l'esposizione delle pitture. A partire dal sistema Seager, Gardella realizza la va-

riante di un «diaframma semiluminoso, che evita sia il senso di oppressione dato da una zona centrale completamente opaca, sia il riflesso dato dal solito lucernario centrale»³¹ e lascia liberi i bordi, da cui si coglie la sagoma dello spazio.

Ne risulta un luogo ricettivo, permeabile e sensibile alle variazioni di luce dell'ambiente esterno, in cui la vibrazione luminosa è enfatizzata dalle sottili lame sospese.

IL CONFRONTO TRA IL PROGETTO DI MASSIMA E IL PROGETTO REALIZZATO

La *ricerca critica dell'esito formale*, esclude l'utilizzo di un'idea astratta o un modello a cui riferirsi. I due progetti messi a confronto si costruiscono a partire dai dati reali, selezionando alcuni elementi di riferimento elettivi nel proprio intorno fisico e culturale. Le istanze (o componenti sostanziali) restano fisse, pur nella mutazione delle sembianze che le pongono in essere.

Gardella affronta un processo creativo di tipo sperimentale in cui gli esiti formali di rappresentazione di un concetto o di una storia riconosciuta come questione sostanziale, sono ridiscussi a più riprese. Il vero nodo concettuale che determina la differenza qualitativa tra la soluzione del 1948 e quella finale sta nella sartoriale risposta all'uso e al luogo che il museo realizzato è capace di offrire. È la differenza tra un museo come contenitore e un museo capace di coinvolgere e sollecitare, stimolare l'attenzione del visitatore.

A proposito dell'«architettura del museo», scrive provocatoriamente Argan che le richieste di uno spazio interno disponibile ampio e flessibile per poter «consentire il più vario frazionamento» e la possibilità di «dosare e differenziare la luce», se «accolte nella loro cruda integrità, possono condurre all'eliminazione totale dell'architettura e trasformare il museo in un capannone privo di struttura e di carattere. [...] In altri termini, è verissimo che l'architettura del museo è soprattutto un architettura «del vuoto», ma è indispensabile che quel vuoto riceva una configurazione formale, e cioè diventi «uno spazio»³².

Nel progetto di massima le questioni sono tutte racchiuse, o 'appiattite', nella 'pianta ordinatrice', dominata da poche figure forti. Per converso la copertura è meccanicamente risolta con un tetto piano forato da ritmici lucernari, che non hanno correlazione con la forma e con i limiti dello spazio che illuminano. È uno spazio libero e indiviso, tra due solette piane di copertura e pavimentazione che permangono costanti, articolato soltanto sul perimetro, perlopiù vetrato, e disponibile alla col-

locazione di pannellature mobili di volta in volta diverse. Parlando per estremi, potrebbe essere un meraviglioso *showroom*.

Se lo confrontiamo con le molteplici possibilità d'uso offerte dalla soluzione finale, 'cucite' su misura su tre diverse tipologie spaziali, pensate per l'esposizione di diverse classi di opere, è immediatamente evidente quanto la prima soluzione fosse meno disponibile, nonostante la flessibilità, meno calzante, e in generale meno appropriata rispetto al tema di un padiglione espositivo.

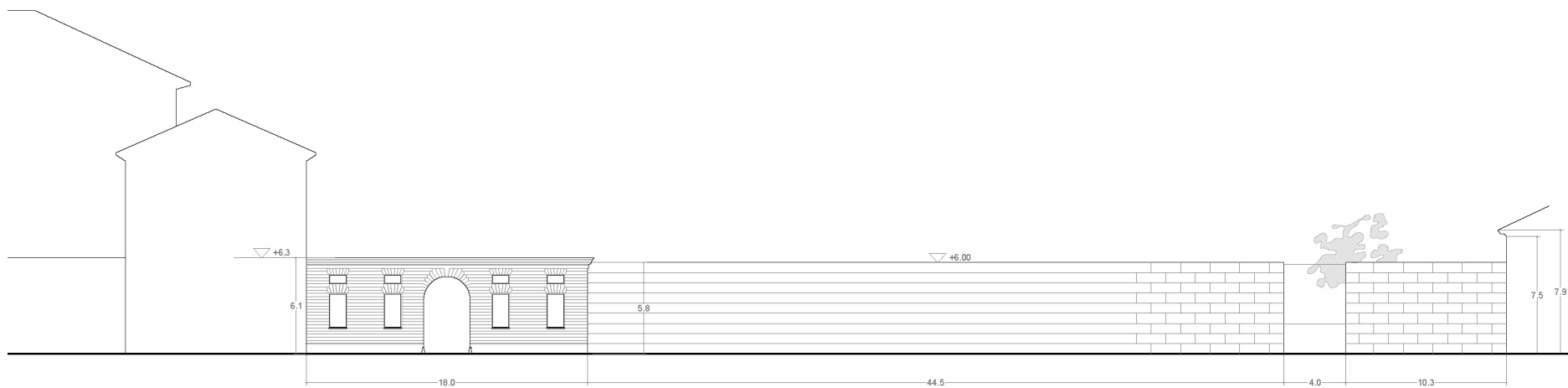
Il progetto realizzato trasforma lo spazio in luogo: ogni sala, per quanto visivamente aperta sulle altre, ha una propria, autonoma, figura. L'architettura prepara le scene per l'esposizione, dando forma al vuoto. È la strategia del vuoto³³.

I pannelli sono ancora spostabili³⁴, ma all'interno di un sistema in cui struttura e spazio sono fortemente caratterizzati in sezione come «diversi volumi o zone di luce nell'ambito di un unico vano»³⁵. Figure in cui la costruzione sottende un'espressione spaziale e luminosa, dove spazio e luce non sono materiali astratti, ma «conservano la mobilità, la vibrazione e il calore dello spazio e della luce naturali»³⁶.

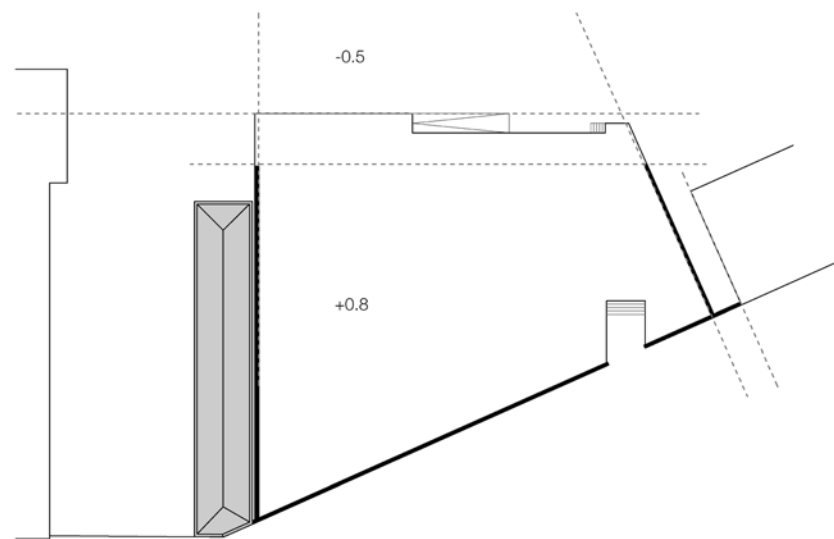
Oltre alla più stretta rispondenza all'uso, nei tre anni di gestazione del progetto Gardella sviluppa una progressiva adesione al luogo, che in esso trova una forma di rappresentazione.

Il progetto del 1948 è un progetto completo e apparentemente molto ricco dal punto di vista figurativo, ma in qualche misura ubiquo e indifferente alla 'storia del luogo' che, al contrario, costituisce un punto di arrivo del progetto finale, in termini di interpretazione. Il progetto realizzato offre un racconto selettivo del luogo, una sua interpretazione: si rivolge al luogo come immenso deposito di tecniche, materiali, ma anche immagini, idee, e storie compresenti, che sedimentano nella memoria collettiva e che convivono con una certa ambiguità nell'aspetto dell'edificio, rendendolo capace di parlare più di una lingua. Gardella intrappola questo complesso racconto nella definizione degli elementi costruttivi. Se nella versione finale il progetto acquisisce un grado di maggiore attinenza all'uso e al luogo, per arrivare a questo risultato sono state messe in discussione anche le figure più interessanti del progetto iniziale. Gardella rinuncia alla scala scultorea e al giardino interno. Ma la copertura, assieme allo stratificato sistema di 'gusci', o diaframmi, che risolvono l'involucro interno, diventa una nuova figura complessa e ricca di evocazioni.

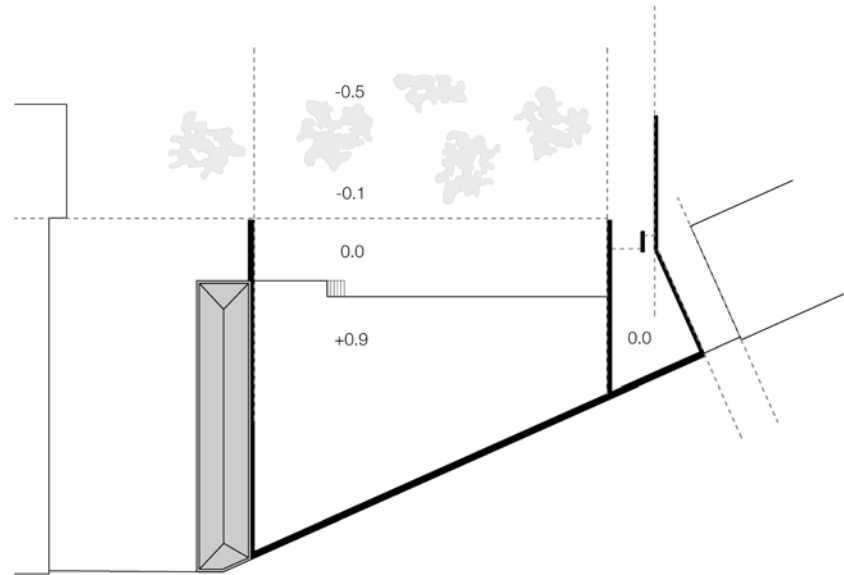
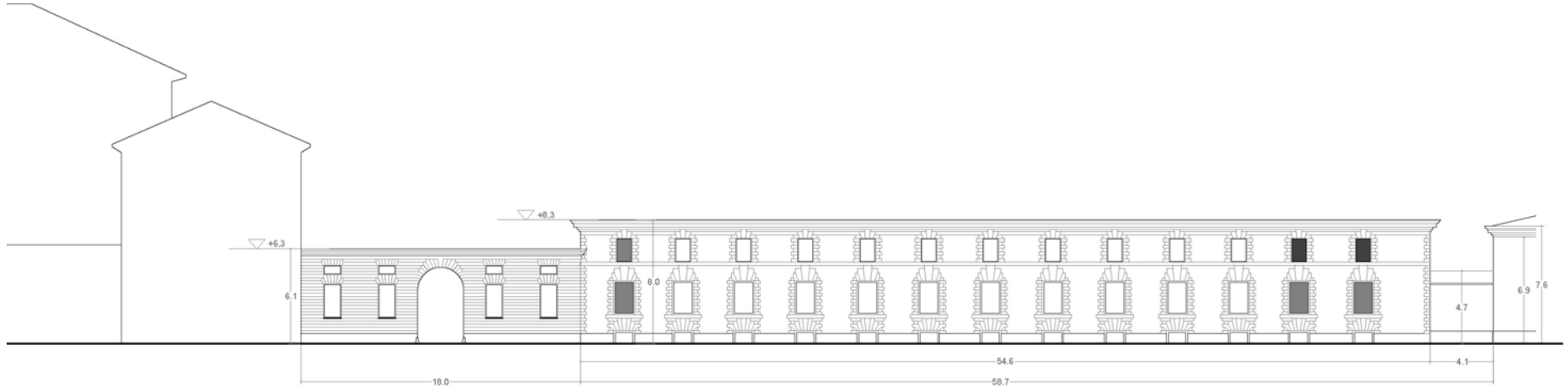
Si ha l'impressione che le qualità espressive del progetto di massima – come ad esempio le qualità scultoree della scala, o la naturalità rarefatta del giardino di pietra –, siano sublimite nella versione



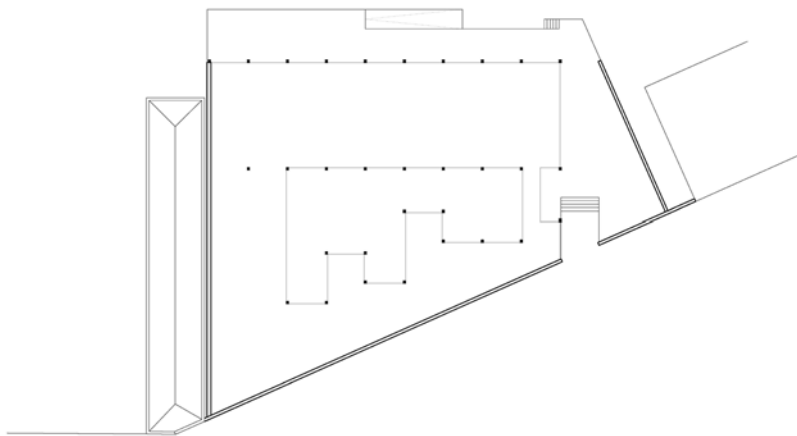
Confronto tra il progetto di massima (1948) e il progetto realizzato (1953-54). Prospetti su Via Palestro e piante con evidenziati i singoli elementi del progetto; continua a pp. 162-163. DDA



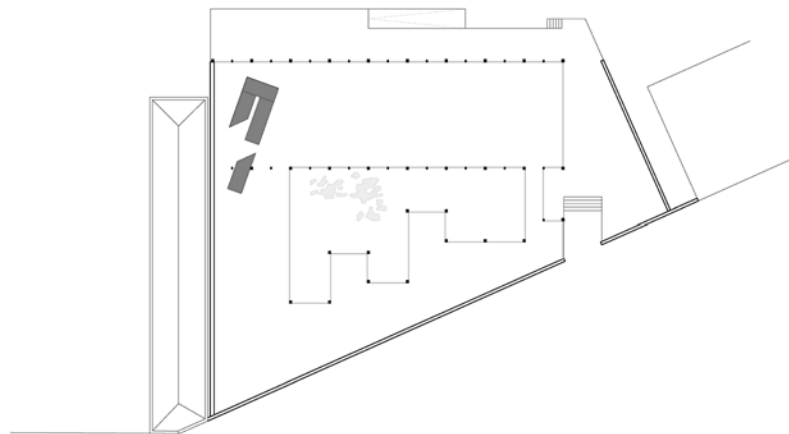
recinto e podio



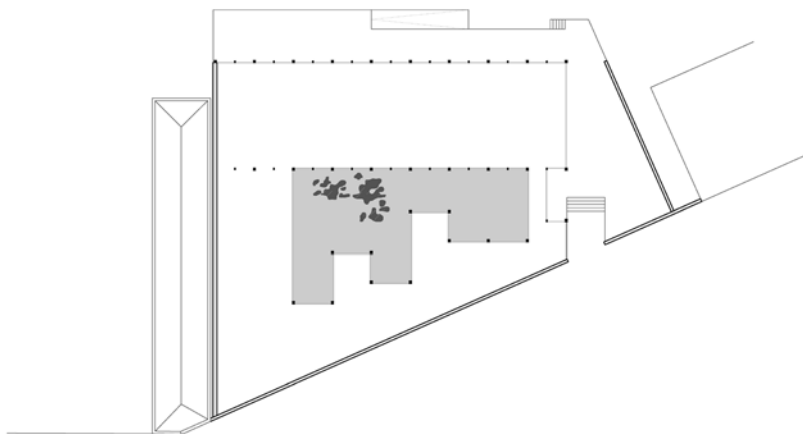
recinto e podio



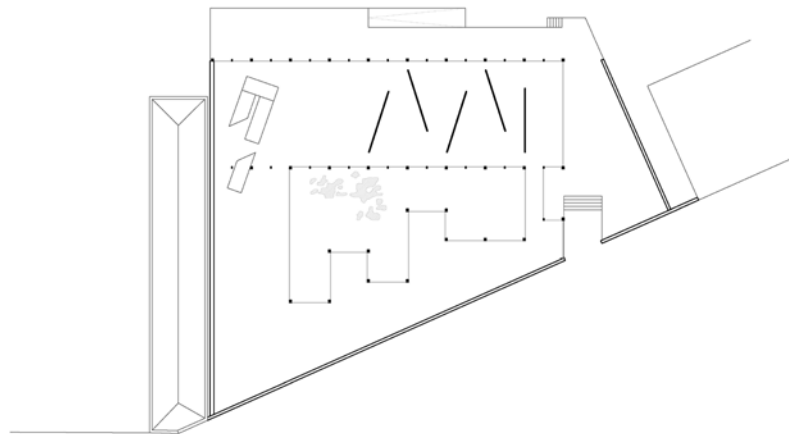
struttura



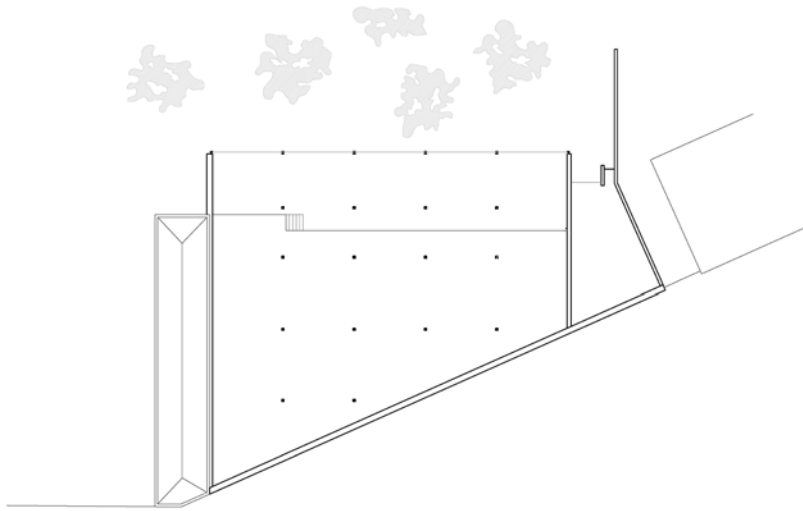
scala doppia e autonoma



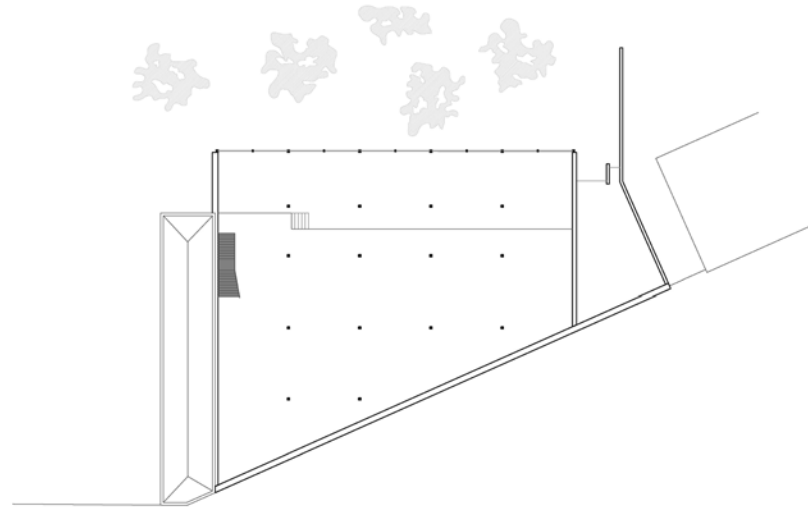
giardino di pietra-corte interna-perimetro vetrato



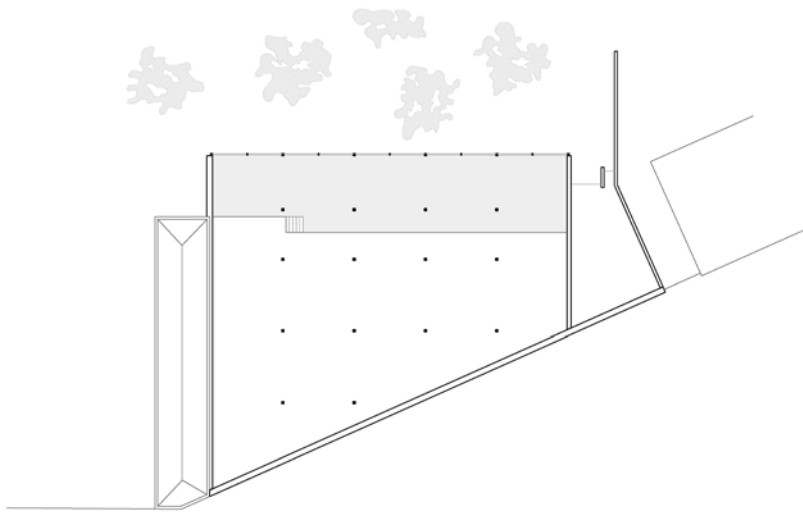
pareti espositive



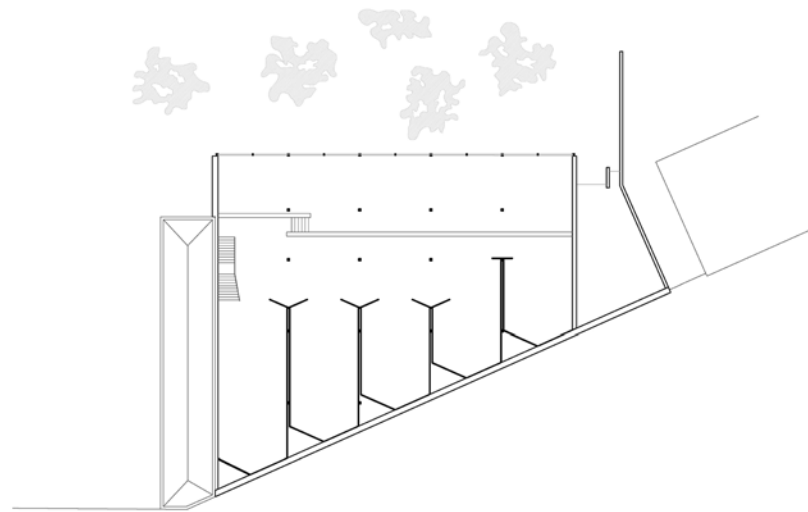
struttura



scala a sbalzo



perimetro vetrato



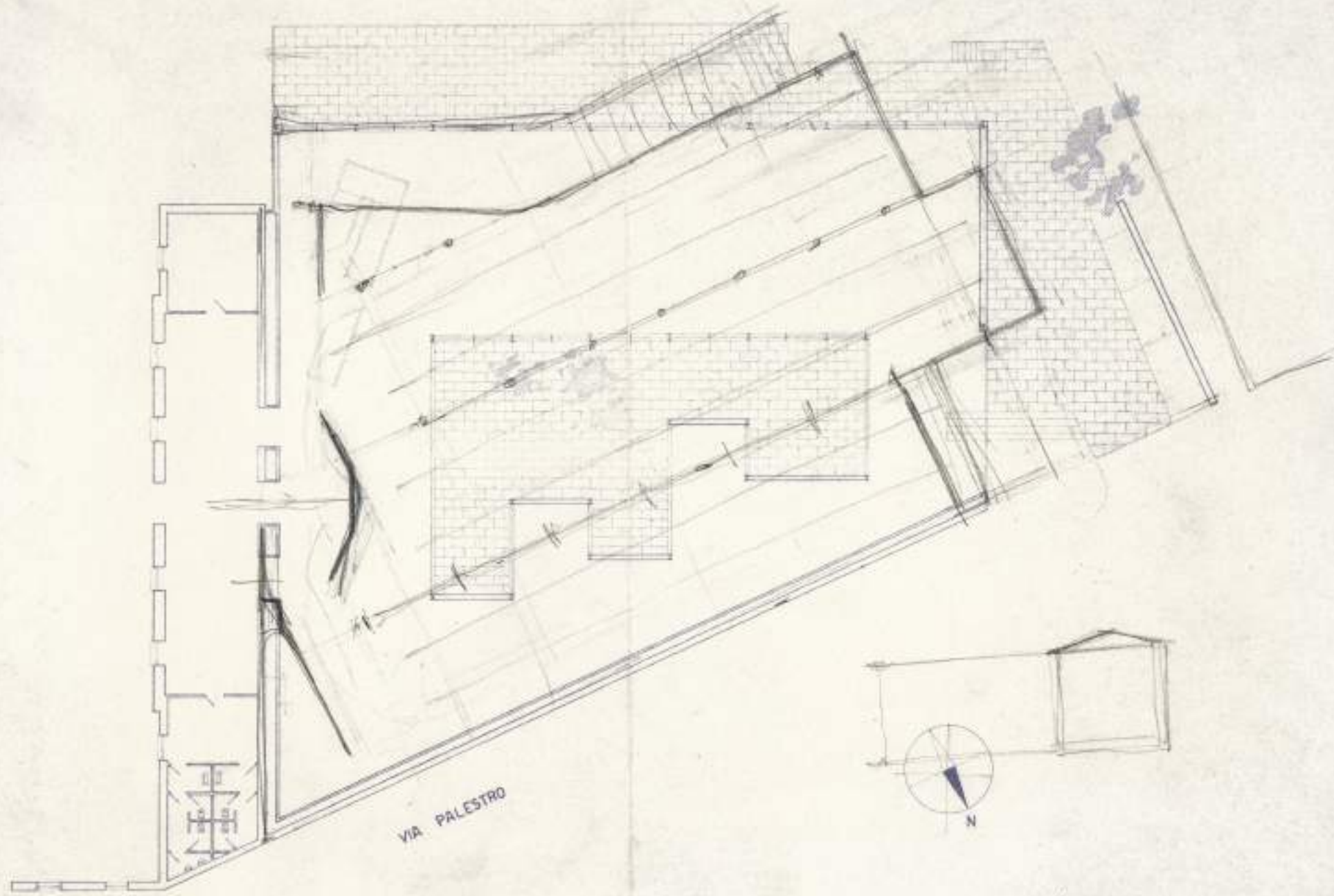
pareti espositive

finale, dove passano da una dimensione concettuale, percettibile in pianta, a una dimensione spaziale onnicomprensiva, che informa la modellazione degli elementi costruttivi, in un coinvolgimento di tutte le dimensioni esperibili del corpo.

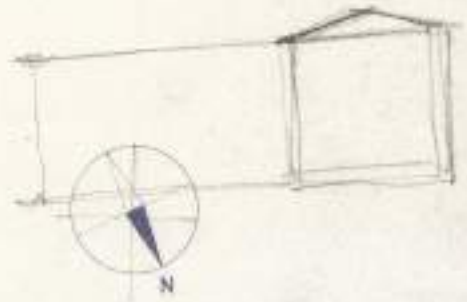
Uno schizzo a matita, frettoloso, sulla copia eliografica del progetto di massima, segna un momento nodale, nell'evoluzione del progetto: la rotazione del sistema espositivo 'in parallelo' rispetto all'asse di via Palestro. Una parentesi breve, nell'arco lungo del progetto, ma utilissima poiché apre la strada al progetto definitivo, con due mosse: si imposta il rapporto tra una serie di navate parallele e una testata di chiusura trasversale (che in questo caso è costituita dal padiglione preesistente) e si occupa l'intero lotto disponibile, eliminando la corte. La non linearità dell'andamento progettuale offre nuovi punti vista.

Passando per altre soluzioni progettuali³⁷, ancora organizzate con ambienti 'in parallelo al parco', nel maggio 1949, il progetto raggiunge la spazialità del padiglione realizzato³⁸.

Da questo momento, fino alla realizzazione, ultimata nel 1954, la rivoluzione principale prende corpo in sezione e riguarda la modellazione e l'affinamento degli elementi costruttivi.



VIA PALESTRO



Chimico Applicata

Tecnologia dell'acqua, acque potabili, acque per uso industriali, depurazione delle acque.

Tecnologia chimica del calore e combustibili industriali, potere calorifico, aria necessaria alla combustione, temperatura teorica di combustione, il legno, combustibili fossili e derivati, gasolio, petrolio, gas naturali, distillazione dei combustibili fossili, gas di città, oli minerali e derivati, gas naturali, benzina sintetica.

Industria dei materiali vetrai, ceramici ed affini. — I vetri, produzione dei vetri, vetri speciali, ceramiche e laterici, materiali refrattari. —

Leganti secchi ed idratati: gesso, calce, cemento, malta, cementi, fabbricazione, norme di accettazione, prova del cemento, cementi speciali, posolite.

Metalli industriali: generalità e proprietà meccaniche, materie prime per la fabbricazione della ghisa, ghise ed acciai, norme e uso leghe, alluminio e sue leghe. —

Elementi costruttivi

(Dr. Ing. Arch. Ignazio Gardella)

Esame di elementi e sistemi costruttivi usati in diverse epoche: loro caratteri tecnici e loro valore esecutivo, cioè loro impiego in architettura.

Esame dei sistemi costruttivi usati in vari costruzioni a involucro resistente (strutture contemporaneamente portanti e divisorie), costruzioni e architetture moderne (materiali portanti in legno, ferro, cemento, acciaio e chiusure portanti); costruzioni a «cassella» in cantilena; costruzioni parzialmente o totalmente sospese a «arco» con elementi prodotti in serie; nuovi orientamenti nei metodi di costruzione, studi ed esperienze italiane ed estere.

«Unificazione e modulazione» degli elementi costruttivi (modi e norme italiane ed estere).

Influenza del progresso tecnico e dell'industrializzazione edilizia sull'architettura contemporanea; deviazioni «tecnicistiche»; esame critico di organismi architettonici contemporanei nei quali gli elementi costruttivi sono pienamente posseduti e dominati dall'architetto, ed è raggiunta la sintesi della necessità statica, distributiva ed estetica.

Caratteristiche, materiali usati, esigenze d'arte per l'esecuzione, possibilità espressive della seguenti opere: fondazioni (ordinarie, speciali, a piloni, travi coricate, pile di cemento armato, inderite, sistemi vari di palificazioni e consolidamento del terreno); murature (in pietra, laterizio, calcocemento, a blocchi); volte (in pietra, laterizio, calcocemento); arcosoloni (in legno, ferro, cemento armato); coperture a tetto e a terraso (in legno, ferro, cemento armato, con usi di materiali vari); scale ed accessori (servizi) (in legno e metallo); rivestimenti esterni (intonaci, pietre naturali, laterizio, gres, ceramica, prodotti speciali); partizioni interne (in legno, ferro, cemento armato, gres, ceramica, laterizio, gresma ecc.); tavolati di chiusura delle camere portanti e di trasmissione interna (laterizi, legno, materiali speciali); rivestimenti interni (intonaci, lastre, a gesso, stucchi, stucchi, ceramica, vetro, ecc.); vetrate e inieggiate; opere diverse di faldamento; impianti di riscaldamento e condizionamento, di illuminazione elettrica, di fognatura, idraulici e sanitari.

Per alcune opere (ad esempio le coperture portanti), dove una conoscenza più approfondita richiede lo studio della scienza delle costruzioni, ed il loro

terà ad una informazione di massima; per altre opere invece (ad esempio i serramenti) si passerà fino al dettaglio costruttivo.

Gli allievi dovranno preparare durante l'anno una serie di disegni di elementi costruttivi desunti da libri, da manuali e riviste e anche direttamente progettati.

È corso si propone, più che di fornire agli allievi un «servizio» di testi che può anche restare inerte, di avviarli ad una conoscenza critica degli elementi costruttivi, che serve di base ad una cultura viva e continuamente aggiornata, nella quale l'esperienza tecnica sta in costante rapporto con tutte le esperienze umane da cui nasce l'unità d'architettura.

Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura

(Dr. Arch. Bruno Zevi)

1. La preistoria — Notioni generali geografiche e storiche — Le città preistoriche — Le palafitte — Le terramare — Le dolmen e i villaggi fortificati — I monumenti megalitici: dolmen, menhir — Le civiltà neolitiche — Villaggi e forte — Distribuzione dei tratti e delle abitazioni tipiche — Significato della preistoria per gli architetti moderni.

2. L'Egitto — Tracce urbanistiche dei principali centri: Memfi, Tebe, Fife, Kahun, Tell-El-Amarna, Tebtunis — Tecniche, materiali costruttivi e sistemi di lavoro — Mastabe e piramidi — Templi e cappelle funerarie — Costruzioni ipogee — I palazzi faraonici e i vari tipi di abitazioni comuni. — Notioni generali sulla storia delle scoperte archeologiche.

3. La Mesopotamia — Tracce urbanistiche delle principali metropoli: Babilonia, Ninive — Materiali costruttivi, tecnica, sistemi di lavoro e programmi edilizi — Tombe, templi, zigurati, palazzi — Storia degli scavi.

4. La Persia, la Palestina, l'Assiria, la Siria e la Fenicia — Tracce urbanistiche dei principali centri: Persepoli, Gerusalemme, Carthage, Zeugma, Carthage e Chittana — Monumenti funerari, civili e religiosi — Strutture ipogee e programmi edilizi — Storia degli scavi.

5. La Grecia preclassica — I rapporti culturali del mondo antico e gli usi architettonici — Monumenti della Frigia, Lidia, Caria e Licia — Le principali sedi delle origini del mondo ellenico — I centri dell'isola di Creta: Cnosso, Fefo, Malia, Ithaca, Trilade — Storia del rinnovamento, distruzione dei palazzi cretesi — Troia — Monumenti di Tirinto e di Micene — La diffusione della cultura architettonica agli inizi della civiltà ellenica.

6. Architettura etrusca — Rapporti della civiltà etrusca con i Celti e gli Iberi — La città villanoviana — Struttura della città etrusca: Vulci, Tarquinia, Cerveteri, Chiusi, Perugia, Cortona, Arezzo, Volterra, Veulonia, Veio, Faleri Novi, Capua, Populonia, Marsiliana — Le origini di Roma — Continuità tra la preistoria, la civiltà etrusca e il mondo romano — Rapporti tra la civiltà etrusca e le altre civiltà del mondo antico — Storia degli scavi — L'arco e la volta del mondo antico — Costruzioni megalitiche, templi, porte, tombe.

7. Architettura ellenica — Storia dell'arte greca e critica delle direzioni cronologiche: Medioevo ellenico, periodo arcaico, arte classica, periodo ellenistico — Storia delle scoperte archeologiche, funzione del processo evolutivo e suo superamento — Notioni generali sulla storia della critica dell'architettura ellenica — Le diverse interpretazioni circa i rapporti e le procedure cronologiche tra i monumenti greci e quelli delle colonie — L'urbanistica ellenica: la formazione diversa degli agglomerati urbani, popolazione e dimensioni dei principali centri, i sistemi precedenti alle guerre persiane, i trionfi greci — L'urbanistica di Atene, Priene, Mileto, Corinto — L'urbanistica dei centri greci — L'urbanistica ellenistica: Pergamo — Conferma delle città: le acropoli, le agorè, i quartieri residenziali e le loro diverse funzioni durante i secoli — Le colonie spartane dell'urbanistica greca — Tecniche costruttive, materiali e metodi di lavoro — I templi, i teatri, i santuari, gli edifici pubblici, le abitazioni — Dimensione-

L'ARCHITETTURA COME METAFORA DELLA COSTRUZIONE

La costruzione del carattere attraverso l'invenzione degli elementi costruttivi

La semplicità, o la sintesi, che è una delle qualità salienti delle opere gardelliane, costituisce un punto di arrivo del progetto. Giunge al termine di un processo che parte dalla considerazione della complessità multiforme del reale, dalla varietà e molteplicità di temi narrativi che egli si propone di inserire nel progetto, dove la *reductio ad unum* avviene senza annullare la riconoscibilità degli stessi attraverso un lavoro complesso, e in parte desueto, sui rapporti tra le parti e il tutto, dove «il particolare va inteso nel senso etimologico cioè come parte di un tutto»³⁹.

Nelle prospettive interne del 1949⁴⁰ sono poste molte questioni che, se anche non risolte, avanzano, in termini di disegno, alcuni 'desideri'. E in questa direzione, tracciata 'in avanti', si dirige la composizione dei singoli elementi costruttivi.

È il caso degli elementi strutturali orizzontali e sub-orizzontali che sottendono il profilo avvolgente della galleria a livello del giardino.

La prospettiva (GAM 23) anticipa il desiderio di conformare la sezione secondo un andamento spezzato che imprima alla galleria delle sculture la direzionalità di una navata, per circoscrivere uno spazio a sé stante e caratterizzato, nonostante la continuità visiva e spaziale con il parco e con il resto degli ambienti del museo.

La sezione articolata del soffitto assolve a quel ruolo di determinazione spaziale che normalmente è affidato alle pareti, individua lo spazio della galleria come una pausa, o un 'diaframma' esteso, tra interno ed esterno.

All'intenzione della prospettiva segue l'invenzione degli elementi costruttivi capaci di restituire quella situazione spaziale. In un primo tentativo soltanto i 'portali strutturali' sottendono con la propria sagomatura la sezione avvolgente della galleria, mentre il solaio è risolto con una struttura in voltine di laterizio su longarine in ferro e un controsoffitto in «graticcio staub»⁴¹ resta appeso al di sotto per dare forma al soffitto della sala.

È la stessa struttura in acciaio, pienamente padroneggiata, che fornisce la soluzione per un utilizzo sintetico degli elementi strutturali: le travature secondarie si 'sdoppiano' in una coppia di profili a C,

che possono giuntarsi con analoghe travature 'terziarie' attraverso i fazzoletti metallici posti negli angoli. Il montaggio degli elementi con diverse inclinazioni fornisce lo scheletro rispondente alla sezione precedentemente tracciata. E la costruzione si fa espressiva.

La piegatura concava sottesa dalle superfici del soffitto, serve anche a mantenere contenuta l'altezza della lunga vetrata sul parco (3 m), mentre lo spazio della galleria delle sculture si decomprime al centro. Così il «basso orizzontale» della vetrata fissa si «srotola»⁴², tagliando i grandi alberi del parco all'altezza del fusto.

E anche all'interno, pur nel «silenzio visivo»⁴³ che si fa così opportuno all'ascolto delle opere, entra una natura controllata e rarefatta, attraverso i pilastri (scatolari a base quadrata di lato 20 cm) verniciati di verde scurissimo, come fusti arborei che discutono una continuazione traslata dei tronchi veri, ma oggettivati, all'esterno.

Le partizioni interne al piano rialzato sono allineate in corrispondenza delle travature primarie, e, inizialmente, si piegano soltanto nella pannellatura di fondo, che specchia l'inclinazione del muro su Via Palestro in una cuspidè, generando gli spazi nascosti dei ripostigli.

Solo nella variante finale una doppia pannellatura si dispone anche sul lato del giardino, a comporre le stanze esagonali.

Questo espediente, che socchiude le navate celando parzialmente la visione dell'esterno, oltre a concentrare maggiormente l'attenzione sulle opere, aggiunge una varietà di visione alla già ricca esperienza spaziale, e genera un'apertura sul verde maggiormente direzionata e astratta. Con la piegatura dei primi pannelli, le navate dedicate alla pittura si ritraggono di alcuni metri verso il muro di fondo, liberando la visione dei pilastri, che compongono un ritmo libero nello spazio di confluenza tra le gallerie sovrapposte e la grande sala. Fa eccezione l'ultima teoria di pannelli che avanza a inglobare il pilastro e si rettifica per marcare, nell'eccezione, la chiusura del sistema.

Tra gli elementi costruttivi che maggiormente attraversano un processo di affinamento e modellazione ai fini espressivi, è la scala. A partire dalla faticosa 'rinuncia' alla sua versione doppia e scultorea, nel maggio 1949 si presenta ridotta a una sola rampa, accostata al muro del padiglione d'ingresso, ma spezzata al centro e di lì piegata, per spingersi verso il centro della sala. Nel 1950 si chiarisce come elemento agganciato al muro e ad esso sospeso, tuttavia, nella modellazione della figura d'insieme, con l'allargamento a 'coda' della terminazione, conserva il segno di un invito.

Nel definirsi come scala 'a sbalzo', ogni gradino, autonomo e sospeso – il primo non tocca il pavimento, e l'ultimo non si confonde con il solaio della balconata – è sagomato per accompagnare il gesto del salire. Si costruisce con un'anima di ferro, ma anziché estrinsecare la struttura, raccorda la sezione resistente alla sottile alzata, con i segni morbidi del rivestimento, legno sopra, ottone sul fianco. L'espressività che era stata della figura d'insieme, si condensa nel disegno del gradino, di una scultoreità corporea quasi di midollo, o dentatura. Non può dirsi soltanto *ergonomia*.

Infine la ringhiera della scala stessa e della balconata, che inizialmente sembra replicare la natura plastica e quasi ossea della rampa, nei disegni successivi matura un distacco, si alleggerisce e assume un altro tipo di tensione decorativa, nella giustapposizione di esili piatti metallici retti (principali) e inclinati (secondari), che suggerisce la dinamica dell'ascesa.

L'invenzione degli elementi costruttivi, orientata ai fini espressivi, per Gardella sancisce lo scarto fra edilizia e architettura. Sono questi i contenuti del suo primo insegnamento allo Iuav di Venezia.

Quando nel 1949 ottiene l'incarico per il corso di *Elementi Costruttivi*, egli scrive un programma che può essere considerato un manifesto di quell'«architettura come esperienza dell'arte costruttiva»⁴⁴ e viceversa del valore espressivo della costruzione.

Il programma del corso prevede lo studio di «elementi e sistemi costruttivi usati in diverse epoche: loro caratteri tecnici e loro valore espressivo, cioè loro risolversi in architettura» e l'«esame critico di organismi architettonici contemporanei nei quali gli elementi costruttivi sono pienamente posseduti e dominati dall'architetto ed è raggiunta la sintesi delle necessità statiche, distributive ed emotive»⁴⁵.

Attraverso l'esplorazione di molteplici sistemi costruttivi, lo studio delle proprietà dei materiali e delle loro possibilità di messa in opera nei diversi elementi costruttivi, «il corso si propone, più che di fornire agli allievi un "archivio" di nozioni che può anche restare inerte, di avviarli a una conoscenza critica degli elementi costruttivi, che serva di base a una cultura viva e continuamente aggiornata, nella quale l'esperienza tecnica sia in costante rapporto con tutte le esperienze umane da cui nasce l'unità d'architettura».

È già quell'unità dell'architettura, come arte, che risolve in sé le molteplici istanze della realtà.

L'invenzione degli elementi costruttivi era intesa, in termini di semplificazione concettuale e padronanza della tecnica, «come porta d'ingresso all'Architettura»⁴⁶.

Per Ignazio Gardella si trattava dell'intendimento classico dell'architettura in cui ogni elemento esprime un proprio tema e in rapporto al corpo dell'architettura svolge il ruolo della parola nel discorso:

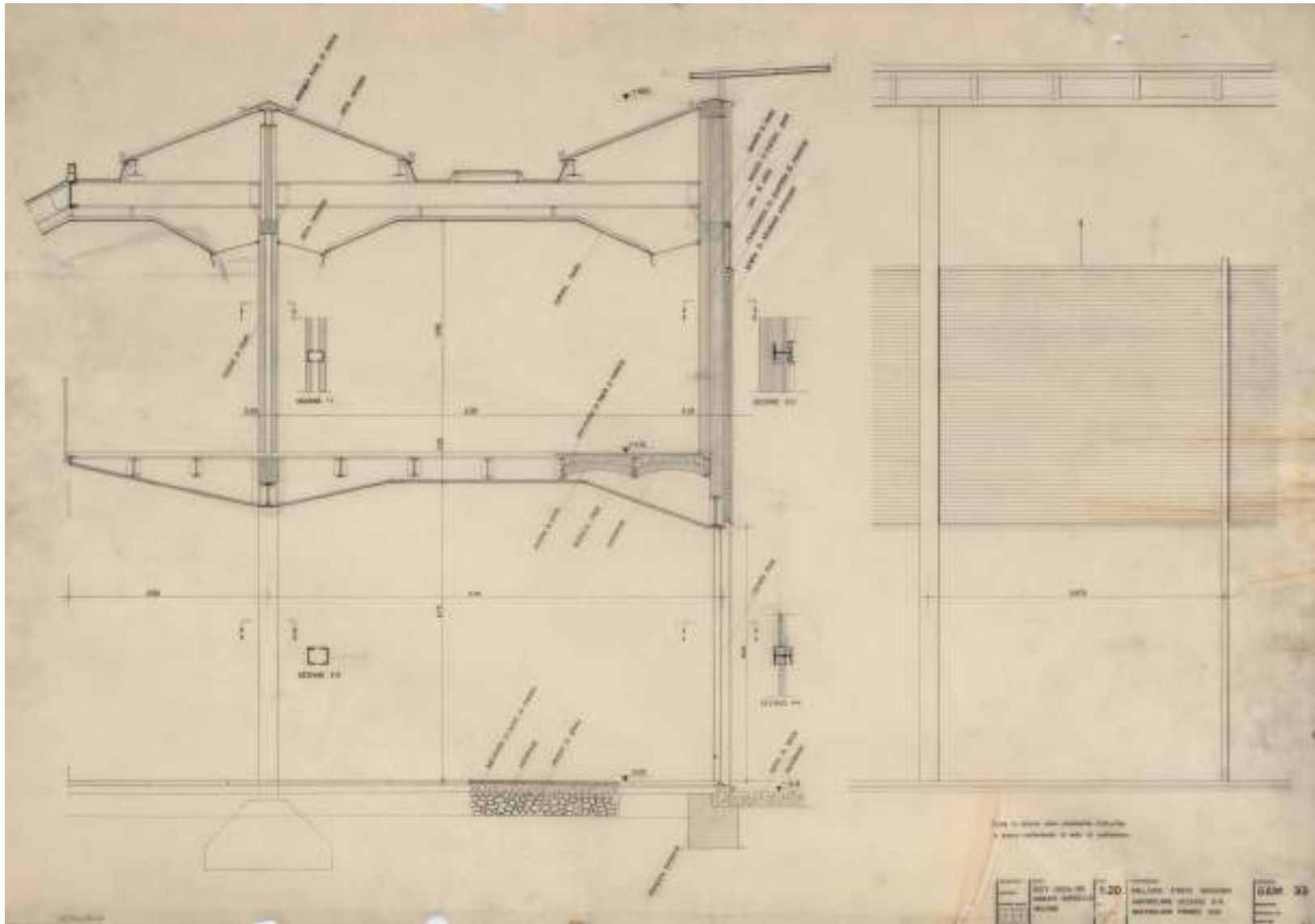
[...] credo che solo attraverso l'esercitazione del comporre, cioè del combinare le varie parti nell'unità dell'insieme, ciò si faccia chiaro, così come ci si rende conto che ogni elemento, per esempio una porta, una finestra, qualsiasi particolare della costruzione acquista la sua qualità significativa dal posto che occupa nel contesto dell'architettura. Allo stesso modo il senso di una parola si precisa nel giro della frase, come il senso della frase si precisa nell'insieme del discorso⁴⁷.

La parola si risolve nel discorso, ma è interessante risalire al suo significato primitivo e porlo in relazione al significato che ha raggiunto nel suo utilizzo attuale: «divertente è seguire il formarsi delle parole, dall'embrione alla forma definitiva; ed è altrettanto divertente 'risalire il corso' di una parola, ritornare da quello che essa è a quello che essa era, soprattutto se in questo passaggio la parola ha cambiato significato»⁴⁸. Nel rapporto tra permanenza e mutazione sembra potersi leggere in filigrana la spirale della storia.

Galleria delle sculture. Prospettiva, maggio 1949,
tavola GAM 23. CSAC

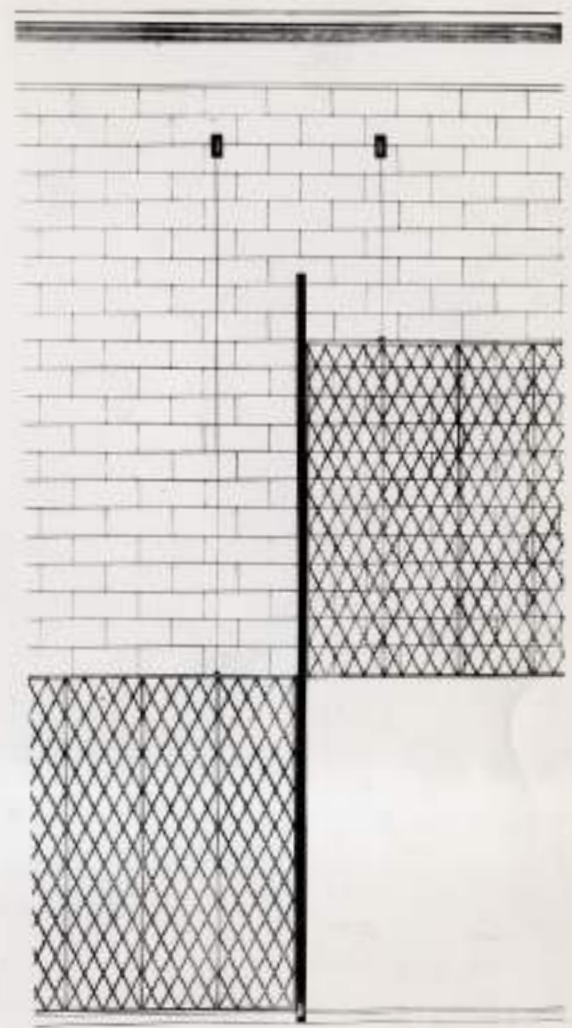
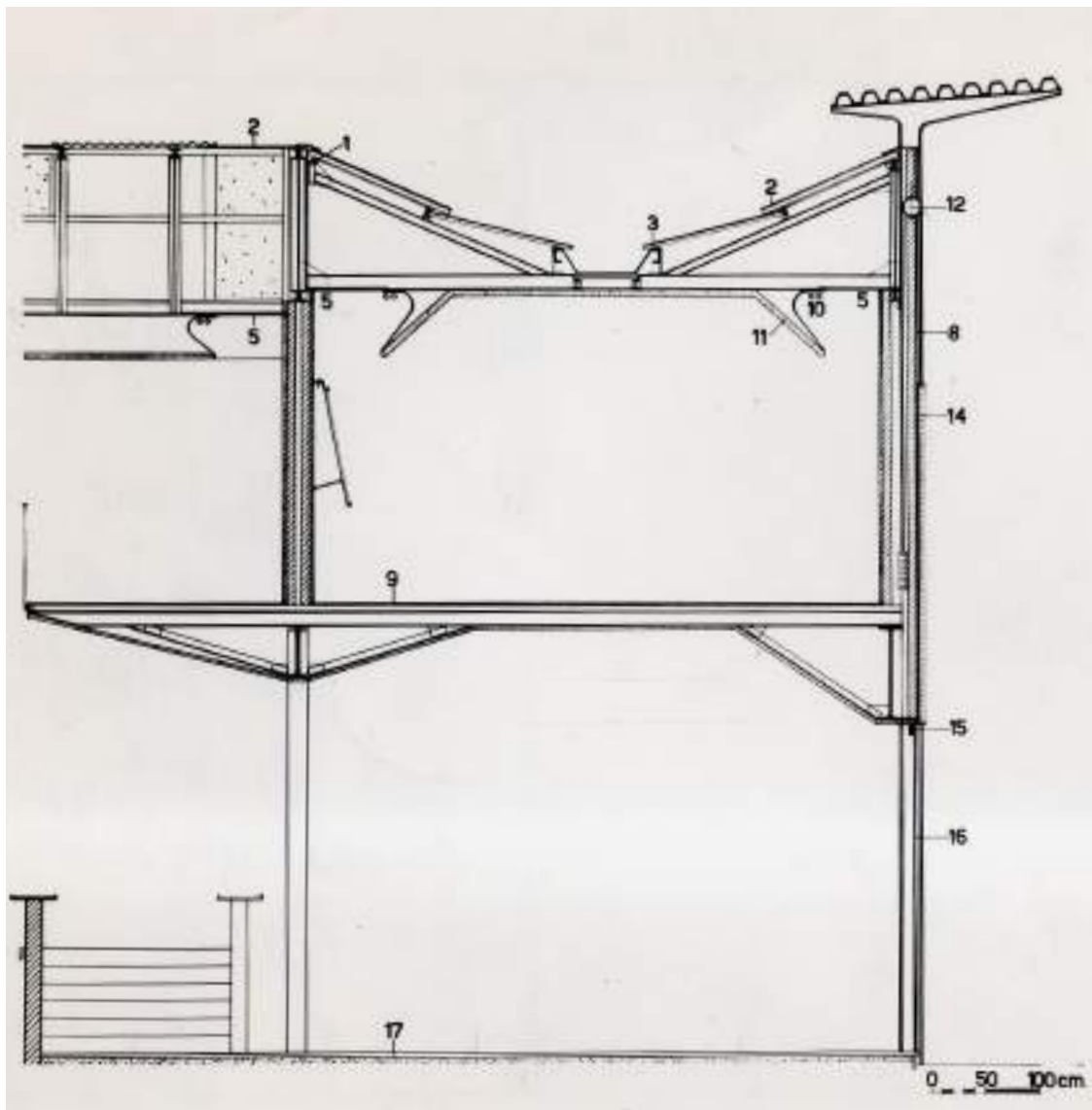
pp. 172-173: sezione trasversale delle gallerie
sovrapposte e frammento della facciata sul parco:
Tavola GAM 33, 1949. CSAC; disegno della
variante finale, 1954. ASG

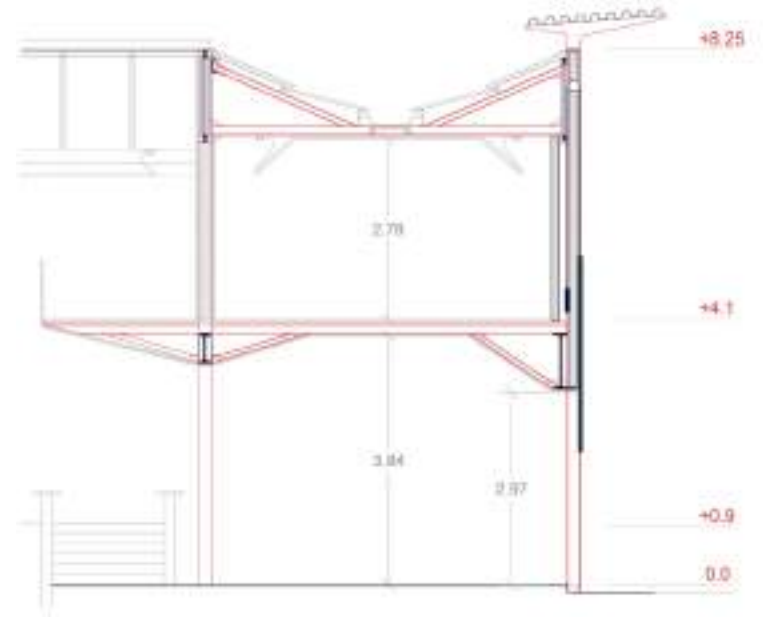
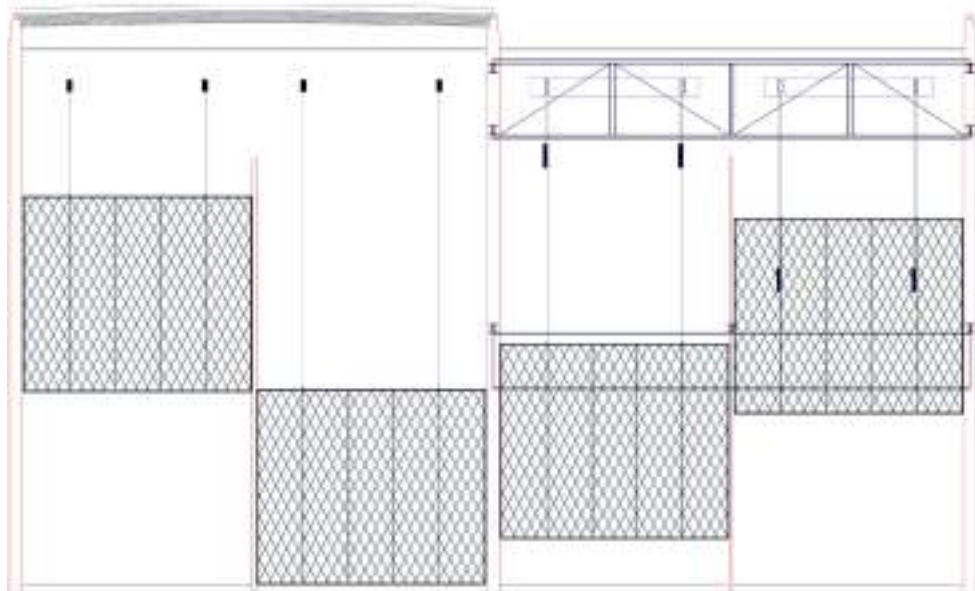




DRAWING NO. 520
 TITLE: SECTION THROUGH
 BUILDING
 DATE: 1920
 DRAWN BY: [Name]
 CHECKED BY: [Name]

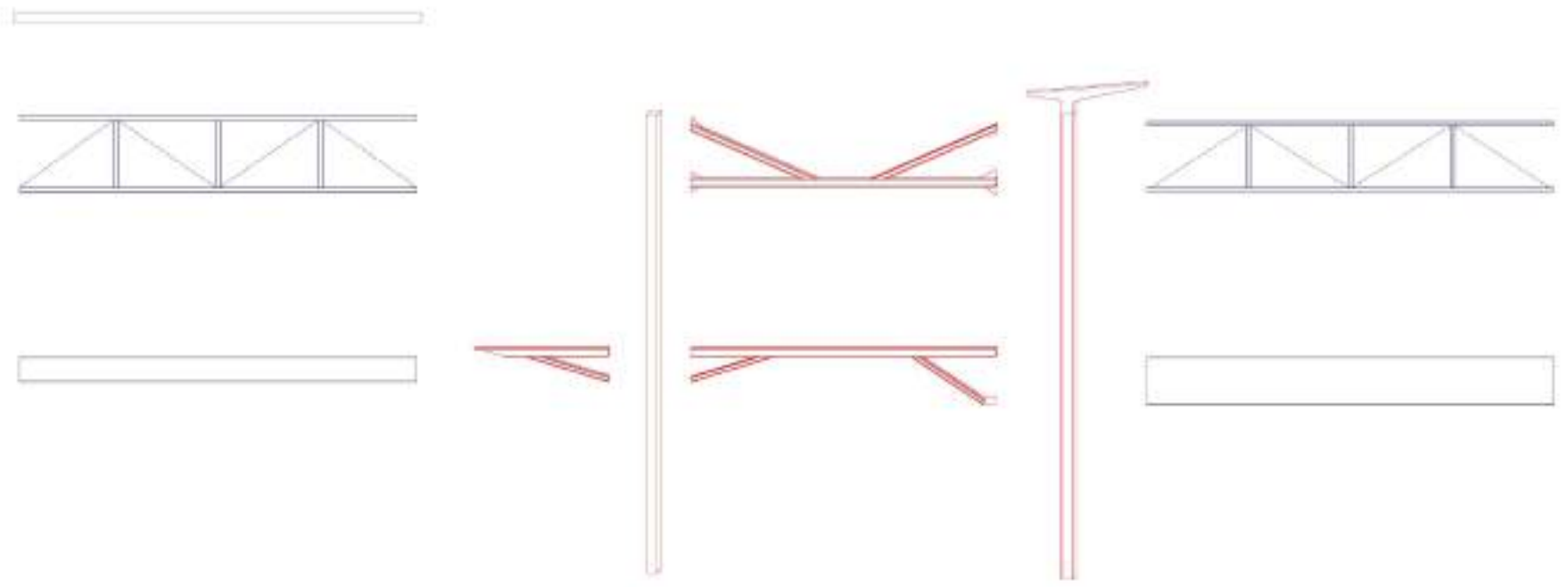
520
 SECTION THROUGH
 BUILDING
 DATE: 1920

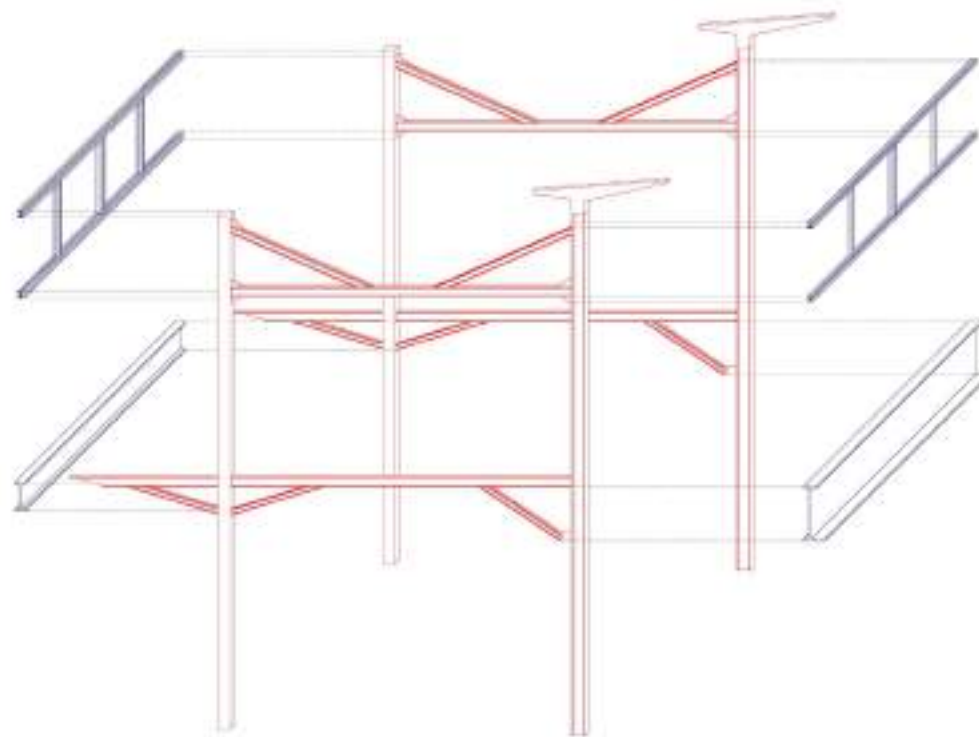
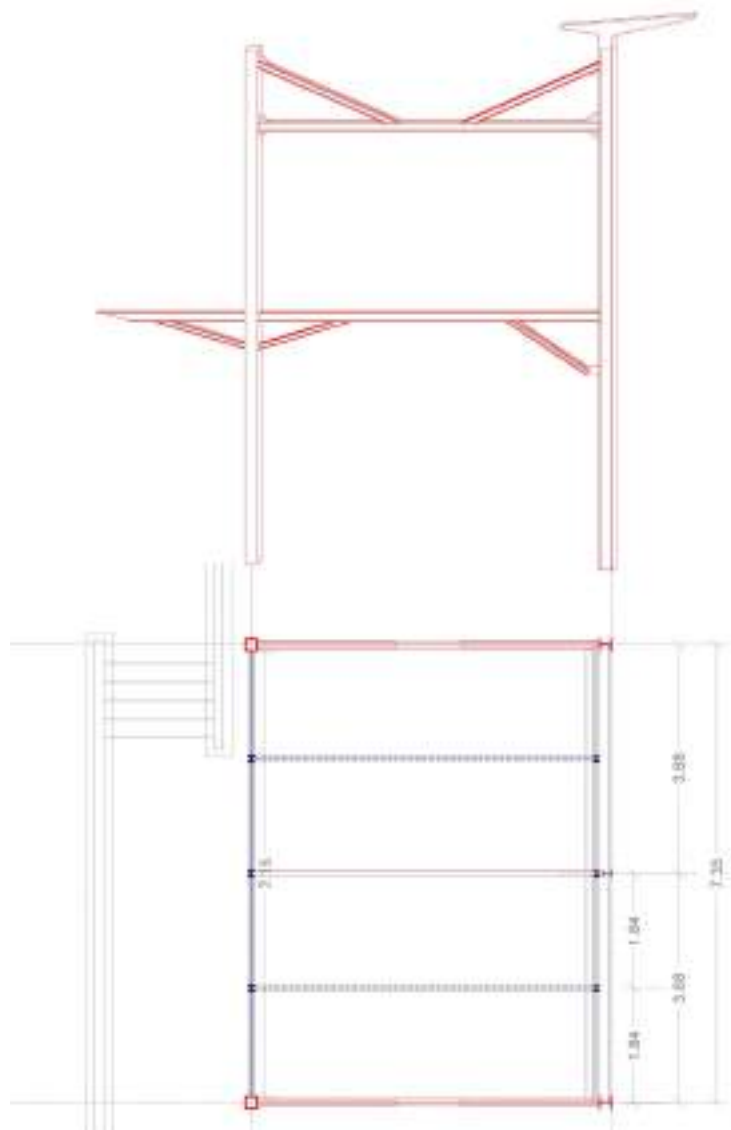




Struttura della testata sul parco che sottende la conformazione dello spazio delle gallerie sovrapposte: prospetto, sezione, analisi della struttura in assonometria. DDA

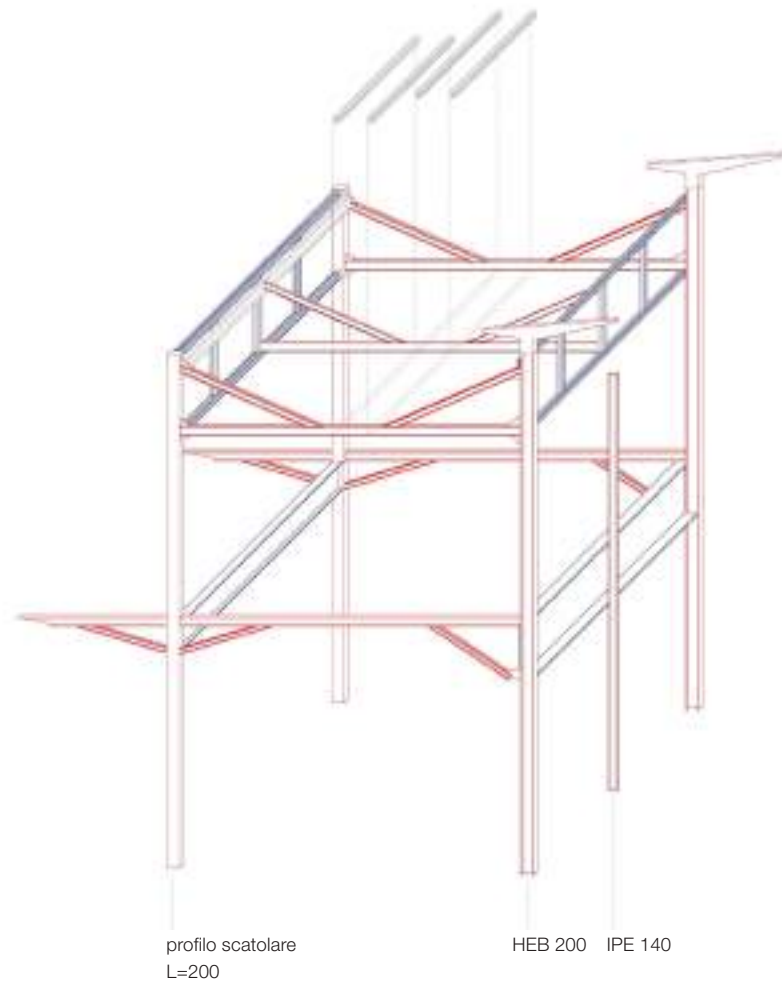
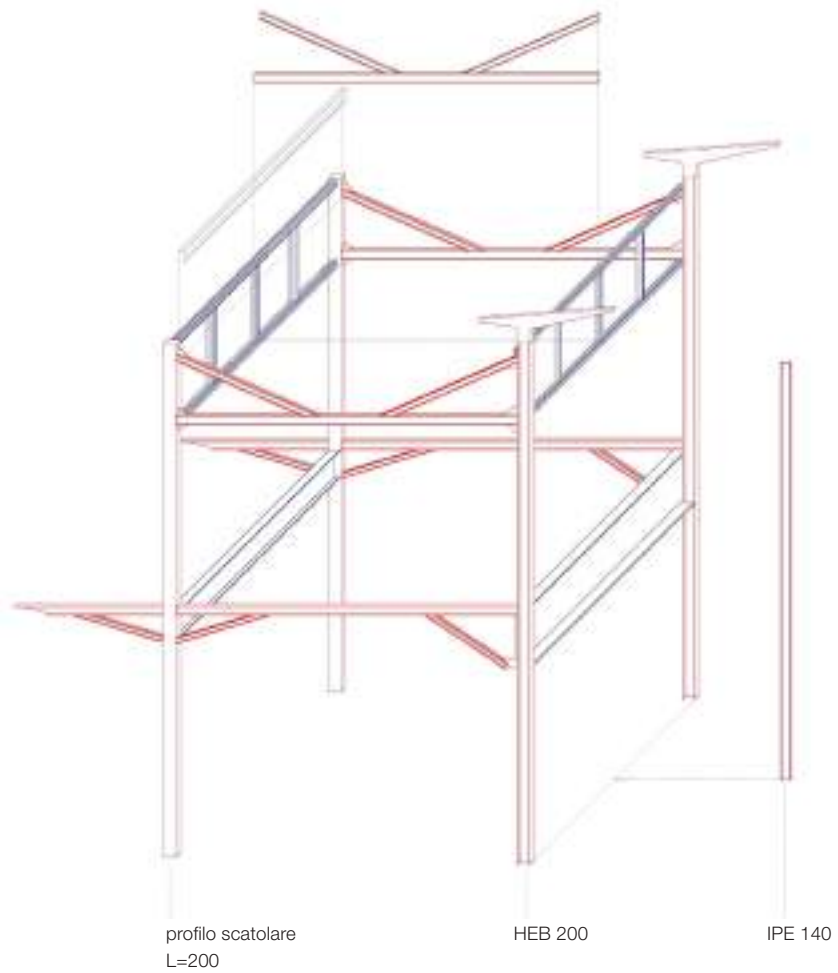


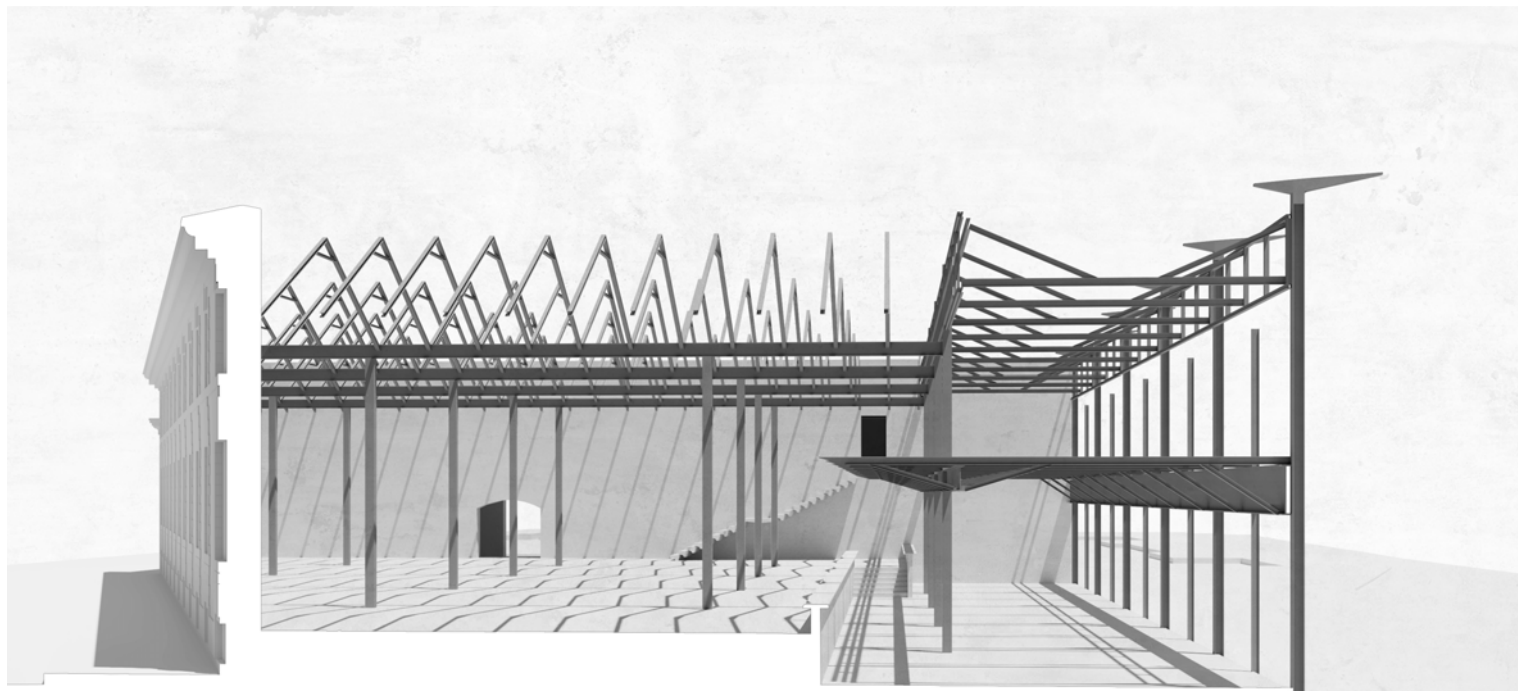




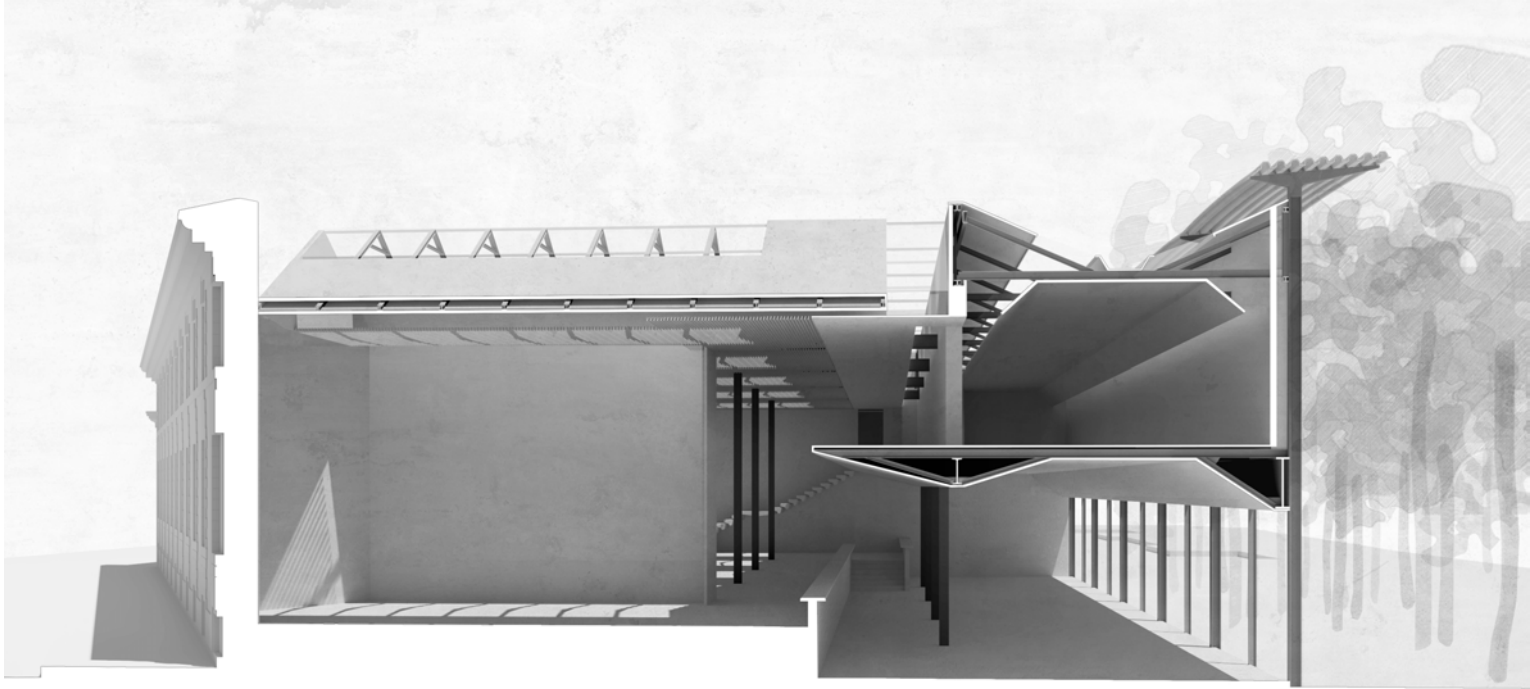
profilo scatolare
L=200

HEB 200





Sezione trasversale prospettica. Studio del rapporto tra scheletro (pilastri, struttura orizzontale di I° e II°) e involucro (chiusura e direccionamento luminoso). DDA





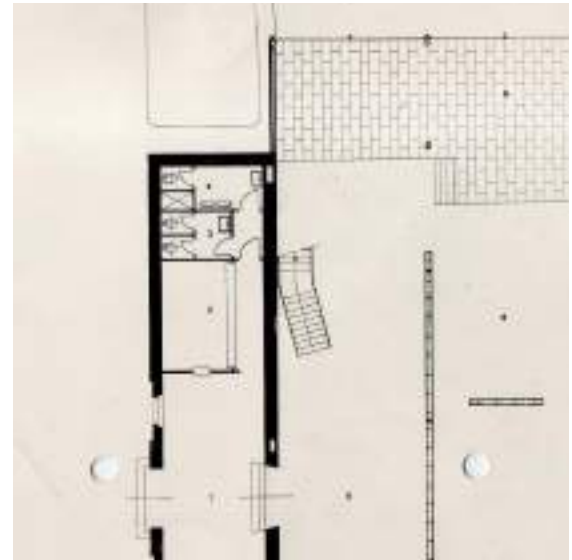
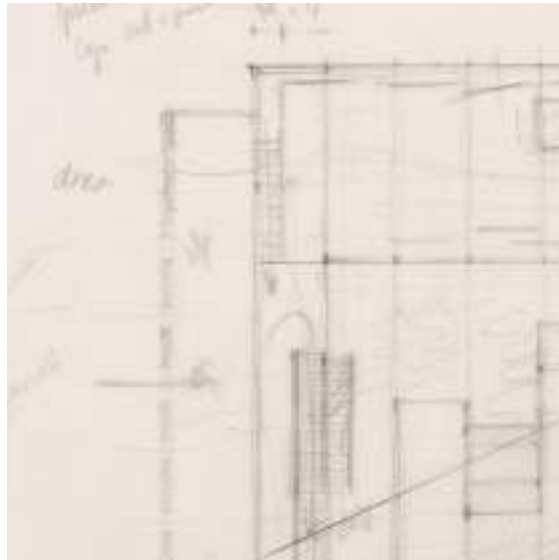
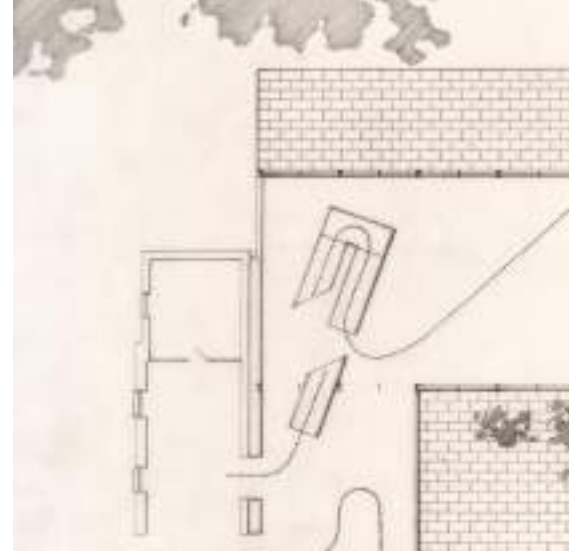
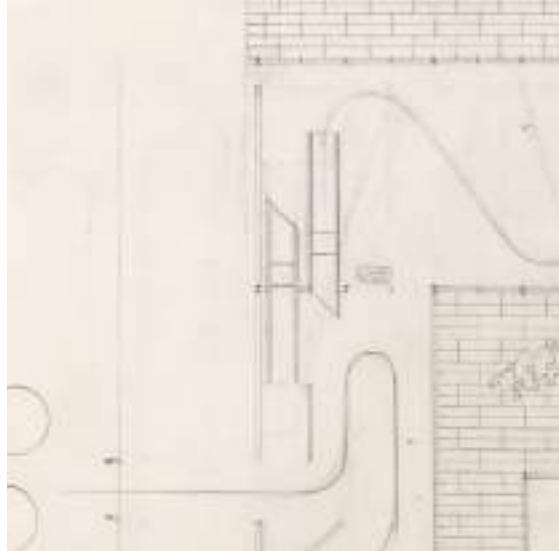
Spazio interno al piano superiore: balconata e galleria dei disegni. Fotografie, G. Casali. ASG





Ingresso alla galleria. Fotografia, ASG; vista prospettica, maggio 1949, tavola GAM 24. CSAC





Scala. Disegni in pianta (estratti), dal 1948 al 1949. CSAC, ASG; fotografia, G. Casali. ASG

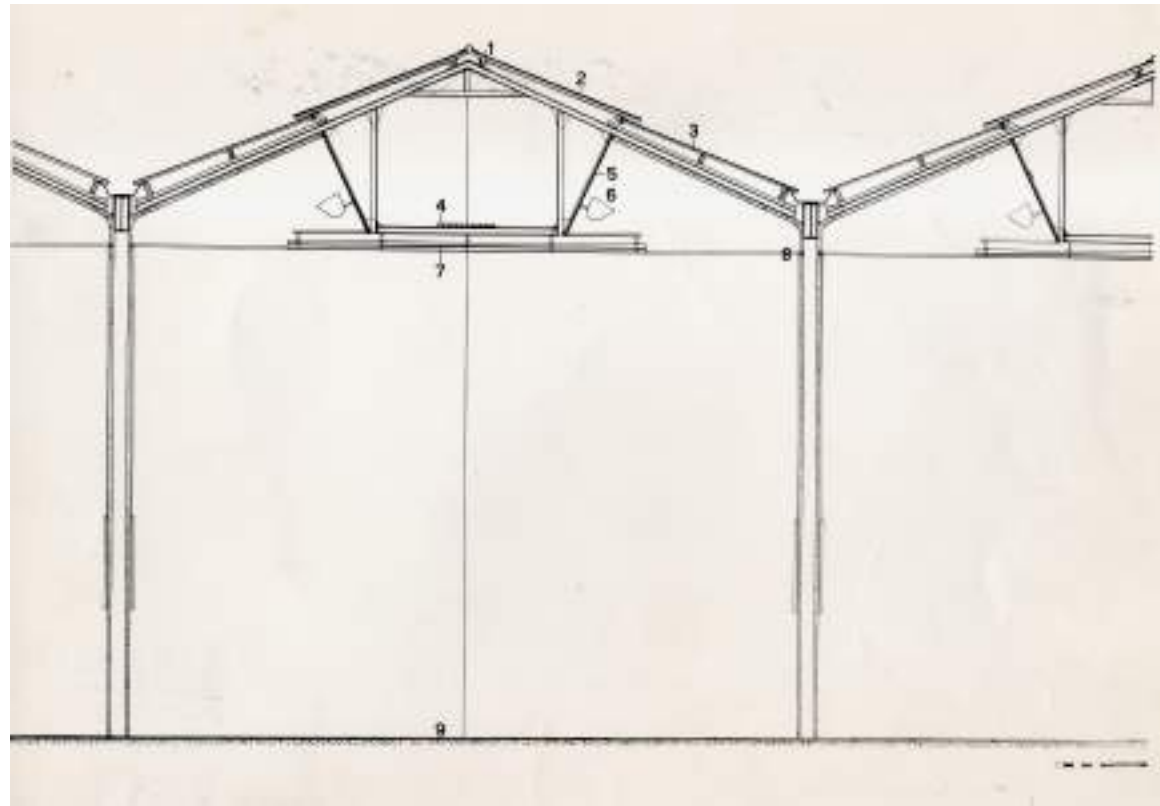




Scala. Dettaglio dell'attacco dei primi gradini al piano della galleria. Fotografia, G. Casali. ASG
A destra: disegni di studio della scala e della ringhiera. CSAC



Sezione longitudinale sulle navate della pittura:
dettaglio che evidenzia il rapporto tra struttura,
chiusura e schermatura; fotografia di una delle
navate esagonali per l'esposizione dei dipinti. ASG





ARTS
COUNCIL







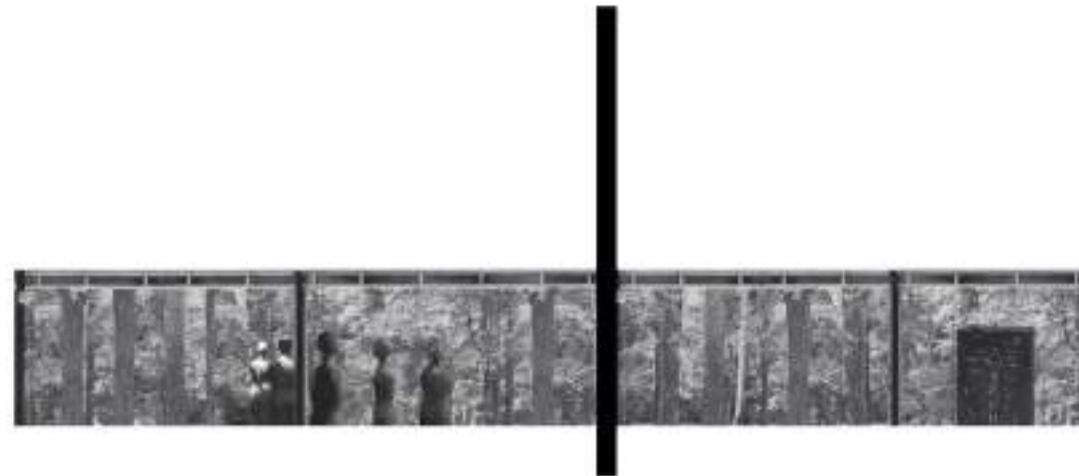
Fotografie della galleria delle sculture; pagine precedenti: fotografie dello spazio di raccordo tra i diversi ambienti espositivi. ASG



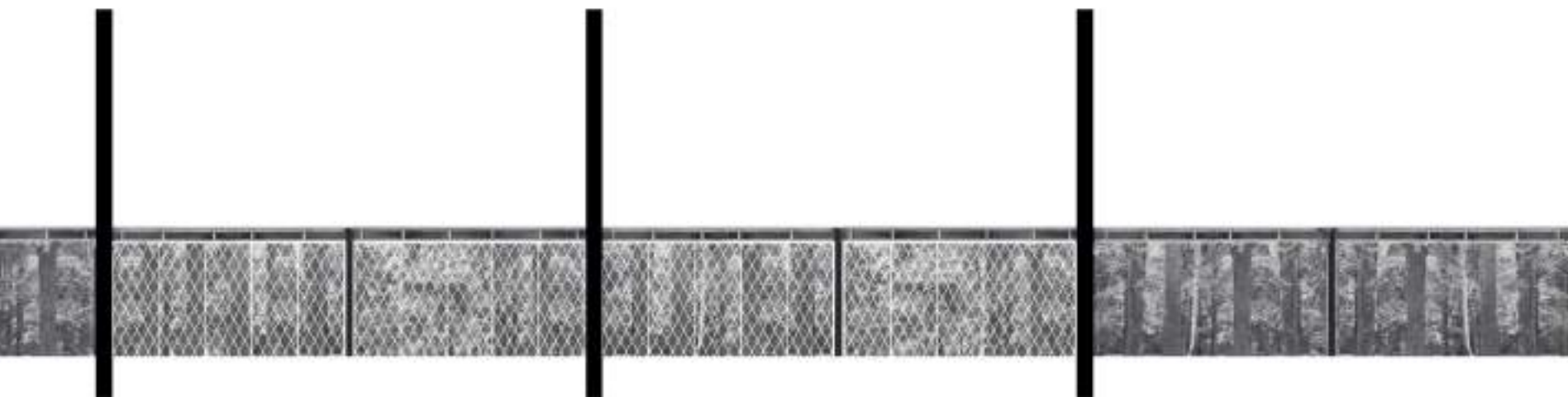


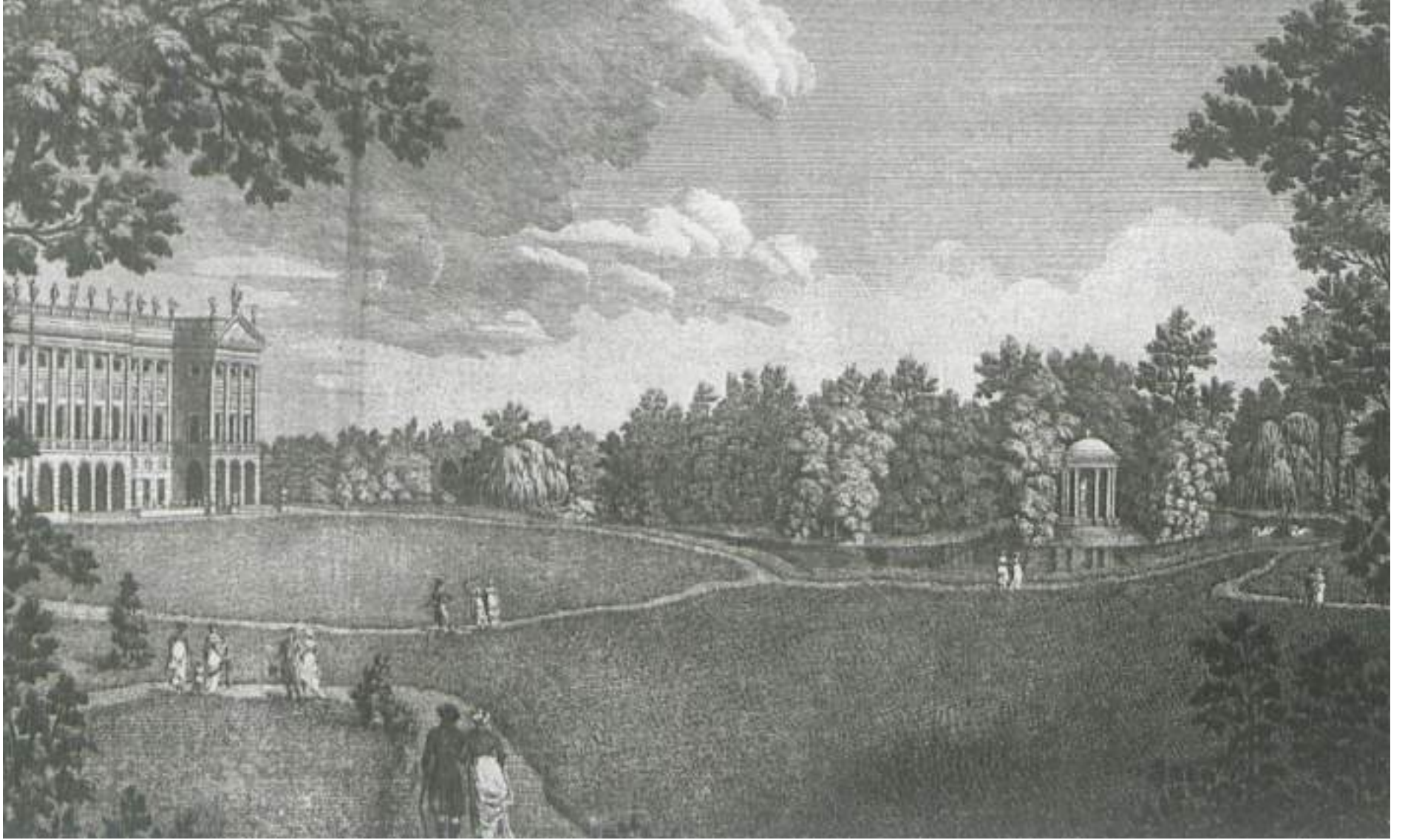
Vista del parco dalla galleria delle sculture. ASG

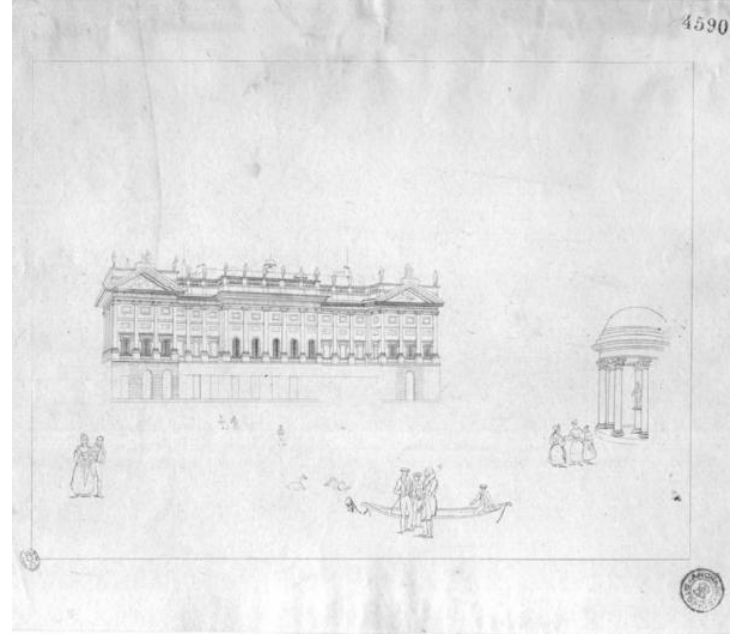




Il 'basso orizzontale' della vetrata fissa sul parco in rapporto ai pilastri, interpretazione sintetica della vista dall'ambiente rialzato della galleria dei dipinti e vista dalla galleria delle sculture. DDA









LA COSTRUZIONE DEL CARATTERE: LA FACCIATA DEL PAC

I.G. [...] Di questo edificio si parla sempre dello spazio interno. Io trovo che anche visto da fuori, dal giardino, sia piacevole perché ha proprio l'aspetto di certe costruzioni da giardini.

A.M. è vero, da fuori ha l'aspetto di un'orangerie. Vedi è ancora una questione di carattere⁴⁹.

Fra le molte versioni della relazione illustrativa, più volte rieditata per adattarla ad articoli, pubblicazioni, convegni o concorsi, esistono due stesure che aggiungono come conclusione questa frase: «si è cercato nell'insieme di raggiungere una composizione architettonica calma e un aspetto il più possibile leggero, quasi di serra da giardino»⁵⁰.

Allontanandosi dall'aspetto delle scuderie preesistenti, così come dal carattere della Villa Reale, al quale avrebbe potuto alludere in maniera molto più letterale, Gardella sceglie di rivolgersi alla dimensione leggera delle serre, delle limonaie, delle grandi e piccole strutture effimere che animavano il parco nelle occasioni di fiere, o feste, in cui il giardino veniva aperto alla cittadinanza (borghese) di Milano.

Al contempo l'edificio rielabora un immaginario sironiano in cui la presenza dell'industria ridiscute i limiti urbani, e si inserisce nel mondo figurativo milanese.

Il carattere di un edificio leggero 'da giardino', sospeso tra l'aulico e l'utilitario, investe la costruzione dell'intero edificio e dei suoi elementi sia interni che esterni. Ma 'esce allo scoperto' e si palesa in maniera dirompente nella nuova facciata sul parco, al dischiudersi delle grandi chiome.

L'unico nuovo fronte che Gardella ha l'opportunità di costruire è oggetto di un enorme lavoro che si svolge in un continuo passaggio tra l'affinamento dei singoli elementi costruttivi e la disposizione degli stessi in un sistema di rapporti complesso, che si articola nelle tre dimensioni, a cui si aggiunge una quarta, con la dinamica del movimento.

I molteplici strati di senso che compongono la facciata sono leggibili nella sua profondità e restano riconoscibili nella propria individualità. Un gusto analitico della composizione esibisce i singoli elementi per raccontarne la costruzione: i setti di bordo (o limiti del discorso), il muro cieco e 'sospeso' che fa da contrappunto alla lunga vetrata sottostante, l'ordine gigante e l'ordine minore dei pilastri, il coronamento o pensilina, i cancelli saliscendi con cavi e passacavi.

Fronte sul parco. ASG

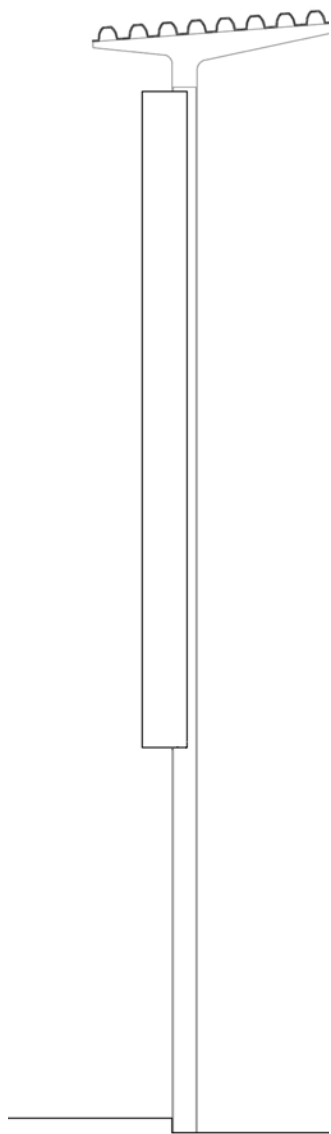
Pagine precedenti: E. Silva, *Veduta del giardino e di parte della Villa Belgiojoso in strada Pisara*, 1801; fotografie della Villa Reale e incisione di J.J. Falkeisen, Raccolta Bertarelli, Archivio Civico Milano.

Si instaura un discorso di strati, disposti su piani diversi, già sperimentato nel dispensario di Alessandria e, in modo diverso, nella Villa Borletti: come disporli? Quale sequenza? La loro disposizione istituisce rapporti di autonomia o dipendenza, scandisce la gerarchia tra le parti.

Con i setti di bordo Gardella definisce l'ambito della facciata, la sua direzione comunicativa, tesa fra museo e parco, come già avveniva tra la domestica galleria e il giardino nell'ampliamento della villa Borletti. Queste murature spingono in avanti il muro cieco e 'sospeso', di poco più basso, che racconta la sua diversità, suggerisce il suo essere cavo. I pilastri 'giganti' si alzano oltre il muro e, con una terminazione che si allarga 'a stampella' offrono l'aggancio al coronamento.

Il sistema costituito dall'insieme di ordine gigante e coronamento è uno dei temi su cui Gardella ragiona più a lungo. Nel maggio 1949 il coronamento è una rigida soletta monolitica, forse cementizia, appoggiata alla muratura. Tuttavia, la distinzione analitica tra questo elemento e la copertura degli ambienti retrostanti della galleria⁵¹ lascia presagire i successivi sviluppi. La sezione GAM 33⁵² testimonia la decisione di staccare la soletta dalla testa del muro, secondo una soluzione già sperimentata nella casa Tognella, che poi ritorna nelle Case Borsalino. Un distacco realizzato con esili e ritmici sostegni che appaiono simili, nel ritmo, ai travetti che creano lo spazio vuoto tra copertura e muro verticale nelle due abitazioni. Bisogna attendere il 1950 affinché la soluzione del coronamento del PAC si leghi con gli elementi della pilastrata in un unico sistema. Allora il pilastro si spinge in alto con la terminazione sagomata, e il coronamento si fa più sottile, ma ancora rigido, costruito con profili a C; esternamente rivestito da una scocca metallica sottile, continua a presentarsi come un elemento monolitico⁵³. Eppure, negli stessi mesi, avanza un arricchimento semantico importante per la caratterizzazione della facciata, che coinvolge insieme i cancelli e i profili di coronamento, giungendo a definire un'immagine molto espressiva, con pochi gesti: il coronamento si piega in forma leggermente concava, creando un arco (appena accennato) su ogni campata strutturale, mentre i cancelli si ammantano di nuovi intrecci di linee, vagamente organici. Uno 'scatto' in avanti, di nuovo, che trova attuazione soltanto un anno dopo, con l'utilizzo di profili Zores – non più lastre, ma profili metallici singoli e molto sottili, con sezione a omega –, ancorati alle terminazioni sagomate dei pilastri. La bullonatura del profilo singolo genera una tensione che si traduce nella leggera curvatura, che culmina al centro della luce libera. I pilastri che si diramano in sommità, sono verniciati di verde scurissimo, e da questi si dipartono le lamiere che, con l'entasi leggera, sembrano pronte a librarsi. L'ordine gigante è così compiuto, con estrema leggerezza, posto in avanti rispetto alle murature di bordo e frapposto alla muratura a cassetta della galleria dei disegni.

Disegno che analizza il rapporto che si instaura nella facciata sul parco (progetto realizzato) tra pilastro, coronamento, e muratura sospesa. DDA



Al ritmo rarefatto dei 'tronchi' alti si frappono un ordine minore, che appare come 'spezzato' prima di raggiungere il termine della facciata. Questi pilastri più esili, che raggiungono con un profilo IPE la profondità dei sostegni maggiori (HEA 200), hanno il compito di sostenere il peso aggiunto e guidare lo scorrimento dei cancelli saliscendi; si fermano ad un'altezza di poco superiore al loro doppio (e inferiore alla quota sommitale del muro), esplicitando la propria funzione.

Entrambi gli ordini di sostegni sono collocati oltre il filo di facciata sotteso dai setti di bordo e si mostrano con il proprio spessore cavo, disponibili all'inserimento di altri strati. Al loro interno trovano luogo, oltre allo spazio di scorrimento dei cancelli che rasenta il filo esterno, le grandi vetrate fisse e continue da pilastro a pilastro, i cui telai si inseriscono e sono in parte nascosti nelle ali dei pilastri, sul filo interno.

Sui cancelli, o 'griglie' a contrappeso che proteggono la vetrata sul parco Gardella si sofferma al pari del coronamento. Sono entrambi elementi fondamentali nella definizione della figura complessiva del fronte, perché sanciscono le terminazioni della facciata in alto e in avanti.

La ringhiera saliscendi, nel progetto di maggio 1949 era un brise-soleil astratto, composto da grandi lame metalliche sagomate con la 'giusta' inclinazione e tese da pilastro a pilastro, in orizzontale.

La prima variazione è in intensità: le lastre si addensano e si fanno più sottili, si iniziano a ripartire in cinque settori verticali e già assomigliano più alle veneziane di oscuramento interne, che agli iniziali brise-soleil.

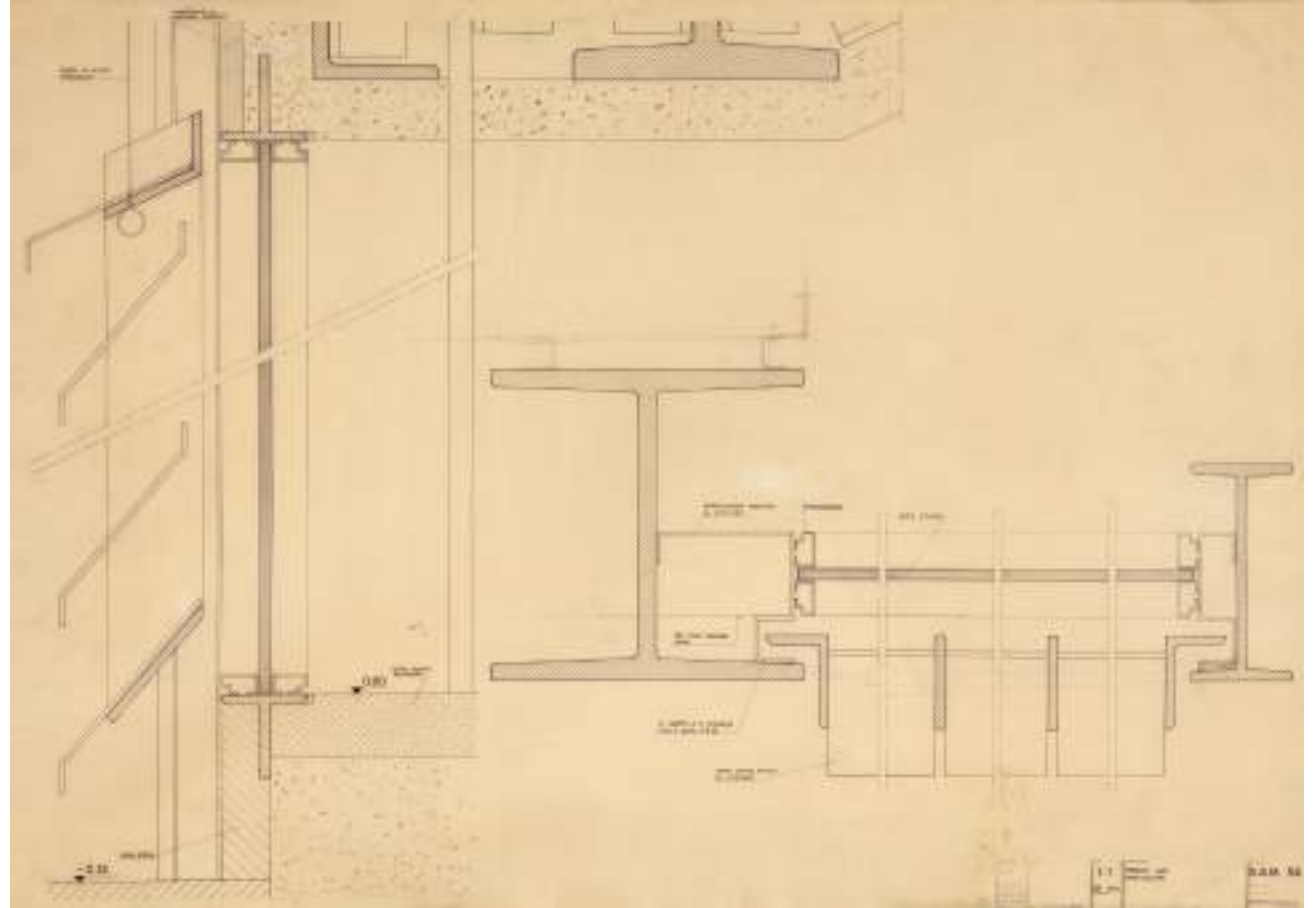
Gardella torna a guardare il disegno d'insieme: il passaggio dal generale al particolare, e viceversa, è incessante. Lo stesso disegno del 1950, in cui si prefigurano le curvature del coronamento, aggiunge alla composizione del fronte il tema della tessitura: si traccia la disposizione delle tavelle che rivestono il muro cieco e i cancelli saliscendi si ammantano di nuove linee, che si sovrappongono a comporre griglie, maglie incrociate, intrecci. Nel passaggio dal brise-soleil alla 'griglia', un primo tentativo è una maglia rigida, a modulo quadrato, forse un pannello di Orsogril. Poi, la maglia si ruota e si compone di esili ferri intrecciati a losanga, come i tralicci di supporto per i rampicanti – tra gli elementi del giardino –, oppure come le inferriate incrociate delle finestre su Via Palestro.

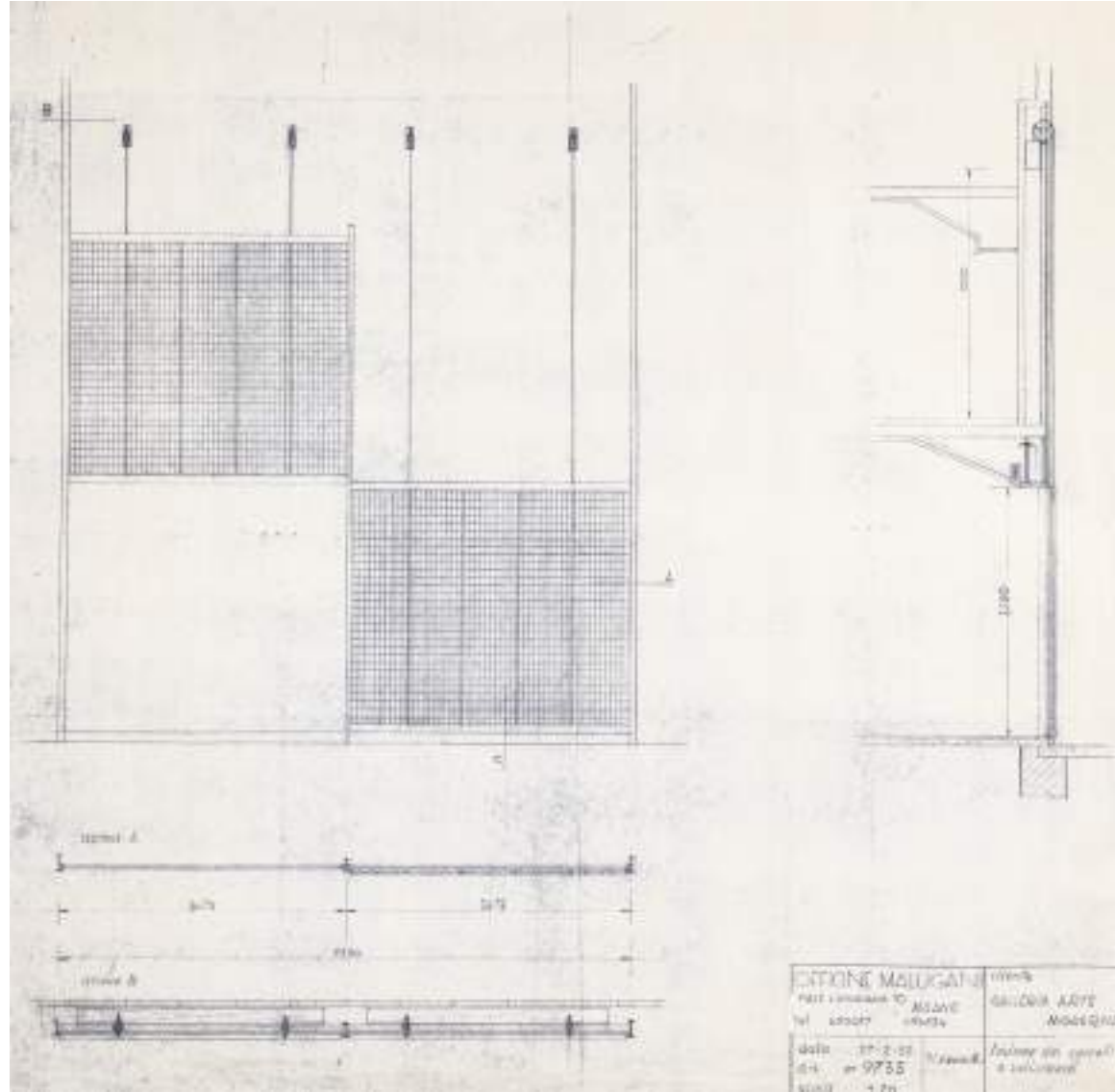
La trama è sostenuta da un'intelaiatura metallica sottile con profili a L, ripartita in cinque settori verticali. L'elemento composito e leggero, semplice ma ricco di evocazioni, è verniciato di bianco e posto al limite esterno, sull'ultimo strato del fronte, dove può liberamente scorrere.

Gli ancoraggi dei cancelli ai contrappesi sono due per ogni griglia: si dispongono ai lati (in corrispondenza delle seconde aste verticali partendo dagli estremi) e il passaggio dei cavi d'acciaio all'interno del muro cieco

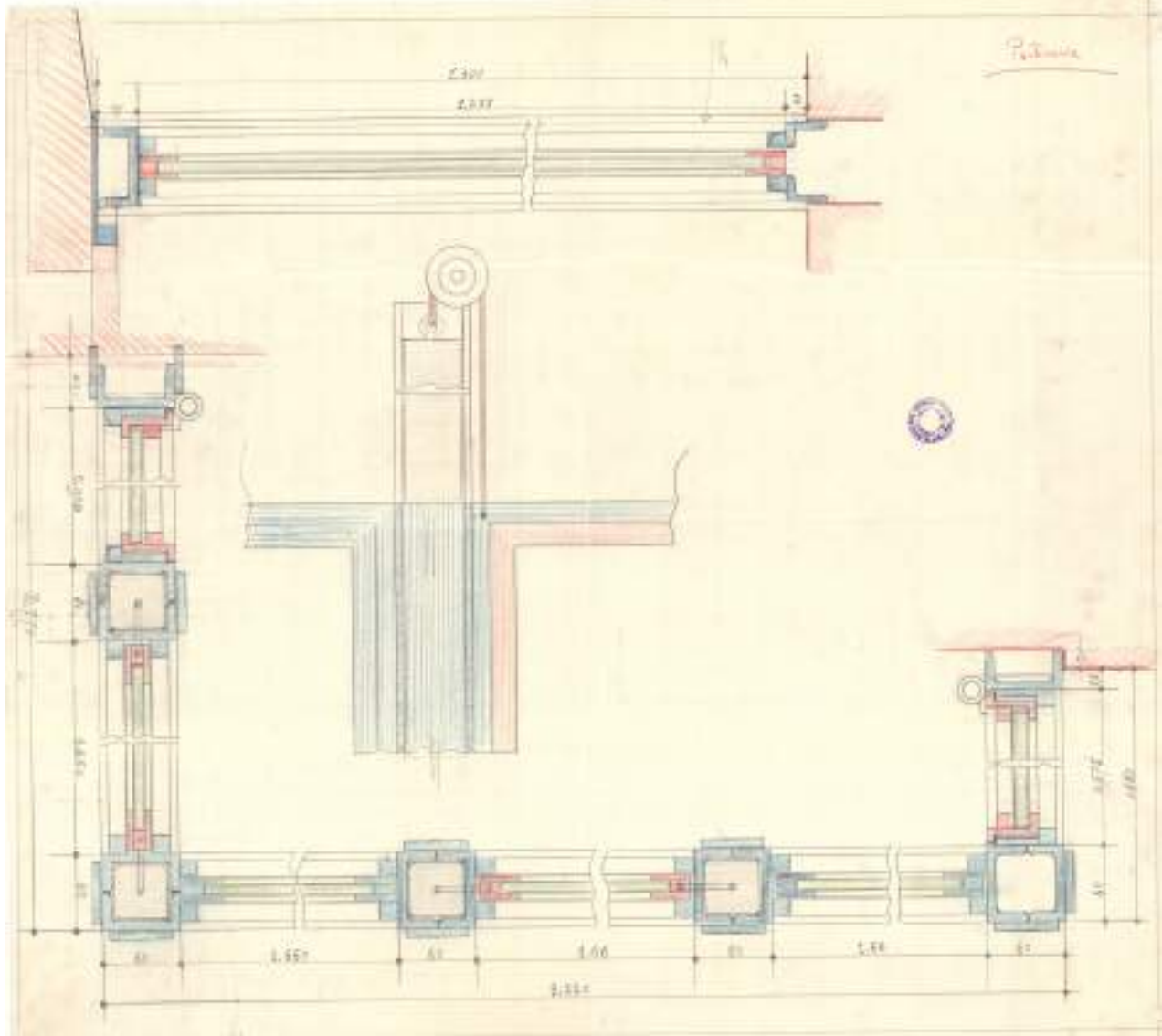
Prospettiva del fronte sul parco nel progetto del maggio 1949, tavola GAM 22. ASG
Cancello a contrappeso. Dettaglio settembre 1951, tavola GAM 54. CSAC

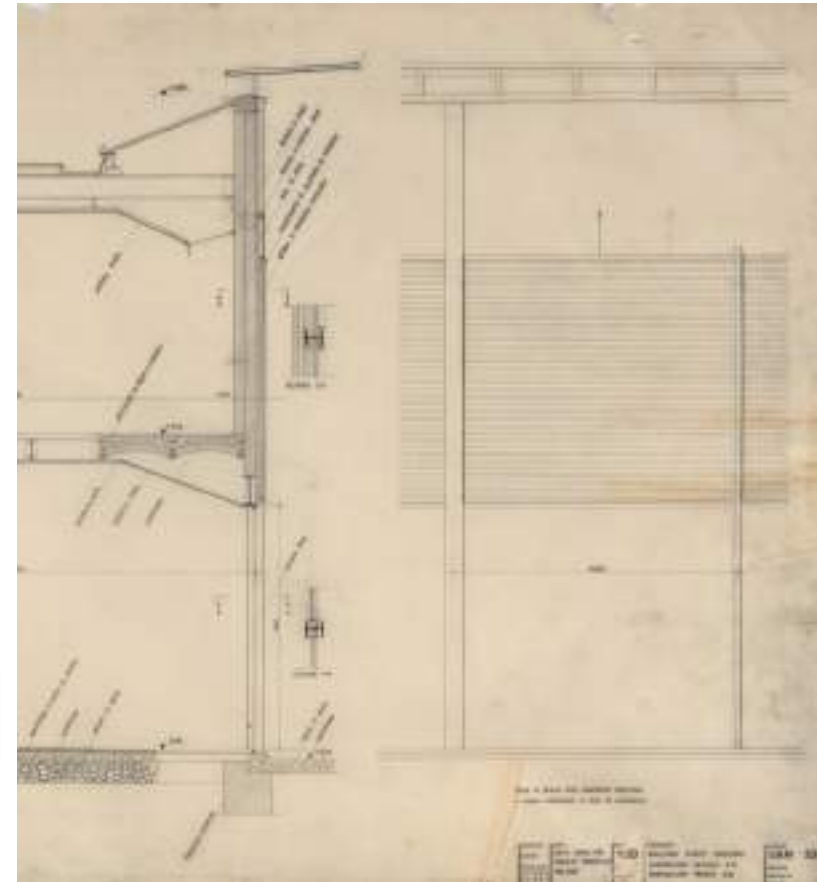
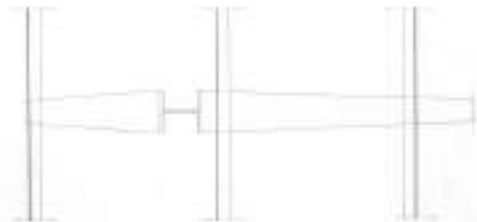
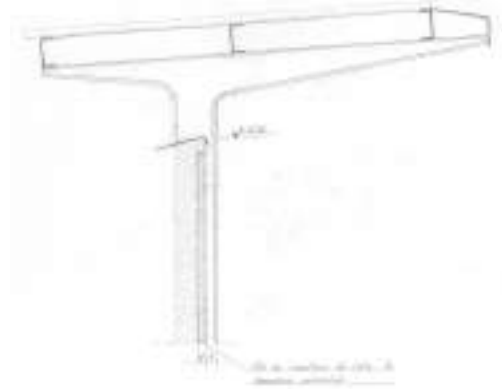
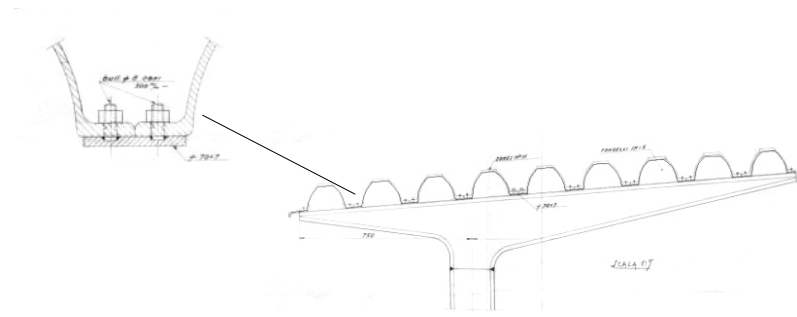




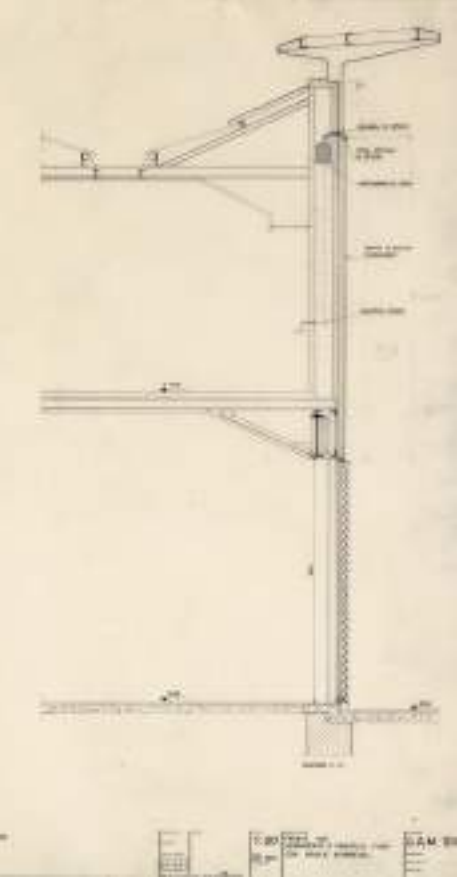
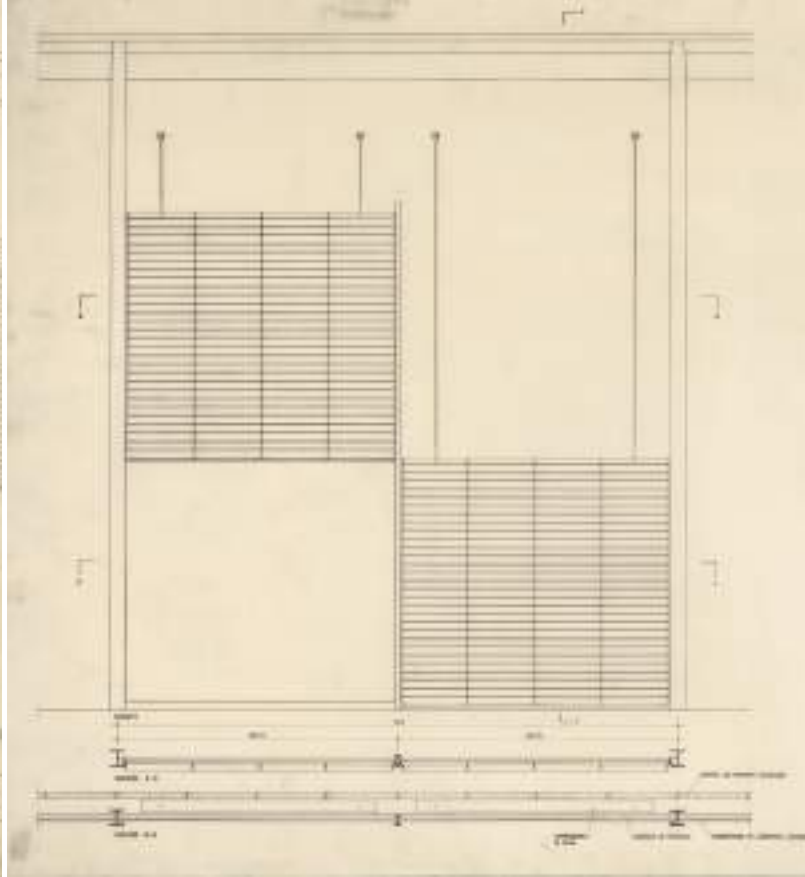
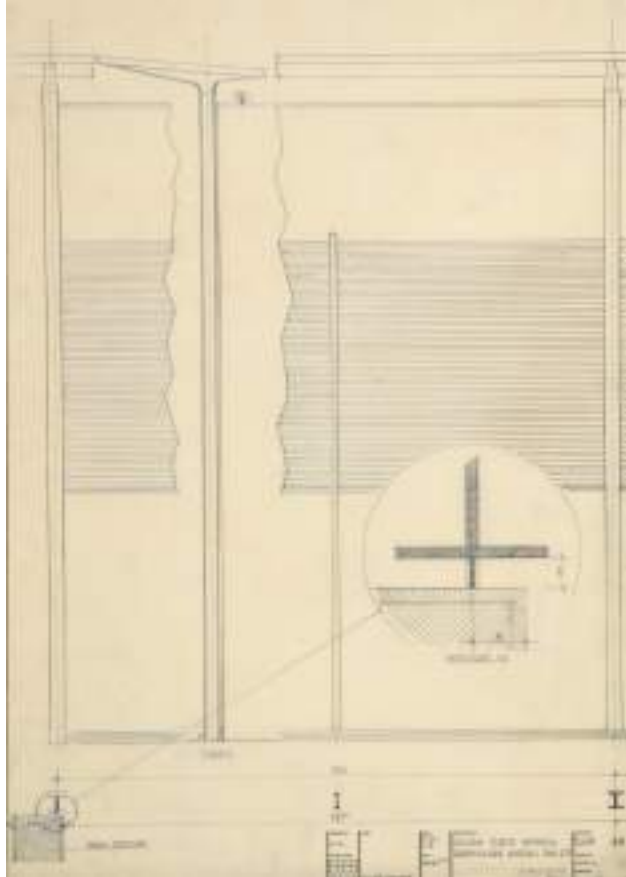


Meccanismi a confronto: PAC, dettaglio del cancello a contrappeso, Officine Malugani, 1952. CSAC Casa del custode, Sanatorio Vittorio Emanuele III di Alessandria, finestre a ghigliottina della portineria, dettaglio esecutivo, 1934. ASG

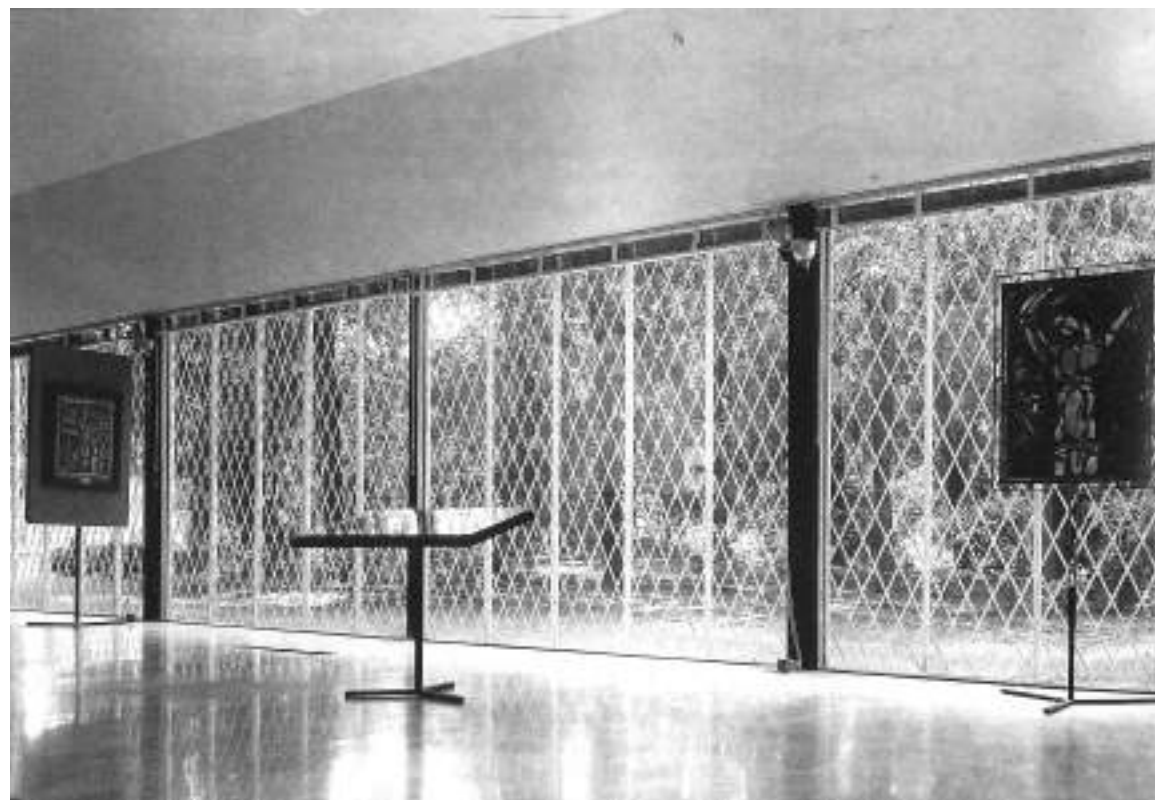


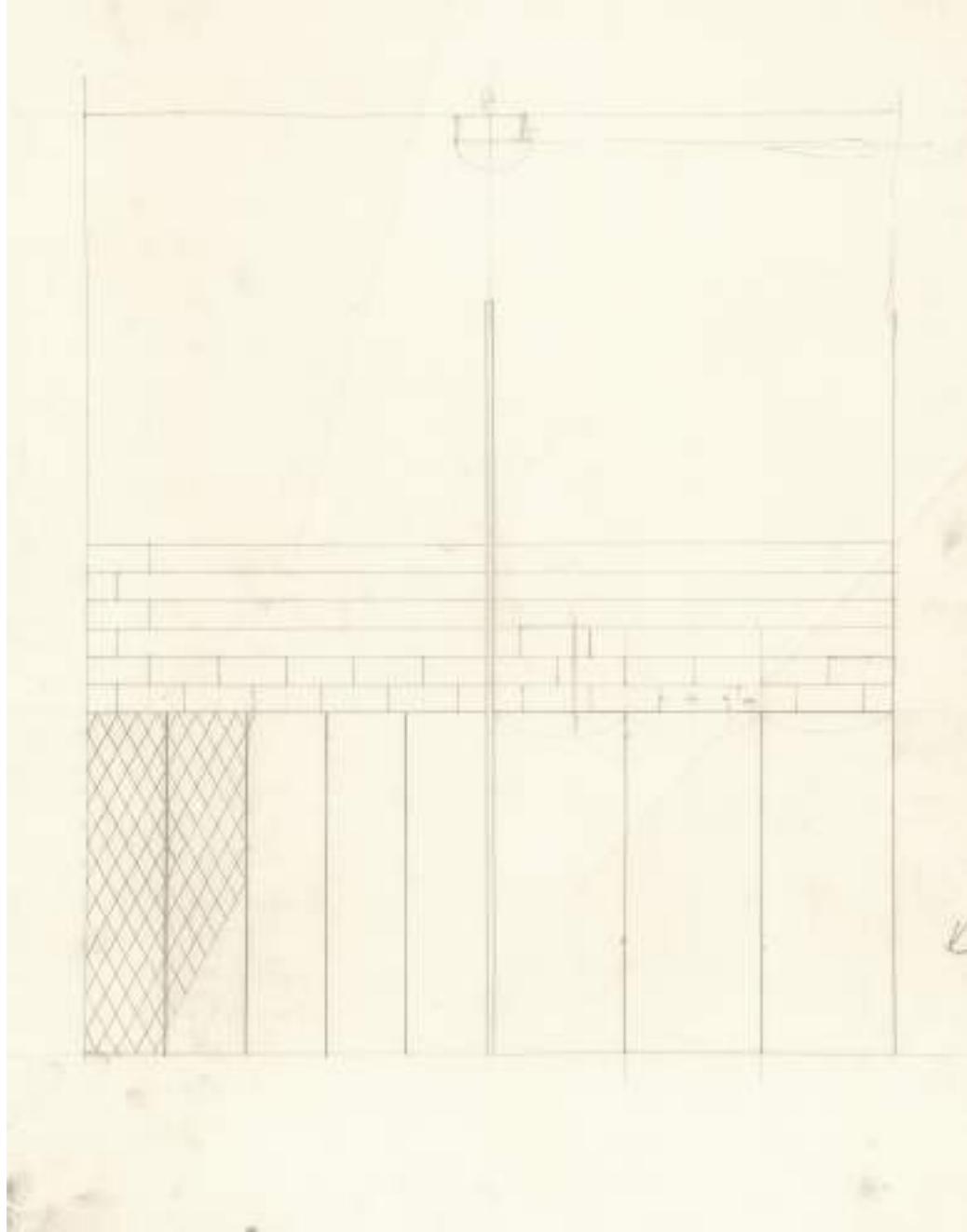


Coronamento del fronte sul parco. Varie versioni, Soluzione definitiva con profili Zores in alto a sinistra. ADCM; Sezione e prospetto sul parco in cui si evidenzia il rapporto tra struttura, muratura e coronamento. Varie versioni, tavole GAM 42, 33, 44, 53. CSAC



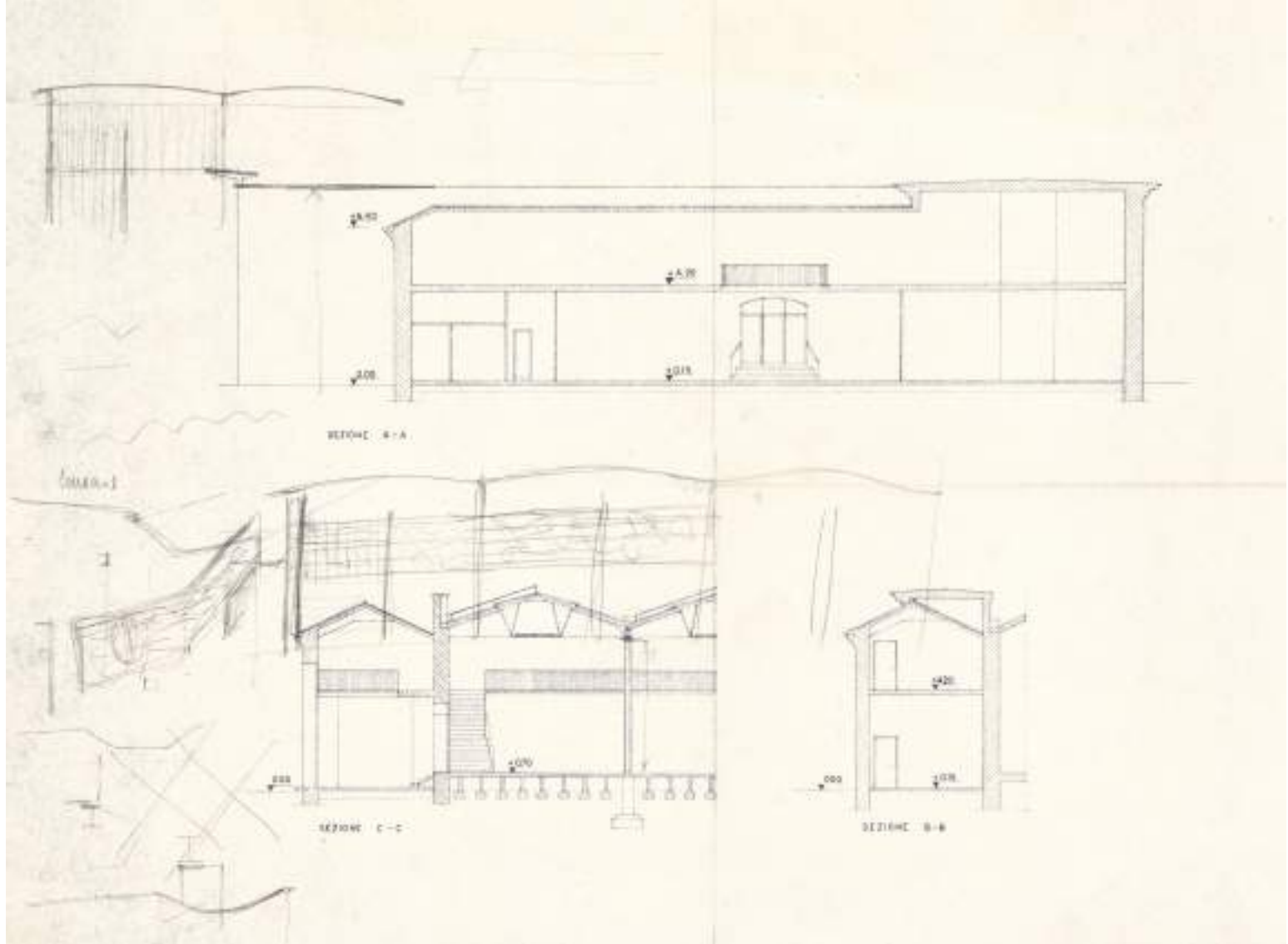
Galleria delle sculture. ASG
Disegno di studio delle tessiture del rivestimento e
dei cancelli. CSAC





Fronte meridionale visto dal parco. ASG
Sovrascrittura della tavola GAM 38 con gli
schizzi di progetto che prefigurano la curvatura
del coronamento e la tessitura intrecciata dei
cancelli. CSAC





della galleria è enfatizzato da una scatolare protuberanza metallica. Cavi e passacavi sono neri, come nei su di un volto.

Ognuno di questi elementi è il risultato di una 'invenzione' che parte da sistemi semplici e li rielabora.

La soluzione a contrappeso per l'apertura delle inferriate saliscendi che proteggono la vetrata sul parco è un sistema preso in prestito dal mondo delle movimentazioni meccaniche, che riprende ed evolve un disegno già sperimentato nel 1934 per la casa del custode, all'interno del Sanatorio Vittorio Emanuele III di Alessandria.

Credo si possa definire invenzione perché le finestre 'a ghigliottina' della portineria erano concepite al di fuori di ogni possibilità di prefabbricazione, con due profili a C, specchiati per definire un vuoto al centro, dove lasciar scorrere il contrappeso, e una carrucola inserita nello spessore del solaio. Un sistema concepito 'in piano', con la carrucola disposta 'in spessore', che nel PAC si evolve nelle tre dimensioni, e si sviluppa in sezione sommando i suoi accenti al bassorilievo già ricco della facciata, cui aggiunge un ulteriore strato di senso.

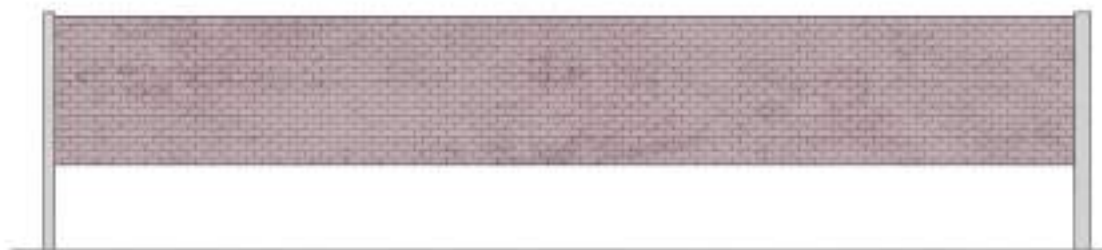
Un ultimo disegno presenta un processo di scomposizione, o più propriamente, di 'scarnificazione' o 'spellamento', che mira a rendere evidente ciò che già è contenuto nella costruzione della facciata, mostrando analiticamente i rapporti tra la struttura e i molteplici strati di rivestimento⁵⁴.

La lettura del disegno procede dai due lati verso il centro. Il ridisegno sfrutta la natura modulare del fronte per mettere in rappresentazione il processo di progressiva acquisizione della complessità costruttiva, formale, materica e coloristica, che raggiunge la completezza al centro.

Partendo da destra la struttura metallica si presenta come un'ossatura discreta che rende possibile l'ampia luce libera della campata (7,35 m) e la completa apertura vetrata a livello del parco. A questo sistema strutturale essenziale si aggiunge il carico delle ringhiere saliscendi in acciaio. Una struttura verticale intermedia, minore in sezione, collaborando con l'ordine maggiore crea la carreggiata di scorrimento verticale della ringhiera. Procedendo da sinistra, con le scelte materiche e di tessitura, si parte dal muro cieco, composto da grandi tavelloni di 25x50 cm, posati a giunti sfalsati; un materiale comune, montato nel modo più semplice. A questa scelta di base si sovrappone la finitura del singolo tavellone con una smaltatura sulle tonalità del rosso prugna disomogenea e cangiante, come una chioma, che si impreziosisce nella sovrapposizione con la griglia bianca dei cancelli, e oppone un contrasto di fondo agli scurissimi elementi metallici (cavi, passacavi e pilastri).

Il progetto «si fa corpo» passando dal *bianco embrionale* all'utilizzo di tutte le possibilità offerte dalla percezione di un oggetto reale.

Ridisegno analitico della facciata sul parco. Isolamento dei singoli elementi e sintagmi e ricomposizione che evidenzia la reciproca disposizione e la stratificazione complessiva del fronte. Dall'alto: 1. muro cieco della galleria dei disegni, 2. ordine gigante che porta il coronamento 3. sovrapposizione dell'ordine gigante al muro cieco. Segue, pp. 216-17. DDA



Eppure non è da credere che Gardella ricorra al mimetismo ambientale [...] il progetto appare da subito intuito nella sua integrità e nel bianco dello stato embrionale di forma architettonica, e solo successivamente sottoposto a quel lavoro di scavo [...] così che quell'embrione progressivamente si fa corpo articolato fino al dettaglio e quel bianco sfuma in chiaroscuro che scorre lo spettro cromatico per soffermarsi su mezzetinte, semitoni, fino a rendere col progetto la risultante riflessiva, quel complemento teso a riordinare geometricamente e atmosfericamente il proprio intorno. [...] Gardella, proprio per suo procedere progettuale, sembra sintonizzarsi sempre più allegoricamente al *genius loci*, fuori da ogni categoria di tempo⁵⁵.

Se all'esterno le tinte varie e carnose dello smalto sono poste in contrasto con i verdi fusti ramificati, con l'intreccio bianco dei cancelli che si aprono come bocche, e i neri 'occhi' in cui passano i cavi, di contro, all'interno entra una naturalità estremamente rarefatta. Dal fronte sul parco non si entra e non si esce: è un dispositivo di comunicazione. Come un giano bifronte la sezione dispone sul limite tra interno esterno lo scarto tra un espressività esplicita e la sua rarefazione al servizio dell'uso.

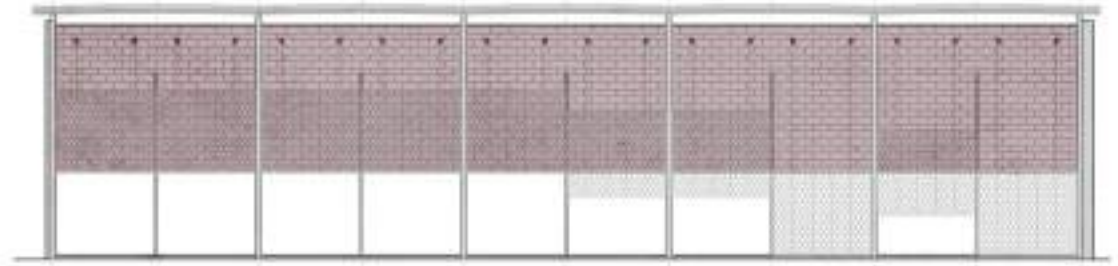
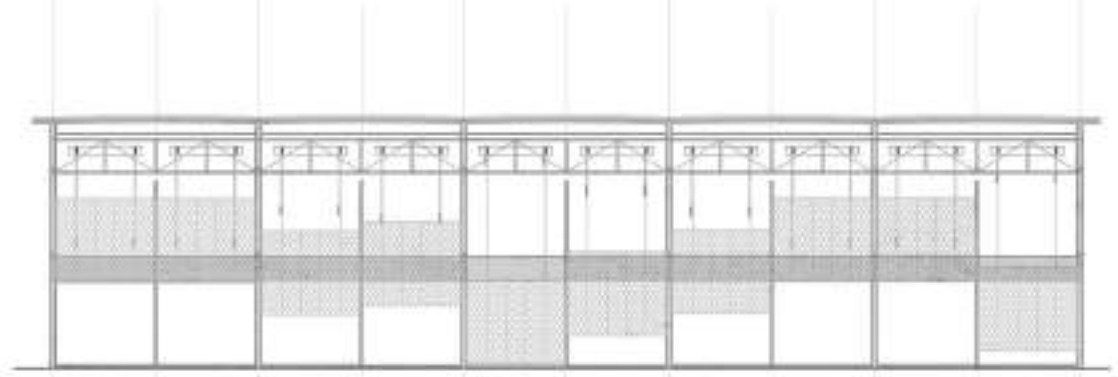
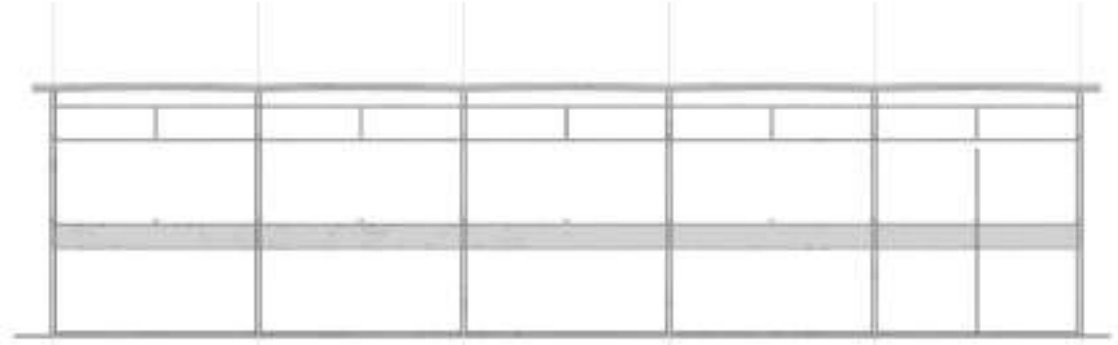
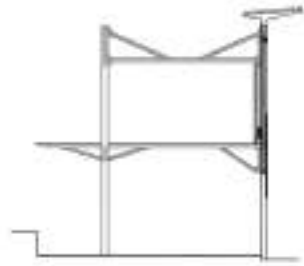
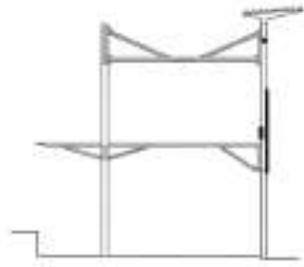
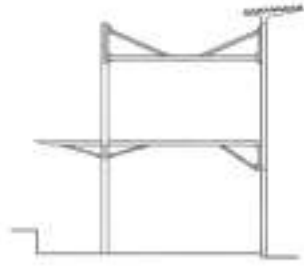
Per non disturbare il 'silenzio' contemplativo, toni, materiali e aggettivazioni formali appaiono attentamente 'dosati' all'interno: entrano i tronchi astratti che, senza terminazione, si perdono dentro i controsoffitti; le vetrare, con le interne veneziane di oscuramento, fanno da filtro alla visione dei cancelli e del paesaggio esterno. Al bianco dominante, con la verde punteggiatura dei pilastri, si aggiunge soltanto un ulteriore tono dorato, nella scala, che 'osa' il rivestimento laterale con un piatto di ottone, per mettere in scena la sezione.

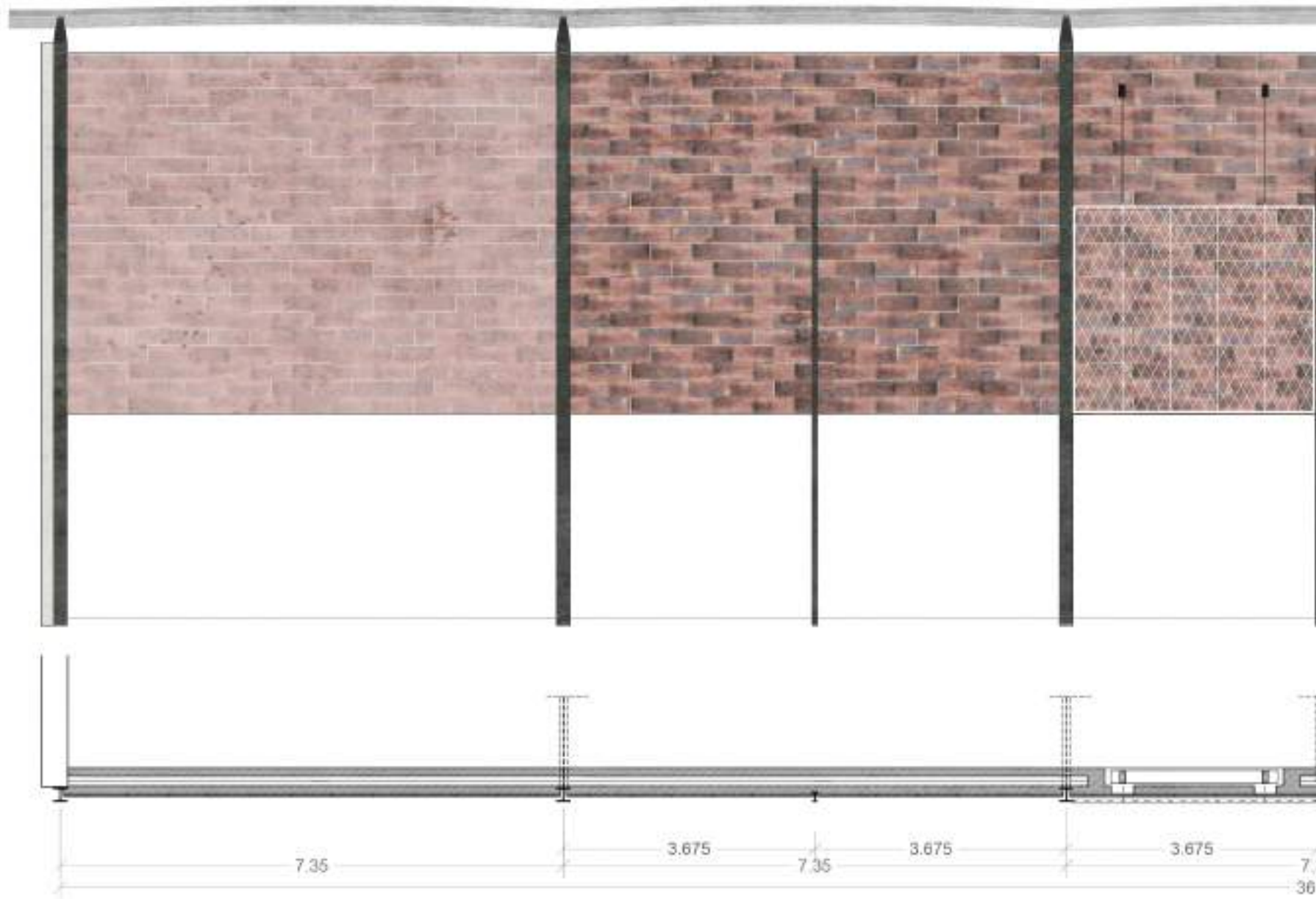
Infine le pavimentazioni si articolano in due tipologie opposte. Il podio, la galleria dei disegni, il rivestimento superiore della scala, sono in legno a listelli stretti, tirati a lucido, e montati 'a correre' paralleli alla galleria. Una soluzione quasi domestica, che marca lo *stare dentro*, in contrapposizione all'*andare fuori* della galleria delle sculture, dove le lastre di marmo bianco cambiano direzione per guardare verso il parco, invitano la luce, il riverbero delle ombre, i riflessi delle chiome ad entrare nello spazio, specchiandosi sulla superficie lucida, in un ribaltamento orizzontale della lunga vetrata.

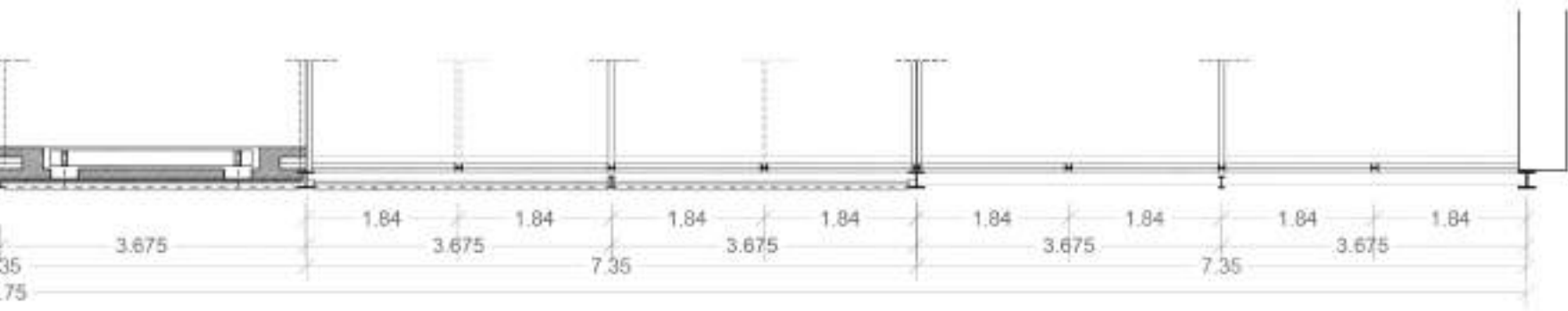
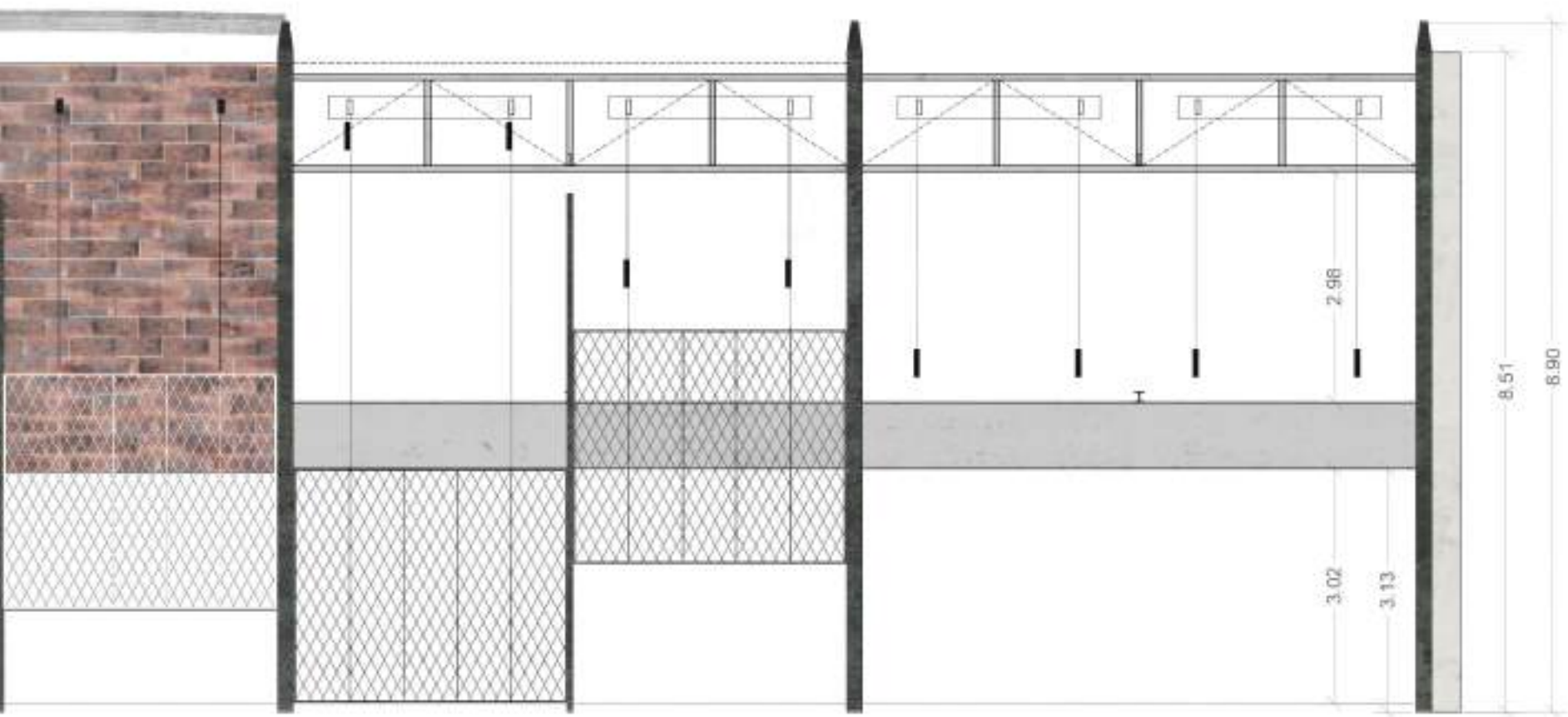
La costruzione del carattere del PAC è un lavoro che entra nei termini vivi della composizione come sintesi creativa. Coinvolge struttura e rivestimento in un discorso comunicativo che, mentre risponde all'articolazione dello spazio interno, ha l'ambizione di rinfrescare la visione del proprio intorno. Alcune scelte, non possono in alcun modo rientrare in una postulazione di principio funzionale o tecnologica, e neppure sono in alcun modo identificabili con lo storicismo. Sono forme animate da «ciò che si confà», ovvero da motivazioni di *decoro*. Ciò che in ogni circostanza è più difficile da cogliere, poiché «non c'è nulla di più difficile che saper vedere la cosa che si addice»⁵⁶.

Segue da pp. 214-215: 4. scheletro strutturale primario dell'edificio, 5. scheletro strutturale con l'aggiunta dell'ordine minore per sostegno e scorrimento dei cancelli, 6. sovrapposizione degli strati elencati con la muratura cieca che si inserisce in posizione intermedia fra strutture orizzontali e verticali. DDA

pp. 218-219: Costruzione, tessitura e colore della facciata sul parco, sfogliato. DDA









DIALETTICA DELL'ETEROGENEO

Il dominio della tecnica ai fini espressivi, nelle opere di Gardella, incontra una sperimentazione sulle convivenze fra materiali eterogenei, in termini di storia o contesto di provenienza, che esiste già nel Dispensario di Alessandria, o nella cappella-altare a Varinella.

Attingendo alla miniera dei segni e delle tecniche disponibili Gardella porta le stesse a convivere con le tecniche della contemporaneità quasi desiderasse offrire una nuova soglia, un nuovo punto di incontro su cui realizzare la conversazione [...]⁵⁷.

Le varie tecniche e tessiture, moderne e 'rurali', attinte e mescolate «per non cadere nel vortice dell'accademia del novecento»⁵⁸, nel bosco ai margini del torrente di Arquata Scrivia, o tra gli orizzonti aperti della pianura di Alessandria, erano ad un tempo una «lezione di modestia», erano ad un tempo una «lezione di modestia»⁵⁹, o una lotta al monumentale, e una *Contextual Avant-Garde*⁶⁰, tesa a superare fin da subito il linguaggio generalista del funzionalismo internazionale. Ma la stessa ricerca di eterogenee convivenze, il ricorso contemporaneo a vari registri comunicativi, negli strati della facciata del PAC, dentro il contesto più aulico del recinto dell'ex-Villa Reale di Milano, assume un particolare accento declaratorio.

È una presa di posizione sui termini vivi e nuovi del concetto di 'tradizione' che, come la tradizione «unica» di Ernesto Nathan Rogers, come la «tradicción viva»⁶¹ di José Antonio Coderch, è la base concettuale, o il contenuto, per la rifondazione del linguaggio, partendo da una istanza di comunicazione più vasta. L'architettura si rivolge ora ad una cittadinanza civile e democratica, o idealmente tale, nella sua interezza.

Questo 'allargamento dei termini' è una condizione di esistenza e di vitalità per l'architettura, a cui Rogers dedica le intense riflessioni del primo dopoguerra, attraverso le pagine di *Casabella-Continuità*.

Oggi è fondamentale allargare i termini della cultura indagando, oltre gli schemi stilistici dell'insegnamento scolastico, nel più vasto e non ancora abbastanza esplorato campo dell'arte spontanea: si devono penetrare i contenuti specifici nella rappresentazione delle forme; si debbono stabilire, inoltre, le relazioni tra la tradizione spontanea (popolare) e la tradizione colta per saldarle in un'unica tradizione⁶².

M. Sironi, *Il gasometro*, 1943

p. 95: Fotografia della facciata sul parco. ASG

Gardella, con le proprie strategie progettuali, si muove dentro questa cultura, da Rogers, a Paci, da Steiner a Savinio, ne realizza le istanze trovando sempre l'occasione di insinuare dubbi sull'intima ragione delle cose.

La ricchezza di evocazioni racchiusa nella natura ambigua del PAC anticipa quel manifesto programmatico che è stato visto nella Casa alle Zattere di Venezia, anche in ragione della sua collocazione. Il «meticciamiento» dei codici linguistici, «il recupero alle culture “alte” delle culture “basse”»⁶³, di cui Semerani parla a proposito della casa veneziana – riferendosi a una più ampia genealogia di opere –, è il principio di un'azione vivificante rispetto ai materiali della storia, attraverso la costruzione di convivenze che attingono all'eterogeneo storico, culturale, economico e sociale.

Nel PAC, inteso come opera emblematica del linguaggio di Gardella, si manifesta la strategia di quell'«architettura come metafora del processo costruttivo»⁶⁴, che non rinuncia alla sua dimensione comunicativa. L'espressione si fa corpo attraverso il dominio e l'invenzione degli elementi costruttivi e la costruzione del carattere si rivela determinante per 'dire' il significato della vita nel luogo.

La storia, come processo dialettico, si manifesta nel dialogo tra vere cose parlanti.



NOTE

¹ L'architettura è intesa da Semper come una prassi che ammette l'invenzione entro i limiti posti dalla natura, la quale, con le sue leggi, stabilisce i confini di azione: «L'architettura è proprio l'arte dell'invenzione: per le sue forme infatti non esistono in natura prototipi belli e pronti, esse sono libere creazioni della ragione e della fantasia umana. In considerazione di ciò si potrebbe vedere nell'architettura la più forte di tutte le arti della rappresentazione, se in concreto essa non fosse fortemente condizionata dalle leggi generali della natura [...] Questa dipendenza materiale da leggi e condizioni naturali che restano le stesse in ogni tempo e in ogni luogo conferisce alle opere architettoniche un certo carattere di necessità, e le fa apparire in qualche misura un prodotto della natura stessa, benché questa le crei per mezzo di esseri dotati di ragione e di libera volontà». G. Semper, *Architettura*, in B. Gravagnuolo (a cura di), *Gottfried Semper, Architettura, Arte e scienza*, CLEAN, Napoli 1987, pp. 95. Quando Semper viene incaricato dell'insegnamento di 'pratica progettuale', egli lamenta dei suoi studenti «il non voler ammettere che un alto grado di perfezione artistica è del tutto conciliabile l'arte industriale, anzi è per essa addirittura indispensabile». Il suo problema è quello di chi vuole trasmettere il legame tra tecnica ed arte (nel caso specifico passando per il rapporto tra artigianato ed architettura): «Il pensiero delle relazioni esistenti tra l'uso pratico dell'oggetto e la sua concezione artistica mi ha guidato nella scelta del tema da trattare nelle lezioni: i legami reciproci tra le diverse attività artigianali e il rapporto tra artigianato e architettura». Non molto diverso il caso dell'insegnamento gardelliano sull'invenzione degli elementi costruttivi che si affronta in questo capitolo. Se anche le tecniche non sono artigianali, il pensiero però deve esserlo. Gli architetti passati al vaglio del Movimento Moderno, hanno la necessità di riaffermare il valore artistico, oltre che tecnico e funzionale, del proprio lavoro. Cfr. G. Semper, *Pratica progettuale*, in B. Gravagnuolo (a cura di), *Gottfried Semper, Architettura, Arte e scienza*, cit., pp. 176-178.

² I. Gardella, *Scuola di architettura e corsi di composizione architettonica*, in *Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1954-55 e 1955-56*, Tipografia Emiliana, Venezia 1956, pp. 29-41.

³ *Ivi*, pp. 31-32.

⁴ *Ivi*, p. 32.

⁵ *Ivi*, p. 33.

⁶ *Ivi*, p. 35.

⁷ *Ivi*, p. 37.

⁸ *Ibid.*

⁹ I. Gardella, *Introduzione al corso di "Elementi di Composizione" a.a. 1966-1967*, Archivio Storico Gardella (G4.scr.60-69.12). Il testo è riportato pressoché integralmente nell'*Appendice* della tesi.

¹⁰ «[...] bisogna partire da qualcosa rispetto alla quale poi operare la mutazione [...] io non credo che vi sia una serie di analisi settoriali (...che pur servono) attraverso le quali, deterministicamente, salti fuori il prodotto ottimale. Esiste un modo di procedere della proget-

tazione in cui bisogna partire da un'idea qualunque (che viene, magari, andando in macchina) perché solo così non si è legati ad un determinato vincolo materiale del segno». I. Gardella, M. Montuori (a cura di), *L'insegnamento di Ignazio Gardella: lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-1984*, Cluva, Venezia 1986, p. 24. Lo stesso concetto è ripreso e chiarito nell'intervista di Antonio Monestiroli del 1995, in cui Gardella afferma: «io credo che non esista a priori una soluzione ottimale ma che la miglior soluzione si possa trovare solamente continuando a fare scelte dopo scelte. Il mio incitamento agli studenti era questo: cominciate da un'idea qualsiasi, la prima che vi viene in mente a partire dal vostro problema, naturalmente pensandoci bene. Questa prima scelta vi permetterà di discutere le modifiche, le variazioni, vi permetterà insomma di iniziare il lungo percorso che vi condurrà al progetto finale. Senza una prima idea non c'è materiale su cui lavorare». A. Monestiroli, *L'Architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1998 (prima edizione 1997), pp. 75-76.

¹¹ In ragione delle nuove dimensioni dell'istituto che sia affacciava allora ad una dimensione universitaria 'di massa', il gruppo sostituisce nella prima fase «il contatto personale che non si riesce più a realizzare. [...] Noi dobbiamo cercare di far diventare positivo ciò che è negativo, che è quello della gran massa degli studenti». I. Gardella, *Introduzione al corso di "Elementi di Composizione" a.a. 1966-1967*, cit., pp. 43, 49.

¹² Ivi, pp. 52-54.

¹³ L'episodio dell'incontro con Samonà sulla scalinata del Palazzo dei Conservatori a Roma è raccontato sia da Gardella che da De Carlo con alcune difformità. Cfr. I. Gardella, *Iuav Story*, in M. Montuori (a cura di), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1988, pp. 150-152; G. De Carlo, *Giuseppe Samonà*, «Belfagor» 57 (3), 2002, pp. 331-342.

¹⁴ Nel primo dopoguerra Giuseppe Samonà avvia un processo di rivoluzione all'interno dell'istituto veneziano, con l'aiuto e l'influenza non secondaria di Bruno Zevi. Le vicende che hanno condotto alla costruzione della Scuola di Venezia di Giuseppe Samonà, con docenti fino a quel momento esclusi dal campo accademico, ma molto attivi sul piano professionale, come Gardella, Albini e De Carlo, sono ampiamente narrate nella bibliografia cui si fa riferimento. In particolare: G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova 2006; G. Zucconi, M. Carraro (a cura di), *Officina Iuav, 1925-1980: saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, Marsilio, Venezia 2011.

¹⁵ Cfr. *Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1948-49 e 1949-50*, Tipografia Emiliana, Venezia 1950.

¹⁶ Ignazio Gardella ottiene la libera docenza in Composizione architettonica il 7 aprile del 1952. A partire dall'a.a. 1952-53 insegna Elementi di Composizione prima come docente incaricato, poi, dal 1959, come professore straordinario e dal 1962 come professore ordinario. Cfr. Curriculum Vitae e Relazione della commissione giudicatrice per la promozione ad ordinari di Elementi di Composizione dei professori straordinari Ignazio Gardella e Carlo Cocchia. Entrambi i documenti sono conservati presso l'Archivio di Ateneo Iuav.

¹⁷ «La nascita del museo corrisponde al positivo riconoscimento della capacità educativa dell'arte. [...] Se l'arte è educazione, il Museo deve essere scuola». G.C. Argan, *Il Museo come scuola*, «Comunità» 3, 1949, pp. 64-66.

¹⁸ Fernanda Wittgens è stata direttrice della Pinacoteca di Brera dal 1940 alla sua morte nel 1957, con una pausa nel 1944, dovuta al suo incarceramento per le attività di resistenza civile e morale contro il regime nazi-fascista. Costantino Baroni è stato il direttore dei Civici musei Milanesi nel dopoguerra, fino alla sua morte nel 1956. Wittgens e Baroni sono i principali promotori del progetto di ampliamento del Civico Museo d'Arte Moderna (già sistemato nell'Ex- Villa Reale, divenuta di proprietà del comune), con la costruzione di un nuovo padiglione. Lo stesso Gardella racconta che «chi si occupava del progetto era la Dott.ssa Fernanda Wittgens con programma di acquisire le collezioni private milanesi, come primo nucleo della Galleria d'Arte Moderna di Milano. Sono nati poi dei contrasti sulle procedure che hanno impedito tale acquisizione. [...] la commissione e soprattutto Fernanda Wittgens appoggiarono il mio modo di intervenire». Cfr. Intervista concessa dall'Arch. Ignazio Gardella il 17-11-1978, in M. Garberi, Z. Birolli et al. (a cura di), *Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Storia Orientamenti, attività*, Dossier di studio promosso dal Comune di Milano, Archivio Storico Gardella; Un dettagliata ricostruzione delle vicende che anticipano e fanno da sottotesto al progetto gardelliano si trova anche nel fascicolo redatto in occasione della presentazione del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano per il bando *Keeping it modern 2019* attivato da The Getty Foundation, cfr. A. Lorenzi (a cura di), *Building (History and significance of the building)*, Archivio Storico Gardella.

¹⁹ Una prima commissione per il progetto del padiglione è composta da C. Baroni, Prof. Bezzola, Ing. Pollastri, G. Pacchioni, F. Wittgens. Una seconda commissione, incaricata di formulare proposte, comprende C. Baroni, C. Frua De Angeli, R. Calzini, L. Vitali, F. Wittgens. Il direttore generale delle Antichità e Belle Arti Guglielmo De Angelis d'Ossat prende parte alle commissioni giudicatrici del progetto per la galleria a partire dal 1948. Nel febbraio del 1949 conferma l'incarico a Gardella «dopo che quest'ultimo accetta di restaurare il lato esterno su Via Palestro». Cfr. F. Ghielmetti, *Nota storica*, in M. Garberi, Z. Birolli et. al. (a cura di), *Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Storia Orientamenti, attività*, cit..

²⁰ *Ibid.*

²¹ La Villa Reale, originariamente Villa Belgiojoso, è concepita da Leopoldo Pollack, allievo del Piermarini, in stile neoclassico e con giardino 'all'inglese' come testimoniano i disegni per un Piano generale del palazzo e giardino all'inglese, Raccolta Bertarelli, Milano.

²² La Villa con parco si colloca, e trova spiegazione, nell'ambito di Porta Orientale (attuale Porta Venezia) a Milano che, con i vicini Giardini Pubblici, diventa uno dei due poli urbani del verde pubblico milanese, tra fine '700 e inizio '800. Cfr. M. Vercelloni, *Un atlante del verde pubblico a Milano*, supplemento allegato a «Casabella» 808, 2011, pp. 8-24.

²³ Gli eterogenei elementi che si scoprivano nel parco sono in parte ancora esistenti, in parte documentati nelle acqueforti, incisioni e fotografie d'epoca conservate nelle Raccolte Grafiche e fotografiche del Castello Sforzesco. In particolare alcune fotografie in albumina documentano la vita del parco e le feste che si svolgevano 'in abiti borghesi'. A titolo di esempio, cfr. A. Duroni, *Milano- via Palestro- Villa Reale- esterno- veduta della facciata fronte giardino durante una festa. Uomini e donne in abiti borghesi*, fondo Foto Milano, FM E 24, Raccolte Grafiche e fotografiche del Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, Milano.

²⁴ Esiste questo tema, sottolineato da Savinio, di una città (Milano) che si esprime nelle facciate interne, verso corti e giardini, molto più di quanto non avvenga sulla strada, in cui il fronte resta composto e non lascia trapelare la vita che si svolge all'interno. Milano «città

tutta pietra in apparenza e dura, ma morbida invece di giardini "interni". A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984, p. 335; cfr. C. Lisini, *Rivisitando le case di alcuni maestri milanesi. Una conversazione con Antonio Monestiroli*, «Firenze Architettura» 1, 2012, p. 64.

²⁵ A. Monestiroli, *L'Architettura secondo Gardella*, cit., p. 90.

²⁶ Il progetto di massima è rappresentato nelle tavole GAM 2,3,4. Un approfondimento dello stesso, con variante all'ingresso su Via Palestro, è contenuto nelle tavole GAM 5-8. Tutti gli elaborati sono conservati presso l'Archivio CSAC di Parma, Sezione Progetto, Fondo Gardella, cod. B001427P, Galleria d'arte moderna, via Palestro, PAC, Milano.

²⁷ G.C. Argan, *L'architettura del museo*, «Casabella» 202, 1954, p. v.

²⁸ Vedi nota n.19.

²⁹ Cfr. F. Ghielmetti, *Nota storica*, cit..

³⁰ Cfr. I. Gardella, *Relazione del progetto, nota tecnica*, in M. Garberi, Z. Birolli et. al. (a cura di), *Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Storia Orientamenti, attività*, cit..

³¹ *Ibid.*

³² G.C. Argan, *L'architettura del museo*, cit., p. v.

³³ Il tema della costruzione strategica del vuoto, si ripresenta nel corso della trattazione dei capitoli della tesi; trova approfondimento nel capitolo sugli interni, come affondo sul tema dell'esporre, e, nel precedente capitolo dedicato al progetto per il centro antico di Genova, è inteso come strategia compositiva a scala urbana.

³⁴ «La sistemazione normale del vano principale è quella rappresentata nei disegni qui riprodotti [il testo si riferisce agli elaborati del progetto realizzato, variante finale, maggio 1954]: una serie di sale con l'asse di orientamento nord-sud, a forma esagonale, di differenti dimensioni, chiuse su una testata da muri inclinati in modo di formare angoli maggiori di 90°, che rendono più lento e piacevole lo svolgersi delle pareti di esposizione, e aperte sull'altra verso la grande vetrata, che lega insieme tutte le sale con il trasparente fondale del parco. [...] Questa sistemazione può essere naturalmente mutata, componendo variamente le pareti divisorie». I. Gardella, *Relazione del progetto, nota tecnica*, cit..

³⁵ G.C. Argan, *L'architettura del museo*, cit., p. v.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Per una descrizione esaustiva delle diverse soluzioni progettuali, cfr. A. Lorenzi, *La forma dell'esporre. Il Padiglione d'Arte Contemporanea (1948-1954)*, in A. Lorenzi, C. Quintelli (a cura di), *Ignazio Gardella: altre architetture*, Il Poligrafo, Padova 2020, pp. 134-147.

³⁸ Il progetto del maggio 1949 probabilmente coincide con il progetto presentato come tesi di laurea all'luav di Venezia. Il disegno esprime una spazialità analoga a quella del progetto costruito: le piante (GAM 17-18) testimoniano l'occupazione completa del lotto, la testata sul parco con le due gallerie sovrapposte, l'articolazione dello spazio in sezione attraverso il dislivello interno tra la galleria a quota giardino e le sale ad essa trasversali, rialzate di un metro; la struttura è ottimizzata nella luce massima di 7,35 m, con elementi di

sostegno tuttavia sottili, (contenuti entro 20 cm di lato); il fronte sul parco (GAM 22) mostra già chiarite alcune tematiche fondamentali, come il mantenimento del muro cieco al piano della galleria superiore, e il ritmo della struttura raddoppiato da un ordine minore che determina la dimensione dei cancelli saliscendi. Vedi tavole GAM 17-24, Archivio CSAC di Parma, cit., nota n. 26.

³⁹ A. Monestiroli, *L'Architettura secondo Gardella*, cit., p.124.

⁴⁰ Tavole GAM 23, 24. Cfr. nota n. 38.

⁴¹ Dicitura riportata sulla tavola GAM 33 in corrispondenza del controsoffitto.

⁴² G.C. Argan, *L'architettura del museo*, cit., p. v.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. L. Semerani, *Ignazio Gardella e la Casa delle Zattere*, in M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto, 1905-1999. Costruire le modernità*, Electa, Milano 2006, p.199; ora in L. Semerani, *Incontri e lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, CLEAN, Napoli 2013, p. 38.

⁴⁵ Cfr. I. Gardella, *Elementi costruttivi*, in *Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1948-49 e 1949-50*, Tipografia Emiliana, Venezia 1950, pp. 48-49.

⁴⁶ Semerani ha raccontato come alcuni studenti avessero inteso questo esercizio dell'invenzione degli elementi costruttivi: Vittorio Clauser «aveva inventato nel '53, in una sorta di postmodernismo all'italiana, un mega-cornicione in forma di capitello ionico che scendeva in modo grottesco dalla linea di gronda lungo la facciata. Era la risposta a Ignazio Gardella, che insegnava l'invenzione degli elementi costruttivi come porta d'ingresso all'Architettura». Cfr. L. Semerani, *Il ragazzo "dell'luav"*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, p. 49.

⁴⁷ I. Gardella, *Scuola di architettura e corsi di composizione architettonica*, cit., p. 37.

⁴⁸ A. Savinio, *Mastino*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 2002, p. 253.

⁴⁹ A. Monestiroli, *L'Architettura secondo Gardella*, cit., p. 91.

⁵⁰ I. Gardella, *Galleria per l'arte contemporanea a Milano*, relazione illustrativa del progetto, OL-S4a sc.3, Archivio Storico Gardella. Sono conservate due versioni molto simili della relazione illustrativa del progetto, versioni relativamente estese, se comparata con le altre, di cui non è specificata la destinazione; entrambe aggiungono la frase citata in chiusura.

⁵¹ La soluzione è documentata dalla prospettiva GAM 22. Archivio Storico Gardella e Archivio CSAC di Parma, cit. nota n. 26.

⁵² Tavola Sezione B-B e Particolare del fronte Sud non datata, ma risalente ad un periodo compreso fra maggio 1949 e ottobre 1950, perché collocata in numero progressivo tra le due tavole datate GAM 24 e GAM 42.

⁵³ La prima soluzione di chiaro coinvolgimento di pilastri e coronamento in un unico sistema di elementi complesso è nelle tavole GAM 42 e 44, rispettivamente di ottobre e dicembre 1950, ma il coronamento continua ad essere concepito come elemento rigido fino al settembre 1951 (GAM 53).

⁵⁴ Il lavoro di analisi, effettuato con un disegno che evidenzia i rapporti tra la struttura e gli strati di rivestimento, è stato svolto in un momento storico particolare che impediva l'accesso agli archivi, ha di fatto anticipato la conoscenza dei disegni preparatori e parte

quindi dall'analisi del dato finito per risalire alle scelte che lo compongono. È stato successivamente possibile trovare conferme di queste congetture nei disegni di studio di Ignazio Gardella che si riportano in queste pagine, conservati presso l'Archivio CSAC di Parma, Sezione Progetto, Fondo Gardella, cod. B001427P, Galleria d'arte moderna, via Palestro, PAC, Milano.

⁵⁵ G. Canella, *Gardella in controluce*, in F. Buzzi Ceriani (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, (catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 22 gennaio-18 marzo 1992), Marsilio, Venezia 1992, p. 17.

⁵⁶ «il termine decorazione ha strettamente a che fare con decus e decet dunque con “ciò che si confà”, “ciò che ben si addice”. Ce lo conferma una fonte attendibile, Cicerone: In un discorso, come in ogni circostanza della vita, non c'è nulla di più difficile che saper vedere la cosa che si addice». A. G. Cassani, *Il sorriso dell'ornamento*, «Casabella» 904, 2019, pp. 3-6.

⁵⁷ P. Zerani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 47.

⁵⁸ G. Pagano, *Una lezione di modestia*, «Casabella» 111, 1937, pp. 2-5.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Il termine è utilizzato da Giovanni Marras, riprendendo una definizione di Richard Etlin, a proposito dei giovani architetti razionalisti italiani operativi negli anni '30-40, per i quali «la città esistente (storica), con le sue complesse stratificazioni, è il campo, la cornice “naturale”, su cui verificare gli strumenti conoscitivi del progetto. Una sorta di vera e propria Contextual Avant-Garde che – secondo Richard Etlin – si presenta nella forma del paradosso di essere una avanguardia fondata su astratte forme geometriche e al contempo “contestualista” nelle tecniche compositive e nei modi di stabilire un rapporto tra il nuovo e l'antico nella città». Cfr. G. Marras, *Invenzione della continuità. Ernesto Nathan Rogers tra avanguardia e tradizione*, CLEAN, Napoli 2018, p. 18; R. Etlin, *Modernism in Italian Architecture. 1890-1940*, MIT Press, 1991, p. 255.

⁶¹ «[...] memoria de la historia, la memoria (nunca fotografía) del pasado, como apoyatura para la nueva creación; la tradición viva entendida en su único sentido posible, como exigencia operativa y fundamento del saber entroncado en el inconsciente colectivo de los pueblos y de las distintas comunidades sociales». J. Carvajal, *José Antonio Coderch de Sentmenat*, «Arquitectura» 268, 1987, p. 21.

⁶² E.N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, «Casabella-Continuità» 202, 1954, p. 1; anche in E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 297.

⁶³ L. Semerani, *Ignazio Gardella e la Casa delle Zattere*, cit., p. 202.

⁶⁴ Intervista a Luciano Semerani in R. Carullo, *IUAV: didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Poliba Press, Bari, Arti Grafiche Favia, Modugno 2009, p. 351.

LA TEATRALITÀ NEGLI INTERNI

LA TEATRALITÀ NEGLI INTERNI

Strategie di utilizzo dei materiali della storia

Ogni progetto di Ignazio Gardella è frutto di un processo che coinvolge fattori molteplici – tra questi il luogo, come insieme di natura e cultura, e la storia, come sommatoria di esperienze umane –, nella ricerca dell'‘appropriatezza’, essendo forse questa l'unica parola che possa spiegare la qualità specifica delle opere gardelliane, poiché oscilla fra il piano dell'uso, cui rispondono sartorialmente, e il piano del ‘gusto’, come piacere e soddisfazione che derivano dal godimento di una bellezza che esprime valori in cui è possibile riconoscersi.

Il suo lavoro, fin dagli esordi, si propone come una lezione basata sulla profondità – profondità di lettura, profondità di piani, ricchezza di strati –, sulla complessità, sulla varietà materica, sul continuo aggiustamento di tono. Se guardiamo come Gardella si comporta di fronte al corpo di un'architettura preesistente, e particolarmente nel caso specifico degli interni, ci accorgiamo che egli lavora con gli strumenti dello scenografo e assieme con la mente del regista: costruisce scene, inventa e dispone i personaggi, ordina la sequenza. Spazio, luce, colore, materiali, finiture, tessiture e movimento, tanto nella scena quanto nella messa in rilievo dei personaggi, sono indagati e sperimentati all'interno di una elaborazione progettuale che scende in profondità nella ricerca del senso delle cose, o della *natura* delle cose, per usare un termine gardelliano. La natura delle cose secondo Gardella va cercata come fondamento di ogni progetto, e poi messa in rappresentazione.

Mi sono allontanato dal razionalismo dogmatico perché ho sempre creduto che nell'architettura ci fosse qualcosa in più, qualcosa di inafferrabile razionalmente. Alcuni razionalisti pensano che la ragione degli edifici corrisponda alla loro funzione. Invece se cerchiamo la verità delle cose dobbiamo andare al di là della loro funzione, dobbiamo andare oltre. Con il passare del tempo, l'architettura va sempre oltre la sua funzione originaria. Quel che resiste nel tempo è il suo carattere direbbero gli antichi, la sua natura dico io, legata alla vita alla quale ogni edificio è destinato. Il carattere degli edifici ne rivela la natura. Noi dobbiamo conoscere la natura delle cose e rappresentarla¹.

È una lezione tesa al superamento del funzionalismo con un'attenzione reale alla vita. E in questo si colloca agli antipodi tanto del dogmatismo – di qualsiasi segno, a cui apertamente si oppone – quanto

dell'appiattimento semantico di talune architetture attuali, dove la risoluzione di complesse e varie tematiche è data in pochissime e ricorrenti risposte figurative.

Gli allestimenti o 'riordini' interni costituiscono un primo banco di prova, in quanto occasione di lavoro ricorrente negli anni '30-40, e proseguendo nella lunga carriera di Gardella si intrecciano con le opere 'maggiori' con interessanti e reciproche influenze, a riprova della multiscalarità del progetto di architettura.

L'approccio che Gardella ha nella caratterizzazione di elementi, oggetti o superfici richiama il concetto di decorazione, nel senso pieno di questo termine, come caso specifico della narrazione. È un approccio molto diverso da quello di un architetto che usa la decorazione come ripetizione di un repertorio, perché questo altro tipo di architetto, come uno scenografo, ambisce ad esplicitare un concetto, cioè a porre in rappresentazione, o mettere in scena, una idea.

In questo processo di tipo narrativo entrano la storia, o le storie, di un luogo, o di un edificio, e si sommano alle storie degli uomini e degli oggetti, in una scena composita che imposta convivenze fra personaggi dissonanti.

Il progetto è un processo empirico che coinvolge la memoria, e con essa una idea di storia criticamente selezionata e posta in tensione con le esigenze della vita.

Per recuperare la 'tradizione' nello spazio della casa non basta «ripescare in soffitta il divano della nonna»², né si conquista la modernità nel lasciarcelo: «Finché si sostituiscono a certi schemi decaduti del mondo ottocentesco altri schemi, astratti o intellettualistici, che non corrispondono cioè ad esigenze reali, non si può pretendere che il pubblico» – cui le riviste propongono 'pillole di buon gusto' – «capisca che deve esserci anche oggi una stretta coerenza tra il modo di vivere e il modo di abitare, e che questa coerenza, questa armonia è il cardine di una società civile»³.

Gardella intreccia i termini storia e vita in una ricerca critica e non lineare per cui non esistono ricette, anche se evidentemente esiste un metodo, come è stato rilevato⁴, ed esistono alcune strategie di lavoro ricorrenti, che coinvolgono nella composizione i materiali della storia.

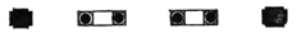
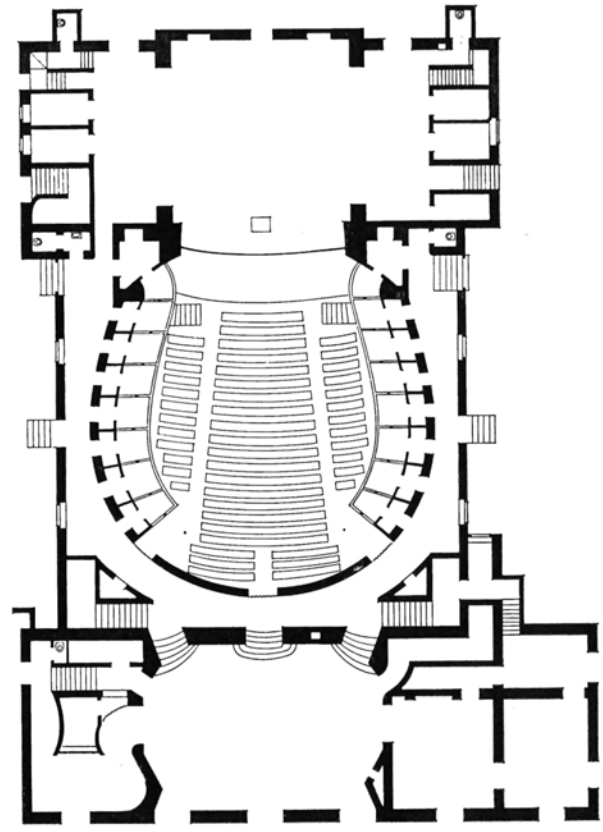
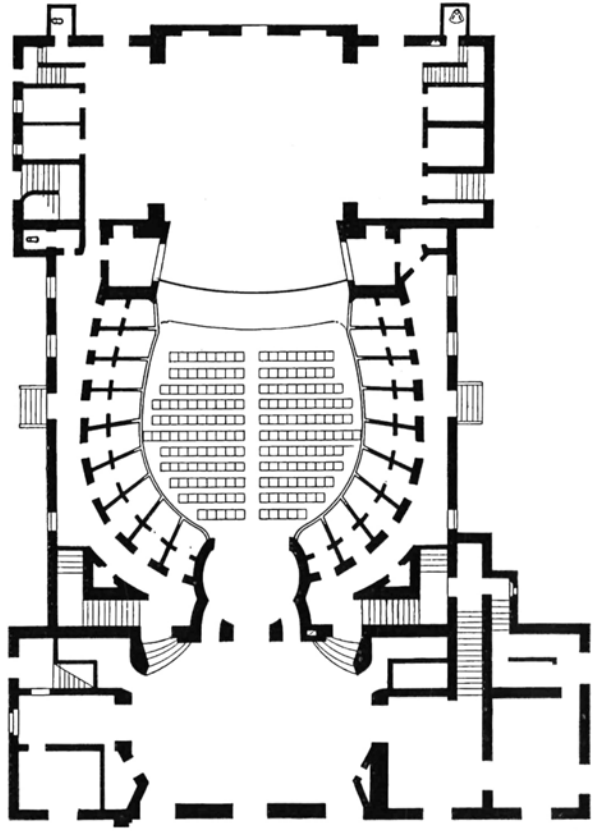
Una esplorazione dei suoi primi lavori di ampliamento, allestimento e 'riordino' di edifici o parti di edifici esistenti è l'occasione per registrare la genesi di queste strategie.



Chiesa del Sanatorio Vittorio Emanuele III di
Alessandria, interno ed esterno. Fotografie di
Domenico Sartorio, 1936. Fondo Borsalino,
Fototeca civica – Città di Alessandria

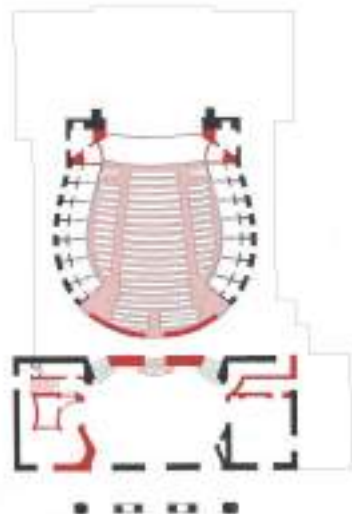






DALL'ANALITICITÀ AL SURREALISMO

L'utilizzo del colore in senso analitico nel Teatro Sociale di Busto Arsizio



Teatro Sociale di Busto Arsizio, pianta dello stato di fatto (assetto del teatro di Achille Sfondrini) e pianta del progetto di Ignazio Gardella. ASG
Schema con evidenziate in rosso/rosa i principali interventi. DDA

Nel recupero del Teatro Sociale di Busto Arsizio⁵ (1934) Gardella sperimenta le potenzialità del colore come strumento di de-costruzione del corpo dell'architettura preesistente e ri-significazione dei suoi elementi. L'obiettivo finale è la scomposizione del teatro a palchi disegnato da Achille Sfondrini e l'apertura dell'edificio ad una più ampia ed eterogenea frequentazione. Tutta l'interpretazione della vecchia sala esprime questa mutazione d'uso del teatro da 'salotto buono' a luogo di incontro, catarsi o apprendimento democratico. Gardella mantiene e utilizza, sovrapponendo nuovi significati, gran parte degli elementi del teatro esistente. Le operazioni di manipolazione mirano a isolare alcuni frammenti del teatro a palchi e modificarne la percezione. Le esili colonne in ghisa vengono scomposte nelle parti riconoscibili, fusto e capitello, attraverso l'uso di una vernice color verde scurissimo per il fusto e bianco per il capitello. In un ragionamento che parte dall'individuazione di elementi costruttivi o sintagmi della costruzione (come parole da utilizzare per un discorso), l'analiticità, attuata attraverso l'uso del colore, è premessa di narrazione.

Gardella decostruisce il teatro esistente, quasi giocando, attraverso due ordini di operazioni progettuali: operazioni meccaniche (poche) e operazioni figurative.

Tra le operazioni meccaniche volte all'aumento di capacità della sala, l'arretramento del boccascena e l'inclinazione della platea fino a raggiungere alla quota del primo ordine di palchi, che 'rompe' idealmente e fisicamente l'impaginato del teatro classico, sopprimendo i quattro palchi centrali. L'operazione trasforma il sistema di ordini sovrapposti in una composizione di frammenti allusivi: il terzo ordine già nel teatro di Sfondrini era una galleria-loggione con sostegni diversi dagli ordini sottostanti (allo stesso modo del Teatro Costanzi di Roma), il primo ordine viene interrotto dall'innalzamento della platea, e solo il secondo ordine resta integro, diventando esso stesso un'eccezione.

Inoltre, per ottenere una migliore visibilità, vengono tagliate tutte le partizioni interne tra palco e palco all'altezza dei parapetti. Che cosa resta del 'salotto buono' del teatro all'italiana una volta dischiusi gli interni privati e ricondotti in un unico spazio percettivamente indiviso?

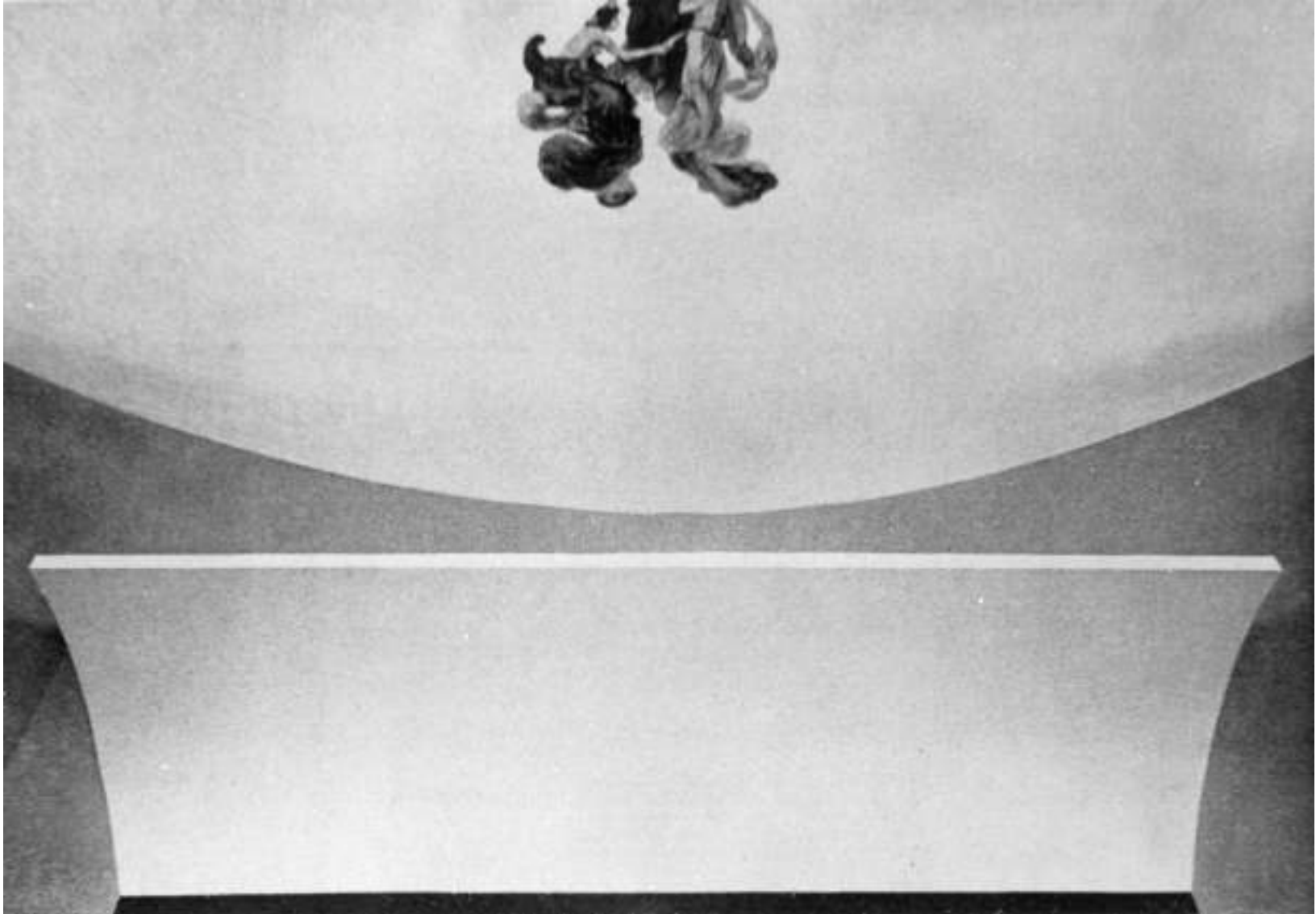
Ma il progetto non si ferma all'ampliamento e aggiornamento della sala per un uso contemporaneo, e si spinge nel campo dell'interpretazione attraverso l'utilizzo direzionato, analitico e significante del colore.

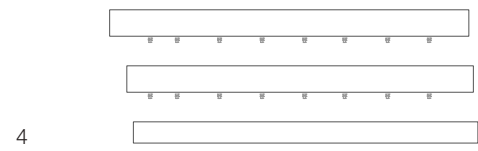
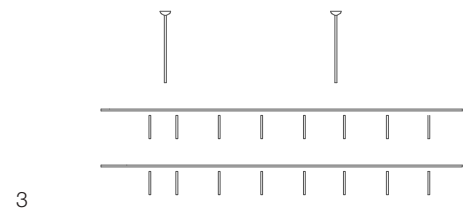
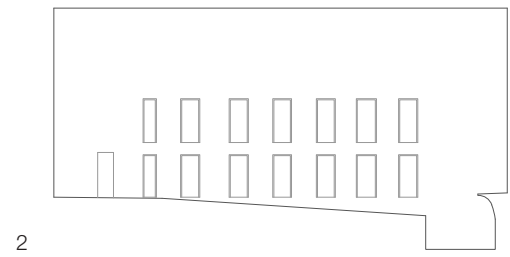
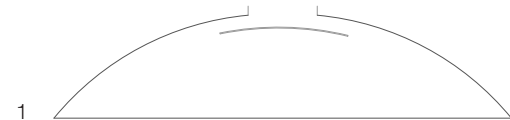
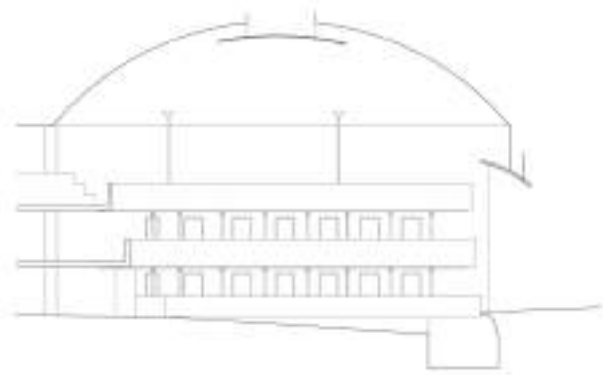


Teatro Sociale di Busto Arsizio, Fotografie della sala con la platea inclinata; dettagli delle balconate e del 'frontone' posto a coronamento del boccascena. ASG

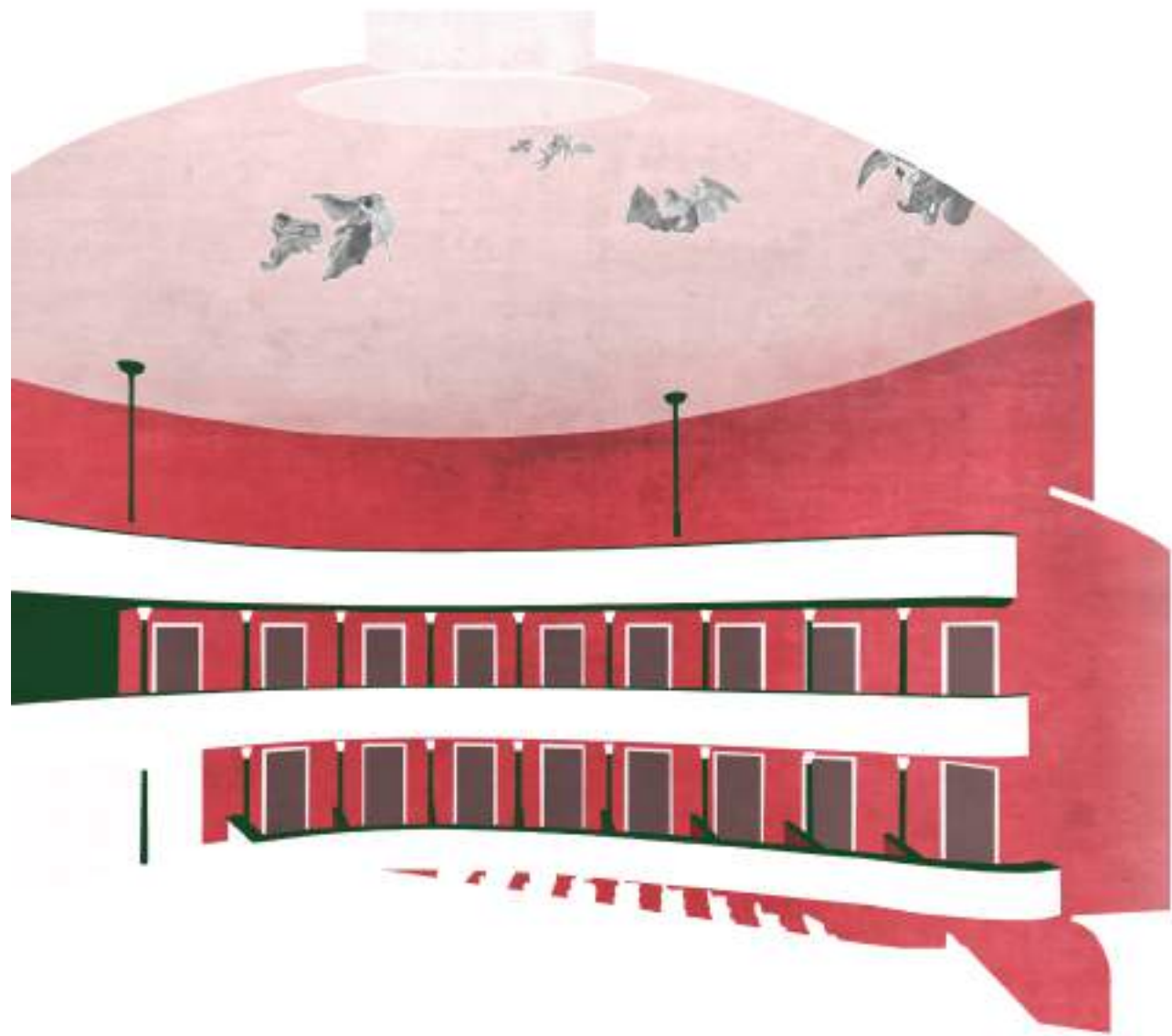








Teatro Sociale di Busto Arsizio. Analisi degli elementi o sistemi di elementi del teatro preesistente attraverso il colore: 1. cupola rosa, 2. parete di fondo rosso cupo, 3. fusto dei pilastri e trabeazione verde scurissimo, 4. balconate e capitelli bianco. DDA



Negli stessi anni Gardella lavora ad Alessandria, nel complesso di edifici del Sanatorio Vittorio Emanuele III, dove utilizza il colore per marcare la natura autonoma o 'aggiunta' di alcuni elementi dell'architettura (come i camini rispetto alle murature esterne degli edifici), per 'staccare' superfici verticali dalle orizzontali negli interni e per sottolineare le differenze fra i corpi principali e secondari degli edifici, come gli annessi laterali della chiesa, che scurisce per distinguerli dal corpo principale del tempio, chiarissimo.

Un procedimento analogo è applicato al corpo esistente del teatro, nel caso di Busto Arsizio: il colore, è lo strumento per porre in evidenza o nascondere, per attribuire significati diversi agli elementi della composizione, marcare autonomie, gerarchie o ruoli.

Gardella imposta una lettura per piani di profondità percettivi, in cui troviamo in primo piano i bianchi balconi, liberati dalle divisioni in palchi, che diventano lunghe, continue e astratte balconate curvilinee dal sapore novecentista. I capitelli delle colonnine in ghisa, bianchi come i parapetti, si aggiungono a questo primo piano, come peduncoli, inconsapevoli protagonisti di una nuova decorazione. I fusti delle colonne, verniciati di verde scurissimo (come lo saranno poi i pilastri del Pac, secondo un ricorrente vocabolario espressivo gardelliano), liberati dalla continuità visiva con i capitelli e rimasti ritmici ed esili cilindri, scivolano percettivamente verso il fondale rosso pompeiano, e costruiscono assieme alla sottile trabeazione un testo secondario rispetto al luminoso primo piano delle balconate. In terzo piano, la parete curvilinea che abbraccia la sala dove il rosso scuro, e i tendaggi bruni, sono punteggiati dalle chiare cornici delle porte. Il sistema viene chiuso, in corrispondenza della scena, dalle scultoree protuberanze del palco e dalla incumbente presenza di un grande pannello curvilineo posto in fregio al boccascena, che si discosta dalla muratura per direzionare il suono e appare come una smisurata trabeazione che, mentre risolve il problema acustico, rimarca la natura surreale del registro figurativo.

Infine la cupola, intonacata in rosa chiaro, si distingue dal recinto rosso e si 'allontana' dai palchi per librare le variopinte figure ritagliate dall'affresco preesistente verso l'oculo zenitale. Lo spazio vuoto tra i personaggi selezionati ha l'importante funzione di liberarne il dinamismo potenziale.

L'architettura del teatro a Busto Arsizio diventa essa stessa una scena teatrale in cui le antiche figure volteggianti vegliano su una platea inclinata che ha scompaginato gli ordini del teatro classico. Una composizione per frammenti, dove la sopravvivenza degli elementi della struttura preesistente è subordinata a una loro interpretazione, perlopiù coloristica, in cui l'esperienza della figuratività metafisica e surrealista gioca un ruolo evidente⁶.

Teatro Sociale di Busto Arsizio, Vista della sala dal palco. ASG





LA CARATTERIZZAZIONE DELLE SUPERFICI, LA SCOPERTA DELLA PROFONDITÀ DELLA SCENA

Colore, materia, tessitura, luce e spazio nell'ampliamento e riordino della Villa Borletti a Milano

L'utilizzo teatrale di alcuni selezionati elementi della struttura esistente sperimentato nel Teatro di Busto Arsizio continua nella villa Borletti (1935-36), dove si arricchisce di nuove strumentazioni: all'uso del colore, che esprime gerarchie di senso tra gli spazi della casa, si affianca la scelta dei materiali di rivestimento, e il loro impiego con precise tessiture e finiture per attribuire un carattere ai singoli elementi della costruzione, o ancora per la tematizzazione narrativa di alcune scene, come 'sfondo' dell'abitare.

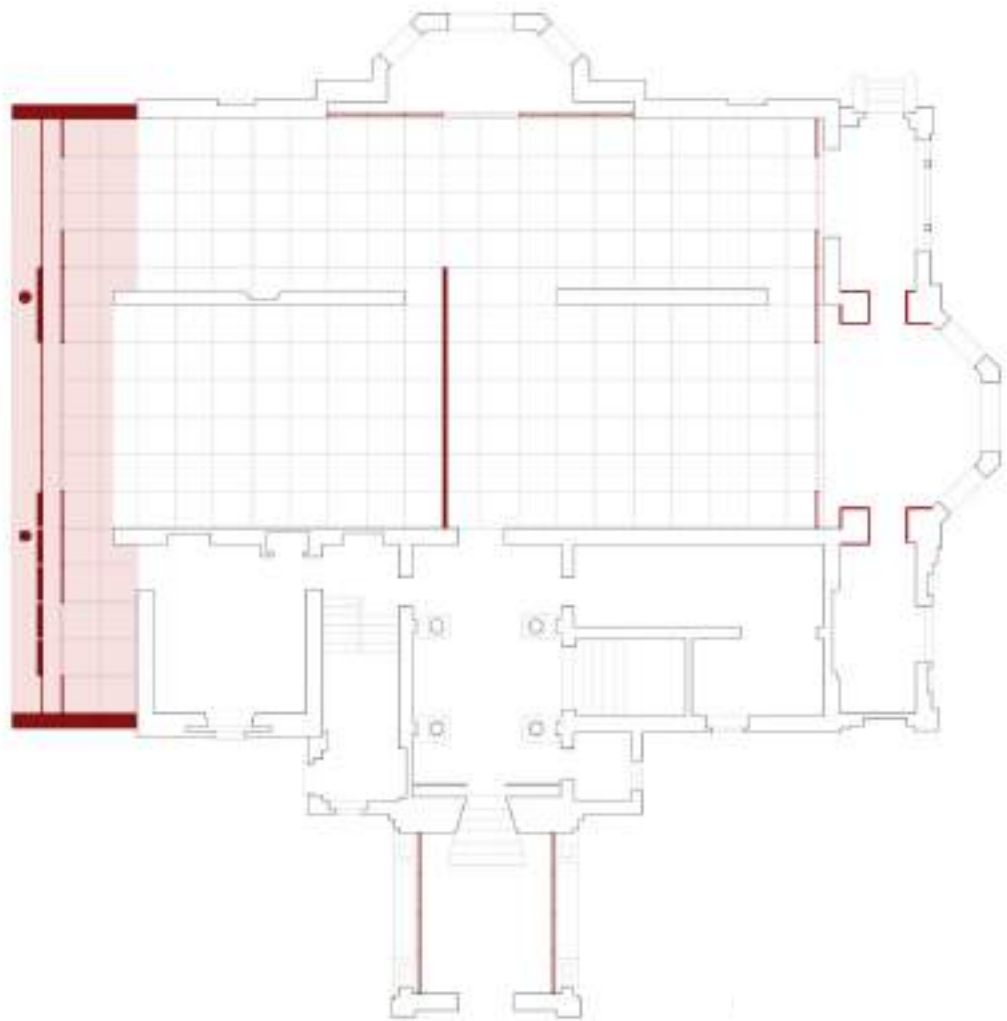
Una luce naturale diffusa e pervasiva inonda il grande spazio della *galleria* (vero nucleo di una casa-museo come questa) al piano terreno, liberato e ampliato, grazie alla demolizione dei tavolati non strutturali, e alla soppressione del fronte meridionale, anch'esso strutturalmente secondario, su cui si imposta l'addizione, trasladando orizzontalmente il piano di facciata di circa 3 m.

Secondo un uso rigoroso ed esplicito di tracciati regolari geometrici, che sarà molto raro nella successiva produzione gardelliana⁷, una maglia modulare a base quadrata, di circa 99 cm di lato, si estende dalla pavimentazione in lastre di marmo bianco di Lasa alle nuove superfici vetrate a tutta altezza. Essa ricomprende e riordina i frammenti delle antiche murature in un nuovo sistema spaziale, e dispone, orienta e conferisce misura ai nuovi elementi della composizione.

Le grandi vetrate – disegnate su misura, con doppie cornici di profili metallici ad L verniciati di bianco con eleganti coprigiunti in ottone come linea d'ombra, che ne esaltano la leggerezza⁸ – marcano la soglia tra lo spazio dell'abitare e lo spazio del 'paesaggio', dove alcune scene sono teatralmente disposte ad accogliere «collezioni di porcellane e di ceramiche, vasi, sculture insieme con piante e con fiori, costituendo intorno alla casa una fascia suggestiva»⁹.

Un nuovo setto sottilissimo si inserisce nella composizione per suggerire l'ambito della sala da pranzo, senza chiuderlo. Questo diaframma miesiano, rivestito di lastre di pietra grigia del Boden lucida, si colloca al centro della composizione e, nella sua natura di piano astratto e isolato, come uno spartiacque, assolve all'importantissimo ruolo di direzionare lo sguardo di chi accede alla galleria verso le scene che si svolgono sul bordo, impostando una lettura in sequenza: scena 1, scena 2, scena 3.

Villa Borletti a Milano, 1935. Ampliamento su Via Monti. Vista dall'angolo con Via Rovani. ASG



Scena 1: bovindo primigenio (era il fondale dell'asse enfatico e buio – l'«anima buia»¹⁰ di cui parla Giolli – che dal pronao conduceva alla sala).

Scena 2: veranda con bovindo aggiunta dal Portaluppi nell'ambito di un primo ampliamento del villino voluto dal Senatore Borletti al momento dell'acquisto¹¹.

Scena 3: corpo aggiunto/ampliamento di Gardella.



Villa Borletti a Milano. Sopra: pianta dello stato di fatto e del progetto. ASG; a lato: pianta con evidenziati in rosso i principali interventi. DDA

Le tre scene si impostano su parti dell'edificio concepite in momenti diversi e seguendo differenti idee dell'abitare: il bovindo primigenio che, nella sua natura rappresentativa, è il frammento di una enfatica e buia tribuna; la veranda aggiunta da Portaluppi che, dentro una visione della casa più ariosa e moderna, tuttavia conserva i caratteri stilistici del villino replicando forme e decorazioni (e aggiunge un enfatico colonnato d'ingresso); infine l'ampliamento gardelliano, con la poetica dissoluzione della facciata in un sistema di paesaggio che tiene conto di necessità di igiene e luminosità e di una nuova idea di spazio continuo e compenetrato, sia tra interno ed esterno che tra i diversi ambienti della casa, dove esistono stanze di senso definite ma mai delimitate. Queste differenze essenziali diventano nel progetto lo spunto per la tematizzazione e caratterizzazione delle superfici.

Scena 1 e scena 2, in corrispondenza dei bovindi preesistenti, vengono trattate in modo simile, ma non identico, in ragione della diversa conformazione dei due spazi: il primo, in asse con l'ingresso, è un piccolo ambiente contemplativo, quasi pensato come uno scrigno di oggetti preziosi da guardare restando all'esterno, mentre il secondo è un ambiente abitabile che si estende su tutta la facciata settentrionale. La scena 1 è internamente riquadrata da una vetrata con apertura simmetrica come la composizione interna del bovindo, e posta in posizione arretrata sulla pavimentazione scura della protuberanza. La scena 2, composta da 3 spazi uniti fra loro in lunghezza, è collocata dietro ad una unica vetrata traslata verso l'interno della sala principale. La vetrata, con la sua griglia regolare, scherma le testate delle murature ineliminabili e consente due distinti passaggi agli ambienti tergalì.

Entrambe le protuberanze, vengono 'staccate' rispetto al diafano spazio della galleria, attraverso una marcata dissonanza di toni: il brusco passaggio dalla pavimentazione in marmo bianco a quadre regolari alla superficie apparentemente indivisa in serpentino lucido (montato a giunti stretti con pezzature grandi), dalle pareti grigio chiarissimo della sala alla verniciatura in lacca rosso cupo. La pesantezza di una sagomatura parietale spezzata, abituata a portare velluti e broccati, viene trattata con superfici

Ampliamento e riordino della Villa Borletti a
Milano. Fotografie dello spazio interno. ASG













Sopra: cabina «per gli argenti». Appartamento Mazzucchelli, da *Domus* n. 342, 1958.

A lato: Villa Borletti a Milano. Scena 1 vista dall'ingresso all'ambiente della galleria.

lucide e scure, e posta al di là delle grandi vetrate con quadrature preziose, che sono di fatto delle cornici, o delle inquadrature. Si produce così un ribaltamento percettivo che, mentre individua un ambito semanticamente distinto dalla sala principale, lo trasforma in un paesaggio di elezione, quasi una decorazione preziosa.

In queste scene, Gardella riduce, per quanto possibile, le finestre preesistenti sul perimetro, fino a renderle «buchi nel muro», chiusi da lastre uniche di cristallo che si inseriscono dialetticamente nell'esposizione inquadrando il giardino esterno come un paesaggio velato dietro i tendaggi.

Nel bovindo aggiunto da Portaluppi le testate frammentarie delle antiche murature vengono ricomposte in compatti elementi parallelepipedi in forma di pilastri angolari.

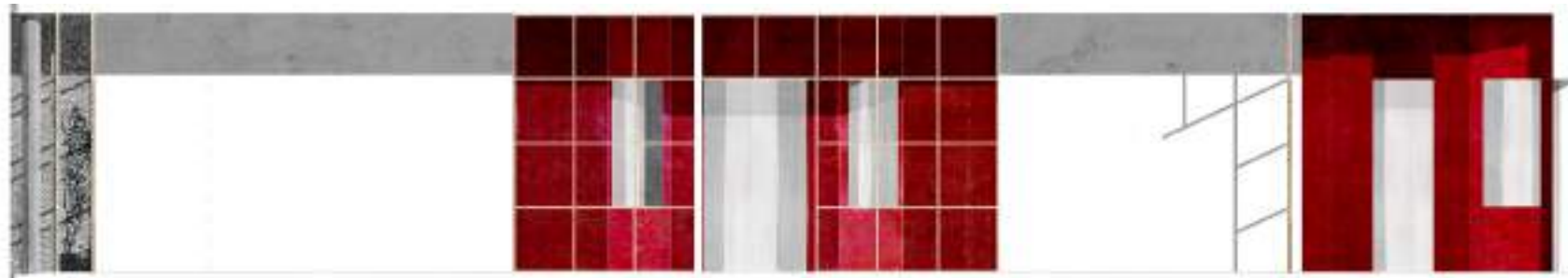
I due ambienti così delimitati, plasmati e rivestiti, diventano 'nicchie' espositive dalle lucide e scurissime superfici, disponibili ad accogliere e fare da sfondo alle collezioni di porcellane disposte sulle pareti e ai grandi vasi antropomorfi che si riflettono sulle lastre lucide delle pavimentazioni.

Un'analoga strategia di individuazione e ribaltamento percettivo di uno spazio minore che lavora come annesso alla spazialità principale si ripete, molti anni dopo, nell'appartamento Mazzucchelli a Milano (1957-58), dove lo sviluppo delle alte pareti della sala, ritmate da pannellature violacee in forma di *boiserie*, viene interrotto da una protuberanza in cui le lucenti e continue pareti, le ante di chiusura e il soffitto ribassato, sono verniciati in lacca lucida color prugna e ci fanno percepire lo spazio della cabina come uno scrigno prezioso per le argenterie (un intervento di cui possiamo apprezzare la rilevanza dell'utilizzo del colore, grazie alle foto a colori pubblicate su *Domus*¹², contrariamente alla Villa Borletti, ormai pesantemente modificata, di cui si conservano solo immagini in bianco e nero).

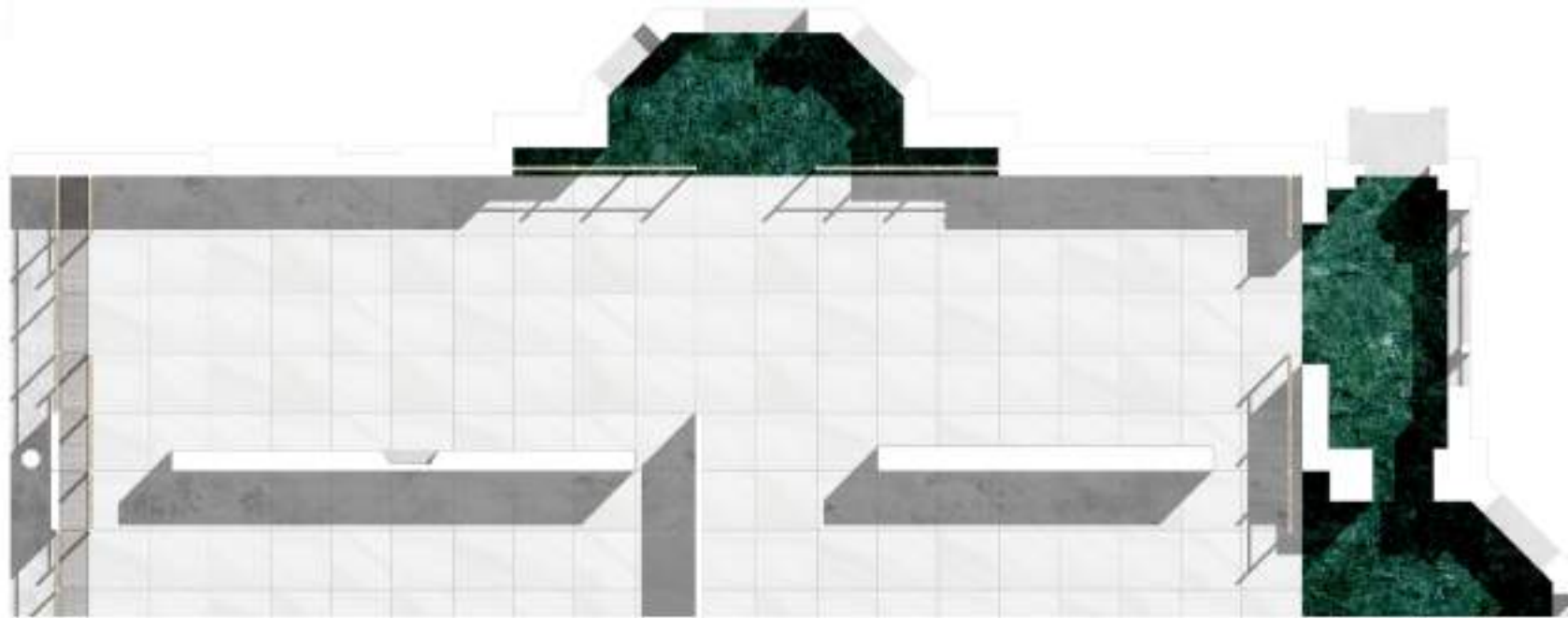
Scena 3. La terza scena coincide con l'ampliamento gardelliano su Via Monti ed ha come tema la reinvenzione di un paesaggio 'verde'.

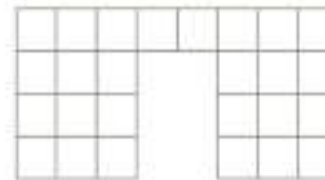
Qui Gardella sperimenta per la prima volta (ancor prima del Dispensario di Alessandria¹³) la costruzione di una facciata come sistema stratificato concepito in profondità in cui sfumano le nozioni di interno ed esterno: predispone un dispositivo di paesaggio che introietta il panorama esterno e ne filtra la percezione con molteplici strati, o diaframmi, che «servono ad attenuare l'insolazione [del Sud-Ovest], a inquadrare opportunamente la visione dell'esterno» e a trasfigurarla in un gioco di luci e ombre e ritagli concepito con l'obiettivo di «creare sfondo agli oggetti»¹⁴.

Ampliamento e riordino della Villa Borletti a Milano. Ridisegno dello spazio interno della galleria che 'ricostruisce' il rapporto tra le 'scene' perimetrali (in senso orario da sinistra: scena 3, 1, 2) con i diversi trattamenti spaziali, materici e coloristici. DDA

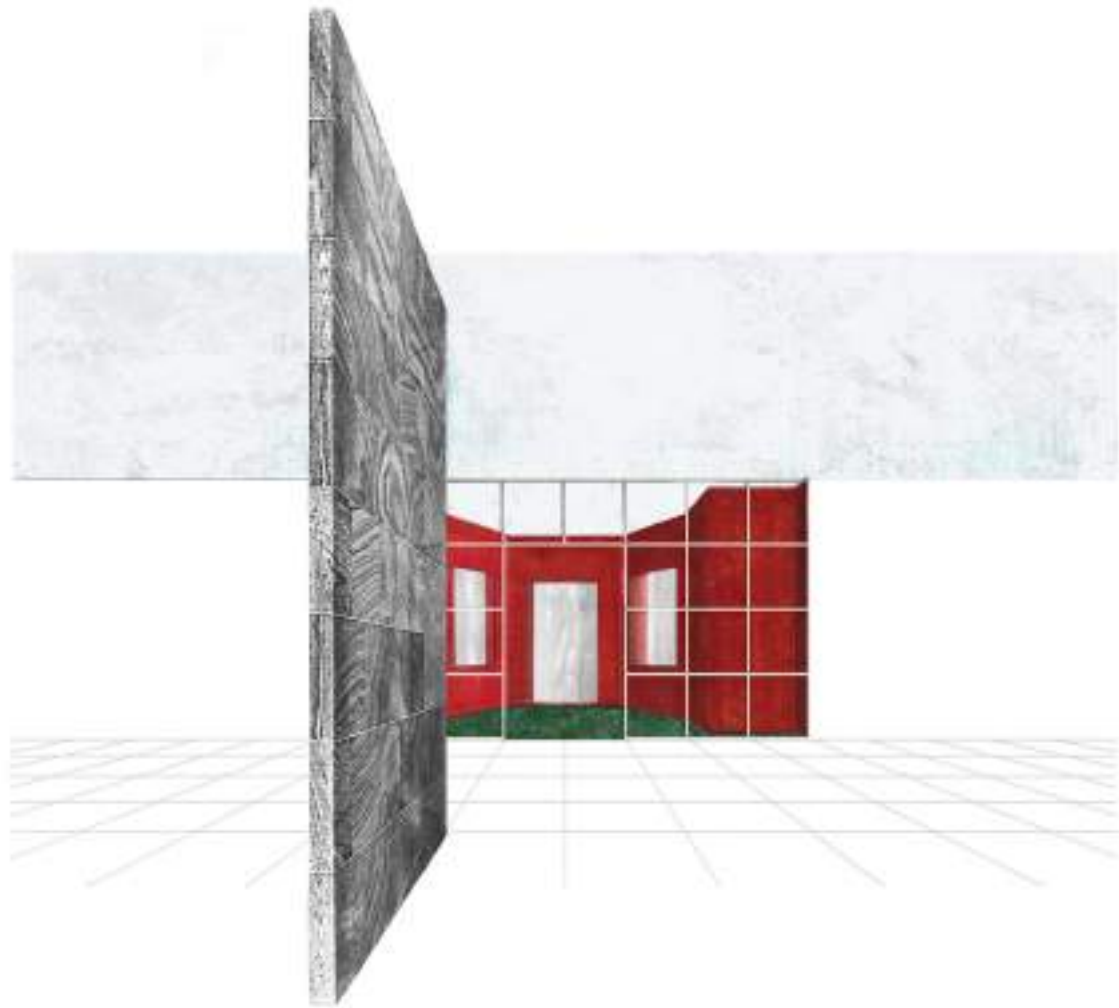


0 0.5 1 2





Ampliamento e riordino della Villa Borletti a Milano. Scomposizione analitica di elementi e superfici che definiscono la scena 1 (bovindo originario della villa) e ricomposizione della scena in rapporto al nuovo setto 'spartiacque' al centro della galleria. DDA



Fotografie dell'ampliamento della Villa Borletti (scena 3). Viste dall'interno e, nelle pagine successive, viste dall'esterno. ASG





Dei circa 3 m di traslazione della facciata dell'ampliamento 1,4 m sono interamente dedicati a questa 'macchina' teatrale.

Il primo diaframma, partendo dall'interno, è una vetrata piana e continua che si estende sull'intera superficie verticale del fronte – da pavimento a soffitto e tra i due setti di bordo –, articolata dal modulo già descritto e interrotta soltanto in corrispondenza delle due grandi aperture che permettono di accedere alla serra.

Scorrendo verso l'esterno, si trova l'effettiva chiusura dell'edificio: un piano di facciata composito, in cui le superfici vetrate sono intervallate da setti sottili di ampiezze diverse e disposti in forma antisimmetrica. Queste superfici opache sono rivestite all'esterno con lastre di granito grigio Boden a tessitura quadrata (che prosegue lo stesso modulo delle vetrate), mentre all'interno vi sono apposti grandi pannelli dipinti a tempera. Le pitture raffigurano paesaggi bucolici di un repertorio settecentesco, che si colgono dalla galleria, attraverso il filtro della prima vetrata. Ai due lati dei diaframmi opachi, le superfici trasparenti sono percorse da leggeri tendaggi che ne filtrano la visione.

Nei 60 cm delimitati dai due sistemi di vetrate e diaframmi la pavimentazione è sostituita da un sistema di lastre metalliche forate (anch'esse modulate sulla stessa griglia di infissi e pavimentazioni), che permettono la raccolta dell'acqua dei molti vasi che la serra è predisposta per ospitare, assieme ad oggetti e opere d'arte. Nella fascia esterna dell'ampliamento troviamo infine la struttura estroflessa che ripete con nuove fattezze lo scomparto strutturale dell'edificio esistente, trasponendolo secondo le qualità proprie dei materiali cementizi. I fianchi del corpo aggiunto sono tenuti da alti setti che si attestano a prosecuzione delle vecchie pareti, mantenendo l'allineamento sul filo interno, ma con una sezione ridotta rispetto alle murature esistenti, dovuta alla maggior performatività del calcestruzzo armato. Su questo 'scarto' dimensionale si gioca la convivenza esterna tra nuovo corpo e il «vecchio fabbricato che è rimasto intatto nella sua inquadratura spaziale poiché i muri laterali del nuovo corpo [...] ne lasciano completamente liberi gli spigoli»¹⁵. Gli stessi setti laterali, rivestiti in piccoli sassi tondi del Ticino che negli spigoli si allineano in una bordatura, «smussano ogni polemica architettonica» con la vecchia facciata, costruendo «quasi un gioco nel verde»¹⁶.

Secondo Giuseppe Mazzariol «non vi è dubbio che l'atteggiamento di Gardella di fronte alla vecchia e pretenziosa villa borghese, che doveva ampliare, e ridimensionare all'interno, non fu di sdegnosa polemica, ma anzi di comprensione e di critica simpatia»¹⁷ e che in questo utilizzo dei materiali della storia si cela una specificità dell'atteggiamento gardelliano rispetto alla già particolare 'via italiana' al Moderno:



Se noi pensiamo allo slancio morale che animava la polemica di quegli anni proprio contro la retorica del principio del secolo, di cui Villa Borletti era un esempio nella trita presuntuosità del suo decoro, comprendiamo subito come Gardella, fin da allora, occupasse una posizione tutta particolare, e come la sua azione fosse fatta non tanto con il fine di determinare il caso, di fare scandalo [...] quanto con l'intenzione di realizzare senza mediazioni, con estremo rigore morale, quella situazione figurativa che sola rispondesse alla effettiva verità della sua visione¹⁸.

A prosecuzione ideale delle murature portanti interne Gardella posiziona due pilastri in calcestruzzo armato, a rompere lo sviluppo longitudinale delle travature dell'addizione in tre campate con un ritmo 5-6-5 m che asseconda la simmetria e la gerarchia centrale del villino.

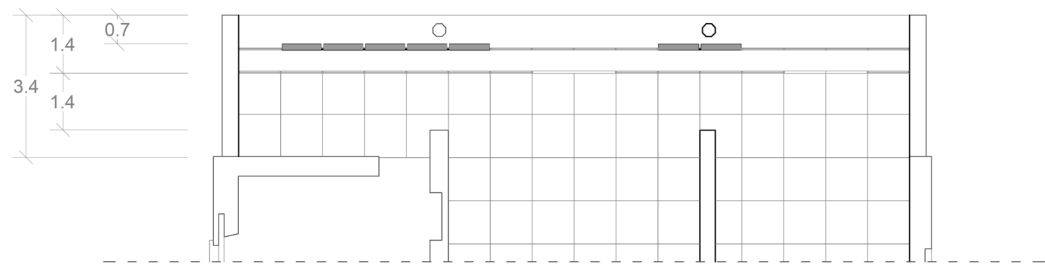
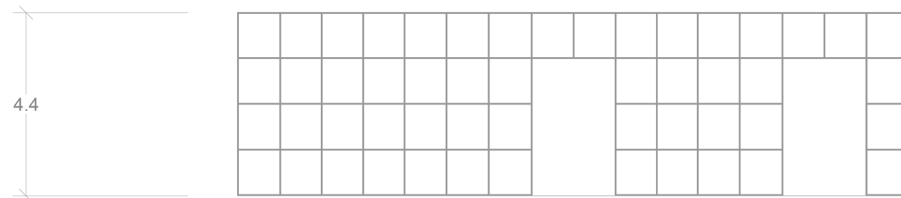
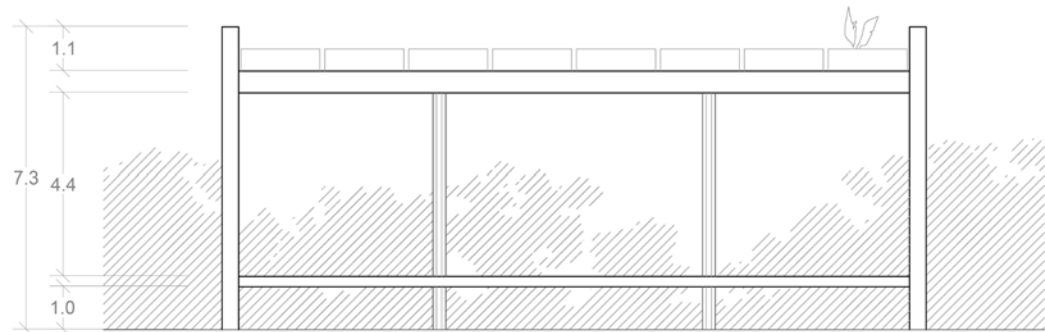
L'elemento pilastro è costruito in forma ottagonale, certo per una praticità di esecuzione delle casseforme, ma con le superfici estremamente levigate e ruotate in modo da opporre una faccia al fronte dell'edificio, e arricchirla di una presenza chiaroscurale e perfino preziosa.

Come in un bassorilievo, i pilastri sono discosti dai diaframmi di chiusura della facciata e lievemente arretrati rispetto alle terminazioni delle solette orizzontali di copertura e piano terra (quest'ultimo sollevato di 1 m dalla quota del giardino per portare luce e aria agli ambienti sotterranei). A loro volta le solette arretrano rispetto ai setti laterali, quanto basta per lasciarne libere le testate. A terminazione sommitale, dove l'addizione genera una terrazza, il parapetto è sostituito da una serrata batteria di vasi «rettangolari con siepe verde»¹⁹, anch'essi cementizi. Prende forma un'articolata 'maschera di pietra', costruita sulle linee di forza del villino esistente, al cui interno si dispongono oggetti e diaframmi.

Tutte le superfici occupano l'intero sviluppo verticale da soletta a soletta eliminando, anche nei setti, qualsiasi familiarità con una muratura tradizionale a favore di una evocazione di diaframmi semoventi, anche quando gli stessi non si muovono affatto.

Il complesso dispositivo di facciata descritto ha delle affinità con la serra della miesiana Villa Tughendat, e con quella della *Casa elettrica* portata da Figini e Pollini alla Triennale di Monza, che certamente Gardella conosceva, ma se entrambi gli esempi citati lavoravano con serre costituite da doppie vetrate continue poste sul limite dell'edificio e contenenti al proprio interno la struttura puntiforme, diversamente la versione gardelliana arretra lo spazio della serra verso l'interno, lasciando la struttura estroflessa a ritmare la facciata, e accoglie, nello spazio tra le vetrate, strati opachi, e semitrasparenti – tendaggi e setti sottili rivestiti di dipinti a tempera -, che modulano luci e ombre in un chiaroscuro vibrante.





Ampliamento e riordino della Villa Borletti a Milano.
 Scomposizione analitica e ricomposizione del
 sistema di diaframmi stratificati che compongono
 la scena 3 (corrispondente all'ampliamento della
 villa). DDA





ESPORRE ALLESTIRE ABITARE

Casa Gardella in Piazzale Aquileia a Milano

È tipico dell'arredamento e delle decorazioni italiane non solo di usare una larga varietà di materiali ma anche di accostare insieme più stili differenti. [...] Questo mescolamento di vecchio e nuovo, così tipico dell'architettura domestica italiana, viene non da un'idea preconcepita dell'architetto ma dalle occasioni che si sono spontaneamente aperte prima di lui. È usuale in Italia inserire nuovi arredi in vecchi palazzi o costruire ville moderne all'interno delle quali si trovano numerose antichità²⁰.

L'articolo *Milan, Design Renaissance*, presentato da Ernesto Nathan Rogers su *Vogue America* nel 1949, insiste sulla peculiare abilità, sviluppata dai giovani architetti milanesi negli anni '30-40, di tenere insieme il nuovo e l'antico, come risposta a specifiche condizioni di lavoro caratterizzate dalla ricorrenza di incarichi di 'ammodernamento' di edifici esistenti o allestimento di antiche collezioni all'interno di nuovi spazi.

Sono note le vicende che hanno fatto del lavoro nelle esposizioni e negli allestimenti una stagione di sperimentazioni di grande interesse per i giovani razionalisti italiani della generazione di Gardella²¹. Sperimentazioni nate da un confinamento forzato²² (con la sistematica esclusione dagli incarichi ufficiali del regime), che hanno significato l'anticipazione di un particolare approccio iconico all'oggetto, poi trasportato alle scale di lavoro e nei contesti più disparati.

Il continuo travaso di temi tra l'allestire, l' esporre e l'abitare, che avviene naturalmente nell'alternanza tra la 'scuola' pratica delle esposizioni e le occasioni professionali di ammodernamenti domestici, diventa anche una poetica, un modo di intendere lo spazio in rapporto all'oggetto, e viceversa, un modo di evidenziare l'oggetto rispetto allo spazio vuoto.

Si compone una nuova scena per la vita dell'uomo, dove «è lo spazio vuoto a dare valore ai pieni» poiché, «il valore degli oggetti non è più assoluto ma relativo al sistema di relazioni, l'entità individuale è riassorbita da un campo magnetico policentrico»²³.

Franco Albini, in una lezione sulle sue esperienze di architetto nelle esposizioni, spiega che una mostra, per il suo intrinseco carattere temporaneo e divulgativo, ha come obiettivo il 'successo', che dipende dalla sua capacità di coinvolgere il pubblico nella comprensione.

Copertina e alcune pagine del numero di *Vogue America*, 15 settembre 1949, contenente l'articolo *Milan, Design Renaissance* di Ernesto Nathan Rogers, accompagnato dagli scatti di Irving Penn

Occorre che l'invenzione espositiva attiri nel suo gioco il visitatore; occorre che susciti attorno alle opere l'atmosfera più adatta a valorizzarle, senza tuttavia mai sopraffarle. [...] bisogna, secondo me, ricorrere a soluzioni spaziali piuttosto che a soluzioni plastiche: bisogna creare spazi architettonici, o sottolineare quelli esistenti, legandoli in un'unità assoluta con le opere esposte. È mia opinione che sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali da costruzione. L'atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare, e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato, senza che se ne accorga²⁴.

Se anche Gardella non è protagonista della prima stagione di allestimenti alla Triennale di Milano e dei grandi lavori di esposizione promossi dal regime (cui partecipano invece i suoi coetanei architetti BBPR e Albin) è invece forte il suo apporto innovatore nel ripensamento dello spazio domestico e in quella esibizione dei valori dell'abitare come «rappresentazione edificante della vita privata»²⁵, in altre parole di cultura, che Gio Ponti portava avanti attraverso le pagine di *Domus*. L'ammodernamento, ristrutturazione e allestimento, di vecchie case borghesi di impianto ottocentesco, è una casistica ricorrente del lavoro di Ignazio Gardella negli anni '30 e '40. Sono questi gli incarichi della committenza alto-borghese che, pur tra le ristrettezze del momento storico, non rinuncia a piccoli aggiornamenti e ampliamenti residenziali, che corrispondano al 'gusto nuovo'²⁶.

Come *exempla* dimostrativi della pontiana 'educazione all'abitare', a partire dagli anni '30, compaiono nelle pagine della rivista le soluzioni d'arredo (per il bagno per la cucina..) firmate dall'ing. Ignazio Gardella e poi piccoli lavori di allestimento o rinnovamento di alloggi: una molteplicità di interventi presentati da Gio Ponti con testi entusiastici che pongono in particolare l'accento sul ruolo che assumono i 'materiali della storia' negli interni gardelliani. In essi prende corpo un teatro dell'abitare popolato di personaggi antichi e moderni, disposti in uno spazio liberato, spesso 'per via di togliere', e nuovamente caratterizzato attraverso la semantizzazione di elementi e superfici, già sperimentata nel Teatro di Busto Arsizio e nella Villa Borletti a Milano. Oggetti antichi, opere d'arte, mobili di famiglia più o meno preziosi diventano elementi di una narrazione, e prendono parte alla vita domestica.

La prima casa-studio di Ignazio Gardella e Aura Uselli²⁷ in Piazzale Aquileia a Milano (1936-37), rientra nella vasta casistica di ammodernamenti d'interni domestici, soprattutto milanesi, in cui gli interventi murari sono ridotti al minimo ed è l'allestimento a lavorare sullo spazio dato: un'ideale *enfilade* è teatralmente sottolineata dai busti degli avi, la libreria altissima si staglia come una parete autonoma e, come nel teatro



F. Albini, allestimento della Mostra delle pitture di Scipione e del 'Bianco e Nero', Pinacoteca di Brera, Milano, 1941.

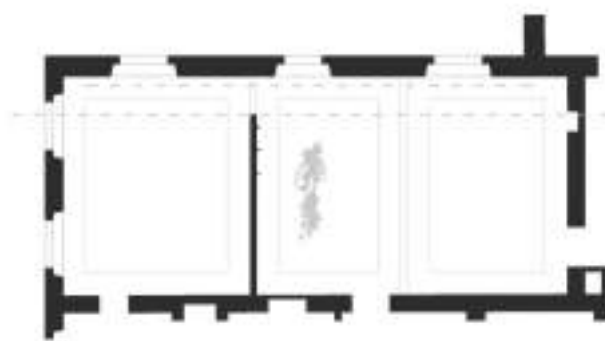
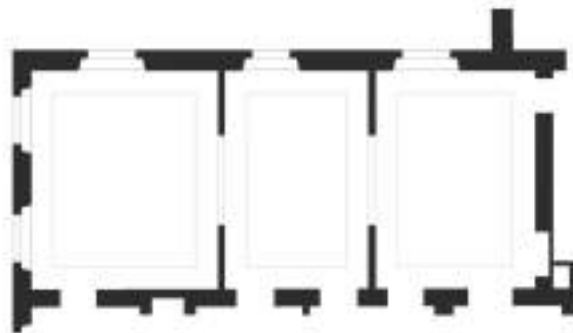
di Busto Arsizio, permane, nel bianco, una figura isolata del soffitto affrescato preesistente. Oggetti di famiglia incontrano mobili nuovi e i quadri escono dalle pareti o vengono sospesi all'altezza dello sguardo. Gardella raccoglie un approccio iconico all'oggetto che sarebbe incomprendibile al di fuori della sensibilità maturata nei proficui scambi tra l'allestire, l' esporre e l'abitare.

Le operazioni di partenza, spaziali e luminose, trasformano tre stanze comunicanti, con enfatiche aperture centrali, in una stanza giorno unica, connessa alla camera da letto da un continuo rimando di sguardi. Con la soppressione di una delle pareti divisorie, e la traslazione dell'apertura nell'altra, che rompe l'angolo murario con un taglio da pavimento a soffitto, così la parete sul giardino diventa un'unica superficie ritagliata da tre identiche portefinestre, con il tramezzo disposto di traverso, ma senza toccarla, come un piano-parete assoluto: si imposta un'unica e continua linea di luce che lambisce e si propaga dal muro meridionale.

«Nel suo lavoro Ignazio Gardella ha sempre tenuto in gran conto il valore della luce. Nei suoi interni è determinante la posizione delle interruzioni, agli angoli, delle connessioni tra i piani di parete»²⁸. Questo utilizzo della luce come elemento che guida lo sguardo e traccia connessioni fra gli ambienti, si ritrova in molte sue opere, esaltato dal riverbero delle superfici finestrate a tutta altezza sulle lucide pavimentazioni. Alla preparazione dello spazio scenico, del vuoto atto a costituire la scena, segue l'allestimento di oggetti, opere d'arte e mobili, disposti a luci e ombre. Tre 'scene domestiche', tematizzate, – *lo studio*, *il salotto*, *la camera da letto* – assumono autonomia spaziale e sembrano poter prender vita in assenza della presenza umana, come nei racconti di Savinio che «portano in scena poltrone, divani, armadi e altri mobili, in ispecie di personaggi sensibili, parlanti e operanti»²⁹. Sono rappresentazioni teatrali a sé stanti, capaci di mutare la percezione dello spazio architettonico esistente.

Scena 1. La scena centrale è l'immagine più conosciuta del progetto, *lo studio*, dove una leggera scrivania, disegnata da Gardella (con esili sostegni metallici incrociati verniciati di bianco), appare vegliata da alcune figure di peso maggiore: la libreria, il ritratto femminile elevato ad altezza d'uomo, le 'vecchie' sedie di famiglia, la musa isolata sul soffitto, che allunga la sua presenza con un festone di fiori e libri, e una pianta da vaso, sufficientemente alta da accostare le sue foglie a quelle del dipinto.

Due diversi espedienti mettono in tensione antiche figure rispetto a nuovi punti di vista: la figura ritagliata sul soffitto è l'unica permanenza dell'affresco preesistente, idealmente sospesa su un fondo uniforme



Casa Gardella in Piazzale Aquileia a Milano.
Confronto della pianta dello stato di fatto (sopra)
e del progetto. DDA
Fotografia della sala giorno con lo studio e il
salotto. ASG







Casa Gardella in Piazzale Aquileia a Milano.
Fotografie dello studio e della camera da letto,
con il diverso trattamento dei due fronti del
tramezzo. ASG





Casa Gardella in Piazzale Aquileia a Milano.
Fotografie della figura ritagliata sul soffitto al
lato della libreria; serie di scatti del salotto con
diversi posizionamenti delle poltrone. ASG



12



13



14



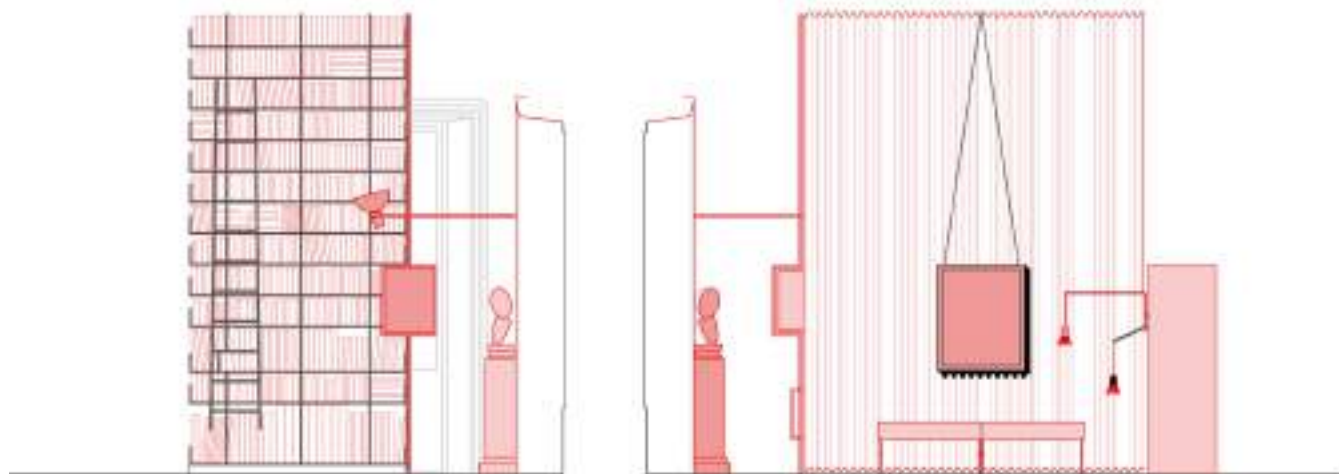
15



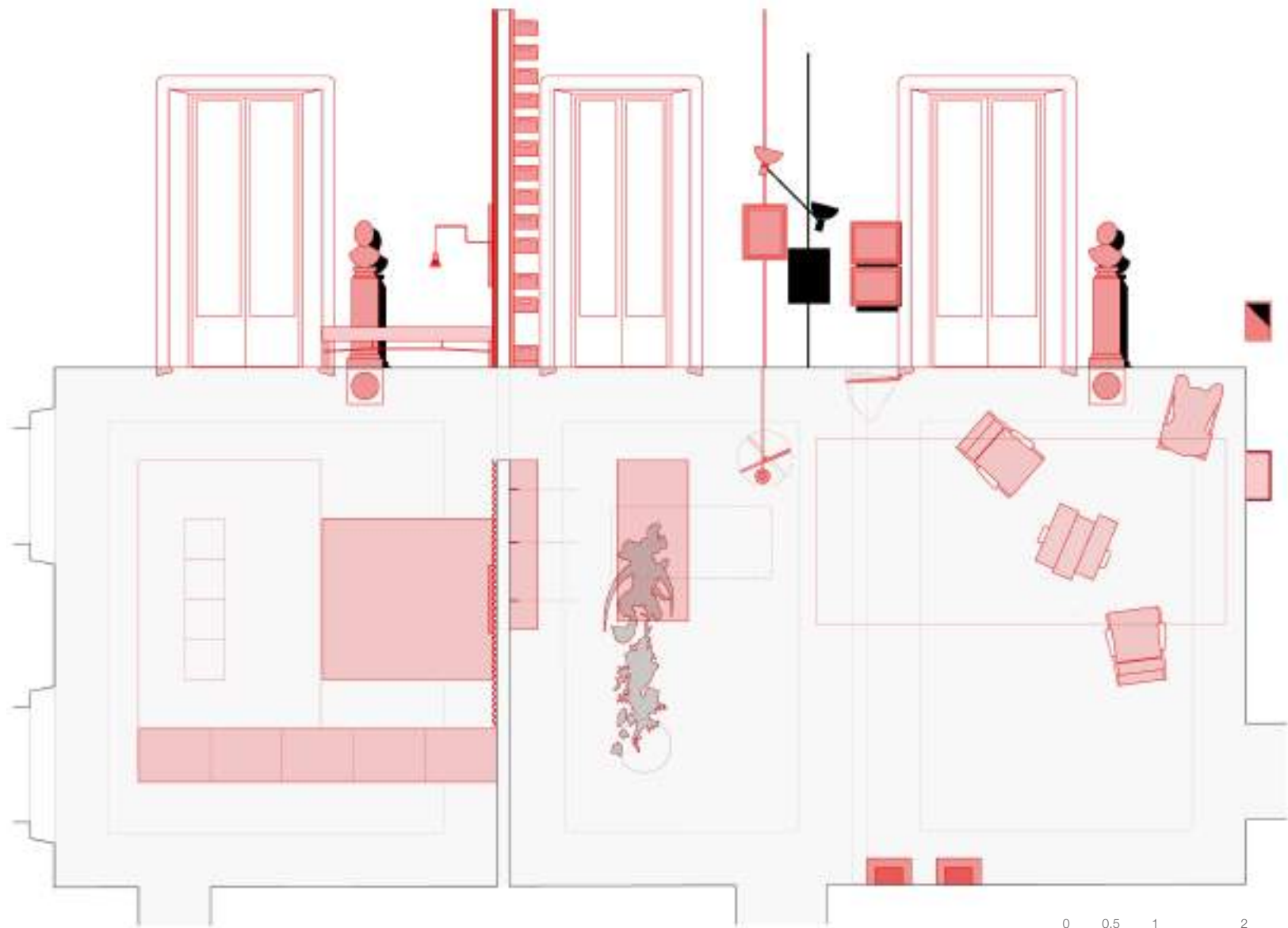
16



17



Casa Gardella in Piazzale Aquileia a Milano.
Ridisegno dello spazio interno in pianta e
alzato con le nuove superfici di rivestimento, la
disposizione di mobili e oggetti d'arte. DDA



0 0.5 1 2 Q

che ne libera il dinamismo, secondo un processo già sperimentato nel Teatro di Busto Arsizio; il dipinto di un busto femminile del seicento genovese, ancorato a un asta metallica verticale che lo eleva ad altezza d'uomo, guadagna una nuova vitalità e una presenza spaziale altrimenti impossibile, mentre un'asta orizzontale si dispone a 2 m di altezza, sospende la luce e ricompono la misura di una porta domestica, per enfatizzare una pausa, prima dell'effettivo taglio verticale fra le due stanze.

Scena 2. La scena del *salotto*, si svolge al capo opposto della sala, polarizzata da due elementi fissi – il busto marmoreo di un avo di Gardella, con la sua solida presenza elevata su un cippo di marmo, e lo scavo del camino, frugalmente ritagliato nella parete senza accenno di cornice –, cui si contrappongono le presenze leggere delle sedie tripoline, delle pieghevoli sdraio da spiaggia, e la mutevole rotazione dei dipinti fiamminghi incernierati alla portafinestra all'altezza giusta per essere guardati da seduti; il tutto illuminato dalla luce radente.

Scena 3. La camera si concentra nell'allestimento del *letto*, dove la testata è sostituita da un pesante tessuto posto a ricoprire una porzione di parete a tutta altezza, rievocando tanto l'immagine di un baldacchino, quanto gli allestimenti di alcune esposizioni allora correnti, nel momento in cui diventa anche il fondale di un dipinto. Una lampada (composta da due tubolari metallici che possono ruotare reciprocamente e rispetto al muro), si ancora a parete al margine del tendaggio, mentre il materasso è sorretto dalla struttura di due letti singoli affiancati, in profili metallici leggeri, schiettamente esibiti. Ai piedi del letto quattro sedute identiche, provenienti da un corredo familiare, sono disposte in batteria, alternate fronte-retro. In alcune fotografie, le vediamo in cerchio, accostate di schiena. Questi 'gruppi' di antiche sedie giocosamente ordinate nella camera e nel salone, definiscono sistemi di 'presenze' che modificano la percezione delle sedie stesse.

Con un ragionamento quasi etimologico sui singoli personaggi che compongono la scena domestica, Gardella itera elementi tradizionali con nuovi elementi che ridefiniscono il concetto stesso del proprio uso: la luce mobile a doppio braccio metallico può esser fatta cadere sul letto, per leggere, oppure allontanata, così che si fa a meno del comodino; la libreria non è un elemento ascrivibile al mobilio ma tende a conformarsi come una parete di libri, antecedente della celebre libreria prodotta da Azucena³⁰, in cui l'elemento di sostegno scompare dietro ai volumi e restano leggere linee orizzontali sospese a sorreggere i libri.

Gardella lavora sul limite tra ciò che è noto e la sua manipolazione. Ciascuna delle scene descritte si regge sulla tensione generata tra elementi dissonanti.



La rottura delle consuetudini visive, lo spaesamento, lo spostamento di senso, proveniente dalla figurazione metafisica e surrealista, entra fortemente nella composizione gardelliana. Negli interni questa poetica si manifesta, non solo nell'uso di elementi antichi astratti dal proprio contesto o collocati in posizioni inusuali, ma anche nella tensione generata fra questi e gli elementi nuovi, che portano in sé la memoria di oggetti noti.

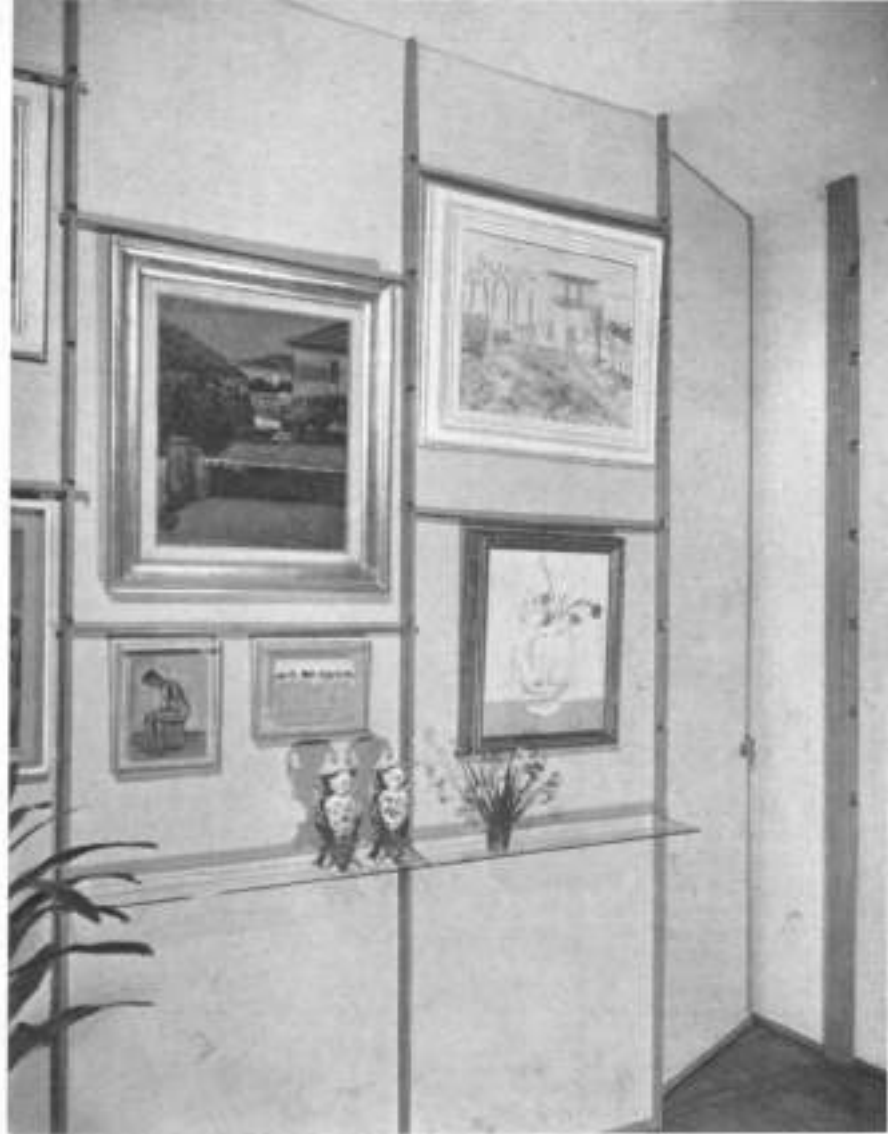
Le tre scene si ricompongono all'interno dello spazio dato seguendo proprio quella linea di luce che attraversa la fessura aperta sul setto fra camera e sala giorno, secondo due principali linee di tensione che, disposte ai margini dell'apertura fra le due stanze, ne determinano la connessione visiva.

La prima linea, radente alle tre aperture verso il giardino, è sottesa dai pesanti busti marmorei degli avi di Gardella, disposti ai lati delle portefinestre della camera da letto e della sala, dove la luce ne smaterializza i bordi. Il discorso tra i due busti può essere interrotto dalla presenza dei due dipinti fiamminghi, che assieme definiscono una figura articolata e mobile poiché, incernierati sulla cornice interna dell'infisso del salone, possono ruotare dal filo parete per rivolgersi verso il camino.

Una seconda linea di tensione corre parallela alla prima, congiungendo la finestra della camera al camino della sala, lambisce la testata sottile della parete divisoria tra i due ambienti. Qui si attestano la scrivania e il ritratto femminile del seicento genovese teatralmente sospeso.

La parete divisoria tra giorno e notte è quindi il fondale di narrazioni che ne implicano la diversa semantizzazione sui due fronti: da un lato attraverso la libreria a tutta altezza, dall'altro lato attraverso il tendaggio. Entrambe le superfici aggiunte tagliano visivamente la parete da soffitto a pavimento, cambiando radicalmente la percezione, non più parete ma sistema di superfici e diaframma comunicativo.

Pur nei limiti di un 'rinnovamento' Gardella inizia a costruire lo spazio continuo, ma articolato in stanze di senso, che diventa esplicito nei progetti postbellici come l'appartamento Tremi, nella Casa Tognella, e si realizza pienamente nella sua casa in Via Marchiondi.



DISPOSITIVI SCENICI: DIAFRAMMI E PERIACI

Il teatro domestico di Ignazio Gardella

Nelle case di Ignazio Gardella, la parete è un'altra cosa.

Già nei rinnovamenti degli anni '30, a partire dalla casa in Piazza Aquileia, alcune pareti assumono sovrapposizioni (anche multiple) di significati, in relazione agli ambienti che dividono e alle scene cui fanno da sfondo. In termini fattivi ciò avviene con un rivestimento o con la crescita di una nuova pelle (contro-parete) che può anche staccarsi dal perimetro delle stanze esistenti per ridefinirne l'invaso. Altrove possono essere ante mobili o totalmente a scomparsa, che suddividono ambienti altrimenti continui.

La modellazione della scena attraverso dispositivi fissi o mobili che le conferiscono carattere e dinamismo, è una tematica che appare negli interni e che progressivamente si chiarisce in una complessiva e pervasiva idea di spazio, destinata a rompere le astratte griglie geometriche razionaliste. Gardella inaugura la scomposizione dinamica dello spazio di edifici preesistenti attraverso questi dispositivi, che conferiscono al sistema spaziale chiuso di partenza un'aura di leggerezza e di 'disponibilità' all'uso, più che di generica flessibilità.

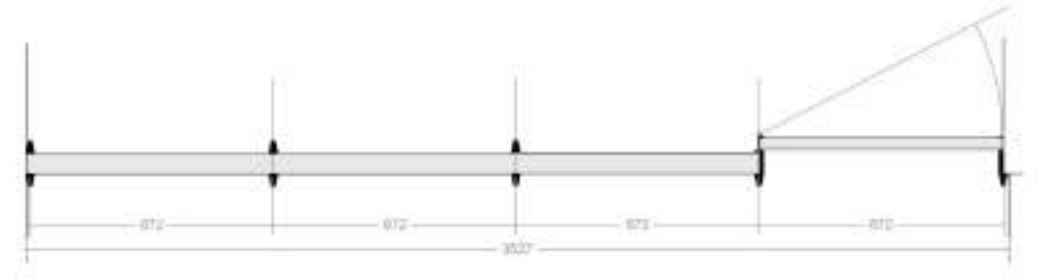
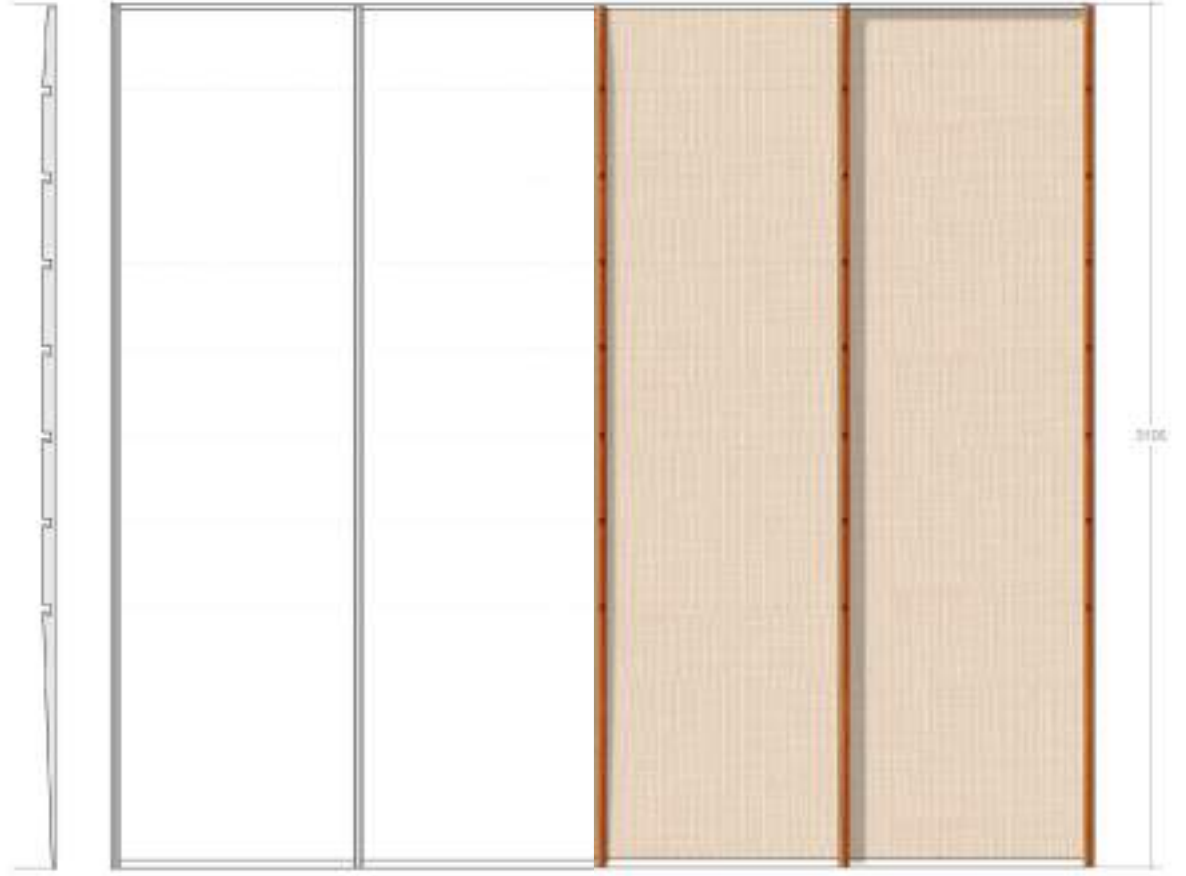
La trasformazione della parete in diaframma comunicativo si sviluppa parallelamente anche sul perimetro, informando il rapporto tra paesaggio esterno e interno, a partire dalla Villa Borletti, e dal Dispensario di Alessandria. Secondo una traiettoria registrata da Argan, la parete esterna nelle opere di Gardella «rimane diaframma» che «tradisce il vuoto interno», e articola il limite dell'edificio come «una forma che non blocchi, ma soltanto contenga e marginalmente definisca i volumi dei vuoti, e li calibri e componga per la loro densità luminosa, fino a raggiungere l'unità organica di un ambiente, che è ormai l'obiettivo principale della ricerca»³¹.

Ma entrando a fondo nelle caratteristiche di questo uso delle pareti, Luciano Semerani ha evidenziato che «i "periaci" esterni e interni in sostituzione del rapporto tradizionale tra bucatina di finestra e muro di tamponamento e come alternanza di quinte piene e svuotamenti a tutta altezza hanno un'origine teatrale-scenica»³². I *periaci* nella scena greca servivano a garantire rapidi cambiamenti di scena con gesti semplici. Erano quanto di più distante dall'artificio celato del teatro borghese, con il sipario calato negli intervalli che «nasconde la preparazione della menzogna teatrale»³³.

Appartamento Spadacini, parete divisoria tra studio e salotto. ASG



Appartamento Spadacini. Parete divisoria tra studio e salotto. Foto. ASG; disegno. DDA







Appartamento Spadacini su *Domus* 174, 1942: a sinistra la parete divisoria tra studio e salotto; sopra dettaglio della sala da pranzo (in copertina) e parete divisoria tra salotto e sala da pranzo. ASG

Come nella scena antica, e non a caso si parla di *periacti*, o al limite, come nella scena classica, il teatro domestico di Ignazio Gardella è una scena scoperta ed esperibile, dotata di un intrinseco dinamismo, in cui la rappresentazione è funzionale alla comprensione. Allora i *periacti* di cui parla Semerani sono una altra maniera di dire – specificando una provenienza e alludendo alle qualità dinamiche – i diaframmi di cui parla Argan, il quale a sua volta ha ripreso una definizione largamente utilizzata dallo stesso Gardella nelle relazioni tecniche³⁴.

I diaframmi gardelliani, o *periacti*, sono pareti che acquisiscono una connotazione semantica come demarcazione fra due spazi d'uso diverso, come rafforzativo di un uso specifico o come descrizione dell'edificio rispetto al suo intorno; pareti capaci di caratterizzare lo spazio prospiciente, che si costruiscono attorno a una idea di uso dello spazio, che ne determina le forme e l'aspetto e in ultimo ne determina anche la possibilità di cambiamento; sono dispositivi scenici, strumenti di rappresentazione, indizi di teatralità.

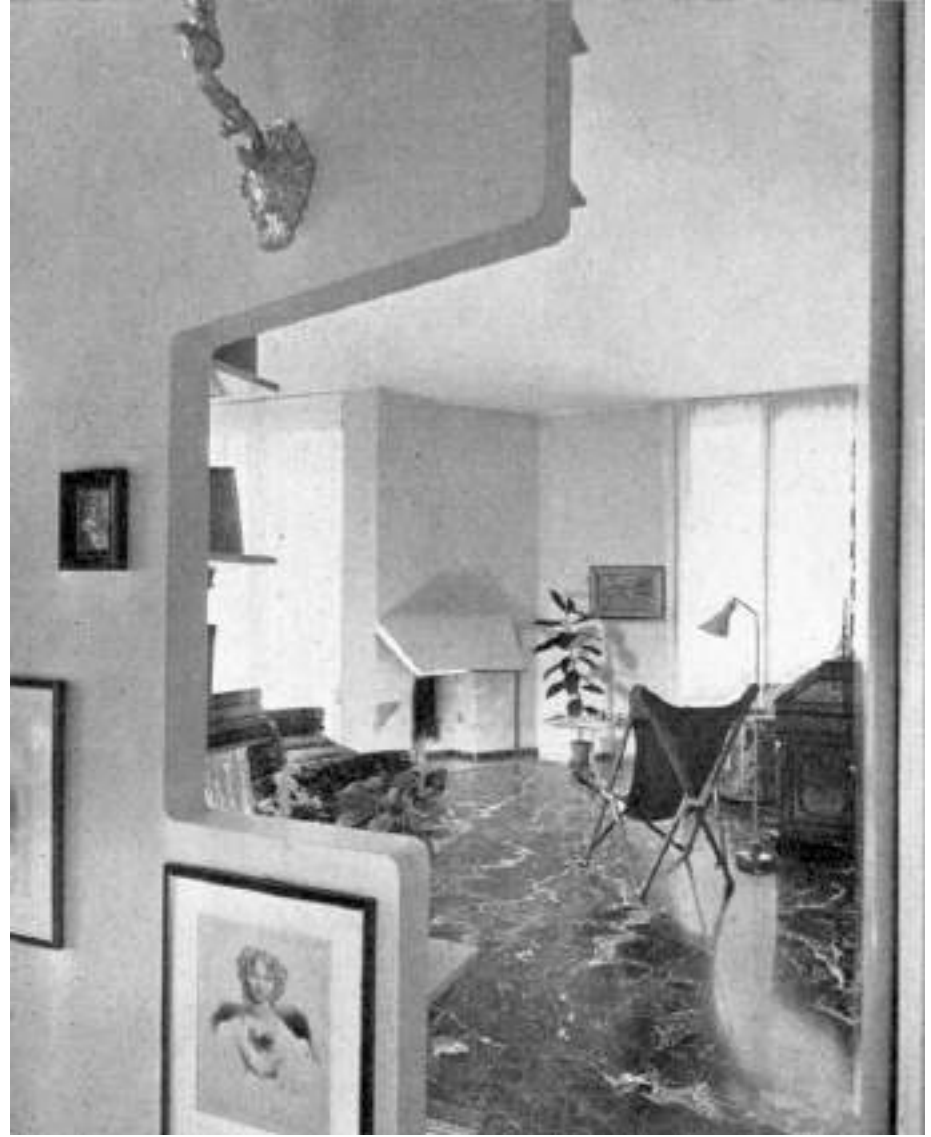
Nell'appartamento Spadacini (1939-42), allestito in un condominio di inizio novecento a Milano, Gardella lavora sulle quattro stanze giorno (tre comunicanti e una con ingresso autonomo dall'atrio) creando un unico ambiente articolato con al centro il grande salone, ricavato dall'unione di due stanze, che dispone da un lato la sala da pranzo, e, al capo opposto, un terzo ambiente per lo studio.

Una sottile parete che individua l'ambito della sala da pranzo viene sagomata a favore di pieno³⁵ per assumere il ruolo dell'inquadratura, come una grande finestra mercantile, che restringe il passaggio e incornicia la visione del 'banco'. Al centro della scena sta la tavola da pranzo, realizzata con doppio piano di cristallo Securit, per raccogliere e sospendere sulla lastra inferiore petali e fiori, che di lì sembrano originare per poi disporsi su tutte le tappezzerie.

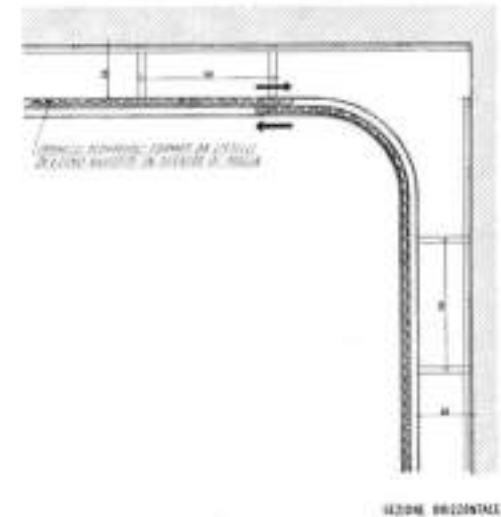
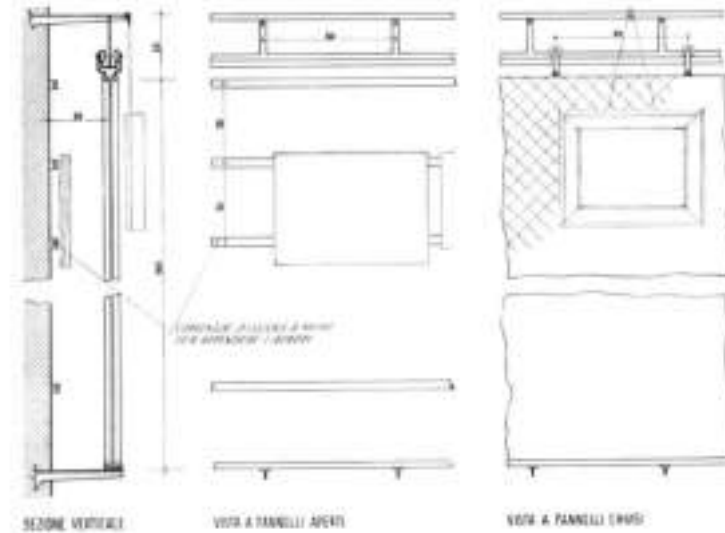
Con una operazione di segno opposto la parete tra studio e salone, viene tagliata a tutta altezza ad un estremo (in modo simile all'appartamento di Piazza Aquileia), viene poi rivestita con tessuto di paglia su entrambi i lati, fissato da montanti coprigiunto in legno di ciliegio semilucido, sagomati con degli incavi per l'inserimento di bacchette a cui sospendere i quadri o mensole di ottone a sostegno di piccoli ripiani in vetro. Gli scomparti così individuati dal ritmo regolare dei montanti, continuano, con la medesima dimensione, nell'anta della porta, che mantiene come battuta lo stesso elemento ligneo sagomato, persino con gli incavi. La parete si scompone in un sistema di quattro ante che «perde, così, ogni presunzione divisoria: sembra alzata solo per dar modo al collezionista, che abita in questa casa, di mutar, ogni tanto, l'esposizione dei suoi quadri»³⁶.



Appartamento Tremi, su *Domus* 263, 1951.



SISTEMAZIONE PER LA COLLEZIONE DEI QUADRI



Quadreria. Il meccanismo di sospensione e apertura (sinistra) e l'interpretazione di A. Spilimbergo, da *Domus* n. 161, 1941 (direzione Bontempelli, Pagano, Bega)



E proprio l'apertura di un'anta, apparentemente uguale alle altre, conferisce un'idea di dinamismo all'intero sistema, e quasi la leggerezza di un *separé*: «in tal modo mentre a scomparto chiuso lo studio è completamente separato dal soggiorno, a scomparto aperto a parete ha valore di un diaframma che limita lo spazio dello studio senza interrompere l'unità dell'ambiente»³⁷.

Una sottile fessura aperta tra atrio e soggiorno contribuisce al gioco allusivo di stanze mai chiuse. Le ragioni dell'architetto, per cui il «senso di unità è anche aumentato dal fatto di aver messo in evidenza la spina del muro di colmo, isolandone la testata [...] con l'aprire tra anticamera e sala una apertura a tutt'altezza»³⁸, sottolineano l'importanza di una rottura della scatola muraria che parte dagli angoli di connessione, ed evidenziano il ruolo attribuito alle pareti, lette nel proprio spessore di bordo come piani-superfici nello spazio o trattate come diaframmi comunicativi e dinamici.

Negli allestimenti interni la parete, scomposta, semantizzata e/o attrezzata, diventa un dispositivo di comunicazione che può 'muovere' e animare lo spazio.

Ne è un esempio poetico la parete sinuosamente modellata come una serratura tra studio e salotto nell'allestimento dell'appartamento Tremi (1951-53), allestito all'interno della Casa al Parco di Milano (1948-51). Il grande spazio giorno, dove non esistono stanze chiuse con un angolo in muratura, è articolato da vetrate mosse e setti trasversali che, hanno proprio la funzione di conferire senso e carattere alle stanze, costruendosi come fondale, ma senza chiuderle, se non con ante che ruotando possono aprirsi in diverse configurazioni. «La sperimentazione si concentra quindi, secondo un procedimento che diventerà consueto per Gardella» – sia nell'articolazione dell'edificio che nell'allestimento dello spazio interno – «sulla scomposizione del volume unitario della casa e sulla successiva riaggregazione delle differenti parti in un'unità più complessa»³⁹. La natura filmica del pensiero gardelliano sulle sequenze spaziali, diviene qui ancora più esplicita e, trattandosi di un edificio da lui progettato, può coinvolgere il paesaggio urbano in una narrazione maggiormente interrelata fra interno ed esterno. L'immagine dell'ingresso in controluce, che si costruisce a partire dal meccanismo di paesaggio composito della Villa Borletti, acquisisce una profondità estesa all'intera stanza: sul limite dell'edificio «una sorta di serra dove sono disposte piante, statue e altri oggetti; un fondale vetrato dietro al quale si scorgono gli alberi e il fianco del Castello», e all'interno dell'atrio, come un'estrusione del paesaggio, la parete della zona notte si riveste di una tappezzeria su cui è dipinta una scena bucolica ottocentesca. Al lato opposto ante di altezze diverse possono chiudere, aprire parzialmente (solo sopra luce o solo porta) o del tutto l'affaccio sulla zona giorno. La parete è sempre leggibile nel suo spessore, per rico-

noscere l'entità geometrica. «Anche l'uso dei materiali di finitura e la disposizione degli arredi assecondano il fluire dello spazio»: la pavimentazione in marmo rosso Levanto, in grandi lastre montate a giunti stretti, riflette oggetti e piani-superfici liberamente disposti e introietta il paesaggio esterno sulle superfici lucide. Per mezzo di alcuni artifici ricorrenti, la parete si trasforma in un diaframma comunicativo che risponde all'uso della stanza a cui si rivolge, per enfatizzare l'immagine che si vuole dare di un ambiente, oppure metterne in discussione i limiti, acquisendo un ruolo dinamico.

In questa casistica, un filone particolare è quello delle 'quadrerie', studiate da Ignazio Gardella per diverse occasioni e luoghi, come dispositivi che nascono ovviamente dal proposito dell' esporre quadri, ma acquisiscono ulteriori vocazioni.

La prima ed essere realizzata è la quadreria dello studio di Nino Usuelli (Teresio Usuelli, cognato di Ignazio Gardella) ad Alessandria nel 1942. Essa trova un antecedente nella parete espositiva disegnata per un numero di *Domus* nel 1941⁴⁰, come esemplificazione di una soluzione d'arredo ideale per una casa 'inventata' componendo parti di altre case (a partire da una rielaborazione della Casa in Piazza Aquileia). In linea con le restrizioni economiche del periodo bellico Gardella, BBPR e Albini partecipano a una serie di numeri in cui si propongono soluzioni per l'allestimento nuovo di uno spazio abitativo esistente, esplicitando dettagli costruttivi e conteggi spese dettagliatissimi, in maniera tanto generosa che i lettori avrebbero potuto recarsi direttamente dall'artigiano per la costruzione di pezzi analoghi.

I dipinti di Adriano Spilimbergo, che accompagnano la descrizione del progetto, interpretano il tema della quadreria come un tessuto sospeso e ondeggiante, mentre i disegni tecnici descrivono un meccanismo identico a quello dello studio Usuelli di Alessandria.

In entrambi i casi vediamo un dispositivo di selezione dello sguardo che permette l'iterazione dell'allestimento di un numero selezionato di quadri – «si espone un quadro, se ne trae piacere nel guardarlo, e quando il vederlo esposto diventa una abitudine se ne espone un altro»⁴¹–, lasciando nascosti e ordinati dietro sé gli altri pezzi della collezione.

Gardella intende mostrare i materiali della storia ma, soprattutto, imprimere in essi o piuttosto estrarre da essi una nuova vitalità, guardandoli sotto nuove angolazioni.

È questo il proposito degli allestimenti di interni fin qui citati, ed è nuovamente questo il proposito delle quadrerie, che offrono nuovi fondali, leggeri e vibranti, alle opere sospese su rotaie sottili, opportunamente distanziate per generare ombre teatrali.



Studio Usuelli ad Alessandria. Scrivania (sopra) e montaggio in serie di fotografie dell'ambiente. ASG

Ma nella loro conformazione Gardella esprime un ulteriore tema compositivo: la quadreria definisce un ambito, ne accompagna le 'gestualità'.

Nello studio Usuelli di Alessandria (1942), la costruzione della quadreria risponde ad una stanza preesistente di circa 18 mq disposti in forma rettangolare, con volta ribassata, e quattro aperture, tre porte e una porta finestra, in cui Gardella si trova ad allestire una esposizione di fucili, uno studio con libreria e un salotto con camino, oltre all'esposizione di quadri.

La missione al limite del possibile è affrontata con un gioco di antinomie caratteriali tra gli elementi d'arredo, dove «si è cercato di dare una unità all'ambiente indipendentemente anzi in sovrapposizione alla simmetria dei muri e delle aperture preesistenti»⁴² [sottolineatura del testo originale], e, come preparazione, con la tinteggiatura a bianco di tutti gli elementi e le superfici della stanza esistente che «sono stati attenuati e allontanati nella uniforme coloritura bianca»⁴³. L'unità fra le tre diverse scene – studio, salotto, esposizione di fucili – è retta dalla disposizione parallela degli elementi preminenti, libreria e 'libreria di quadri', e rafforzata dalle misure dei nuovi elementi emergenti, tagliati tutti alla medesima altezza, a ricomporre una nuova stanza nella stanza. La costipazione è evitata dalla sapiente alternanza fra arredi pesanti-fissi e leggeri-mutevoli, o mobili. Alternanza che si ripropone nella composizione dei singoli elementi d'arredo che partecipano ad un alleggerimento percettivo dell'insieme: la libreria sospesa con montanti in alluminio e ripiani spostabili, la scrivania disegnata con due sostegni lignei sagomati e piano in cristallo che mostra i sottostanti cassetti estraibili, il tavolo da gioco del salotto con tre assi lignee che scorrono come vassoi sulla struttura girevole in ferro, e infine l'elemento più complesso e stratificato, la quadreria, che si articola come sfondo dello spazio del salotto. Un primo piano della parete espositiva è occupato dai quadri «appesi, con un sistema di catenelle e carucole scorrevoli, su una rotaia in ferro staccata dal muro» di 24 cm, «così i quadri pendono liberamente senza appoggiare alla parete»⁴⁴. La rotaia dispone così i quadri sullo stesso piano dell'estrema cornice del camino, in lastroni di beola, che diventa quadro (plastico) tra i quadri sospesi. Subito dietro, ma discosta (con distanze variabili dai 3 ai 20 cm), corre una parete leggera e chiara, composta da esili listelli verticali di pioppo naturale montanti con una spaziatura di circa 1 cm, che «aderisce al muro nella parte centrale e se ne stacca alle due estremità» – secondo sagome diverse – «da un lato lasciando uno spazio chiuso dove vengono ordinatamente riposti i quadri non esposti, dall'altro aprendosi leggermente a paravento in modo da limitare e rendere più raccolto lo spazio per la conversazione e la lettura intorno al camino»⁴⁵ escludendo dallo sguardo la porta preesistente.



1



2



3



8



9



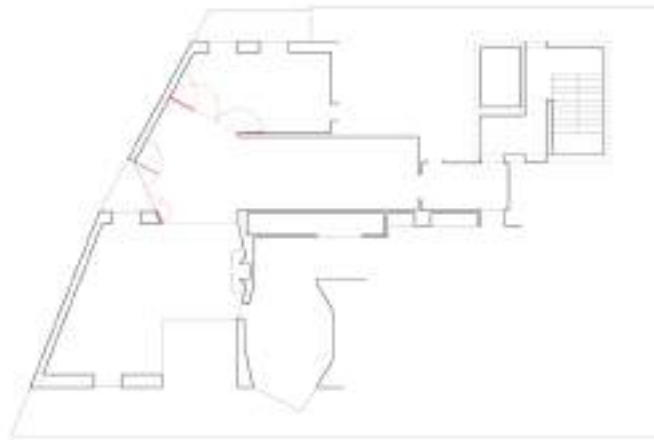
Il movimento suggerito, o effettivo, di leggere pareti divisorie (Spadacini) o quinte sceniche in forma di contro-parete (studio Usuelli), è un movimento destinato a solidificarsi in una modellazione espressiva della forma. Nel contesto di un edificio nuovo in Via Marchiondi a Milano, progettato dallo stesso Gardella con Anna Castelli Ferrieri e Roberto Menghi (nel 1949-52), e successivamente allestito come casa-studio (1954), la piegatura espressiva della parete del salotto, gli aggetti e i rientri delle vetrate, sono il contrappunto di uno spazio della casa ormai completamente aperto.

Osservo la sua abitazione, allestita al settimo piano della casa ai giardini d'Ercole, in via Marchiondi, con le grandi vetrate a tutta altezza, da pavimento a soffitto, che si piegano corrugate in modi sempre diversi, talora inseguendo lunghi tagli obliqui: forme che nascono dalla volontà di stabilire un rapporto profondo con il luogo, con la luce del giardino che penetra all'interno e ne anima intensamente la spazialità. La casa di Gardella, mi dice Monestirolì, non è da percorrere, come una casa ottocentesca, seguendo la rigida articolazione del corridoio con la successione di stanze attorno, e nemmeno da immaginare, come la settecentesca casa di Goethe con le stanze comunicanti l'un l'altra e la fuga dei vani delle porte che si inseguono in una prospettiva profonda. Al contrario è uno spazio unitario, avvolto dalla luce, semplicemente articolato dalla disposizione degli arredi, che si coglie con un solo colpo d'occhio, sempre variato e mutevole secondo i diversi punti di osservazione. [...] Il linguaggio delle sue case appare sempre appropriato, armonioso, confidente, con un equilibrio da 'bellezza greca', simile a quello di cui parla Stendhal a proposito del fianco di San Fedele, 'gaio, nobile e nient'affatto spaventoso', anzi 'rassicurante' in cui Stendhal riconosce la recondita essenza della grecità di Milano⁴⁶.

Uno spazio indiviso in cui il riconoscimento di alcune stanze classiche (tinello, salotto, sala da pranzo, studio) si regge sulla forte caratterizzazione di scene domestiche, testimoniate da elementi d'arredo e diaframmi-parete, ed è rafforzato dal sistema di pannelli a tutta altezza che possono chiudersi all'occorrenza, ricomponendo altre stanze a esse allusive, ancorché ormai plasmate su nuove logiche spaziali, da superfici di bordo che non possono più dirsi soltanto pareti. Una vocazione espressiva, già sperimentata negli elementi 'aggiunti', come le leggere quadrerie, si trasferisce agli elementi fissi dell'architettura, come la parete del camino che fa da sfondo al salotto nella casa in Via Marchiondi.

Appare evidente che quell'esperienza di modellazione di diaframmi leggeri si è qui solidificata in una parete piena (o apparentemente tale) che tuttavia conserva una intrinseca vocazione scenografica a costruirsi come fondale, dove la linea spezzata suggerisce la composizione della parete in pannelli, e l'abbraccio formale, che invita il raccoglimento attorno al camino, non può che ricordare la piegatura dolce, che definisce l'ambito del fuoco nella quadreria Usuelli.

Casa Gardella in Via Marchiondi a Milano.
Fotografia dell'ingresso in controluce. ASG
Pianta. DDA



0 1 2 3



Casa Gardella in Via Marchiondi. Fotografie della parete con camino che definisce l'ambito del salotto. ASG

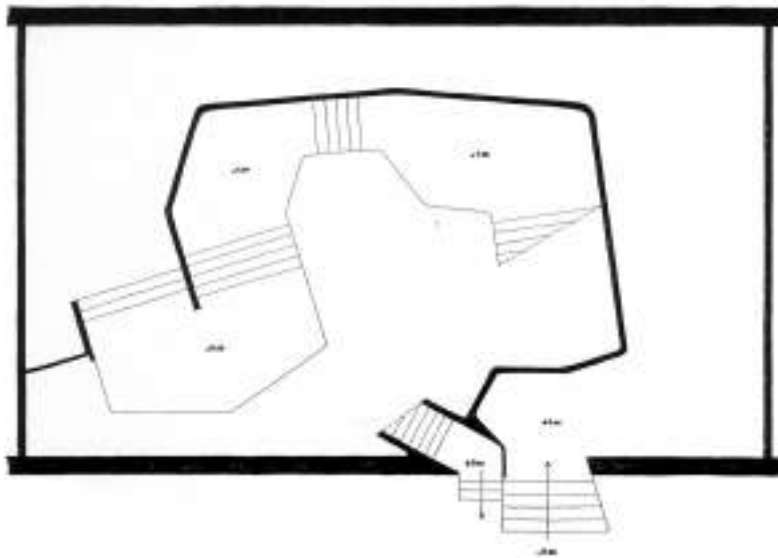
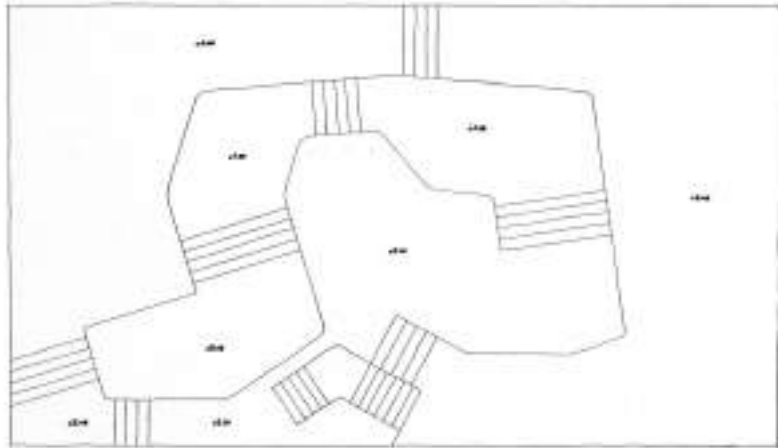




Casa Gardella in Via Marchiondi. Fotografie dell'ambiente unico del 'giorno' con i dispositivi scenici di apertura e chiusura delle 'stanze'. ASG







Un percorso analogo giunge a pieno compimento nel PAC di Milano, dove la prospettiva che prefigura lo spazio avvolgente e direzionato della galleria delle sculture (del 1948) anticipa la definizione formale della struttura. Soltanto successivamente la struttura arriva a conformarsi per accompagnare le forme della sala, articolando la costruzione a sostegno dell'espressione, in un rapporto con l'involucro non deterministico, ma sorretto dalla stessa naturale corrispondenza traslata che può esistere in un corpo fra struttura e scheletro.

Guido Canella registra nell'opera postbellica di Gardella l'ormai avvenuta rottura dinamica del reticolo razionalista, a partire dalla sensuale passerella allestita alla IX Triennale di Milano per la *Mostra della Sedia italiana nei secoli* (1951).

Il concetto che ha informato l'allestimento è stato quello di far camminare il visitatore in un percorso variato, lungo il quale sono esposti in ordine cronologico, i mobili⁴⁷.

Con un andamento a lenta spirale, l'allestimento parte con un percorso che nel primo tratto è 'al coperto' in una galleria chiusa che, «articolata e spezzata in frequenti svolte», crea a ogni cambio di direzione scene completamente diverse, che fanno da sfondo ai pezzi più antichi. Uscendo allo scoperto prosegue il percorso tortuoso fino ad una sorta di centro focale, che ha permesso di collocare i pezzi di maggior valore, per raggiungere infine il bordo della sala, dove i terrazzamenti più ampi e più alti ospitano «i pezzi meno antichi e meno rari»⁴⁸, come spettatori tra gli spettatori, in quello che potrebbe essere un loggione teatrale.

La teatralità, l'enfasi posta sul percorso e sulle pause scenograficamente aperte dagli allargamenti, l'iterazione creata fra ambiente chiuso e aperto e le irregolarità del tracciato, permettono di creare differenze di visione, sottolineate dall'uso di panni di diverso colore per le pedane rettangolari che rialzano lievemente ogni sedia dal percorso di visita.

Forse anche per quest'uso di panni colorati l'allestimento era apparso a un giovane Canella con l'immagine ludica e felice di una «giostra di pavesati cavalieri» che certificavano il definitivo superamento del reticolo razionalista, «ormai dinamicamente dissolto»⁴⁹.

La struttura narrativa, con il suo svolgimento, i suoi sussulti le pause, le inversioni o i capovolgimenti, diventa la protagonista. E con essa la caratterizzazione di elementi e superfici che garantisce la varietà di una esplorazione, assieme con la permanenza di un ricordo familiare, pur nella scomposizione, deformazione e trasfigurazione della spazialità nota.

Mostra della Sedia Italiana nei secoli alla IX Triennale di Milano. Piante quotate e fotografie (pagine successive). ASG





MEZZETINTE E SFUMATURE

ovvero: Stile prospettico di sintesi tra forma luce e colore

Per individuare lo 'stile' di Gardella, Canella si è servito di alcune categorie schematiche riprese da una lezione di Longhi sulla pittura italiana in cui distingueva *stile lineare*, *stile plastico* e *stile prospettico di sintesi tra forma, luce e colore*.

Longhi parlava di uno "stile lineare", dove collocava Gentile da Fabriano, Simone Martini e in generale i senesi; parlava poi di uno "stile plastico", dove collocava Giotto e Masaccio; e infine di uno stile, che definiva "prospettico, di sintesi tra forma, luce e colore", dove collocava grandi pittori come Paolo Uccello, Piero della Francesca, Giovanni Bellini⁵⁰.

Per una analoga trattazione sull'architettura italiana, in cui collocare l'opera gardelliana, la prima figura a essere chiamata in causa è quella di Edoardo Persico, che ha «segnato l'iniziazione poetica di Gardella» con due allestimenti: la Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra dell'Aeronautica a Milano nel 1934, e la Sala della Vittoria (o Salone d'Onore) alla VI Triennale del 1936. Il primo viene collocato nello *stile lineare*, mentre per il secondo si conia un corollario dello *stile prospettico*, come «sintesi di forma, luce e color bianco»⁵¹.

È ancora Persico ad accompagnare il 'battesimo' dell'esordio pubblico di Gardella (nelle pagine di Casabella), con il Teatro Sociale di Busto Arsizio, postulando tendenziosamente una via italiana al razionalismo, «con una propria autonomia figurativa, che Persico tende a schematizzare con quella metafisica, rispetto a certo cubismo di Le Corbusier e certo neoplasticismo di Gropius»⁵² cioè marcando le differenze tra il mondo figurativo italiano, metafisico e surreale, e il più generale contesto figurativo europeo. Continuando questa trattazione Canella ascrive la poetica di Albini allo *stile lineare*, e l'architettura di Terragni allo *stile plastico*, argomentando sulla natura scultorea della Casa del Fascio di Como per introdurre il tema delle diversità interne alla 'via italiana' al moderno e in particolare tra Terragni e Gardella – «due concezioni figurative tra loro distanti eppure due polarità dominanti e determinanti dell'architettura italiana»⁵³. Tutto questo per giungere infine ad una esemplificazione pratica delle peculiari qualità gardelliane che permettono di parlare di *stile prospettico di sintesi tra spazio, luce e colore* (tutto lo spettro cromatico, non solo il bianco).

Tra queste: la 'dissolvenza' in facciata come tecnica di lavoro cinematografica traslata in architettura a partire dal Dispensario di Alessandria, o dalla Villa Borletti, la dissoluzione dinamica del reticolo razionalista che arriva a compimento nel dopoguerra e infine l'uso di tutte le facoltà di un adattamento tonale.

Con il clinker bruno della casa Borsalino e poi con le smaltature vibranti del nuovo fronte del PAC «entrano in gioco definitivamente le mezzetinte di Gardella, con le quali egli esce dalla perentoria regola del color bianco [...]; trasgressione che nel Dopoguerra tende ad assumere un aspetto relativo, vale a dire di rispetto differenziale nei confronti dei timbri variabili dell'ambiente circostante, sprigionati non soltanto dalla natura, ma anche dal corpo edificato della città»⁵⁴.

L'uso delle mezzetinte inaugura una dimensione realistica e corporea dell'architettura⁵⁵. E con essa la capacità di accogliere l'eterogeneità della storia in un sistema di significati più sfumato e complesso. Oltre le mezzetinte, nella sintesi con forme, luce, e occorre aggiungere materia, Gardella scopre, o recupera, lo 'sfumato'.

Lo «'sfumato architettonico', negli spazi interni di Gardella, come tecnica leonardesca di manipolazione della luce» è per Luciano Semerani l'indizio di una «cultura pittorica», che si concreta nell'artificio spaziale di pareti e vetrate utilizzate come dispositivi scenografici, evocativamente definiti *periaciti*: «l'introduzione di una rotazione di pochi gradi tra i piani rende ancora più controllata la sfumatura, che confonde via via dolcemente, dall'interno verso l'esterno della stanza, lo scuro con il chiaro»⁵⁶.

L'adattamento tonale, diventa un'importante strumento di relazione dialogica con l'ambiente, naturale o costruito, cioè per *costruire nelle preesistenze ambientali*.

Quando poi Gardella si trova a progettare l'edificio nella città, o intere parti urbane, possiamo riconoscere ancora alcune di queste strategie, con l'opportuna declinazione scalare, come una forma mentale dell'architetto, come una complessa strumentazione per l'interazione con l'intorno, attraverso l'adattamento tonale e la modellazione espressiva della forma.

Un percorso non escatologico, ma culminante nell'incontro con Venezia, che «è soprattutto la capitale del teatro»⁵⁷.

La decorazione, l'ornamento e la matericità entrano violentemente in scena nell'architettura italiana e Gardella partecipa a quella che il povero "custode dei frigoriferi", Reiner Banham, definirà la "ritirata dell'architettura italiana" dalla battaglia del Movimento Moderno. Gardella partecipa in realtà alla battaglia di una "retroguardia" che difende l'architettura nell'ultima trincea, in un clima mondiale di disfatta. In effetti, Ignazio Gardella, come Adalberto Libera come la parte migliore dell'architettura italiana, prima e dopo la seconda guerra

mondiale, dà un'interpretazione della tradizione del Moderno che non coincide con quella globalizzata dell'International Style, e, senza mettere in crisi l'ideologia dei CIAM e le profezie di Gropius e Le Corbusier, realizza un'autonoma elaborazione lessicale che tiene in gran conto le innovazioni compositive documentate dalle riviste e dalle mostre internazionali dell'architettura razionale, ma realizza anche via via delle contaminazioni e delle ibridazioni lessicali che costituiscono la conquista di un'originalità e, soprattutto, di un'autenticità che nell'architettura italiana resterà, per una decina d'anni, conquista insuperata e oggetto di studio per gli architetti più attenti di tutta Europa⁵⁸.

L'esplorazione negli allestimenti e 'riordini' realizzati dal giovane Gardella negli anni '30-40 percorre la genesi delle sue strategie per costruire nel costruito (e non solo), parallelamente all'affermazione di un autonomo linguaggio. Ne emerge l'importanza della teatralità negli interni gardelliani: l'uso significativo di colore, materiali e finiture, l'approccio iconico all'oggetto nella tensione con un fondale che luminosamente si sfuma, l'articolazione di meccanismi scenici complessi, che sostituiscono o si aggiungono alle pareti nella costruzione della scena, sono tutte strategie che insieme determinano il pervenire ad una espressività piena, in grado di coinvolgere spazialità, elementi, oggetti e opere antiche.

L'utilizzo dei materiali della storia, invece della loro negazione – in termini di distruzione o, all'opposto, di separazione astratta dalla contingenza del reale – costituisce una via più complessa, ma estremamente interessante, per dispiegare la vita latente nelle cose.



NOTE

¹ A. Monestiroli, *Eleganza viene da eligere, ovvero scegliere*, «Casabella» 736, 2005, pp. 4-7.

² I. Gardella, I. Vercelloni, *Ripescare in soffitta il divano della nonna? le opinioni di un architetto sui problemi dell'arredamento moderno*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1965.

³ *Ibid.*

⁴ Sul metodo di Gardella fra insegnamento e pratica professionale hanno scritto Nani Valle e Sergio Boidi. Cfr. S. Boidi, *La componente metodologica nell'architettura di Gardella*, in M. Montuori (a cura di), *Lezioni di progettazione: 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1988, pp. 61-68.

⁵ Il manufatto di partenza su cui Gardella interviene, progettato da Achille Sfondrini al termine del XIX secolo, risponde all'impianto tipologico del teatro a palchi, dove il modello del Teatro alla Scala di Milano è ridimensionato e ibridato con alcuni caratteri eclettici *fin de siècle* come le esili colonne in ghisa che tratteggiano la divisione dei palchi e il loggione gradonato dove le colonne lasciano il posto ad una sorta di ordine gigante, che si raccorda alla volta, completamente affrescata.

⁶ Per tutte queste qualità, il Teatro Sociale di Busto Arsizio nella sua presentazione su Casabella nel 1935, ha assunto il carattere emblematico di una 'promessa'. Nel testo di Edoardo Persico, le figure sospese sono diventate la testimonianza di un «surrealismo opportuno», e l'operazione tutta – intesa come «'interpretazione' della vecchia sala» –, ha fornito l'occasione, o il pretesto, per postulare una particolarità dell'architettura italiana all'interno del Movimento Moderno europeo, nel segno di un «gusto» metafisico. Cfr. E. Persico, *Un teatro*, «Casabella» 90, 1935, p. 36.

⁷ L'uso esplicito delle maglie geometriche, esiste nell'architettura gardelliana in pochi progetti degli anni '30 e corrisponde ad primo momento di adesione a regole e principi del Movimento Moderno che Gardella progressivamente distilla in un più personale linguaggio. Nello specifico, in concomitanza al progetto della Villa Borletti, Gardella lavorava alla mostra dell'abitare alla VI Triennale di Milano, nel 1936, con Albini, Camus, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti e Romano, dove vengono allestiti alloggi esemplari in cui la griglia geometrica astratta a base quadrata è una «rete virtuale» che si estende dalla conformazione dagli oggetti, alla disposizione di superfici ed elementi tecnici. Cfr. F. Irace, *Macchine celibi*, in F. Bucci, F. Irace, *Zero gravity: Franco Albini costruire la modernità*, Electa, Milano 2006, pp. 13-23.

⁸ La preziosa costruzione delle vetrate persegue un'idea di leggerezza ottenuta attraverso il disegno degli elementi e la scelta dei materiali. La dimensione artigianale del disegno, calata nella regola geometrica serrata del disegno complessivo, esprime il contrasto fra la tensione ideale all'ottimizzazione dei processi e l'eccezionalità della commissione.

⁹ I. Gardella, *Sistemazione Villa in Milano*, relazione illustrativa del progetto di ampliamento e riordino della Villa Borletti, dattiloscritto con nota «relazione inviata ad Architettura», G5.pro.28-53, Archivio Storico Gardella, p. 3.

¹⁰ R. Giolli, *Sistemazioni nuove*, «Casabella» 101, 1936, p. 12.

¹¹ C. Baglione, *Tra Mies e il Giappone. La villa Borletti a Milano (1935-36)*, «Casabella» 736, 2005, p. 11.

¹² *Arredamento a Milano*, «Domus» 342, 1958, pp. 19-23.

¹³ La realizzazione dell'ampliamento della Villa Borletti termina nella prima metà del 1936 (come testimonia la pubblicazione su Casabella n. 101, maggio 1936), mentre il progetto per il Dispensario di Alessandria acquisisce il tema compositivo della facciata soltanto con il secondo sviluppo del progetto, nell'agosto 1936. Per un confronto delle date di sviluppo dei due progetti, conservati entrambi all'Archivio CSAC di Parma, cfr. M. C. Loi et al. (a cura di), *Ignazio Gardella: architetture*, Electa, Milano 1998.

¹⁴ I. Gardella, *Sistemazione Villa in Milano...*, cit., p. 2.

¹⁵ Ivi, p. 1.

¹⁶ R. Giolli, *Sistemazioni nuove*, cit., p.12.

¹⁷ G. Mazzariol, *Umanesimo di Gardella*, «Zodiac» 2, 1958, pp. 93-94.

¹⁸ Ivi, pp. 93-94.

¹⁹ I. Gardella, *Sistemazione Villa in Milano...*, cit., p. 1.

²⁰ «It is characteristic of Italian furnishing and decoration not only to use a variety of materials but also daringly to set one style beside another. No self-respecting architect or decorator will waste his time designing imitations, but many have done interiors in which their own works harmonize with authentic antiques. This mingling of old and new, so typical of Italian domestic architecture, arises not from any preconceived ideas of the architect but from the occasions that have spontaneously opened up before him. It is usual in Italy to fit new furnishing into old palaces or build modern villas in which to house antiques». E.N. Rogers, *Milan, Design Renaissance*, «Vogue America» 15 settembre 1949, pp. 152-157. Ora anche in «Domus» 1012 Aprile 2017, p. 106. Traduzione italiana parziale in G. Bosoni, C. Lecce, *Profezia del "new domestic landscape" italiano*, «Domus» 1012, Aprile 2017, p. 100.

²¹ «Se noi ora esaminiamo quanto è stato fatto da noi e altrove in questo campo specialissimo dell'architettura pubblicitaria, dobbiamo anzitutto constatare come, proprio partendo da un punto di vista apparentemente commerciale o didattico l'artista abbia ottenuto spesso risultati di immediata poesia. In nessun campo, forse, l'architettura moderna e il senso più attuale dell'arredamento hanno tentato di combattere una battaglia così aspra contro le leggi della statica e del convenzionale per ottenere effetti surreali, per raggiungere nuovi equilibri, per dissociare lo spazio in immagini liriche, a volte piene di esasperato dinamismo, a volte immerse nell'assoluto di una pacata solennità. Per ottenere un 'effetto' stimolato a volte dà pure necessità didattiche o pubblicitarie, si aggiunse quella emozione estetica che è dote sicura dell'opera d'arte. E così si affacciò, quasi per vie subdole e apparentemente pratiche, quel senso attualissimo delle strutture libere nello spazio, quella tendenza ad immergere il visitatore entro un mondo architettonico nuovo pieno di inattese e suggestive prospettive intimamente affini alla moderna concezione tecnica delle strutture a scheletro. Questa espressione pittorica dello spazio, la stessa intenzione esalta attiva della messa-in-scena, lo sganciamento da ogni vincolo eccessivamente pratico o rigidamente funzionale favorirono le ricerche più libere le affermazioni più coraggiose e più emozionanti. [...] Talché ragionando su questo

filo, mi vien di pensare che sia proprio questa grande vena liberamente aperta all'estro della fantasia non una sottospecie dell'architettura ma piuttosto la strada naturale e logica per quelle affermazioni 'decorative' che qualche critico miope non riesce ancora a scoprire nell'architettura funzionale. Qual più alta espressione fantastica di quella ottenuta modernamente per ragioni pubblicitarie?». G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, Allegato a «Costruzioni-Casabella» 159-160, marzo-aprile 1941. «[...] gli allestimenti delle mostre, come pure gli stand commerciali e i negozi, ovvero quelle costruzioni provvisorie per spazi espositivi, talvolta definiti in maniera ambigua 'effimeri', erano destinati di fatto a conquistarsi nella storia dell'architettura moderna, particolarmente italiana, uno spazio importante, paradossalmente analogo, per quanto si tratti di architetture temporanee, a quello tradizionalmente 'eterno' della firmatas architettonica. [...] è evidente quanto sia stato importante l'intreccio tra la ricerca degli allestimenti per gli interni domestici e quella per gli spazi espositivi provvisori, così come per gli spazi più stabili dei negozi, per arrivare allo spazio espositivo più aulico e simbolico dei musei o delle gallerie d'arte». Cfr. G. Bosoni, *Altre architetture: la messa in scena della merce*, in A. Lorenzi, C. Quintelli (a cura di), *Ignazio Gardella: altre architetture*, Il Poligrafo, Padova 2020, pp. 82, 88.

²² Gli incarichi di nuove costruzioni che il Regime Fascista affidava agli architetti razionalisti erano pochi e confinati ad alcune tipologie di edifici considerati 'minori', nell'alveo delle tipologie edilizie utilitarie o nel campo delle architetture effimere. Scrive Marcello Fagiolo che «la metafora dell'effimero era un'ombra allungata su tutta l'architettura funzionale». Cfr. M. Fagiolo, *Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albini e la 'via italiana' al design e alle esposizioni (1930-1945)*, in Franco Albini, *Architettura e design 1930-1970*, Centro Di, Firenze 1979, p. 28. La formazione del giovane Gardella e dei suoi coetanei si estende, parlando per estremi, fino al termine della seconda guerra mondiale, in una 'formazione pratica' che ha come palestre le esposizioni e gli allestimenti di edifici esistenti. La Triennale di Milano «era l'unica palestra aperta alle nostre esperienze di architetti, e alla possibilità di incontri con architetti stranieri». Cfr. I. Gardella, *Conferenza a Londra, Architectural Association School of Architecture, 5 giugno 1986*, dattiloscritto, G4.scr.86.1_B, Archivio Storico Gardella. Il testo è stato pubblicato con alcune varianti in lingua inglese in S. Boidi, F. Nonis (a cura di), *Ignazio Gardella. Graduate School of design, Harvard University, 22 aprile-9 maggio 1986: exhibition and catalogue*, Harvard university press, Cambridge, Electa, Milano 1986; integralmente pubblicato per la prima volta in italiano, in una versione con alcune variazioni rispetto al dattiloscritto, in S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Ginevra-Milano 2002. Per Samonà, «nel clima retorico e magniloquente della società italiana di quel tempo, la diversa posizione degli architetti del gruppo [raccolto attorno alla redazione della rivista Casabella] è vincolata al carattere singolare della loro attività, che per pochissimi si svolge in prevalenza con gli scritti e per tutti gli altri con le opere costruite entro una tematica limitatissima, in cui la parte riservata alle costruzioni stabili e compiute d'architettura è eccezionale in confronto alla grande prevalenza degli arredamenti. [...] L'arredamento in cui primeggiava quello delle Triennali e della Fiera, fu il campo d'attività quasi esclusiva di taluni fra i maggiori architetti e in questo senso costituì una delle espressioni più salienti e genuine di quanto fu creato dagli architetti». G. Samonà, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, «Zodiac» 3, 1958, p. 83.

²³ M. Fagiolo, *Genesi di un linguaggio...*, cit., p. 32.

²⁴ Dalla trascrizione della lezione tenuta all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1954-1955. Cfr. F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in *Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Annuario degli anni accademici 1954-55 e 1955-56*, Scuola Tipografica Emiliana, Venezia 1956, p. 17.

²⁵ G. Ponti, *Villa a Milano*, «Domus» 263, 1951, p. 33.

²⁶ Nell'esperienza gardelliana, il più nutrito settore della committenza, non è quella aristocratica (che si rivolge ancora agli architetti dell'Accademia), ma una «ristretta élite di quella borghesia tecnica o dirigente, che giudica essenziale al proprio prestigio e alla propria funzione civile una spregiudicata, ma non rivoluzionaria apertura, sia nel campo tecnico (ch'è il proprio: perciò rifugge dall'esaltazione, dalla religione, dalla mitomania della tecnica), sia nel campo sociale, culturale, del gusto». Cfr. G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 9.

²⁷ La casa Gardella in Piazzale Aquileia è stata la casa-studio di Gardella dal 1936 al 1954, quando sia la casa che lo studio si trasferiscono in Via Marchiondi.

²⁸ L. Semerani, *Ignazio Gardella e la Casa delle Zattere*, in M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto, 1905-1999. Costruire le modernità*, Electa, Milano 2006, p.199; ora in L. Semerani, *Incontri e lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Clean, Napoli 2013, p. 37.

²⁹ La citazione va in particolare a testi quali *La pianessa, Casa della stupidità, Bago, Poltromamma, Paterni Mobili, Poltrondamore*, nati negli anni '40 come episodici racconti su quotidiani e riviste e poi riuniti in *Tutta la vita*. Secondo quanto sostiene l'autore nel commento dell'edizione riunita, alcuni fra questi sono «i racconti più singolari e profondi che siano stati scritti in lingua italiana [...] – portano in scena poltrone, divani, armadi e altri mobili, in ispecie di personaggi sensibili, parlanti e operanti». Cfr. A. Savinio, *Tutta la vita*, Adelphi, Milano 2011 (prima edizione Bompiani 1946).

³⁰ La libreria della casa in Piazza Aquileia è una delle prime sperimentazioni di 'pareti di libri', che condurranno al progetto di Ignazio Gardella per la libreria a parete con montanti metallici prodotta in piccola serie da Azucena (e prodotta ancora oggi da MisuraEmme, con l'appellativo 'Elegie').

³¹ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, cit., pp. 19-20.

³² L. Semerani, *Ignazio Gardella e la Casa delle Zattere*, cit., p. 37.

³³ Sul differente significato del sipario e del 'cambio di scena' nel teatro classico e nel teatro borghese, scrive Roland Barthes, riprendendo un ragionamento iniziato da Georges Védier, che «la nascita del sipario sulle scene italiane, all'inizio del XVI secolo, ha coinciso con la diffusione della prospettiva (nata nel secolo precedente) nella scenografia. La scena diviene sempre più una realtà pittorica: la prospettiva, l'invenzione dell'arco del proscenio, l'oscuramento della sala, l'illuminazione più intensa della scena, tutto questo rende ormai lo spettacolo un vero *quadro* scenico. Ora, è questa illusione propriamente pittorica che il sipario viene a completare. Anch'esso frequentemente dipinto, è la superficie di un'illusione esattamente inquadrata: ha il compito di rivelare la scenografia [...] Sulla scena classica la ricerca dell'illusione non escludeva affatto che si mostrassero i procedimenti illusionistici

[...] Al contrario, il sipario borghese non cerca una rappresentazione poetica: esclude dall'illusione scenica tutto ciò che potrebbe tradirne l'artificio. Il sipario non si apre su un sogno dichiarato; *nasconde* la preparazione della menzogna teatrale». R. Barthes, *Sul teatro*, Meltemi, Roma 2002, (ed. orig. francese Edition du Seuil, 1993), p.160.

³⁴ Ignazio Gardella utilizza in varie occasioni il termine 'diaframma' per descrivere le pareti che assumono un ruolo di connotazione semantica. Cfr. I. Gardella, *Sistemazione Villa in Milano*, cit.; I. Gardella, *Sistemazione casa Spadacini, Milano*, relazione illustrativa del progetto, G4.pro.28-7, Archivio Storico Gardella.

³⁵ Dal confronto tra le fotografie del precedente allestimento di Baldessari e quelle del progetto di Gardella si può vedere chiaramente l'operazione di restringimento e modellazione dell'apertura operata dal secondo. La documentazione fotografica dei due allestimenti è posta a confronto all'interno della tesi di Stefano Negri. Cfr. S. Negri, *Ignazio Gardella. Architettura degli interni e dell'arredamento (1928-1948)*, Dottorato luav in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, XXIX° ciclo.

³⁶ *Per trasformare un appartamento*, «Domus» 174, 1942, p. 232.

³⁷ I. Gardella, *Sistemazione casa Spadacini*, cit.

³⁸ I. Gardella, *Sistemazione casa Spadacini*, cit.

³⁹ A. Lorenzi, *Tre interni milanesi di Ignazio Gardella*, in M.C. Loi, R. Neri (a cura di), *Anatomia di un edificio*, Clean, Napoli 2012, p. 171.

⁴⁰ *Pianta e arredamento di un alloggio in città*, «Domus» 161, 1941, pp. 21-32.

⁴¹ *Ambiente arredato da Ignazio Gardella*, «Domus» 193, 1944, p. 24.

⁴² I. Gardella, *Sistemazione di uno studio privato*, relazione illustrativa del progetto per lo Studio Usuelli, con nota «inviata a Pagano (Domus) 3/12/1944», G4.pro.28-12, Archivio Storico Gardella. Pubblicata con lievi modifiche in: *Ambiente arredato da Ignazio Gardella*, cit., pp. 24-27.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ C. Lisini, *Rivisitando le case di alcuni maestri milanesi. Una conversazione con Antonio Monestiroli*, «Firenze Architettura» 1, 2012, pp. 64-69.

⁴⁷ I. Gardella, *Mostra della sedia italiana nei secoli alla IX Triennale di Milano*, relazione illustrativa del progetto, G5.pro.28-27, Archivio Storico Gardella.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ G. Canella, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, registrazione corretta della lezione tenuta al corso di Teorie e tecniche della progettazione architettonica, Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano, 2 giugno 1999, pubblicata in G. Canella, E. Bordogna, E. Prandi, E. Manganaro (a cura di), *Architetti italiani nel Novecento*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 297.

⁵⁰ *Ivi*, p. 289.

⁵¹ Ivi, p. 290.

⁵² Ivi, p. 294.

⁵³ Ivi, p. 293.

⁵⁴ Ivi, p. 301.

⁵⁵ Dopo aver scandagliato i sei colori di base, ne *Il piccolo libro dei colori* Michel Pastoreau arriva alle mezzetinte – «rosa, marrone, arancio, viola e lo strano grigio». Fuori dal mondo perentorio e simbolico dei colori primari, «che si definiscono in maniera astratta senza aver bisogno di un riferimento alla natura», egli rileva la natura corporea o organica delle mezze tinte che «devono il loro nome a un frutto o a un fiore», ad eccezione del grigio che «è un po' particolare». La rosa, o la carne, il marrone (frutto), l'arancio, la viola e la cenere, esistevano prima dei colori ad essi associati e «se, in seguito, con l'avvento delle lingue romanze, si sono inventati termini specifici, è perché si è avuto bisogno d'incarnare in un nuovo colore dei simboli che non venivano espressi dai sei colori di base». Cfr. M. Pastoreau, D. Simonnet (a cura di), *Il piccolo libro dei colori*, Ponte alle Grazie, Milano 2006, pp. 95-97.

⁵⁶ L. Semerani, *Ignazio Gardella e la Casa delle Zattere*, cit., p. 199.

⁵⁷ Ivi, p. 201.

⁵⁸ Ivi, pp. 201-202.

INCONTRI E INTERVISTE

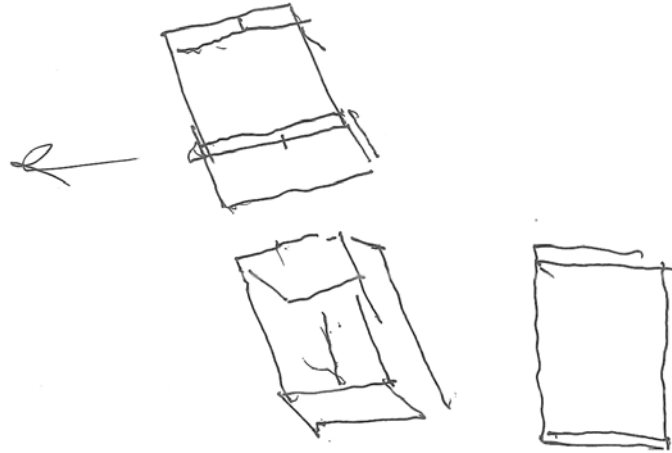
Un incontro con Luciano Semerani

Una testimonianza di Jacopo Gardella

Dialogo con Jacopo Gardella, Daniele Vitale e Raffaella Neri

5 domande a Rafael Moneo sull'architettura di Ignazio Gardella

B'ell 5
Riproduzione
della base
nella
Anastasia



UN INCONTRO CON LUCIANO SEMERANI

13 marzo 2019, Venezia

Nel marzo 2019 Luciano Semerani ha accettato di incontrarmi e mi ha aiutato a capire che cosa fosse la 'Scuola di Venezia'. In quei mesi stavo iniziando a studiare il piano particolareggiato per il centro antico di Genova e scoprivo quel ricchissimo contesto di scambio e confronto di cui Gardella era stato parte, nel lungo periodo di insegnamento allo Iuav.

L'incontro si svolge a Venezia attorno al tavolo ottagonale di Scarpa, quello con il piano in vetro, che riflette il cielo punteggiato di Gabbiani oltre la trifora, sullo sfondo di Campo Santa Margherita. Prima di entrare, sotto, al Caffè Rosso, la signora del bar gli aveva chiesto un bel disegno autografo e Semerani le aveva promesso un bel 'nudo'.

Iniziamo a parlare di Gardella, ma bisogna chiarire il tono, la chiave di lettura. Semerani mi parla dei chiaroscuri di Leonardo da Vinci, Carrà, Morandi (...non certo i colori puri alla Mondrian!) servendosi di un libro di storia dell'arte già pronto sul tavolo. Non si possono dimenticare gli esordi, supportati da Giò Ponti, che su Domus pubblicava di Albin e Gardella le 'soluzioni per l'abitare', soluzioni economiche per spazi cucina, letto, bagno.

Poi arriviamo alla Scuola di Venezia di Giuseppe Samonà.

La prima scuola di Venezia, «era stata tutt'altra cosa», guidata da Cirilli, allievo di Sacconi (quello dell'Altare della Patria di Roma). Ne rimanevano Carlo Scarpa, «come decoratore», ed Eagle Renata Trincanato. È importante ricordare che Giuseppe Samonà invece veniva dalla scuola di Palermo, era andato in studio da Piacentini, ed era un ottimo disegnatore prospettico. Ma era soprattutto un catalizzatore di figure eterogenee, ed altrimenti antagoniste, a partire da Zevi e Muratori, che riusciva a far convergere nella sua idea di scuola, verso una fusione delle problematiche tra architettura, economia, sociologia... Era un architetto «demiurgo». Il clima di eterogeneità e sperimentazione da lui creato veniva dall'incontro di persone diverse, come Gardella e Albin e Scarpa.

Semerani si sofferma su Scarpa, e mi racconta una sua lezione in cui era giunto a spiegare la differenza tra le scatole di fiammiferi svedesi e quelle dei fiammiferi italiani.

La differenza stava nella luce, nel modo in cui si piega, con piccole ombre su di una modanatura, o un 'bisello'. Questo valeva per le scatole italiane e serviva a sottolineare l'emblematica importanza della luce nella modernità.

Di Gardella ricorda un corso di edilizia scolastica che aveva due componenti fondamentali: partiva da una precisa idea di insegnamento e si basava su una consolidata idea del costruire per fatti architettonici ricorrenti (il basamento, il fusto, il coronamento...). Altrove Semerani dirà che «Ignazio Gardella insegnava l'invenzione degli elementi costruttivi come porta d'accesso all'Architettura»¹, e ancora prima che «Gardella insegnava praticamente quella che oggi si chiamerebbe Costruzione, cioè l'architettura come metafora del processo costruttivo, parlando solo del processo costruttivo. [...] Nel senso che veramente

Scatole di Fiammiferi, disegno di Luciano Semerani.

analizzando tutti gli elementi costruttivi e le connessioni tra questi emergeva il problema della composizione architettonica, emergeva il problema della costruzione come sintassi senza parlare mai di linguaggio»².

Molte delle storie ascoltate in quella stanza veneziana, le ho poi ritrovate negli scritti di Luciano Semerani ed ho potuto ricostruire alcune questioni rimaste 'in aria' e su pochi appunti, a causa della mia colpevole dimenticanza di un registratore; tra queste:

- il ruolo di Zevi nella Scuola di Venezia di Giuseppe Samonà e l'influenza che egli esercitava sui colleghi, come Gardella e Albini, «che in fondo erano dei professionisti che Zevi aveva convinto, secondo quanto diceva, a fare i concorsi, poichè voleva sostituirli al vecchio potere accademico dei Piacentini, dei Portaluppi, dei Foschini. Voleva espropriare questi architetti del loro potere e portare dei democratici»³. Se Zevi voleva far piazza pulita dell'accademia piacentiniana, Samonà doveva liberarsi dell'accademia veneziana di Cirilli. Semerani mi parla di quella militanza zeviana contro l'architettura fascista perseguita già dai primissimi interventi nel GUF (Gruppi Universitari Fascisti) in cui sosteneva l'architettura come prodotto collettivo, poi risolto attraverso l'organicismo. Questa influenza, nei progetti di Gardella, Albini e Scarpa «diventava piuttosto una smussatura», come a dire che non si facevano angoli retti né curve sinuose e, mi dice Semerani guardando il tavolo, invece di un quadrato-rettangolo, o di un cerchio, facevano un esagono o un ottagono.

- il ruolo di Muratori nella Scuola di Venezia, i suoi problemi con gli studenti, e con Zevi⁴; la sua difficoltà ad essere compreso. «Questi aveva una comunicatività pari a zero; aveva un'intelligenza complessa, ma profonda e parlava di cose estremamente importanti che noi non capivamo». Eppure è Muratori che con i suoi studi apre il discorso della tipologia edilizia e anticipa l'avvenire della scuola veneziana. «È lui che pone il problema della tipologia edilizia nella cultura italiana; nessun altro prima di lui e nessun altro così chiaramente dopo, tranne forse Aldo Rossi»⁵. E anche, secondo Semerani, è proprio Muratori che rompe il discorso dell'appropriatezza e inserisce il discorso del montaggio.

- la successione delle scuole veneziane Cirilli – Samonà – Aymonino. Della Terza scuola di Venezia, quella venuta dopo lo spartiacque del '68, con Rossi come protagonista (e Grassi, Polesello, Aymonino e Semerani stesso) dall'idea di progetto come atto risolutivo attraverso l'architetto, si passa «alla centralità della tipologia come forma», «all'architettura come 'testo'» che sottende «un'idea di identità dell'architettura italiana».

Tutto questo prima e dopo, dentro e attorno alla Scuola di Venezia di Giuseppe Samonà. Ma non poteva dirsi la scuola senza accennare ai modi di Samonà, alla sua fede nell'architettura. Semerani, che ne era stato allievo e che, come tutti allora, si era laureato con lui, mi racconta i consigli ricevuti al momento di prendere la libera docenza. Samonà gli aveva consigliato (intimato?) di 'provarsi' prima nell'insegnamento dell'urbanistica per approdare, solo poi, alla composizione «che è più difficile». La libera docenza di Semerani, che segnava il suo avvio all'insegnamento, ha avuto il tema della «multiscalarità del progetto architettonico», cioè del piano urbanistico inteso come progetto. «Era un po' questa idea che non c'è una scala predefinita di lavoro...».

Questa testimonianza, che non ho ancora ritrovato altrove, era davvero pertinente con quello che stavo cercando, sull'importanza dell'unità della materia, del piano inteso come progetto, che lega così strettamente i segni finali del piano genovese di Gardella alle ricerche sulla composizione architettonica-urbana maturate dentro e attorno alla Scuola di Venezia.

Continuando il discorso ci siamo poi spostati sulla Facoltà di Architettura di Genova, e con essa sui temi propri del 'carattere' in architettura. Semerani sostiene che l'architettura di Gardella è forse più un discorso di piani/superfici, un'architettura di «scatole», che difficilmente esibisce la struttura. Ricorda i viaggi in treno da Venezia a Milano, in cui fumando Gardella sosteneva che non fosse così necessario «tirar fuori le ossa dal muscolo»⁶.

Mi rendo conto che questo vale per la facoltà genovese, dove i grandi contrafforti non coincidono esattamente con la struttura, come potrebbe sembrare, ma sono più densi del necessario e inseguono piuttosto un'idea di rapporto con la città.

La facciata dell'edificio è per Semerani una scatola incisa, un esercizio di «graffiatura».

L'approccio di Gardella alla città esistente, è agli antipodi del Comune di Padova di Samonà, con la facciata medievaleggiante. Così come è lontanissimo dal lavoro di Muratori, ad esempio a Ferrara. «È Muratori ad aprire il discorso del montaggio, rompendo il discorso dell'appropriatezza».

Mentre Gardella, è sottinteso, lavora proprio sull'appropriatezza.

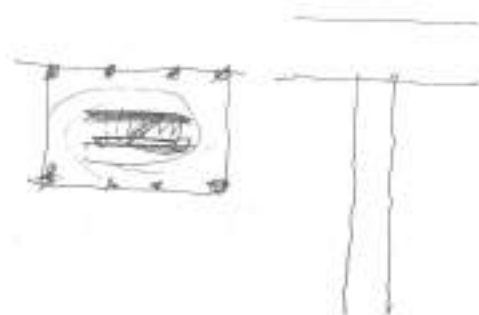
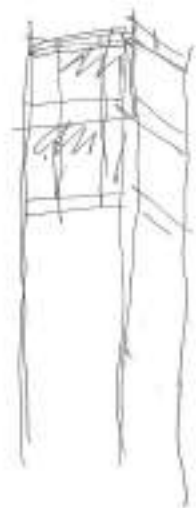
Ma è tempo di chiudere la mattinata.

Ritorniamo ancora un attimo sulla Scuola di Venezia e sul suo animatore.

Giuseppe Samonà intendeva il ruolo di il professore come «un ruolo di servizio, aveva una idea del professore come demiurgo»⁷.

Il padre era stato medico e teosofo, come molti medici che, forse appena prima di questo secolo, erano sempre stati una sorta di aruspici a metà tra scienza e magia. Così era anche Giuseppe Samonà, secondo Semerani, non perché fosse anche lui teosofo, ma perché nel suo fare da docente e da padre della Scuola di Venezia convogliava in sé una sorta di sistema energetico, una continua tensione che, nel non risolversi, alimentava il fermento stesso della ricerca e della produzione teorica.

In fondo una scuola è soprattutto un clima, la scuola è energia di scontro⁸.



NOTE

¹ L. Semerani, *Il ragazzo dell'Iuav*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, p. 49.

² R. Carullo, *IUAV: didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Poliba Press, Bari, Arti Grafiche Favia, Modugno 2009, pp. 351-352.

³ R. Carullo, *IUAV...*, cit., p. 352.

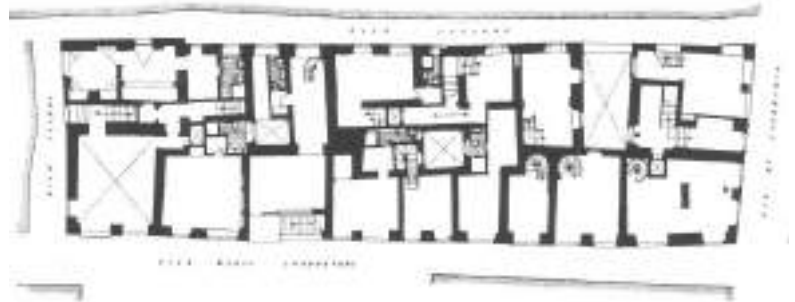
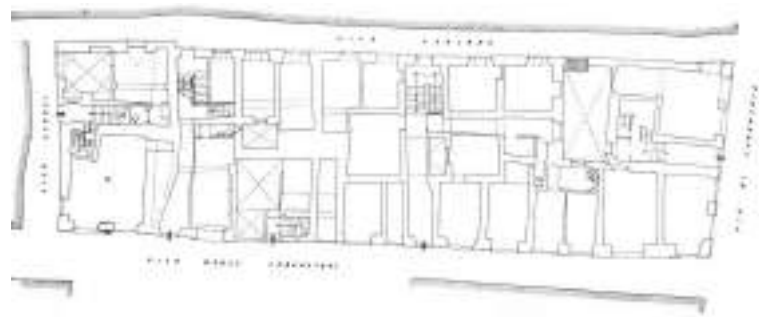
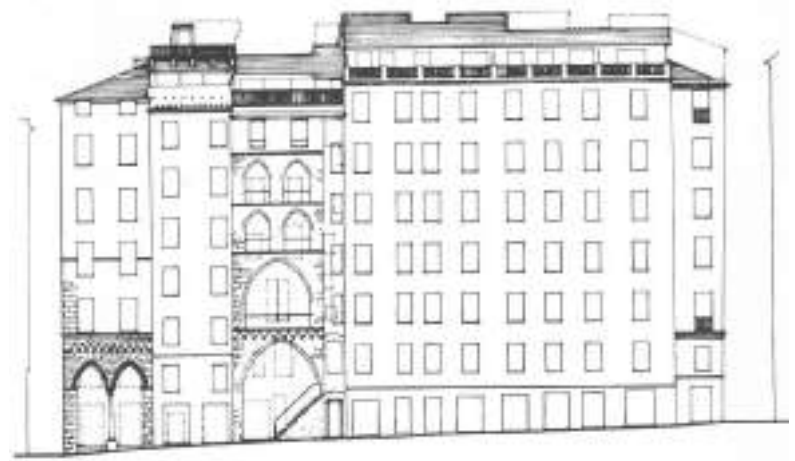
⁴ *Ivi*, p. 350.

⁵ *Ibid.*

⁶ «...Quanto alla struttura Gardella diceva sempre che mettere in vista la struttura era come mettere in vista le ossa». Cfr. R. Carullo, *IUAV...*, cit., p. 354.

⁷ «Samonà sentiva l'architettura, forse perché era stato in studio da Piacentini, come fatto di trasformazione del mondo». Cfr. R. Carullo, *IUAV...*, cit., p. 357.

⁸ In generale, per l'esistenza di una scuola, sia essa il VKhUTEMAS, dove «il "sistema" viene messo in moto e resta in movimento attraverso le tensioni provocate dalle diverse polarità individuali», o sia anche «la scuola costruita come un sistema eterogeneo di distinte e forti personalità (vedi ad esempio Slutzky, Hoesli, Hejduk, Rowe)», «a far sì che una scuola di ricerca non diventi una setta di bigotti [...] vale la garanzia della multipolarità delle presenze pensanti». Cfr. A. Gallo, *Postfazione*, in *Id. The Clinic of dissection of art*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 114-115.



UNA TESTIMONIANZA DI JACOPO GARDELLA

Sul dibattito per la ricostruzione del centro storico di Genova

7 maggio 2019, Via Verdi, Milano

Nel dopoguerra Genova avvia la riflessione sul futuro del centro storico e sulle modalità della ricostruzione con il *Gruppo di Studi preliminari per il piano di valorizzazione, conservazione e risanamento del Centro Storico*¹. Esso esprime al suo interno alcune posizioni polarizzate in direzioni diverse sulle modalità della conservazione, che risultano evidenti nella pubblicazione degli esiti della ricerca, del 1958².

Nelle parole di Caterina Marcenaro – dirigente dell'Ufficio Belle Arti, che già negli anni '50 aveva avviato un processo di rivoluzione museografica per Genova in collaborazione con Franco Albini –, il centro storico è inteso come «un unico grande corpo» cresciuto attraverso «un processo lento e segreto, che si è svolto spontaneamente ed anonimamente nei secoli, determinato da stimoli diversi: la topografia e la vita, la sapienza artigiana e il buon senso e quell'imponderabile di irrazionale e di inconscio che fa il mistero delle cose vive: una specie di genesi geologica proiettata nei secoli, invece che nei millenni, ma concretata anch'essa in un cristallo, coi suoi assi, le sue facce, i suoi rapporti, la sua pietrificata e misteriosa armonia. [...] voler ripristinare il "Centro" secondo la sua fisiologia arcaica medioevale o rinascimentale, significherebbe fraintenderlo, negarne cioè l'anonimato collettivistico e la "dimensione-tempo" che sono alla radice della sua formazione, e provocarne quindi la morte. [...] non si possono pianificare i fermenti che fanno la vita del "centro", così non si può pianificarne la forza che ne è scaturita. Essa va trattata, pena la fine della sua carica interna, come un unico grande corpo, colle sue storture e colle sue armonie, nella sua ineluttabile verità»³.

Le riflessioni di Caterina Marcenaro e, in senso più ampio, il suo progetto museografico per Genova, aprono la strada alla visione del rapporto tra storia e vita che per altre vie Gardella trasporta alla scala della città.

Altre posizioni, come quella di Luciano Grossi Bianchi e Cesare Fera, sono più strettamente legate agli studi filologici portati avanti negli anni sul centro antico di Genova⁴. La proposta di ricostruzione dei due studiosi, testimoniata dagli esempi di trasformazione edilizia allegati alle ricerche sul centro storico, si concentrava sul ripristino dei fronti, con la riapertura delle logge, la messa in luce delle strutture antiche e l'eliminazione delle superfetazioni, a fronte di una possibilità di attualizzazione tipologica interna consistente.

Quest'ultima visione incontra l'opposizione di Ignazio Gardella che, incaricato del *Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro*, si inserisce nel dibattito con una strategia progettuale estremamente sensibile al divenire storico degli eventi e alla fattività delle distruzioni belliche, che considera tra le preesistenze da tenere in considerazione.

La frizione tra le diverse idee sulla ricostruzione del centro antico di Genova emerge durante gli incontri preliminari alla stesura del piano preliminare per la zona di San Donato, come ricorda Jacopo Gardella, che aveva partecipato al progetto e ad alcuni di questi incontri:

L.G. Bianchi, C. Fera, rilievo dello stato di fatto e progetto per l'isolato tra Vico Indicatori, Via di Scurreria, Via Carlone, Vico Scudai. Estratto dalle schede allegata alla pubblicazione *Centro Storico di Genova*, relazione del Gruppo di studio presieduto dall'assessore ai LLPP ing. Matteo Vita, S.A.G.A. REALE, Genova 1958, pp. 176-177.

«Ci sono stati dei contatti interessanti, e un po' conflittuali, con Luciano Grossi Bianchi e Cesare Fera (che era suo socio di studio), i quali erano due personaggi importanti nella vita culturale e 'urbanistica' di Genova. Erano persone con cui mio padre colloquiava, per amicizia, e in ragione del fatto che entrava un po' in casa loro. Entrambi erano docenti della facoltà di Architettura, si erano occupati di una pubblicazione fatta dopo la guerra sul centro storico, e avevano costruito a Genova...Genova era casa loro.

Il terzo personaggio che credo ebbe una parte importantissima era la soprintendente Caterina Marcenaro, personaggio di grande carattere, di forte personalità e anche di un'intelligenza molto aperta.

Mi ricordo che ho assistito ad un colloquio di mio padre con Marcenaro, Grossi Bianchi e Fera, nell'ufficio della soprintendente, in cui è emersa una divergenza di vedute fra mio padre, Grossi Bianchi e Fera. Una divergenza molto civile, pacifica, ma con orientamenti nettamente diversi.

Durante questo scambio di idee, e di diversità di vedute, la soprintendente Marcenaro stava zitta, non diceva niente e ascoltava, perché poi alla fine spettava a lei pronunciarsi sulla visione che avrebbe appoggiato: il suo parere sulla ricostruzione del centro antico era fondamentale. Infatti il comune non avrebbe approvato il piano se non ci fosse stato il parere (positivo) della soprintendenza, poiché il terreno su cui si lavorava era denso di edifici storici, di competenza della soprintendenza.

Fera e Grossi Bianchi, legati un po' a una visione nostalgica del vecchio centro storico, volevano che si ricostruisse esattamente com'era prima della guerra. Il bombardamento aveva distrutto una parte grossa e quella rimasta in piedi consisteva di qualche monumento, per fortuna, e molta edilizia minore, caratteristica, ma di nessun valore artistico. Erano sì di grande valore storico perché mostravano com'erano fatte, nel settecento, le case di un quartiere di gente povera. Era interessante vedere com'erano fatte queste case in estrema povertà, con delle scale ripidissime, però erano quasi tutte fatiscanti.

Rimanevano brani di tessuto frammentari, che sono stati in parte conservati, ma Grossi Bianchi e Fera volevano ricostruire le stesse tracce, i sentieri, e riedificare le vecchie case dove erano, anche dove il tessuto era distrutto.

La diversità di vedute era basata sul fatto che mio padre diceva: "non possiamo negare la storia, proprio voi, che in fondo siete degli storici, la negate, perché dimenticate che c'è stato il bombardamento, dimenticate che è avvenuto qualche cosa che fa parte della storia e di cui noi dobbiamo tener conto, è inutile che facciamo finta di poter tornare come prima.

Quindi teniamo conto del fatto che la città ha dei monumenti, che in quella zona ci sono dei monumenti, ma non dimentichiamo che la situazione oramai non è più quella e se la rifacciamo, facciamo un falso".

Loro erano rimasti interdetti, perché invece vedevano questo rifacimento della città con lo stesso tracciato viario, e con delle case che non potevano più essere le stesse, ma avrebbero dovuto più o meno aver le stesse altezze, gli stessi volumi, poi dentro sarebbero state diverse: delle case per gente di oggi, e non per dei poveretti del XVIII secolo.

Alla fine della discussione c'è stato un grande silenzio nell'attesa del verdetto di Caterina Marcenaro, che è rimasta zitta a lungo e poi ha detto: io do ragione a Gardella»⁵.

NOTE

¹ Il Gruppo di Studi preliminari per il piano di valorizzazione, conservazione e risanamento per il Centro Storico, di cui si parla anche nel primo capitolo, è stato istituito negli anni '50 dal Comune di Genova (sindaco Petrusio). Vi prendono parte, tra gli altri, Franco Albini, Luigi Carlo Daneri, Cesare Fera, Luciano Grossi Bianchi, Caterina Marcenaro e Giovanni Romano sotto il coordinamento dell'assessore ai Lavori Pubblici Ing. Matteo Vita.

² *Centro Storico di Genova*, relazione del Gruppo di studio presieduto dall'assessore ai LLPP ing. Matteo Vita, S.A.G.A. REALE, Genova 1958.

³ C. Marcenaro, *Il problema della vecchia Genova tra Porta dei Vacca e Porta Soprana*, in *Centro Storico di Genova*, cit., p. 74.

⁴ La planimetria e i prospetti urbani pubblicati su *Controspazio*, restituiscono le fattezze della zona di Castello al 1870. L'operazione tende ad individuare una sorta di 'stato di integrità' ideale di questa parte del centro antico precedente alla Seconda Guerra Mondiale ed alle più evidenti superfettazioni tardo-ottocentesche e successive. Cfr. L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *La collina di Castello nella storia urbana di Genova*, «Controspazio» 2, 1974, pp. 32-47.

⁵ Testimonianza estratta dalla registrazione dall'incontro con Jacopo Gardella del 7 maggio 2019, Via Verdi, Milano.



DIALOGO CON JACOPO GARDELLA, DANIELE VITALE E RAFFAELLA NERI

Sul piano particolareggiato per il centro storico di Genova. Zone di San Donato e San Silvestro

1 ottobre 2019, Via Verdi, Milano

CC. Nella relazione illustrativa del *Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro*, ricorre più volte la 'forma urbana' come principio di riferimento che deve ordinare gli interventi nella città antica così come nella città nuova. Si presenta il centro antico come custode di un nocciolo di insegnamenti per il costruire, di una «razionalità intrinseca». È in questi termini di 'apprendimento' che si fa riferimento all'apporto positivo della città storica, portatrice di valori attivi che vanno separati dai valori decaduti?

DV. Era un piccolo gruppo di lavoro, quello che nello studio di Gardella si è occupato della redazione del piano per il centro storico di Genova. Nella divisione interna dei compiti, Gardella mi aveva affidato in particolare la responsabilità della relazione, di cui conservo tutti i dattiloscritti. Ha voluto riconoscermi questo ruolo anche in un breve attestato. Lo dico perché, rileggendola oggi, ritrovo nel testo, oltre che l'eco di certe idee di Gardella, molti segni della mia formazione e del dibattito universitario. Sono stato presentato a Ignazio Gardella nel 1969 da Jacopo, che conoscevo come assistente di Aldo Rossi presso la Facoltà di architettura di Milano. Gliene sono ancora riconoscente. La Facoltà era organizzata per «gruppi di ricerca» e Rossi era il mio professore. Con lui mi sono laureato nel novembre 1969. Al piano di Genova ho iniziato a lavorare da studente per riprendere dopo la laurea. Era un tempo in cui la Facoltà era organizzata per punti di vista e per tesi culturali, e lì si viveva con polemica e passione. Ero un giovane «rossiano» iniziato agli studi urbani. Credo che la relazione ne risenta e per certi aspetti ne sia specchio.

Ci sono state due fasi nel lavoro di Genova. Quella dei sopralluoghi, delle indagini e dei rapporti col Comune è stata lunga. Andavamo a Genova soprattutto Jacopo ed io. Esploravamo l'area e gli edifici, discutevamo, acquisivamo materiali dall'Ufficio Centro storico del Comune. Ma i materiali avevano anche altre fonti. Si era stabilita una cerchia di persone da cui si traevano documenti e spunti di dibattito. Avevamo rapporti con Bruno Gabrielli, con Ennio Poleggi, con Giovanni Romano, con Luigi Croce, ma in particolare con Luciano Grossi Bianchi e Cesare Fera, conoscitori di grande scrupolo, membri della Commissione per il centro storico e professori della Facoltà genovese. Gardella aveva vissuto questa fase con un certo distacco e interveniva poco.

Il progetto è arrivato tardi. La proposta che Gardella avrebbe delineato con pochi schizzi mi aveva sconcertato, perché usciva da ogni logica di ricomposizione. Il piano riguardava una zona del centro storico distrutta dai bombardamenti e dalle demolizioni molto ampia. Era un settore intero della città antica. Il progetto conservava alcuni tracciati fondamentali, ma usciva dalla logica di una città costruita per isolati. Gli isolati, come realtà edilizie dense delimitate da vie, non esistevano più. Il gioco dei volumi sfruttava la presenza di pendenze e dislivelli forti e si basava su una serie di piastre digradanti, segnate da piazze incise al loro interno. Ne ero rimasto colpito. Non era risolto il problema dell'illuminazione degli ambienti, demandato a una fase successiva e connesso alla destinazione universitaria,

Fotografia scattata durante i sopralluoghi, Luglio 1970; a sinistra Jacopo Gardella, a destra Daniele Vitale. Tavola G/CS 102, Coll. 64-6. CSAC

che supponeva grandi spazi. Era una nuova città all'interno di uno dei centri storici italiani più stratificati e densi; ed era una città che conservava in altra forma il carattere di 'depressione' rispetto all'intorno che già avevano le aree distrutte. Era stato preparato in studio un grande modello dello stato di fatto in compensato di legno, che consentiva di controllare le scelte con realismo. Dagli schizzi, il progetto passava ai modelli di cartone e poi alle piante e alle sezioni. Gardella rivedeva le tavole. Il progetto esprimeva una posizione fortemente eterodossa rispetto al dibattito di allora, incentrato su un'idea di 'conservazione' che poteva servire da scudo contro la speculazione e la distruzione dell'antico, ma deviante rispetto al problema del progetto.

CC. Tuttavia mi sembra che la forma urbana fosse intesa come un valore della città antica da mantenere nel progetto dei nuovi edifici – nei termini del ripristino di alcuni tracciati, dell'esistenza di un certo rapporto con l'orografia –, quindi più che una novità completa una selezione dei valori della città antica.

DV. Già, ma la selezione dei valori della città antica e la continuità della forma urbana sono principi che possono essere interpretati in modi tra loro lontani. Affrontavamo una difficoltà generale, cui Gardella aveva saputo dare una risposta. In quel periodo lavoravamo, nel «gruppo Rossi» e nella Facoltà, a quella che allora chiamavamo «analisi urbana». Si consideravano le planimetrie delle città in «serie storica» e le si ridisegnava; si costruivano rilievi urbani con le piante dei piani terreni; la topografia era collegata al problema delle tipologie; un altro punto era il rapporto tra tessuto e monumenti. La città era studiata per questioni, come grande corpo costruito. Si pensava, dice Claudia, che «custodisse un nocciolo di insegnamenti per il costruire», ma il progetto rimaneva un problema non risolto o risolto in modo ingenuo. Non era chiaro il rapporto tra il portato di conoscenza degli studi e la proposta di architettura, e il nesso tra una possibile teoria della città e un'altra possibile sull'architettura. Tanto più precisa e onerosa era l'analisi, tanto più erano dubbi i modi consequenziali di procedere lungo le strade del progetto. Quanto erano necessarie una dimensione soggettiva e una poetica personale, e quale il loro rapporto con i principi di un'architettura ragionata? Con Genova, Gardella usciva dall'involutione della casa alle Zattere a Venezia e dava una risposta intuitiva ma efficace. Su questo Raffaella può dire qualcosa...

RN. È sempre il problema del rapporto tra analisi e progetto, un problema difficile e anche interessante. È per questo che Gardella vi ha spiazzato?

DV. Ci ha spiazzato perché ha proposto una soluzione che prescindeva dalla struttura storica della città, ma anche dalla sua logica edilizia. Era un'operazione resa possibile dalla dimensione dell'area sgombra a disposizione, ma anche dalla genericità della destinazione. Le nuove costruzioni dovevano ospitare le Facoltà umanistiche dell'università, ma non c'era un programma definito, né il piano se ne è preoccupato. Come l'università avrebbe dovuto organizzarsi dentro le piastre era lasciato ai progetti futuri. Direi che rispetto alla città antica la scelta era non di accompagnamento, ma di contrappunto e di contrasto.

RN. Quindi si è comportato con la libertà consueta...

JG. Voglio però difenderlo: libertà, ma non ignorando ciò che era rimasto. Le piastre erano nei vuoti del bombardamento.

RN. Forse come dice Claudia era selettivo, più selettivo di chi allora studiava l'analisi urbana.

JG. Per esempio la chiesa di Sant'Agostino prima dei bombardamenti aveva il fronte Nord, con le cappelle esterne, completamente nascosto da vecchie case che i bombardamenti avevano distrutto, lasciando il fronte in vista. Mio padre diceva che, in questo senso, «il bombardamento è stato positivo, perché il fronte era un elemento non visibile, che invece oggi si nota e ha valore». Quindi nel progetto aveva deciso di non costruire davanti al fianco della chiesa e di lavorare con le piastre di cui parlava Daniele. Sotto le piastre erano previsti degli ambienti che non emergevano in altezza, lasciando libera la visuale sul fianco della chiesa di Sant'Agostino.

Racconto un altro aneddoto sullo stesso tema: c'era stato un incontro da Caterina Marcenaro – che era allora la soprintendente – a cui ho partecipato con mio padre, Grossi Bianchi e Fera. Ricordo che nella riunione si era discusso con la Marcenaro di «come intervenire», prima del progetto. Grossi Bianchi e Fera avevano una visione meno coraggiosa e avevano fatto capire subito che bisognava rispettare la vecchia struttura urbana. Per loro era importante ricostruire rispettando i vecchi tracciati, mentre mio padre diceva: «bisogna partire non da ciò che c'era, ma da ciò che è rimasto, dalla realtà, perciò la guerra teniamola presente». Grossi Bianchi e Fera erano a bocca aperta. Ma la Marcenaro era d'accordo e lì si è capito che avrebbe sostenuto Gardella nel piano di ricostruzione.

DV. Grossi Bianchi e Fera erano esponenti di rilievo dell'ANCSA (Associazione Nazionale per i Centri Storico Artistici). Ne difendevano la posizione, che era di tutela e di conservazione della vecchia città, ma dove rimaneva incerto quale fosse la vecchia città e in cosa consistesse conservarla.

RN. Chi riportava questa posizione conservatrice all'interno dell'ANCSA?

CC. Mi sembra che la posizione di Gabrielli fosse ancora diversa. Anni dopo, in un voluminoso libro curato da Bruno Gabrielli, *Il recupero della città esistente* (1993), Antonino Terranova, si riferisce alla «città analoga alla Rossi o alla Gardella». Ci sono stati dibattiti o divergenze discusse in altri contesti?

DV. Il libro curato da Gabrielli appartiene a una stagione successiva a quella del piano. L'elaborazione del piano di Gardella termina nel 1972. Ci sono stati un dibattito e una letteratura specifici sul problema dei centri storici. Hanno suscitato una polemica particolare e utile le cosiddette «Tesi di Bergamo» dell'ANCSA, del 1971, perché avevano legato il problema dei centri storici alle distorsioni dello svi-

luppo del paese e alla questione delle abitazioni. Era un discorso politico necessario, che dimenticava altri aspetti, ed era un discorso che a Genova aveva rilievo. Oltre alle pubblicazioni dell'ANCSA, citerei i tre numeri della rivista «Edilizia Popolare» dedicati al problema nel 1973, il 110, il 111 e il 113. Erano stati promossi dall'associazione nazionale degli Istituti per le Case Popolari ed erano stati curati da Mara De Benedetti, Emanuele Tortoreto e da me. Avevano aperto alle collaborazioni universitarie e offerto un quadro del dibattito e una serie di esempi di intervento.

CC. Ho infatti trovato un numero di «Edilizia Popolare» del 1973 dove c'è uno scritto di Ezio Bonfanti: *Architettura per i centri storici*.

DV. Bonfanti era persona di grande intelligenza e grande cultura, assistente di Rogers. È morto giovane proprio nel 1973, a 36 anni. *Architettura per i centri storici* è stato il suo ultimo scritto e ne ha corretto le bozze alla fine, in un letto d'ospedale. Con *Monumento e città* è forse il suo testo più intenso e bello. Pone il problema dei centri antichi nella prospettiva della storia e sposta il terreno di discussione, rompendo lo schematico dell'opposizione tra vecchio e nuovo e tra conservazione e ricostruzione. Il territorio è costituito da elementi temporalmente distinti che si stratificano, si oppongono e compongono e che vivono in intreccio. Solo l'architettura può leggere e sciogliere l'intreccio e lo può tradurre in un progetto. Il problema del centro storico è la versione immiserita del problema delle dialettiche interne alla città e tra le parti urbane.

CC. Il testo chiude con un commento al progetto di Gardella per il centro antico di Genova e dice che, nonostante nasca «da un tradizionale rapporto intrecciato sulle teste della popolazione» – perché prevedeva una parte di esproprio molto consistente –, è però, finalmente, una soluzione che pone al centro l'architettura. Il progetto di Gardella è quindi l'occasione per affermare la necessità di riportare la centralità del dibattito alle questioni proprie dell'architettura.

Questo tema mi pare centrale anche nella relazione del PPSDSS e in particolare nel paragrafo in cui si discute il ruolo del 'piano particolareggiato' come strumento. Portando all'estremo le affermazioni contenute nel disegno e nella relazione del piano, mi sembra che si possa dire che per Gardella un piano particolareggiato è soprattutto un progetto di architettura.

DV. Sì, certo, è così.

RN. Che per Gardella fosse un progetto di architettura non ci sono dubbi. Ma per gli altri com'era in quel momento?

JG. Il piano particolareggiato veniva inteso come un profilo degli edifici, senza però stabilirne l'aspetto. Infatti mio padre diceva che bisognerebbe dimenticare la parola piano e utilizzare le parole: programma e progetto. Programma è per l'urbanista politico, che fa i grandi programmi a scala territoriale (arterie, strade ecc...). Poi dal programma si passa allo sviluppo dell'idea, ma a quel punto

bisogna fare un progetto, con tutte le implicazioni e i rapporti con l'intorno, con lo stato di fatto ecc., come un progetto architettonico, rappresentato di conseguenza. Il piano che dà indicazioni grafiche ma non formali è uno strumento ibrido, e il piano particolareggiato è uno strumento più che ibrido, perché prevede una finta disposizione dei volumi e non dice cosa ci si mette dentro, come saranno le facciate... Non ha senso, diceva, è un fantasma. Una via di mezzo che considerava sbagliatissima.

RN. Una posizione drammaticamente contemporanea.

JG. Il piano di San Donato evitava di definire dei profili volumetrici, e dava una serie di indicazioni soprattutto di concetto, con linee che indicavano altezze massime e minime.

DV. Era stato fatto un rilievo preciso di diversi isolati esistenti, attraverso il lavoro di una squadra di geometri. È stato poco utilizzato. Sugli isolati esistenti non c'è stato vero progetto, e devo dire che sarebbe stato un progetto difficile. L'edilizia del centro storico di Genova è a tal punto stratificata che spesso si è persa la riconoscibilità dei tipi.

Comunque ha ragione Jacopo. Luciano Grossi Bianchi e Cesare Fera conoscevano tutto del centro storico, era la loro città, le portavano amore; conservare era per loro una scelta a priori. Caterina Marcenaro era invece una donna non solo di cultura, ma di grande apertura mentale e con una visione. Non dimentichiamo che è stata lei ad avere chiamato Franco Albini per gli interventi di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso: sono due tra i restauri e tra i musei più affascinanti del dopoguerra.

JG. Ed è stata coraggiosa, perché Grossi Bianchi e Fera erano suoi amici.

DV. Anche il restauro del complesso di Sant'Agostino, interno all'area del piano, è stato affidato allo Studio Albini-Helg-Piva. C'è stata intelligenza nel conferimento degli incarichi. Nel caso di Gardella l'incarico per il piano di Genova arriva invece per via politica.

JG. Una figura fondamentale per l'incarico del piano era stato Silvano Larini.

DV. Larini era uomo del partito socialista. L'incarico a Gardella viene conferito grazie alle sue relazioni con l'amministrazione genovese, secondo una logica allora comune. Larini figura con Gardella firmatario del piano, ma la sua partecipazione al progetto è stata molto limitata e occasionale.

CC. Chi partecipava ai sopralluoghi che avete fatto negli anni '69-70?

Mi interessa perché ci sono alcune fotografie – alcune inquadrature come il fronte di Sant'Agostino visto dal colle di San Silvestro,

oppure il taglio tra il Palazzo Vescovile il campanile di San Silvestro – che sembrano preludere ad alcune decisioni del progetto. Chi faceva le fotografie?

JG. Io non facevo fotografie, mio padre neanche. Forse diceva cosa fotografare...

DV. Ho scattato con un mio apparecchio molte fotografie di studio, di cui conservo i negativi, e il Comune possedeva un archivio fotografico ricco e ordinato. Non ricordo se è stato incaricato anche un fotografo professionista.

CC. Il piano viene sviluppato nello Studio in Via Marchiondi a Milano [mentre per la Facoltà di Architettura lo Studio è già ad Arenzano, con la Mario Valle Engineering]. Com'era organizzato lo studio? E quali altri lavori si facevano contemporaneamente?

DV. I disegni venivano fatti un po' da Gilberto Nardi, un po' da me, molto dal geometra Torielli e dagli altri presenti nello studio. Erano disegnatori rapidi, di grande bravura e precisione. Usavano ancora il 'graphos' – dei pennini che tracciavano segni di spessore diverso, molto netti e precisi –, che con la mia generazione è caduto in disuso, sostituito dal 'rapidograph', strumento a punta dotato di cartuccia e di segno meno netto. Era più comodo ma da Torielli un poco disprezzato.

Nel periodo iniziale del lavoro del piano di Genova nello studio si lavorava anche al progetto per il Teatro comunale di Vicenza. Si trattava di un concorso a inviti cui erano stati chiamati nel 1969, oltre a Gardella, Franco Albini e Carlo Scarpa. È uno dei progetti più belli e affascinanti di Gardella, non realizzato. Teatro e Piano appartengono dunque allo stesso periodo immaginativo.

JG. Lo studio aveva una struttura variabile e non si facevano tantissimi lavori contemporaneamente. Non era uno studio grande: c'erano, tra gli altri, il geometra Torielli e Anna Castelli Ferrieri. Poi, quando era necessario, si chiamavano degli studenti, com'era successo con Daniele.

CC. Vorrei chiedervi delle piazze incise, che mi sembrano un tema dominante nel disegno del piano. Nello scorso incontro Jacopo Gardella mi ha parlato del ricordo di un viaggio a Creta...

JG. L'idea della piazza gradonata è venuta dal Palazzo di Cnosso. Mio padre si ricordava di un viaggio che aveva organizzato l'IUAV, forse nel 1955, nel Mediterraneo, a Creta. Lo aveva colpito una parte ribassata del palazzo, uno scavo con due lati di gradinate. Come dice Rossi, è un modo di lavorare in cui si riprendono di continuo segni e immagini che si sono trovati e che hanno colpito.

RN. Un modo di lavorare per analogia, con la capacità di trasportare un ricordo dentro un problema che si ha in mente.

CC. Mi piacerebbe sapere da cosa deriva la diversità di carattere delle due piazze incise. Mi sembra che le due piazze, nonostante la somiglianza per dimensione e forma, abbiano un significato diverso, nella collina di San Silvestro e nell'impluvium di San Donato: in San Donato la piazza gradonata ricorda un teatro greco inciso nella collina, mentre a San Silvestro si crea un luogo raccolto, forse più simile ad un chiostro. Era tra le intenzioni del progetto quella di connotare le due zone con dei caratteri differenti?

JG. È interessante. Se lei lo ha colto, farebbe bene a dirlo.

DV. Sarebbe bello ritrovare gli schizzi di Gardella, erano molto belli e molto liberi. Credo che Claudia Cavallo abbia ragione: le due piazze sono tra loro diverse e ne ha ben descritto il carattere. La diversità non è dipesa da particolari necessità o da esigenze funzionali, ma è motivata solo sul piano compositivo.

CC. All'interno del comparto 'P' (nel quale si realizzerà più tardi la Facoltà di Architettura di Ignazio Gardella), era previsto l'unico nuovo edificio delineato nel piano come volume emergente a scala urbana. Al contempo, il comparto comprendeva uno degli edifici pensati come terrazzamenti, alla base dell'edificio più alto. I due volumi, che nel piano sembrano appartenere ai mondi diversi – dei terrazzamenti e delle 'figure' a scala urbana –, nel progetto della facoltà vengono invece pensati fin da subito con facciate omogenee. Le diverse soluzioni d'angolo marcano una sottile differenza tra i due volumi, ma è difficile immaginare che l'intero complesso universitario potesse avere una configurazione tanto unitaria. Gardella aveva concepito queste lunghe cortine edilizie (di cui alcune superano i 90 m) come facciate uniformi, oppure si lasciava aperta la possibilità di un *continuum* edilizio composto da facciate differenti?

JG. Il piano ammetteva un procedimento analogo a quello adottato per il Quartiere Feltre a Milano, dove tutte le case dovevano avere un cornicione e un basamento di uguale altezza. Ogni architetto ha fatto ciò che voleva, all'interno di alcune linee guida ben determinate.

DV. Passa qualche anno tra il piano per il centro storico e la costruzione della facoltà di architettura da parte di Gardella. Mi sembra ci sia il rischio di forzare, cercando troppe continuità tra il Piano e il progetto della Facoltà. Non solo erano cambiate le condizioni progettuali, ma quella di Gardella è stata una ricerca inquieta e sovente discontinua.

Quanto alle cortine edilizie, credo che il piano fosse aperto a ipotesi diverse e che ammettesse anche soluzioni con facciate uniformi.

RN. Quindi non c'era una idea di carattere al momento della definizione del piano?

JG. Il piano non voleva condizionare il futuro progettista e infatti mio padre non condiziona neanche sé stesso nel momento in cui progetta la facoltà.

5 DOMANDE A RAFAEL MONEO SULL'ARCHITETTURA DI IGNAZIO GARDELLA

risposte del 25 febbraio 2022

CC: Leggendo il suo discorso *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*¹ mi sono chiesta in quale categoria dialettica fosse possibile collocare l'architettura di Ignazio Gardella. Nel processo progettuale che ha condotto alla realizzazione del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano mi è sembrato di vedere una esemplificazione delle strategie che Gardella insegnava ai suoi studenti: si parte da un primo progetto che sia una «idea qualsiasi», ma capace di innescare interrogazioni (poiché per Gardella «si conosce solo quello che si fa»), poi la «ricerca critica dell'esito formale»² porta a mettere in discussione il progetto in modo radicale, con molteplici varianti in cui si riconosce una processualità non lineare. Infine, ma anche durante i precedenti passaggi, si definiscono gli elementi costruttivi con un progressivo affinamento dei «loro caratteri tecnici e del loro valore espressivo, cioè del loro risolversi in architettura»³. Gardella non cerca l'arbitrarietà della forma, ma, nel suo modo di pensare e nel suo modo di progettare, esiste un implicito rifiuto del determinismo e della perentorietà. Si muove sempre su quel confine sottile, teso tra arbitrarietà e razionalità, che è proprio di ogni interpretazione. A questo proposito lei ha parlato di un «respeto admirable» e, al contempo, di «una profundissima componente personal»⁴ nell'architettura di Gardella.

Una certa dose di arbitrarietà è insita nella stessa natura sperimentale del processo progettuale gardelliano?

La continua azione dubitativa conduce l'architetto a ridurre sempre di più «il campo dei movimenti possibili»⁵, ma, proprio per questo, nel PAC, come in molti altri progetti, gli elementi costruttivi (o sintagmi) assumono valore espressivo e sfuggono ad ogni tipo di canonizzazione. Se l'arbitrarietà consiste nello stabilire rapporti non 'canonici' sul piano del linguaggio, quale relazione si stabilisce nell'architettura di Gardella tra arbitrarietà e costruzione del carattere?

RM: Ha ragione quando dice che per Gardella «si conosce solo quello che si fa». Conoscenza, dunque, come capacità di fare le cose. Solo nel 'farsi' si raggiunge la consapevolezza di ciò che si sa. Si identificano i problemi, si prova a dargli soluzione, ma ciò di cui si è in cerca è «il loro risolversi in architettura». Credo che, come dice, Gardella «non cerca l'arbitrarietà della forma», anche se ci sono dei momenti in cui la scelta della medesima implica una certa arbitrarietà. La terminazione ovale della scala della Raccolta Grassi è senza dubbio un gesto arbitrario che nasce dalla profondissima componente personale della architettura di Gardella. La terminazione citata rivela il 'gusto' di Gardella e la capacità di permetterselo correndo il rischio della 'incomprensione' da parte degli altri.

CC: Nel suo articolo *Una obra de Ignazio Gardella*, lei ha sottolineato la diversità dell'attitudine progettuale di Gardella nel collocarsi nei contesti antichi e stratificati, servendosi del confronto con quella di Asplund, Aalto, Saarinen, e, soprattutto, Le Corbusier. Riprendo alcuni passaggi del suo testo, che mi sembrano nodali rispetto all'individuazione delle strategie gardelliane per costruire nel costruito:

«Saarinen y Aalto han creído penetrar en el ambiente circundante estilizando las formas históricas vecinas; Gardella ha ido más lejos, ha utilizado directamente los elementos constructivos que le ofrecía la arquitectura anonima veneciana (zócalo, ventanas, paramentos, cubierta...) [...] la profunda originalidad de Gardella radica, precisamente, en esta limitación voluntaria de vocabulario»⁶.

Un simile ragionamento si può forse declinare, a scala urbana, sulle operazioni progettuali per il centro antico di Genova, in cui Gardella propone una nuova morfologia utilizzando, come termini dialettici della composizione, gli stessi elementi ricorrenti nell'articolazione dei 'vuoti' della città (strade, scale, rampe, piazze, gradonate, sottoportici) – così che per Aldo Rossi il progetto, «divest of all abstraction, is identical to the city itself»⁷.

Nei centri antichi stratificati, come Venezia o Genova, la composizione gardelliana si alimenta di un vocabolario che proviene dal repertorio storico specifico del contesto, i cui elementi sono sottoposti ad un processo di manipolazione che li 'vitalizza' senza per questo perdere quella 'familiarità', per cui sempre possibile identificare l'elemento primigenio. La capacità di 'adeguamento' dell'architettura di Gardella deriva dalla specificità del vocabolario a cui volontariamente si limita? E nel marcare la 'diversità' dell'attitudine di Gardella quanto è importante la sua scelta di rivolgersi ad un repertorio che ibrida l'aulico al popolare?

RM: Saarinen nei dormitori Ezra e Aalto nel Enso-Gutzeit cercano di avvicinarsi stilisticamente al Gotico, il primo, e all'architettura dell'Illuminismo, il secondo. Si tratta, quindi, di 'interpretazioni' personali. Gardella è più letterale nelle Zattere e anche più serrato in questa letteralità riducendola agli elementi costruttivi, molto più che per esempio alla tipologia dell'architettura anonima veneziana. A Genova io farei delle differenze fra la Facoltà di Architettura e il Teatro dell'Opera. Nella prima c'è una 'conciliazione' non belligerante: la Facoltà è una istituzione che non richiede il gesto eroico del Teatro. Mi sono sempre chiesto se Gardella fosse soddisfatto dell'interno. A me risulta più difficile comprenderlo, qualcosa che non succede con la provocatoria scala monumentale che il Teatro ha. Scala che, d'altra parte, non guasta.

CC: Allestimenti e 'riordini' di interni, in quanto occasioni di lavoro ricorrenti negli anni '30-40, costituiscono un primo banco di prova per le strategie di utilizzo dei materiali della storia di Ignazio Gardella, attraverso l'impiego di spazi preesistenti per nuove o mutate funzioni, l'interpretazione di elementi costruttivi esistenti con nuovi significati, l'allestimento di antichi oggetti di mobilio e collezioni d'arte. In una esplorazione di progetti, che marcano significative acquisizioni di strumenti progettuali, dal restauro del Teatro Sociale di Busto Arsizio (1934) alla IX Triennale di Milano per la 'Mostra della Sedia italiana nei secoli' (1951) la griglia razionalista inizia a dissolversi e si afferma la teatralità dell'architettura di Gardella. In questa stagione di sperimentazioni, tra esporre allestire e abitare, l'approccio che Gardella ha nella caratterizzazione di elementi, oggetti o superfici, richiama il concetto di decorazione, nel senso pieno del termine, come caso specifico della narrazione.

Ai valori attribuiti alla luce, che ha un ruolo importantissimo, e allo spazio, continuo ma mai generico, si aggiungono colori, materiali, finiture e tessiture, impiegati con grande padronanza, come in un progressivo 'farsi corpo' dell'architettura.

Si prefigura una dimensione corporea ed espressiva che investe quasi tutte le architetture di Gardella con diversi gradi di intensità, ma sembra più evidente quando il progetto si inserisce in un contesto denso di storia.

La teatralità dell'architettura di Gardella, come fatto essenzialmente comunicativo e come strumento dialettico, può essere considerata un'ulteriore chiave per la comprensione delle strategie gardelliane per costruire nel costruito?

RM: Non so se mi spingerei a parlare di «teatralità dell'architettura di Gardella». (Detto per inciso, non sono alcuni dei suoi teatri le opere che preferisco). Mentre sarei d'accordo con l'importanza che dà al concetto di «decorazione, nel senso pieno del termine, come caso specifico della narrazione». Curiosamente, è nella «decorazione» che, a mio modo di vedere, va oltre l'architettura, nel voler dare agli ambienti tutta la dignità che secondo lui dovrebbero avere. Succede di percepire nelle sue architetture di interni una certa presenza della storia – di una sua buona educazione, nel senso più ampio della parola – che intende condividere con gli altri e che va oltre le esperienze strettamente linguistiche.

CC: A Murcia e a Mérida, come in altri progetti, mi sembra che lei si sia posto il problema del rapporto tra il «rispetto dell'esistente» e la «libertà»⁸ nell'espressione delle nuove istanze vitali, al calarsi del progetto 'nelle preesistenze ambientali'.

Nel Museo di Arte Romana di Mérida il recupero di tecniche e materiali antichi, o tessiture allusive, in una composizione che segue logiche spaziali e costruttive essenzialmente contemporanee, mi sembra affine alla dimensione dialettica, alla capacità di costruire complesse ed eterogenee convivenze, che Gardella ha saputo intrappolare nei suoi edifici, a partire dalla stratificata composizione del Dispensario di Alessandria.

Anche nel PAC di Milano, Gardella costruisce il carattere dell'edificio in rapporto alla vita del luogo, perciò sceglie il parco della Villa Reale quale termine dialettico per lo spazio interno e per la nuova facciata, che evoca la dimensione leggera di un padiglione da giardino. Il progetto risolve in sé, all'interno di una dimensione corporea dell'architettura, la convivenza tra materiali ed evocazioni eterogenee; la tensione dialettica tra nuovo e antico investe la storia de luogo, con ambigue compresenze.

Queste qualità dialettiche dell'architettura, a fronte del costruito, mi sembrano accomunare la sua opera a quella di Gardella, nonostante la diversità del linguaggio.

La capacità di costruire convivenze tra materiali, tecniche e narrazioni eterogenee deriva dalla vostra comune esperienza del progetto come «processo di conoscenza»⁹?

RM: Prima di passare a parlare di Gardella, devo dirle che si fa un uso molto diverso del *rispetto dell'esistente* e la *libertà* a Mérida e a Murcia. A Mérida l'esistente lo rivela il costruito. L'esistente non era qualcosa di anteriore a cui doversi adattare. Si trattava di costruire senza 'sconvolgere'. La libertà si esercitava nella scelta del linguaggio. A Murcia, tanto la volumetria quanto il 'vuoto' della Piazza sono presenti nelle dimensioni e nella scelta dei materiali: si ha coscienza del contesto senza precludere

la libertà. Non vedo il problema che Gardella affronta nel PAC di Milano come una questione architettonica vicina a quelle di Mérida e Murcia. Nel PAC Gardella è responsabile tanto del contenuto, cioè del senso che una galleria d'arte ha nel giardino della Villa Reale, quanto degli aspetti formali. Detto in altro modo, penso che tanto a Murcia quanto a Mérida le circostanze erano più stringenti e l'architettura aveva meno opzioni, il che non vuol dire che avesse meno libertà. (Scritte queste linee, che mi sembrano necessarie, forse si può argomentare che anche io ho fatto uso della stessa libertà con cui procedette Gardella).

CC: L'ultima domanda è piuttosto una curiosità: lei ha parlato di un intendimento dell'architettura di Gardella come «paradigma del "decoro"»¹⁰, per la sua capacità di appropriatezza e adeguamento all'uso e al luogo. Riconosce questa qualità/attitudine nell'opera di qualche architetto contemporaneo?

RM: È certo che sono pochi gli architetti che hanno «capacità di appropriatezza e adeguamento all'uso e al luogo». A volte ci si imbatte in progetti che prendono in considerazione questi aspetti. Mi trattengo dal nominare alcuni architetti per evitare equivoci.

NOTE

¹ R. Moneo, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16 gennaio 2005.

² Le frasi «si conosce solo quello che si fa»; «esercizio di progettazione inteso come ricerca critica dell'esito formale», sono enunciazioni fatte da Ignazio Gardella in ambito accademico. Cfr. I. Gardella, *Introduzione al corso di "Elementi di Composizione" a.a.1966-1967*, G4.scr.60-69.12, Archivio Storico Gardella.

³ I. Gardella, *Elementi costruttivi*, in *Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1948-49 e 1949-50*, Tipografia Emiliana, Venezia 1950, pp. 48-49.

⁴ R. Moneo, *Adiós a Ignazio Gardella*, in *Ignazio Gardella, 1905-1999. Arquitectura a través de un siglo*, Electa, Ministerio de fomento, Madrid 1999, p. 11.

⁵ A. Monestiroli, *L'Architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1998 (prima edizione 1997), p. 156.

⁶ R. Moneo, *Una obra de Ignazio Gardella*, «Arquitectura» COAM, 71, 1964.

⁷ A. Rossi, *Ignazio Gardella*, «A+U» Japan, 12, 1976, p. 90.

⁸ «El proyecto de Murcia pretende mostrar que el respeto a lo existente no es óbice para la arquitectura en libertad». Cfr. rafaelmoneo.com/proyectos/ampliacion-del-ayuntamiento-de-murcia.

⁹ «Moneo doveva essere molto d'accordo con il tuo metodo di lavoro. Anche lui dice sempre che si arriva alla forma dopo un lungo processo di conoscenza». Cfr. A. Monestiroli, *L'Architettura secondo Gardella*, cit., p. 77.

¹⁰ R. Moneo, *Adiós a Ignazio Gardella*, cit., p. 11.

APPENDICE

LA DIDATTICA DI GARDELLA ALLO IUAV

Introduzione al corso di Elementi di Composizione (estratti), 1966-67

RELAZIONI DI PROGETTO

Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro (estratti), 1972

Galleria per l'Arte Contemporanea a Milano, 1953

Mostra della sedia italiana nei secoli alla IX Triennale di Milano, 1951

Sistemazione di uno studio privato (Studio Uselli, Alessandria), 1942-44

Sistemazione Casa Spadacini a Milano, 1939

Sistemazione Villa in Milano (Villa Borletti), 1935

Restauro del Teatro di Busto Arsizio, 1934

INTRODUZIONE AL CORSO DI ELEMENTI DI COMPOSIZIONE, A. A. 1966-1967

TRASCRIZIONE DEL DISCORSO DI IGNAZIO GARDELLA (estratti)

Archivio Storico Gardella Oleggio, Coll. G4.scr.60-69.12

Il Corso di Elementi di Composizione avrà quest'anno una impostazione un po' diversa da quella degli anni precedenti, pur basandosi sempre su un lavoro di progettazione. [...] Prima però di chiarire quale sarà il programma e quale saranno i lineamenti del corso, vorrei fare alcune considerazioni di ordine più generale, che dovrebbero servire a chiarire le intenzioni e anche ad eliminare molti equivoci che ci si presentano sempre davanti quando parliamo di problemi di architettura.

Possiamo domandarci prima di tutto qual è lo scopo di un corso di Elementi di Composizione. E potremmo rispondere che lo scopo di un corso di Elementi di Composizione è quello di avviare all'acquisizione e alla conoscenza, anzi, prima alla conoscenza e poi all'acquisizione di un metodo di progettazione architettonica. Potrebbe essere una risposta tautologica se non si dovesse sottolineare, per quanto possa sembrare strano farlo in una scuola di architettura, per esempio, la parola 'architettonica', perché io intendo chiarire subito che il nostro lavoro si svolgerà in quel campo operativo che è proprio dell'architettura, dall'edificio all'architettura della città, lasciando da una parte, ed è ovvio, l'*industrial design*, cioè, la progettazione dell'oggetto seriale e dall'altra il *planning*, quello che viene chiamato *planning*, cioè la programmazione economica urbanistica. E questo non perché questi due fatti non abbiano a monte e a valle dei contatti diretti, anche stretti, con l'architettura, ma perché noi dobbiamo concentrare lo sforzo su quelli che sono gli strumenti e i metodi del lavoro architettonico.

[...] Un'altra domanda che possiamo farci è questa: è giusto centrare un corso di Elementi di Composizione sulla progettazione? Su un esercizio di progettazione? Va bene, a parte anticamente quando infondo l'architettura si imparava attraverso un insegnamento di bottega, le scuole di maestri, ma si può dire che, circa solo da quarant'anni esistono delle Facoltà Universitarie, circa quarant'anni [fa] credo, sono state istituite le prime Facoltà Universitarie di Architettura. Ed esse sono nate, come voi sapete, come è stato detto tante volte, da una fusione un po' ibrida, da una parte le Accademie di Belle Arti, di ornato e di disegno di ornato, dall'altra i politecnici [...], cioè, cercando di accostare da una parte quella che si potrebbe chiamare la certezza razionale della scienza e dall'altra l'irrazionalità della fantasia. Ora il movimento moderno, chiamiamolo così, con un termine molto generale tanto per intenderci, quello che è andato sotto il nome di razionalismo, ha cercato di corrompere questa dualità tra certezza della scienza e l'irrazionalità della fantasia che poi era un pochettino il rapporto tra utile e bello ottocentesco, però vorrei dire che, mentre quelle che sono le radici ancora valide del movimento moderno sono quelle di una interpretazione più complessa della realtà che sta sotto i fatti architettonici, di tutta la realtà che sta sotto i fatti architettonici, viceversa c'è una certa interpretazione secondo me sbagliata nel movimento moderno, che invece, ha puntato solamente sulla certezza razionale dell'utile, cioè, [sullo slogan] tutto ciò che è bello. Ora, mi pare chiaro, che oggi, si possa dire che la qualità estetica, cioè, quello che noi possiamo ancora chiamare 'bello', per quanto questa parola sia così malfamata, ma io la rivaluterei senza nessuna paura, non è una qualche cosa di sovrapposto, di aggiunto all'utile, cioè non è quello che Loos chiamava il

barbarico ornamento, e che, d'altra parte, l'utile non esiste, non si esprime se non attraverso la qualità estetica, se non attraverso i fatti formali, i quali, sono inerenti all'utile e da esso dipendenti, ma non sono da esso meccanicamente determinati. Non esiste tra funzione e forma un rapporto meccanico di univocità. Oggi, nel pensiero moderno, è anche caduta un po' la fede così mitica nella certezza immutabile della scienza, nel fatto che la scienza possa prevedere tutto come una concatenazione di cause ed effetti, perché anzi nel pensiero moderno il principio di causalità è stato modificato nel senso che non è detto, che ad ogni causa corrisponda un determinato effetto, ma piuttosto, ad ogni causa corrisponde un determinato campo di possibilità di alcuni effetti.

Dall'altra parte, invece, si può dire che è caduto anche il mito che considerava il momento creativo come un fatto quasi metafisico, come una ispirazione come un raptus, come qualche cosa che veniva dall'esterno, mentre invece, si riconosce che il fatto creativo è il momento in cui noi dominiamo in più alto grado, anche se in modo subcosciente, il nostro pensiero, cioè, il momento della massima razionalità, non della ispirazione divina; il momento in cui siamo noi stessi, in più alto grado noi stessi.

Ora, quando la scuola era ancora basata su questa, diciamo dualità, di utile e bello, su questa dualità di scienza e di fantasia, era abbastanza logico che l'esercizio del progettare nella scuola venisse interpretato come un esercizio di disegno, inteso, non nel senso di design ma di disegno di ornato, in quanto questo succedeva (è successo in molte scuole di architettura, fino a credo, a non molti anni fa), attraverso quell'esercizio di progettazione che era chiamato lo schizzo *ex tempore*, in cui in sostanza, in una giornata si cercava di inventare una architettura ed era logico che fosse così, poiché se l'utile era considerato qualche cosa di preconstituito, di fabbricato anche se non era ancora vestito, ed era solamente da rivestire con la fantasia, questa fantasia in fondo non aveva bisogno di un tempo di ripensamento, di un tempo di deduzione. Si trattava solo di esercitarsi ad afferrarlo come ci si può esercitare a pigliare delle farfalle con una rete.

Se invece, guardiamo le cose dal lato di uno storicismo [di] tipo crociano di miope osservanza, allora si potrebbe dire che, tutto l'insegnamento si esaurisce nella conoscenza storico-teoretica, che quindi è inutile progettare nella scuola, che quindi il corso di elementi di composizione potrebbe diventare una delle tante declinazioni delle esperienze storiografiche. Ora io credo che, [...] questa tendenza [a] pensare che nella scuola si possa anche non progettare – son voci sostenute da molti, facendo anche paragone, per esempio, con quello che succede nelle scuole di Belle Lettere o di Filosofia –, ora secondo me è un po' sbagliato, prima di tutto perché anche nelle scuole di Belle Lettere di Filosofia in fondo questo esercizio di una composizione viene fatto se non scrivendo un romanzo, perlomeno, facendo delle tesi scritte, e quindi ad un certo punto adoperando il linguaggio e cercando di capire come il linguaggio può esprimere certi contenuti, e poi perché gli obiettivi che si propone una scuola di Belle Lettere e di Filosofia sono diversi da quelli che si propone una scuola di Architettura.

[...] del resto ve l'ha già detto Giambattista Vico tanti anni fa, *si conosce solo quello che si fa*, noi riusciamo a conoscere a fondo solamente quello che facciamo e, quindi, l'esercizio del fare del resto è una esperienza che ognuno di noi fa continuamente. Quando noi dobbiamo fare qualche cosa, vediamo le cose in un modo più preciso, e molto più approfondito, mentre invece quando non abbiamo questo interesse al fare anche la nostra conoscenza delle cose resta sempre in una certa misura superficiale.

Quindi anche da questo punto di vista [...] l'esercizio del fare è giustificato, in quanto, permette quel rapporto tra teoria e prassi, tra conoscenza e azione che [...] in fondo non si esaurisce mai, si comincia a scuola e si continua per tutta la vita. Ma secondo me c'è un'altra ragione, molto più profonda, [...] che ci consiglia a non limitare l'insegnamento al momento della conoscenza storico-teoretica, e chiarisce meglio la necessità di progettare e anche il modo in cui questa progettazione deve essere condotta: oggi non esiste una teoria dell'architettura neanche nella forma dei trattatisti cinquecenteschi e sarebbe forse utile fondarla. L'anno scorso si è fatto qui mi pare un corso che si chiamava teoria dell'architettura, ma era solamente un tentativo per avviare la possibilità di una teorizzazione, ma se anche esistesse questa teoria, sarebbe certamente qualche cosa di molto diverso da quello che può essere una teoria, per esempio, della scienza di costruzione. [...] noi dobbiamo renderci conto che la scienza è una interpretazione sempre relativa e parziale della realtà, mentre invece, l'atto creativo è una interpretazione totale.

L'interpretazione che ci da' la scienza quando poi si traduce in una teoria, [...] è una interpretazione sempre approssimativa e semplificativa. Per esempio, il calcolo di una trave inflessa viene fatto basandosi sull'ipotesi che la materia resistente si comporti in modo che gli sforzi resistenti siano linearmente proporzionali alle deformazioni. Questa interpretazione, per esempio, del comportamento della materia come un rapporto lineare [...] è un'ipotesi semplificativa che ci permette di arrivare ad alcune leggi [...]. Invece, l'interpretazione che ci da' un fatto estetico, e quindi anche un'architettura, in quanto una architettura è tale solamente se ha intenzionalità estetica, altrimenti è semplice edilizia, è sempre l'interpretazione totale assoluta. Una sedia può essere più o meno significativa come qualità estetica, ma non è forma approssimativa di una sedia, è quella forma, quella forma di quella sedia.

Ora a me pare che si possa dire che ci sono dei principi e dei criteri di riferimento in base ai quali noi possiamo trovare la strada per arrivare ad una certa forma, ma non ci sono delle leggi che la possono configurare aprioristicamente, appunto perché, questa forma è l'esito finale di una ricerca che deve percorrere ed interpretare tutta la realtà che sta sotto una architettura, che è quello che la sostanzia e che però non si ripropone mai identicamente: quando cambiano le condizioni spazio-temporali, cambiano anche le condizioni che permettono questo esito finale. Quindi se noi in un certo senso possiamo teorizzare dei principi, però al modo, al metodo di questa ricerca possiamo avvicinarci solo camminando e percorrendo tutta la realtà; *metodo* – voi sapete [che] vuol dire “la via per ...” –, cioè, dobbiamo percorrere criticamente tutta quella catena di successivi atti attraverso cui si compie la progettazione.

[...] tante volte, soprattutto quando [ci] si avvicina per la prima volta ad un problema di progettazione, anche se si rifiuta l'atteggiamento mistico dell'ispirazione, in un certo senso si pensa che, questo oggetto finale che noi vogliamo raggiungere, esista nascosto da qualche parte già tutto bello confezionato e che si tratti solamente di fare un gioco di nascondiglio e di andarlo a scoprire. Mentre invece, il lavoro da fare è un lavoro di sintesi, analisi, tutta una catena di scelte successive e di aggiustamenti, di rispondenze, che [...] deve essere un percorso senza scorciatoie. Faccio un paragone che faccio sempre, quindi voi l'avete già sentito dire, e secondo me, è molto chiaro: se io, per esempio, devo afferrare questo oggetto con una mano, intanto, devo avere una certa esperienza di questo atto compiuto per trovare la strada più breve, infatti, un bambino magari fa così, ma poi, anche quando conosco questa strada potrò operarlo più o meno rapidamente, ma non posso non passare in tutte le posizioni successive dello spazio tra quel punto di partenza e

il punto finale. In questo processo della progettazione non c'è la possibilità dei salti anche se apparentemente un genio, per esempio, avrà il lampo di genio e quindi percorre più rapidamente questa catena, però questa catena, va sempre continuamente percorsa. Ora, questo è il punto per cui mi pare che sia giusto che la didattica del Corso si basi su un esercizio di progettazione inteso come ricerca critica dell'esito formale.

Ricerca critica dell'esito formale, [...] non vuol dire non tener conto di tutto quello che sta sotto la forma, anzi direi, che è proprio il contrario, perché quello che noi vogliamo cercare è una forma che contenga ed esprima tutta la realtà le sta sotto, ma una forma che la contiene ed esprime, ma anche una forma che comunica.

Però vuole anche voler dire, che l'obiettivo che noi ci proponiamo è quello dell'esito formale e non si limita quindi alle indagini e alle analisi di tutto quello che ci sta' sotto. In questa ricerca che noi faremo ci muoveremo sul piano della conoscenza della realtà, sulla ricerca critica, ma anche sul piano tecnico. Perché? Mentre se noi stessimo solo sul piano critico finiremmo a porci in una posizione di astrazione e di alienazione, se invece ci muovessimo solo sul piano tecnico, cioè se tornassimo ancora al mito delle scelte meccaniche conseguenti in un rapporto di causalità, cause ed effetto univoco, faremmo un lavoro che andrebbe bene per una civiltà dei mezzi e dei consumi, ma non per una civiltà dei fini, e se noi parliamo di architettura, cioè, di una edilizia con funzionalità estetica, parliamo certamente non di una civiltà dei mezzi di consumo, ma di una civiltà dei fini.

Allora, premesso che il nostro lavoro consiste essenzialmente, e naturalmente anche con quegli apporti laterali teorici che potremo dare, ma esiste essenzialmente in uno studio di progettazione inteso come ricerca dell'esito finale formale, adesso, cercherò di chiarire meglio altri criteri che ci possono guidare in questa progettazione.

Ogni architettura, ogni opera di architettura, su questo siamo tutti convinti, non è un fatto che sia distaccato e avulso dal momento storico, dalla situazione storica, dal momento in cui nasce, in cui si forma. Ogni opera di architettura ha questo sottofondo, in cui caccia le sue radici che è il sottofondo dei fatti sociali, e dei fatti economici, dei fatti politici e delle possibilità tecniche nel momento in cui nasce. Però tutte queste componenti si riassumono e si potrebbe dire che fioriscono – faccio paragone con il fiore, che affonda le sue radici nella terra –, nella struttura formale. Vorrei fare una distinzione, [...] tra quello che in architettura, o almeno nella genesi dell'architettura è sostanziale e quello che è essenziale. Intendendo per sostanziale quello che secondo proprio l'etimologia della parola sostanziale è *substantia*, cioè, sta sotto l'architettura e che in una certa misura è misurabile quantitativamente è pesabile, e invece, chiamando essenziale quello che caratterizza l'architettura come tale e che è valutabile in un certo contesto culturale, ma non è così oggettivamente quantificabile e pesabile. [...] se noi pigliamo un profumo, noi possiamo dire che un profumo è composto di determinati ingredienti, per esempio, tanti chili di petali di rose, di alcool non so, che si possono misurare, però poi dopo il profumo non è la sommatoria di questi elementi ma è un processo chimico, e la qualità del profumo non è misurabile – è valutabile come profumo amaro, profumo dolce ecc. –, ma non è misurabile quantitativamente.

[...] credo possa essere utile accennare, anche per invogliarvi a leggere il libro, a quel libro di Galvano della Volpe "critica del gusto", che io non condivido completamente, soprattutto nella parte in cui esamina il problema del linguaggio dell'architettura, ma che distingue tra

il linguaggio scientifico il linguaggio comune e il linguaggio poetico, con una distinzione che in un certo senso corrisponde a questo fatto del linguaggio scientifico, come sostanzialità, del linguaggio poetico come essenzialità. Dice che il linguaggio scientifico è caratterizzato da quella unità linguistica ognicontestuale, il cui valore espressivo non è condizionato da alcun contesto determinato, essendolo perciò dai numeri, contesti ognuno dei quali interdipendenti dagli altri e tutti costituenti come un contesto aperto o in divenire, mentre invece, il discorso poetico è caratterizzato dal fatto che il valore espressivo dell'unità linguistica è fuori senso; ossia, è costituito da un più di senso rispetto ai valori del linguaggio volgare e del linguaggio scientifico, con una pluralità aggiunta di significati, che è indissociabile da un determinato contesto perché da questo e per questo prodotta. Cioè, in sostanza, cosa vuol dire? [...] se si piglia la parola cane, e questa unità linguistica la interpreto scientificamente, questa parola cane è una parola che viene definita da tutti contesti e da quell'insieme di contesti, che hanno esaminato scientificamente il cane... Se io dico invece, per esempio, sei un cane in un discorso poetico, in quel caso questo cane ha un riferimento, sì, al linguaggio scientifico e, alle qualità di questo oggetto definito nel linguaggio scientifico, ma comunque acquista il suo significato secondo la posizione in cui si trova nel contesto poetico. Questo [...] chiarisce una cosa che io credo fondamentale, cioè che, ogni parte dell'architettura non è definibile in sé, ma acquista il suo significato nel contesto architettonico in cui si pone, appunto perché l'architettura ha un linguaggio poetico.

[...] ogni elemento del discorso architettonico acquista il suo valore dalla sua posizione nel contesto, come ogni fatto architettonico diciamo acquista il suo valore dalla sua posizione in un contesto urbanistico.

Lasciando da parte tutto questo e ritornando un po' a questa distinzione tra sostanziale ed essenziale, se per esempio, prendiamo il palazzo Ducale di Venezia possiamo dire che, alla sua base c'è certamente il fatto sostanziale della destinazione d'uso, del momento in cui è stato progettato, che questo è in stretto rapporto con le condizioni storiche, politiche, direi anche con le condizioni sociali della città di Venezia, che in esso si può capire che si riflette attraverso questi portici, attraverso una certa sua struttura di integrazione con la città, un certo carattere della città di Venezia che era oligarchico, ma, in un certo senso democratico rispetto per esempio ad altre situazione di autocrazia, cioè [...] si sente anche la proiezione verso l'oriente, un palazzo con la stessa destinazione d'uso della stessa epoca non sarebbe pensabile così a Berlino, a Parigi o a Vienna. Però si può dire che questi fatti sostanziali sono stati così profondamente trasformati nell'essenzialità dell'architettura, per cui questo palazzo mantiene ancora il suo valore espressivo anche quando, non solo le condizioni storiche del momento in cui è nato, e le condizioni tecnologiche sono completamente superate e diverse, ma anche quando è cambiata la destinazione d'uso, per cui è ancora un fatto emergente, cioè c'è una permanenza della sua essenzialità che permane anche quando la sostanzialità che l'ha prodotto è completamente diversa.

C'è un libro di Aldo Rossi che è appunto *L'architettura della città* che ha abbastanza chiaramente, mi pare, esaminato questo aspetto della permanenza, della permanenza dell'architettura al di là del consumo della destinazione.

Si potrebbe dire, va bene, questo fatto della permanenza di una essenzialità vale per il monumento come fatto di espressione artistica [che ha] raggiunto una distillazione alcolica così forte, ma non va invece per certi altri edifici come può essere per esempio una scuola, un ospedale ecc., in cui con il decadere della aderenza all'uso decade anche l'architettura. Però mi pare importante capire che se nel

monumento noi riusciamo a vedere questo slittamento, questa specie di slittamento nel tempo (ma naturalmente non nella genesi), tra l'essenzialità di una architettura e la sostanzialità, questa essenzialità e questa sostanzialità [...] esistono per qualsiasi edificio, per qualsiasi architettura, dall'edificio all'architettura della città, che sia architettura, cioè, che abbia, una intenzionalità estetica.

[...] Un altro aspetto di questa essenzialità che noi possiamo leggere nella storia passata, e che permane, nell'opera architettonica anche quando invece, permane la destinazione d'uso e permane la stessa tipologia, cioè, per esempio, adesso vi proietterò alcune fotografie di alcuni palazzi veneziani: *[Proiezione]*

[...] quando noi progettiamo, dobbiamo tener conto, e condizione diciamo, perché l'architettura che noi facciamo sia un'architettura di tutta la realtà che sta sotto il fatto architettonico, che lo sostanzia, però che questa architettura diventi architettura solamente se raggiunge una essenzialità, che in una certa misura è inerente al fatto sostanziale, ma, non è in un rapporto meccanicamente determinato con questo. Tuttavia è evidente che quando noi incominciamo a progettare dobbiamo prima di tutti renderci conto di quella realtà che sta sotto i fatti architettonici, ed in particolare di quella realtà che sta sotto quel determinato fatto architettonico che noi vogliamo affrontare.

[...] dobbiamo renderci conto prima di tutto che questa realtà non è immobile, questa realtà cambia continuamente. Il fatto stesso che noi stiamo facendo una progettazione, anche in un certo senso se è solamente come quella che possiamo fare in una scuola, non poi prolungata in una realizzazione pratica, muta questa realtà, [...] Allora questo è abbastanza importante perché c'è un poco il pericolo di pensare che prima di accingersi bisogna avere esaurito tutta la conoscenza di questa realtà, mentre invece, questa realtà noi possiamo afferrarla solamente in quel punto di quel suo movimento in cui dobbiamo operare. [...] per questo io ho fatto precedere il nostro corso dalle lezioni di Tassinari, dato che noi abbiamo come tema la scuola, e l'ho fatto precedere appunto non perché non sia influenzato da quello che stavo dicendo, ma, perché fosse ben chiaro che questa realtà pedagogica, per esempio, è una, non una sola, ma una delle realtà che dobbiamo conoscere per poter progettare una scuola. Questa realtà esige l'apporto di altre discipline, quello scambio interdisciplinare – quella possibilità di intendersi attraverso un base comune di cultura in fondo, rompendo il pericolo delle isole specialistiche che è uno dei pericoli della cultura contemporanea, cioè rompendo il diaframma fra quelle che sono state chiamate le due culture –, non vuole però dire, che noi dobbiamo fare un'opera di supplenza alle altre discipline, poiché, questa supplenza sarebbe necessariamente velleitaria, insignificante. Di questa realtà ci interessa conoscere quegli aspetti che possono essere interpretati nel fatto architettonico.

[...] la conoscenza di questa realtà che sostanzia il fatto architettonico non è fine a sé stessa, [...] se io sono un contadino, evidentemente, è necessario per seminare che io prima faccia un'opera di dissodamento del terreno. Però dopo devo anche conoscere a fondo le tecniche della semina. Se a un certo punto, dopo aver perfettamente arato il mio terreno, io per esempio, butto la semina tutta da una parte, o addirittura, come del resto molti architetti fanno, non seminano neanche, evidentemente quel dissodamento è perfettamente inutile; non solo questo ma, anche il perfetto seminato mi permette attraverso l'esperienza della fioritura di capire quali altre azioni di aratura io potrei fare per migliorare la resa. [...] come sarebbe assurdo per un contadino preoccuparsi solo dell'aratura, è assurdo per un architetto preoccuparsi solo di un'indagine e poi dopo trascurare proprio il campo specifico del suo operare che è in fondo quello della semina.

[...] l'essenzialità architettonica anche se nasce della sostanzialità non sta però con questa in un rapporto così stretto di causalità, cioè la forma architettonica non è, insisto su questo punto [...], non è una meccanica risposta alle funzioni a cui deve servire l'edificio. Del resto anche le funzioni non sono mai così rigidamente determinate e hanno sempre un certo grado di fluidità, cioè la forma non sta nella funzione in un rapporto univoco, non è una forma solo che riveste, ma è una forma che, come nel caso profumo, sintetizza, diventa profumo e quindi aggiunge qualche cosa ai fatti sostanziali che le stanno sotto, e solamente quando aggiunge ha un valore comunicante, ha un valore, ha la capacità di comunicare.

Quando noi dobbiamo progettare bisogna che ci rendiamo conto di tutti i rapporti di relazione, di tutti i fenomeni che costituiscono questa realtà sostanziale che dobbiamo poi interpretare nell'architettura. Però dobbiamo renderci conto che questa realtà, cioè questi rapporti di relazione, non sono un blocco immobile, altrimenti sarebbero dei rapporti di costrizione, e che quindi più che una rispondenza precisa della forma alla funzione, che può arrivare ai limiti esasperati (e al parossismo di chi dice: se io faccio un caminetto devo leggerlo in facciata, o se faccio un armadio devo vederlo in facciata), è piuttosto l'invenzione di spazi che creano un ambiente favorevole all'esplicarsi di questi rapporti di relazione.

Insomma vorrei dire, un po' paradossalmente, che in fondo forse può essere più utile una scuola che si svolga in un edificio architettonicamente estremamente espressivo, ma non destinato alla scuola [...], piuttosto che una scuola la quale magari abbia una meccanica rispondenza a certi fatti funzionali classificati rigidamente ma che sia fatta, per esempio, come certe scuole tristissime, di comune, fatte da un geometra; [...].

Ho visto sull'Espresso dell'ultima settimana, un'intervista che è stata fatta a George Lucas, il filosofo marxista che anche si è occupato di estetica, [...] dice, in questa intervista, che non si sceglie né il luogo né la data della proprio nascita. [...] l'uomo è un essere rispondente, cioè, dipende da lui dire sì o no, [...] ma quella realtà esiste indipendentemente da lui. Il rapporto tra libertà interiore e le necessità esterne è molto complesso, [...] tutto questo c'è già nel lavoro, il muratore sceglie una pietra e questa scelta fa sì che il suo lavoro sia buono o cattivo, comunque il problema è quello di scegliere tra due pietre e non fra una pietra e un pezzo di bronzo. Il problema della libertà, e così anche, della libertà estetica creativa, e della necessità sociale si pone in una prospettiva di evoluzione storica, è un problema dialettico, cioè non ha una scelta a priori determinato. Ora io trovo che in questa intervista c'è qualche cosa che noi architetti dobbiamo tener presente, cioè che il nostro lavoro è di scegliere tra due pietre e non tra una pietra e un pezzo di bronzo.

[...] Kris, è uno storico dell'arte che poi è divenuto psicanalista, dice: da tempo ci siamo resi conto che l'arte non si realizza nel vuoto, non c'è artista che non dipenda da predecessori e modelli, l'artista al pari dello scienziato e del filosofo è legato ad una precisa tradizione e lavora in una ben strutturata area di problemi. Cioè cosa ci dice? Che niente nasce dal niente, ed è un po' quello che ha detto Constable, il pittore inglese nella fine del '700 (pittore rivoluzionario, che si è opposto alla tradizione paesaggistica, pittorica, tradizionale): che chi impara da sé stesso impara da un bel ignorante.

[...] tutte queste cose che vi dico anche se hanno un aspetto un po' generale, servono a chiarire quello che poi dopo dovremo fare quando incominciamo a progettare. [...] niente nasce dal niente, ognuno di noi si riattacca, anche noi non nasciamo dal niente,

nasciamo dal padre e dalla madre. Tuttavia qualunque cosa che nasca, cioè per esempio, nel nostro caso un atto di progettazione, rappresenta sempre un mutamento, anzi nel processo della progettazione una serie di mutamenti, cioè, di variazioni, rispetto a qualche cosa che rappresenta un termine di confronto; perché noi possiamo in un certo punto valutare una variazione bisogna che la possiamo riferire ad un termine di confronto.

Se il mutamento fosse totale allora è evidente che non avremo più la possibilità di stabilire un termine di confronto. Ho ripreso dei pensieri che sono stati espressi nel libro *Sui problemi della percezione e della rappresentazione*, ma interpretati in modo un po' diverso per riferirmi all'architettura e al progresso della nostra conoscenza. Come avviene la nostra conoscenza? Avviene procedendo dall'indefinito al definito, per differenziazioni successive. Se noi vediamo un oggetto in un primo momento non è che riusciamo a vederlo tutto, lo vediamo quando a poco a poco, riusciamo a differenziarlo nelle sue parti, a differenziarlo rispetto agli altri oggetti, [...] la nostra conoscenza va sempre per mutazioni e per differenziazioni e, anche secondo le ultime teorie nel campo biologico si tende a ritenere che il progresso della vita parta da dei complessi che sono ancora indifferenziati, amorfi, e che vengono progressivamente differenziandosi. Ora questo stesso processo di conoscenza dall'indefinito al finito per differenziazione, che avviene nella percezione, avviene anche nella rappresentazione. Quindi se il lavoro di progettazione che noi dobbiamo svolgere non consiste già nel cercare di captare, come dicevo prima, un'architettura tutta bella e fatta attraverso il mito di un'ispirazione, ma se [invece], questa progettazione si compie attraverso una catena di scelte successive senza che noi conosciamo a priori l'esito finale, [...] noi conosciamo la direzione, ma non conosciamo a priori l'esito finale, poiché altrimenti, avremo l'oggetto bello e pronto e appunto si tratterebbe di andarlo a trovare non di andarlo a creare. Però questa progettazione (e qui appunto è un altro aspetto che voglio sottolineare perché rappresenta nelle esperienze che noi abbiamo un inconscio modo di evadere il problema), non consiste nell'immaginare sempre dei nuovi complessi indifferenziati e amorfi, perché anche se noi continuiamo a considerare uno dietro l'altro, dei complessi indifferenziati e amorfi, senza arrivarne alla definizione, in fondo non facciamo mai un passo avanti.

Io credo che proprio la strada più sicura sia quella di partire da un complesso non ancora perfettamente organizzato, che però, evidentemente, non nasce dal nulla; nasce da una certa conoscenza della realtà. [...] non ha una grande importanza che questo complesso iniziale organizzato sia uno piuttosto che l'altro, per esempio nel caso nostro, partendo dalla scuola, potremo anche partire da una scuola tradizionale con le aule e un corridoio, non ha una grande importanza il punto da cui partiamo, quello che è importante e che ci sia questo punto di partenza, questa specie di schemi iniziali – vorrei fare una precisazione sulla parola schema, quando parlo di schema adesso non intendo lo schema di un organismo già definito, [...] ma intendo semplicemente la prima impostazione iniziale di un processo [...].

Non è molto importante da quale punto noi partiamo, questo lo dico perché viceversa, molte volte noi ci dibattiamo contro questa specie di resistenza a incominciare pensando che un inizio in un certo modo pregiudichi tutto il processo dello svolgimento. Mentre, invece, questo schema iniziale serve semplicemente a stabilire una specie di punto di supporto per il flusso della nostra conoscenza, della nostra esperienza, serve a permetterci di formulare delle interrogazioni, [...] siccome ogni conoscenza vera, è poi una risposta

dell'interrogazione, e proprio attraverso questa interrogazione che noi non solo arriviamo alla progettazione finale, o a quel punto finale della progettazione a cui tendiamo, ma arriviamo anche a conoscere meglio la realtà. Attraverso l'esperienza di questo schema iniziale e attraverso le mutazioni, [...] noi riusciamo anche a chiarire quelle interrogazioni che potremo fare, per esempio, per conoscere meglio la realtà pedagogica di cui Tassinari ci ha dato illustrazione [...] potremo porre dell'interrogazioni più precise.

[...] Popper che è uno studioso di problemi di metodologia e filosofia della scienza viennese, dice che l'assunto della regolarità è il massimo valore biologico, [...] questo assunto nella regolarità è quello che in architettura potremmo chiamare "assunto di classicità" naturalmente non intendendo classicità nell'accezione stilistica, ma piuttosto caso mai nella sua radice etimologica. Dice Popper, in questa ricerca di regolarità di una trama-schema (schema va sempre interpretato non come schema di un organismo già studiato, ma come momento iniziale di una ricerca, al quale appoggiarsi almeno provvisoriamente, anche se poi dovremo mutarlo radicalmente), che l'unica strategia possibile è di partire da assunti semplici. Questo partire da assunto semplice non è dovuto, dice sempre Popper, al fatto che un assunto semplice sia più probabile o più giusto, ma al fatto che esso è più facilmente confutabile e modificabile.

[...] dobbiamo renderci conto che non possiamo continuamente pensare dei complessi amorfi. Dobbiamo partire dagli schemi iniziali, qualunque sia questo schema (evidentemente, il qualunque presuppone sempre in quel momento una scelta attraverso una serie di conoscenze che fino a quel momento abbiamo consolidate in un certo contesto culturale e conoscitivo). Ma qualunque sia questo schema non ha una grande importanza, perché quello che importa è che questo schema ci permetta, ci faccia da supporto per il fluire della nostra esperienza e delle interrogazioni e delle mutazioni successive.

Io ritengo, e questo sono perfettamente d'accordo con Popper, che, il primo punto di partenza bisogna che sia uno schema estremamente semplice, [...] (anche qui si può equivocare, perché la parola semplice può essere invece, il risultato finale di una decantazione molto complessa), ma insomma, comprensibile e leggibile, cioè i cui rapporti siano identificati, direi, in una maniera che li ponga ancora non nella sintesi finale, perché appunto, essendo semplice può essere più facilmente modificabile e confutabile.

[...] Naturalmente, tutte le parole vanno sempre interpretate nel loro esatto significato, nel contesto del discorso. Quando dico classicità, quando dico regolarità, non intendo una forma geometrica regolare o una forma, [...] intendo piuttosto un qualche cosa in cui ci sia rispondenza tra le varie parti, in cui ci sia pertinenza tra le varie parti tra di loro, e tra le varie parti e il complesso.

Proprio per raggiungere questa regolarità, questa classicità bisogna essere capaci (ed è in fondo quello che noi facciamo, e avviamo adesso iniziando un corso di composizione e che poi in realtà continuiamo a fare tutta la vita), bisogna essere capaci di tener presenti – e questo direi che è appunto la verità che possiamo ancora mantenere al movimento moderno – [...] la complessità nella realtà che sta sotto, tener presente che esiste, questa realtà consiste in una vastissima rete di relazioni, bisogna avere appunto quella capacità [di intessere] una vasta molteplicità di relazioni che è propria dell'atto creativo. [...] la comprensione dell'opera d'arte, naturalmente non la comprensione della canzonetta – non è che noi dobbiamo fare qualche cosa di così volgare che sia comprensibile [a tutti] –, ma una comprensione dell'opera d'arte e qualche cosa che la caratterizza come opera d'arte. Perché in quanto è destinata a comunicare, cioè trasmettere una comunicazione, un'opera d'arte può mettersi come momento propulsivo rispetto ad una società, ma non può essere

avulsa da questa, non può essere un fatto distaccato [...], la comprensione e la possibilità di comunicare sono un fatto, secondo me, qualificanti ad opera d'arte.

Adesso cerco di spiegarvi molto brevemente il dispositivo del corso. Naturalmente tutto ciò che abbiamo detto in un certo senso si riflette ma non è ripreso qui. Il corso avrà due fasi: una prima fase consisterà in un lavoro di gruppo con apporti individualizzati. Una seconda fase sarà un lavoro individuale che ovviamente si baserà sul lavoro di gruppo fatto precedentemente. Nella prima fase vi divideremo in un certo numero di gruppi, [...] che faranno capo ognuno da un assistente volontario, arch. Spano, Cappai, Rossi, Ganassi, Viti [?], Larini, Dini, Mainardis, sarebbero otto gruppi, e viceversa io con l'architetto Valle, l'Arch. Buzzi e l'architetto Gambirasio, [...] faremo un lavoro di supplenza ma soprattutto un lavoro di coordinamento di tutti i gruppi.

[...] questo lavoro di gruppo non va inteso come un lavoro fatto dal gruppo e corretto da noi, [...] anzi, in questa prima fase il nostro apporto sarà forse per ragioni logiche determinante per le scelte, rispetto a quello che può essere il vostro. Cioè noi in questa prima fase sia pur tenendo conto delle necessità didattiche, che ho detto prima, per esempio della differenza di preparazione ecc. ma riducendo però la scuola ad otto o nove gruppi che lavorano – e quindi sostituendo il contatto personale che non si riesce più a realizzare, con un contatto a gruppo che però permette ancora un dialogo efficiente –, noi vi daremo un lavoro di progettazione come potremmo farlo qui in un Istituto, cioè questo lavoro lo facciamo insieme [...] e quindi il gruppo non deve essere un gruppo di elementi omogenei, anzi, dovrebbe essere un gruppo di elementi il più possibile eterogenei, in modo che in ogni gruppo siano presenti sia le variazioni di preparazione, e sia anche, le variazioni di tendenze.

[...] Il tema è già dato. È la scuola media unificata di 24 classi, quella che viene chiamata scuola consorziata o consolidata. Cioè è una scuola che possiamo pensare collocata in un punto qualsiasi della campagna Veneta, e che serva un insieme di insediamenti residenziali, un insieme di paesi, perché esiste questa realtà e per il momento noi l'accettiamo come ipotesi di lavoro appunto perché è un dissodamento del terreno che comunque bene o male consideriamo fatto, ma noi ci preoccupiamo adesso dei modi della semina, [...] ognuno di questi paesi non potrebbe sostenere una scuola di quelle dimensioni e secondo le informazioni, così che abbiamo già avute da Tassinari, e che del resto, questa mattina mi confermava Larini, [...] Noi per il momento consideriamo le 24 aule, come una situazione ottimale rispetto ad un certo insediamento, come scuola consolidata, la esploriamo dall'interno, facciamo questo esercizio di composizione cercando tutte quelle scelte successive a cui [...] ho accennato prima e poi questa esperienza ci servirà magari per rifiutarla domani, ma rifiutarla appunto attraverso una mutazione rispetto ad un termine di confronto che noi abbiamo esaminato fino in fondo; cioè non è più una mutazione velleitaria amorfa, ma è una mutazione reale e concreta.

Questa scuola che possiamo chiamare prototipo o modello o matrice, si inserisce non in una realtà precisa, in una localizzazione precisa [...], ma si inserisce però nella realtà italiana, [...] che ha una certa sua configurazione economica e che quindi uno degli elementi da tener presenti è che questa scuola dovrà essere non superdimensionata, [...] e legata ad una sostanzialità che è quella attuale.

[...] noi partiremo in un certo senso dall'interno della scuola, vedremo quello che [è] la scuola, quali sono in questo complesso sco-

lastico quegli elementi, quelle componenti che possono offrire all'esterno, all'ambiente esterno, all'ambiente sociale, dei motivi di integrazione, [...] invece di rispondere a quelle che possono essere le domande dell'esterno. Procediamo in un senso inverso a quello che dovrebbe essere nella realtà in cui viceversa, ad un certo punto progettando la scuola in un certo luogo noi dovremo rispondere a delle domande del luogo, però siccome noi facciamo un lavoro di ricerca, [...] accettiamo quel rapporto di circolarità che ho detto prima, tra esito architettonico e diciamo programmazione urbanistica.

[...] la matrice che noi studieremo si pone come una delle possibile tipologie che poi chi farà la programmazione urbanistica architettonica terrà presente, poiché evidentemente, chi fa una programmazione anche lui non nasce dal nulla,

[...] la sostanzialità pedagogica da cui partiamo è quella che ci è stata detta dal Prof. Tassinari, [...] nel successivo processo di ricerca, certamente ci faremo delle interrogazioni che porremo a Tassinari, ma le porremo allora in una forma precisa, [...] istituendo un rapporto dialettico con il pedagogista, mentre invece, in questa prima fase abbiamo stabilito solamente un rapporto informativo. Naturalmente oltre la realtà pedagogica sotto ci stanno altri fatti, sotto la progettazione ci sono fatti tecnici, economici e questi li esamineremo man mano e se c'è bisogno chiederemo anche qui delle consulenze o dei rapporti con altri specialisti che possono rispondere alle nostre domande. Direi, però, che tutti gli altri fatti sono più facilmente dominabili da noi e forse anche da voi, mentre il fatto pedagogico, per questo l'ho fatto precedere, è un fatto che è un po' estraneo, per quanto ognuno di noi per cultura [generale] conosce quali sono gli orientamenti della scuola. Oggi però, in termini più precisi, o perlomeno così precisi [...] come sono stati esposti da Tassinari, non la conosciamo. E naturalmente, se qualcuno ha una conoscenza in questo campo disciplinare superiore a quella del Prof. Tassinari ce lo viene a dire, ma io per esempio non ce l'ho e quindi per mio conto parto da quella.

Questo lavoro di gruppo si svolgerà [...] come se noi facessimo insieme un lavoro di ricerca per l'Istituto, sempre parlo della prima fase, con tutti quei successivi atti e scelte e concatenazioni che ho accennato prima, ma con un apporto individualizzato [...] 15 giorni per 15 giorni, ognuno di voi deve essere tenuto a portarci un lavoro che – siccome il modo di comunicare degli architetti consiste ancora essenzialmente nel disegno – sarà un disegno, un elaborato grafico che riguarderà alcuni argomenti, [...]. Noi dobbiamo cercare di fare diventare positivo un fatto negativo che è quello della grande massa degli studenti, farlo diventare positivo nel senso che utilizziamo questa forza più grande di quella che forse sarebbe recepitibile in una scuola normale, cercando di trovare un modo affinché didatticamente il risultato sia migliore e nello stesso tempo, [...] contribuire ad una ricerca.

[...] In fondo ci sarà un apporto individuale in un contesto corale, per cui questo apporto individuale non è specialistico ma è approfondente di un determinato aspetto, [...] sapendo che questo aspetto si inserisce in un determinato contesto al quale chi fa quello approfondimento partecipa. [...] qui c'è la possibilità anche di tener conto del diverso grado di preparazione, delle diverse capacità, in modo che, pur partecipando e non astraendo da quello che è la sintesi totale, ognuno possa magari incominciare ad esercitarsi su aspetti più o meno difficili a seconda del proprio grado di preparazione [...] – può darsi che non sia un progetto definito [quello] che noi produciamo in questa prima fase di lavoro di gruppo, però può darsi che ci sarà un particolare al vero, se un determinato argomento richiede per la comprensione d'insieme una definizione al vero.

[...] L'esame non è più un esame [ma] è un seminario, diciamo, io lo chiamerei seminario guidato di esame, cioè in un periodo che fisseremo, [...] sullo stesso tema ognuno di voi farà individualmente un progetto.

Naturalmente è evidente che questo progetto si baserà su un lavoro di gruppo fatto precedentemente, però può anche proporre delle soluzioni completamente diverse, [...] se queste soluzioni sono valide, e se queste soluzioni, queste mutazioni, se questi variazioni sono valide rispetto a quell'elemento di confronto che noi avremo in quel momento che è il progetto che abbiamo fatto insieme. [...] Però non è detto che il progetto singolo deve essere per forza qualche cosa di completamente diverso dal progetto che abbiamo fatto prima, può essere anche semplicemente un affinamento e un apporto personale di qualificazione su quella base di lavoro che abbiamo fatto insieme.

Quindi non faremo un esame, ma faremo un seminario guidato-esame, [...] non è il seminario che facevamo negli anni scorsi, perché allora ricadremmo nello stesso fatto, cioè ricadremmo ancora nella necessità di un contatto personale [docente – studente]. Il contatto personale lo abbiamo per gruppo in modo che non ripetiamo sempre le stesse cose e facciamo questo lavoro insieme. Guidato vuol dire che, ad un certo punto noi potremo dare, durante questo corso, di questo seminario guidato-esame, una specie di consulenza di ordine generale su alcune impostazioni che uno propone, ma non andare a fare la correzione della finestra o del davanzale, cioè sarà una consulenza su qualche cosa che noi dobbiamo pensare che ci venga presentato già in una fase di elaborazione che appunto deve usufruire dell'esperienza fatta precedentemente. [...] un sistema di questo tipo funziona solamente se c'è una partecipazione attiva di ognuno di voi. [...] chi partecipa al corso attivamente viene ammesso agli esami e poi dà l'esame in febbraio, marzo ecc. e se non riesce entro ottobre, ma io penso di sì, perché con questo sistema in fondo, chi arriva al seminario, dovrebbe avere già fatto un'esperienza tale per cui riesce poi a portare un apporto personale qualificante su una base, però già dissodata abbastanza profondamente attraverso questo lavoro di gruppo, [...].

PIANO PARTICOLAREGGIATO DI SAN DONATO E SAN SILVESTRO

RELAZIONE ILLUSTRATIVA, 1972, testo scritto da Daniele Vitale (estratti)

Archivio Storico Gardella, Archivio Privato Daniele Vitale

PREMESSA

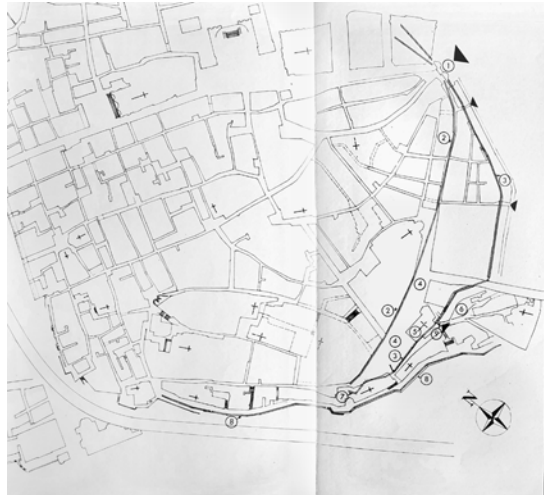
Questa relazione illustra il Piano Regolatore Particolareggiato per le zone di S. Donato e S. Silvestro, [...] riguarda una grossa ed importante parte dell'antico Centro Storico di Genova, ad impianto sostanzialmente medioevale, e comprende anzi uno dei nuclei originari intorno a cui la città si è sviluppata. La zona, che è stata gravemente lacerata dai bombardamenti dell'ultima guerra, presenta vaste aree demolite e semidemolite, ed è inoltre una delle più colpite dal decadimento economico e sociale che ha investito tutta la città antica. [...] una serie di decisioni recenti del Comune e dell'Università l'hanno destinata a sede di un nuovo centro universitario per le Facoltà Umanistiche: ciò può segnare l'avvio di una nuova prospettiva, rendendo il Centro Storico parte di un largo progetto di rinnovamento civile ed urbano e fornendo l'occasione concreta per ricostruire le parti distrutte e restaurare le antiche [...].

PARTE PRIMA

IL CENTRO STORICO: IL PROBLEMA GENERALE E IL PROBLEMA DI GENOVA

1. GENOVA CITTÀ PER PARTI: IL CENTRO STORICO COME PARTE INDIVIDUATA

Consideriamo la zona che ci interessa in questa sede, e cioè il Centro Storico: in che senso si può dire che esso costituisce una parte distinta dal resto della città? E soprattutto, in che senso esso rappresenta oggi un problema irrisolto? Crediamo sia necessario distinguere due punti di vista: il primo è quello dell'architettura. Genova comprende al suo interno un nucleo antico definito, [...] entro le mura del periodo comunale, costruite nel XII secolo. [...] tutt'intorno una nuova città ha sostituito quella che un tempo era una seconda Genova "extra moenia" sparsa sulla costa e sui colli; [...] il corpo fondamentale compreso entro la cinta difensiva si è però sostanzialmente conservato. [...] il piano della città, cioè il sistema fondamentale dei tracciati e dei rapporti fra gli elementi, è rimasto sostanzialmente intatto, ed ha in fondo resistito anche alle distruzioni dell'ultima guerra e ai deturpamenti del Piano di Ricostruzione. Il fatto dunque straordinario della parte antica di Genova è questo suo essere cresciuta su se stessa, questo suo essersi sviluppata su uno stesso schema urbano, dimostratosi capace di contenere sempre nuove stratificazioni edilizie, nuovi contenuti di vita, nuovi rapporti sociali. I fatti urbani hanno avuto qui una straordinaria persistenza, [...] hanno reso il Centro Storico diverso da tutte le altre parti, distinto dal restante corpo urbano; dal punto di vista dell'architettura, si può dire che esso ha una delimitazione netta ed evidente. Le diversità più visibili e immediate stanno nella trama fittissima delle vie, nella compattezza fisica, nei tipi edilizi e monumentali.

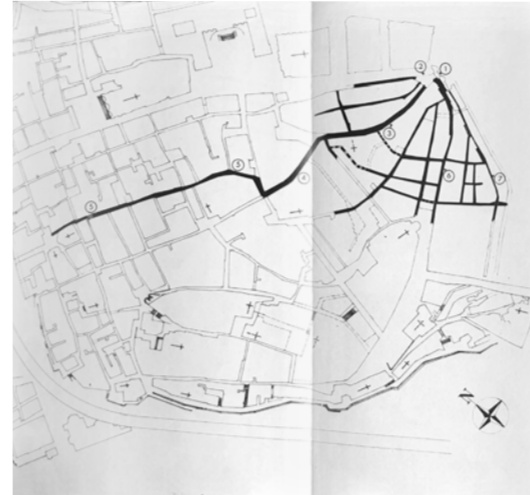


▲ PIANTA DI GENOVA ESEGUITA NEL 1656
PER ORDINE DEI PADRI DEL COMUNE - ESEGUITA DA GIACOMO
BREGOLI NEL 1765 - EDIZIONE DI GIULIO D'INZIRILE - PARTE
CORRISPONDENTE AI FOGLI "H", "I", "G", "K", "L"

**CINTE MURARIE DEL IX° E DEL XII°
SECOLO (1155-1161)**

1. Porta Soprana
2. Cinte del XII secolo
3. Cinte del XIII secolo
4. Piazza Sarzano
5. Chiesa S. Salvatore (XIII sec., rifatta nel 1633)
6. Campo Piazza
7. Muratore di Sarzano
8. Muro delle Grappe (XIII secolo)
9. Perello della Marina

◀ PIANTA DELLA PARTE MERIDIONALE DEL CENTRO STORICO
TRACCIATI VIARI - SITUAZIONE SUCCESSIVA AL PIANO DI
RICOSTRUZIONE POSTERLETTICO - SCALA 1:2000
- PERCORSI CANCELLATI DAI BOMBARDAMENTI BELlici
- PERCORSI STORICI SCOMPARSI



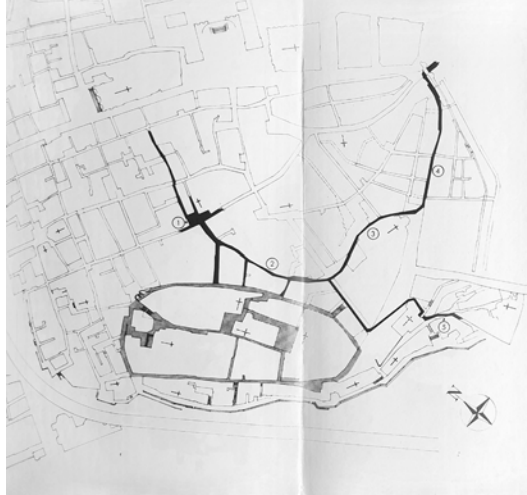
▲ PIANTA DI GENOVA ESEGUITA NEL 1656
PER ORDINE DEI PADRI DEL COMUNE - ESEGUITA DA GIACOMO
BREGOLI NEL 1765 - EDIZIONE DI GIULIO D'INZIRILE - PARTE
CORRISPONDENTE AI FOGLI "H", "I", "G", "K", "L"

**VENTAGLIO DELLE VIE CONVERGENTI
VERSO PORTA SOPRANA**

1. Chiesa Soprana o di S. Andrea
2. Chiesa di S. Andrea
3. Chiesa del Palazzo
4. Via dei Sottani
5. Via Guastimani
6. Via Sarzano
7. Muro del XIII secolo

◀ PIANTA DELLA PARTE MERIDIONALE DEL CENTRO STORICO
TRACCIATI VIARI - SITUAZIONE SUCCESSIVA AL PIANO DI
RICOSTRUZIONE POSTERLETTICO - SCALA 1:2000
- PERCORSI CANCELLATI DAI BOMBARDAMENTI BELlici
- PERCORSI STORICI SCOMPARSI

PPSDSS, tavole allegate alla relazione illustrativa.
In alto tracciati permanenti: cinte murarie attorno a
Piazza Sarzano, vie convergenti a Porta Soprana,
percorsi paralleli alle curve di livello, oppidum e
reticolo di impianto romano; in basso interventi
seicenteschi e settecenteschi. ASG, APDV

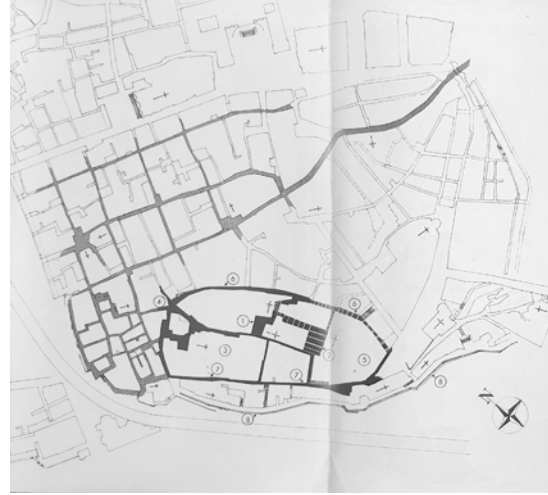


▲ PIANTA DI GENOVA ESEGUITA NEL 1656
PER ORDINE DEI PADRI DEL COMUNE - ESEGUITA DA GIACOMO
BRISCO NEL 1785 - EDIZIONE DEL FOGLIO D'INSIEME - PARTE
CORRISPONDENTE AI FOGLI F, H, G, K, L

**TRACCIATO CORRISPONDENTE AGLI ATTUALI
VICO VEGETTI, VICO TRE RE MAGI E
VIA RAVECCA**

1. Piazza San Rinaldo
2. Via Vegem
3. Via Tre Re Magi
4. Via Ravecca
5. Fontana che scende alla Marina di Sarzano

◀ PIANTA DELLA PARTE MERIDIONALE DEL CENTRO STORICO
TRACCIATI VIARI - SITUAZIONE SUCCESSIVA AL PIANO DI
RICOSTRUZIONE POSTERLECCO - SCALA 1:2000
- PERCORSI CANCELLATI DAI BOMBARDAMENTI BELlici
- PERCORSI STORICI SCOMPARI

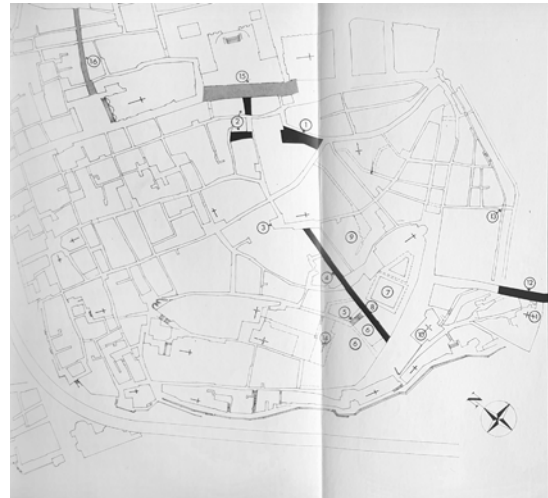


▲ PIANTA DI GENOVA ESEGUITA NEL 1656
PER ORDINE DEI PADRI DEL COMUNE - ESEGUITA DA GIACOMO
BRISCO NEL 1785 - EDIZIONE DEL FOGLIO D'INSIEME - PARTE
CORRISPONDENTE AI FOGLI F, H, G, K, L

**COLLE DI SARZANO (ANTICO OPPIDUM)
ZONA DEL PRIMO PORTO
RETICOLATO ROMANO**

1. Piazza S. Maria in Passione
2. Piazza S. Silvestro
3. S. Maria di Castello
4. Accesso principale all'oppidum
5. Lungo della prima rocca, poi "palatum
castrum" (regia - poi palazzo dei
Vecconi)
6. Via di S. Marcellino
7. Via Santo Croce
8. Mura della Grazia (XVII secolo)

◀ PIANTA DELLA PARTE MERIDIONALE DEL CENTRO STORICO
TRACCIATI VIARI - SITUAZIONE SUCCESSIVA AL PIANO DI
RICOSTRUZIONE POSTERLECCO - SCALA 1:2000
- PERCORSI CANCELLATI DAI BOMBARDAMENTI BELlici
- PERCORSI STORICI SCOMPARI

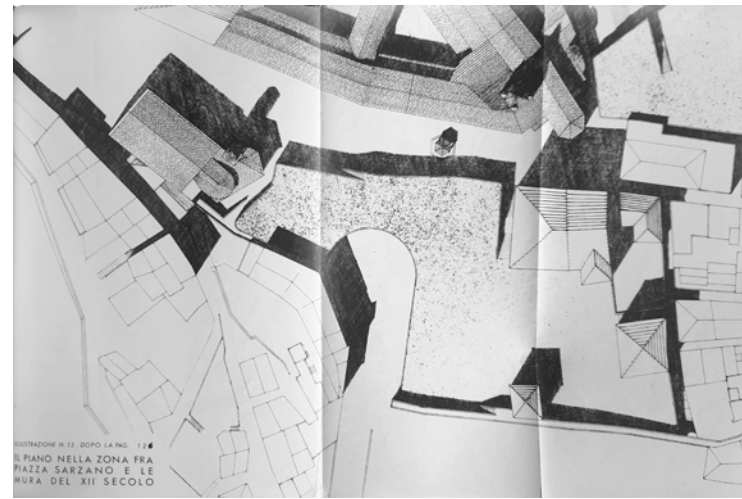
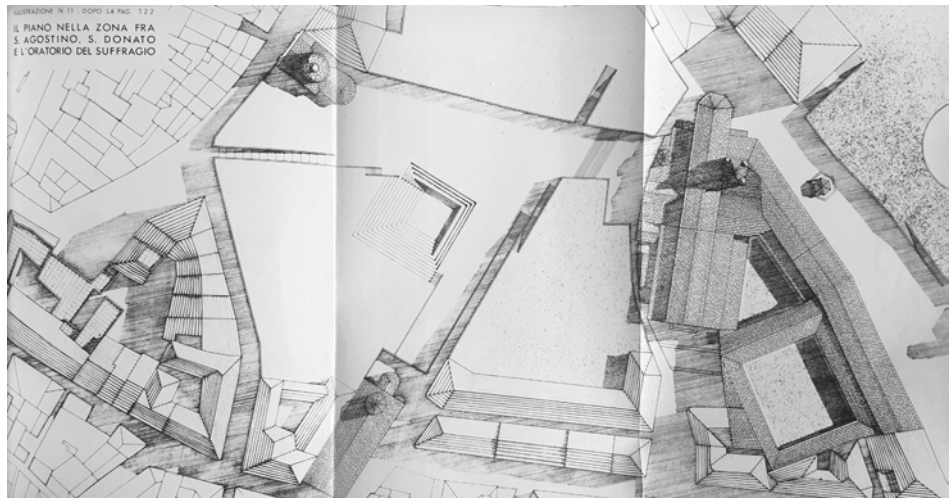
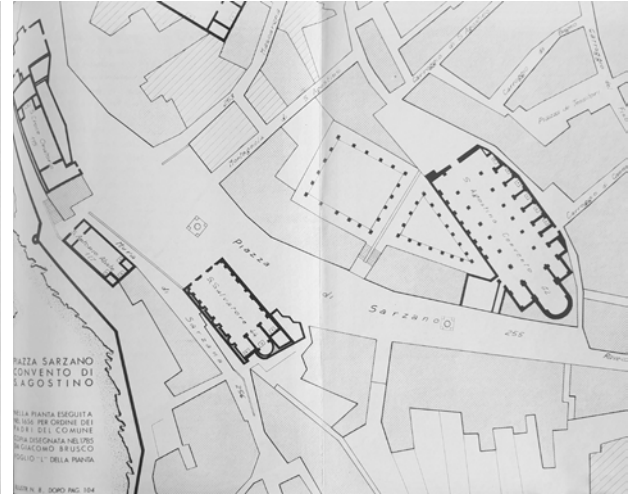


▲ PIANTA DI GENOVA ESEGUITA NEL 1656
PER ORDINE DEI PADRI DEL COMUNE - ESEGUITA DA GIACOMO
BRISCO NEL 1785 - EDIZIONE DEL FOGLIO D'INSIEME - PARTE
CORRISPONDENTE AI FOGLI F, H, G, K, L

**INTERVENTI SECENTESCHI E SETTECENTESCHI
DI MAGGIORE RILIEVO URBANO**

- | | |
|--|--|
| 1. Piazza della Vita, detta un tempo Piazza
Nuova, la Nuova o Piazza Nuova de
basso, in modo Piazza Nuova (1629) | 8. Giardino di S. Agostino (fine del 1640) |
| 2. Via e Piazza Pallavicini (XVIII sec.) | 9. Palazzo Pallavicini (1702-1790) |
| 3. Piazza San Biagio (XVIII sec.) | 10. San Salvatore (1643) |
| 4. Stradone San'Agostino (1690) | 11. Oratorio di via Malve di Dio (1674) |
| 5. Subbotto del 1691 | 12. Ponte di Giuganone (1788-1724) |
| 6. Giardino di San Silvestro (1688) | 13. Mura nella zona porto nel XVIII sec. |
| 7. Chiesa di S. Agostino XVI s. | 14. Chiesa di San Silvestro (1675) |
| | 15. Piazza Nuova (1627-1629) |
| | 16. Strada S. Agostino (1686) |

◀ PIANTA DELLA PARTE MERIDIONALE DEL CENTRO STORICO
TRACCIATI VIARI - SITUAZIONE SUCCESSIVA AL PIANO DI
RICOSTRUZIONE POSTERLECCO - SCALA 1:2000
- PERCORSI CANCELLATI DAI BOMBARDAMENTI BELlici
- PERCORSI STORICI SCOMPARI



Quando nel dopoguerra s'è trattato di circoscrivere anche amministrativamente la zona del Centro Storico, non si è fatto altro che seguire questa divisione naturale già esistente dentro la città. Da allora, [...] tutta questa parte è stata sottoposta ad un regime di rigida e intransigente conservazione, anche se sono forse mancati una visione positiva e un progetto che riguardasse la città.

Ma per capire perché il Centro Storico rappresenta un nodo intricato di problemi e di contraddizioni, è necessario unire a queste considerazioni anche un altro punto di vista. Il centro antico è [...] anche una zona gravemente depressa, una sorta di ghetto economico e sociale. [...] è una zona residenziale povera, abitata da classi sociali subalterne, con bassi livelli di reddito; [...]. I frequenti movimenti di entrata e di uscita nella zona da parte dei residenti, indicano che abitare qui ha spesso il carattere di una soluzione provvisoria. [...] Il quadro economico è dato soprattutto dagli esercizi commerciali minori, dall'artigianato, dai servizi, dalle attività connesse alla vicinanza del porto. [...] La massima parte delle abitazioni non è di proprietà [...]; il pessimo stato di manutenzione e l'assenza di ammodernamenti interni è concatenato a questo regime proprietario e alla povertà della popolazione. Il livello tecnologico è molto arretrato, percentuali altissime di alloggi sono tuttora prive di impianti igienici [...] la divisione in alloggi è spesso irrazionale ed è il risultato di processi storici di continuo adattamento. Gli affollamenti sono spesso elevati [...]. Da un'altra parte, l'impianto urbano compatto, con vie strette e incassate e edifici alti, significa scarsa illuminazione e insolamento, mancanza di piazze, di spazi liberi, di verde, di servizi. Un tempo questo stesso impianto garantiva condizioni assai diverse di vita e di abitabilità, non solo perché molte aree e molti spazi interni erano ancora vuoti, o gli edifici non erano stati sopralzati, ma anche perché diversa era la dimensione generale della città.

La ristrettezza degli spazi medioevali era compensata dal contatto diretto con il mare, con la campagna, con le ville, e la città era immersa in un paesaggio che offriva una grande vastità di spazi, di visuali, di aria aperta. Questo rapporto con l'intorno geografico e territoriale è andato perduto, prima con l'addossamento della città ottocentesca al nucleo antico, poi con l'anello soffocante di attività e di traffico creatosi nel novecento. Lo sviluppo delle attrezzature portuali e la ricerca di spazio hanno allontanato il mare e interposto nuove aree interrate, nuovi edifici ed impianti; le aree libere verso il monte e lungo la costa sono state occupate dalle espansioni urbane. Il centro antico è così rimasto gradualmente soffocato dentro una città diversa [...].

2. I CENTRI STORICI: LE RADICI DELLA CRISI E I CRITERI PER UNA SOLUZIONE

[...] Si è spesso parlato della "morte" delle antiche città come se essa fosse un fatto spontaneo e irrimediabile, dovuto ad un naturale processo di senescenza, ma la realtà è assai diversa. Se molti centri storici sono stati degradati, alterati o distrutti, ciò è dovuto principalmente al fatto che essi non hanno costituito dei valori (o almeno dei valori preminenti) nel modello di sviluppo della società italiana, e più in generale, nel modello di sviluppo della società e della città capitalista. [...] «Il modello di sviluppo edilizio e la politica della casa che lo ha sostenuto sono sempre stati in funzione della logica della speculazione e del suo bisogno di urbanizzare sempre nuovi terreni, di costruire sempre nuove case. Si è perciò sempre incentivato (anche in modo fittizio) la domanda di nuove abitazioni, dando nello stesso tempo grandi facilitazioni ai costruttori. Si sono proposti modelli di vita nei quali la casa doveva essere nuova e in proprietà, non importa se questo comportava vivere in quartieri periferici male attrezzati, senza verde e socialmente segregati dalla

città. In questo modo, è stato possibile indurre flussi migratori sempre nuovi dalle vecchie alle nuove case, dai centri storici alle zone di nuova urbanizzazione, dalle zone sottosviluppate alle zone di concentrazione produttiva»¹. [...] «Appare quindi chiaro che il destino che il nostro modello di sviluppo prepara per i centri storici presenta una gamma di alternative che vanno dall'abbandono definitivo (e quindi distruzione per rovina) al completo rinnovamento (e quindi distruzione per sostituzione), e passa attraverso una serie di situazioni intermedie di cui è necessario verificare il grado di pericolosità»².

[...] Questa interpretazione del problema dei centri storici, mostra i limiti che ha avuto l'azione di salvaguardia sostenuta in questo dopoguerra da molte Amministrazioni Municipali e dalle forze della cultura. La difesa dei centri storici è stata concepita idealisticamente come lotta degli interessi della cultura contro gli interessi economici e materiali, troppo spesso opponendo una presunta "ragione ideale" ad una "ragione pratica" che avrebbe consigliato di demolire le antiche strutture. In realtà, non s'era capito quali fossero le radici della crisi dei centri storici, e che essa era organicamente legata al modo in cui avveniva lo sviluppo urbano, alle nuove spinte insediative, alla pressione degli interessi dominanti. [...] La "difesa" del patrimonio storico delle nostre città s'è così ridotta, nei casi migliori, ad una linea d'azione passiva, che mentre cristallizzava lo "status quo" delle strutture antiche, nello stesso tempo ne accettava il degrado e lasciava mano libera alla speculazione nel resto del territorio.

Se si vuole dunque uscire dalla stretta odierna, si devono rinnovare i contenuti pratici e ideali di una politica conservativa, ed è necessario intraprendere «... una azione tutelatrice, che diversamente dall'attuale riesca ad impegnare più profondamente gli interessi della società in cui opera, con argomenti più ricchi di verità umana, che non siano le solite ragioni figurative, adoperate in prevalenza fino ad oggi. Questo orientamento si basa sulla convinzione che nei problemi della vita urbana i valori figurativi isolatamente presi esprimono ragioni di cultura troppo unilaterali e incapaci di creare e di sviluppare battaglie produttive per il mantenimento e la rivalutazione del vecchio tessuto edilizio... Ogni sforzo fatto per la salvaguardia del patrimonio storico-artistico delle nostre città deve (dunque) sciogliere la sua carica negativa, ammettendo che il vecchio tessuto si inserisca nel processo di ridimensionamento della vita urbana, e dove questo processo non si compie spontaneamente, deve determinare situazioni che lo determinino»³. L'azione di tutela, dunque, non può essere disgiunta da un'opera anche di "rivitalizzazione", da una politica che riimmetta le strutture antiche nella dialettica positiva della città.

Se questa scelta sembra logica e necessaria, essa si è però spesso scontrata nell'attuazione pratica con delle gravi difficoltà [...], allorché la "rivitalizzazione" è stata intesa in modo generico come immissione non qualificata di nuove attività, essa ha in genere avuto degli effetti profondamente negativi; è stato proprio il tentativo di adattare le città antiche a dei contenuti, a delle funzioni, a una dinamica di spostamenti non conciliabili con la loro struttura, che le ha gettate in un nodo inestricabile di contraddizioni, alterandone il volto e il ritmo vitale, causando trasformazioni gravi e irrimediabili. [...]

Il processo di reinserimento delle strutture antiche nella vita della città non può dunque essere indiscriminato; per realizzarsi, esso deve muovere da un riconoscimento essenziale e apparentemente contraddittorio, e cioè che la città antica ha in fondo terminato il suo ciclo vitale, nel senso che essa ha perso la capacità di adeguarsi in modo spontaneo ed organico all'evolversi della vita moderna [...]. Alcuni maestri del Movimento Moderno (ad esempio Wright e Le Corbusier) hanno anzi estremizzato questa constatazione,

portandola alle sue ultime conseguenze e arrivando a conclusioni diverse da quelle cui abbiamo finora accennato. Essi hanno sostenuto che, poiché le città storiche non possono più rispondere alle necessità della vita, non esiste per esse altra possibilità che quella di essere trasformate in un grande ed intatto museo, immerso nel verde, distaccato dal ritmo e dalle esigenze di tutti i giorni. Se un significato dunque hanno ancora i centri storici, esso starebbe nel loro valore di memoria e di testimonianza, nel loro essere luogo emblematico in cui il passato collettivo è rimasto fissato in pietra, e come tale si tramanda di generazione in generazione. Il problema dunque (per questi maestri) è quello di liberare la parte storica della città, di ridarle il suo silenzio, la sua pace, perché «qui si viene a erudirsi, a sognare, a respirare: il passato non è più qualcosa che minaccia la vita ma ha trovato la sua sistemazione»⁴. Noi non condividiamo questa proposta (anche se essa ha avuto il merito indiscutibile di essere collegata ad una idea della città moderna), perché siamo per una considerazione storica della città come fatto complesso e unitario, e in questo quadro i centri storici possono avere ancora una parte nella vita urbana, anche se non una parte qualsiasi. Non escludiamo che quella indicata da questi maestri del Movimento Moderno sia una prospettiva futura; può darsi che «... il destino più o meno lontano delle città storiche sia quello di essere usate come aree di pura e semplice contemplazione ... tuttavia, finché sentiremo che dentro la città antica c'è ancora un contenuto pubblico nostro, una forza stimolante per i nostri incontri, questi non saranno ostacolati all'interno della struttura antica, ma gradatamente selezionati, e combatteremo contro coloro che vogliono distruggere questo uso»⁵.

Il problema che ci troviamo intanto a dover risolvere, è quello dunque non di imbalsamare le strutture antiche, ma di capire quali sono i loro usi possibili, [...]. Un Centro Storico non può essere considerato come una struttura urbana completa, compiuta (anche se storicamente lo è stato), in grado di riprodurre al suo interno tutti i momenti della vita associata ed economica: esso va inteso piuttosto come una parte i cui ruoli sono specifici e devono essere stabiliti sia sulla base dei suoi caratteri e delle sue compatibilità, sia anche sulla base di un disegno e di un programma generale che riguardino la città intera.

[...] in linea generale, possiamo dunque dire che una delle destinazioni fondamentali deve continuare ad essere quella delle residenze, insieme a tutte quelle attività di carattere collettivo che con essa possono stabilire un rapporto positivo e che siano compatibili con il rispetto delle strutture antiche. Un primo motivo di questa tesi è di ordine sostanzialmente tecnico. «[...] il progresso tecnico dell'edilizia residenziale è stato inferiore a quello ad esempio dell'edilizia industriale e commerciale, per cui i problemi di "lay-out" residenziale sono sostanzialmente identici a quelli di alcuni secoli fa, [...] [inoltre], conservare ai centri storici il loro carattere di residenza popolare, significa non solo opporsi ad un gigantesco sperpero sociale e attenuare una contraddizione del settore edilizio, ma anche configurare un diverso sviluppo della città, basandolo non solo sulla moltiplicazione degli insediamenti periferici, ma anche su un più razionale utilizzo delle risorse esistenti: oggi i centri storici sono spesso una alternativa positiva e concreta alla segregazione fisica e sociale cui sono condannate le classi popolari, confinate in quartieri che escludono di fatto dai vantaggi della vita urbana.

[...] Anche per quanto riguarda il Centro Storico di Genova (visto nel suo insieme, al di là della parte interessata dal Piano Particolareggiato), ci pare fuori di discussione che il suo destino debba continuare ad essere quello di una parte urbana destinata in modo pre-

valente alla residenza. [...] Oggi però il Centro Storico non è, e non è mai stato in passato, una parte esclusivamente residenziale; un tempo anzi esso aveva funzioni assai ricche e complesse, [...] tutti i momenti essenziali della vita associata. Questo carattere è andato decisamente perduto; il “centro” vero e proprio della città s’è in buona parte trasferito nella città ottocentesca; le funzioni politiche e civili più importanti hanno trovato altre sedi; la popolazione s’è trasformata radicalmente, diventando in modo sempre più accentuato di origine proletaria e sottoproletaria. [...] per rivitalizzare la città antica è indispensabile, oltre che impostare una giusta politica della residenza, anche conservare questo tessuto delle attività esistenti, e anzi promuoverle, rafforzarle e introdurre nuove funzioni che posano contrastare le tendenze degenerative. In particolare, queste nuove funzioni potranno essere di tipo culturale, ad integrazione di quelle già presenti. Infatti, l’origine antica del Centro Storico, il suo stato di conservazione, la presenza di edifici e di parti di grande importanza storica, fanno sì che esso sia non solo un fatto eccezionale di cultura, ma anche che esso si proponga naturalmente come luogo idoneo ad accogliere, accanto alla residenza, delle concentrazioni di attività culturali.

In questo quadro è maturata la decisione, da parte delle autorità responsabili, di insediare nel Centro Storico la nuova sede dell’Università. [...] A Genova come altrove, i centri storici devono diventare un materiale utilizzabile per un progetto di rinnovamento che riguardi la città e il suo assetto; essi devono diventare parte di un disegno che miri a degli obiettivi ad un tempo urbanistici e civili.

3. I CENTRI STORICI: IL PROBLEMA ARCHITETTONICO

[...] Da quando il problema ha cominciato a porsi nei termini moderni, e cioè dalla prima rivoluzione industriale, sotto la pressione dei fenomeni dell’inurbamento e dell’incremento demografico, gli interventi nei centri storici hanno assunto forme architettoniche e giustificazioni teoriche diverse: dai brutali sventramenti giustificati con ragioni di risanamento igienico e di traffico, ma in realtà dovuti a una cieca speculazione edilizia, alle ricostruzioni “dove era, com’era”, sottese ad una visione del problema che voleva avere radici culturali, ma in realtà era grettamente conservatrice e accademica, [...]. Solo il Movimento Moderno degli anni ‘20 e ‘30 seppe spesso legare il problema della città storica ad una teoria e ad una proposta per la città moderna, cioè alla prospettiva di edificare una nuova città fondata sulle esigenze dell’uomo contemporaneo. [...] in Italia, in questo dopoguerra, la questione dei centri storici diventa una delle più importanti affrontate dalla nostra cultura, ma [...] le tematiche alternative attorno a cui si polarizza la polemica, sono quella della conservazione rigida o del rinnovo edilizio, dell’“ambientamento” della nuova architettura o di una più decisa affermazione dei valori moderni; il punto determinante è insomma – in ultima analisi – quello del rapporto fra il “vecchio” e il “nuovo”, del modo in cui essi possono convivere e conciliarsi. Ma questi temi tradiscono dei gravi equivoci, [...] Il primo equivoco sta nell’aver spesso considerato i centri storici al di fuori della loro dimensione più reale, più concreta, quella urbana; li si è fatti diventare, anziché parti della città, degli “oggetti” in sé, delle realtà autonome, di cui si potevano decidere il destino e le trasformazioni in modo astratto dal contesto urbano.

[...] Lo stesso concetto di “Centro Storico” implicava l’idea di una parte incastonata entro sviluppi difforni, [...] Ma fra la considerazione di un Centro Storico e la considerazione di una diversa parte di città non esiste vera differenza qualitativa, anche se il primo tema comporta problemi di vincolo e di relazione più numerosi e complessi: in entrambi i casi il problema è sempre e soprattutto di “contesto

urbano”, cioè di rapporto articolato e corretto con la struttura della città e con il significato dei suoi elementi. L'antico (come il nuovo) non vale di per sé, ma solo in quanto serve alla vita e alla forma della città contemporanea.

In secondo luogo, la città storica, considerata nella sua diversità dal resto del manufatto, è stata intesa come una realtà urbana sostanzialmente omogenea e indifferenziata: è mancata una reale comprensione di come essa fosse costruita e organizzata all'interno, di come fosse complessamente articolata per fatti e per parti diverse [...] Il problema dell'intervento, là dove si poneva, non era anzitutto quello di un giusto rapporto con la struttura urbana, ma (dato che questa era ignorata) soprattutto quello dell'adeguamento linguistico esteriore e superficiale delle nuove forme alle antiche; allo stesso modo la conservazione, prescindendo da un'analisi del reale, si riduceva spesso alla cristallizzazione di uno stato di fatto degradato e compromesso rispetto ai caratteri dell'organismo originario.

Per uscire da questi limiti, per proporre dei nuovi criteri di intervento e dei nuovi principi di conservazione, è necessario [...] vedere come le questioni d'architettura delle parti storiche non riguardino solo il loro assetto interno e la loro configurazione, ma riguardino la forma e il disegno della città intera, il modo in cui essa deve crescere nel tempo tenendo conto della propria storia e della propria struttura.

Non v'è insomma solo un problema di “come intervenire sulle parti antiche”, ma un problema anche di rapporto fra le parti antiche e le parti moderne, un problema di “come costruire la città nuova sulla forma e sul patrimonio di quella antica”; [...] Infatti, la città moderna non può essere progettata in modo astratto da quelle che sono le sue memorie, [...] Questo, perché la struttura fisica della città, lo schema e le direzioni secondo cui essa è cresciuta e si è precisata non sono mai dei fatti casuali, ma obbediscono a una coerenza profonda, sono il frutto di un adattamento ai caratteri del luogo e alle esigenze dell'uomo, derivano da una cultura e da una disciplina razionale che hanno ordinato gli edifici e le loro aggregazioni, [...] il disegno storico delle città possiede sempre, in forme differenti, una razionalità intrinseca, profonda, e nostro primo compito è quello di non negare questa razionalità, ma di svilupparla anzi e di arricchirla con nuovi elementi, sciogliendo le contraddizioni che sono al suo interno e proseguendo nelle direzioni di sviluppo segnate dalla storia che abbiano ancora una loro validità. [...] per quanto ancora esprime di positivo e di valido: il primo criterio di ogni progettazione deve essere quello della continuità e della coerenza con la forma complessiva della città.

Che fare dunque dei centri storici? In questa prospettiva, essi non ci interessano solo come oggetti formalmente compiuti o come testimonianze del passato, e nemmeno principalmente per la carica sentimentale che proviamo per essi, cioè per i loro valori poetici e di memorie; dal punto di vista dell'architettura, essi ci interessano soprattutto perché, come nuclei più antichi della città, sono quelli anche che ne hanno fissato le forme, i rapporti con il sito, i modi dell'accrescimento successivo, cioè per i significati storici e immanenti che anche oggi essi hanno rispetto alla città vista nel suo insieme. [...] Dunque, non è per feticistica idolatria che oggi riproponiamo la conservazione delle parti antiche, ma perché esse sono necessarie alla città e alla sua configurazione. Non esiste un problema di conservazione dei monumenti “in vitro”, ma esiste un problema di “contesto urbano”, un problema cioè di compresenza nella città dell'antico e del nuovo, in modo che entrambi diventino componenti organiche di una stessa realtà urbana. Da qui deriva la necessità non solo della conservazione, ma del dialogo nel contesto urbano tra antico e nuovo, che è poi lo stesso dialogo che deve aversi tra nuovo e nuovo. Ciò che ci interessa, infatti, non è tanto di conservare i centri storici o di dar spazio a espansioni moderne, ma di far entrare in gioco

tutte le autentiche motivazioni che possono dar vita ad ambienti meno assurdi, squalidi, desolanti, di quelli nei quali siamo sempre più costretti a vivere. Perché questo dialogo tra antico e nuovo (come del resto quello tra nuovo e nuovo) possa instaurarsi, occorre che l'antico possieda ancora dei valori capaci di entrare nel dialogo e che il nuovo si esprima col linguaggio del nostro tempo: non esiste dialogo tra morti. Non tutta la storia della città sarà dunque conservata, ma quella che ha ancora dei valori ed è necessaria al nuovo disegno. Questo dialogo fra nuovo e antico, non può poi essere solo un dialogo di vicinato, da casa a casa o in un ambito ristretto, ma deve diventare anche un dialogo a distanza, nel contrappunto di tutto un contesto urbano: la città, si è detto, è composta di parti, e il suo disegno sta anzitutto in questo rapporto fra le parti. Tutto ciò significa che la prima, e forse la principale misura delle scelte o degli interventi sui centri antichi, è la "forma urbana" [...].

La conservazione è stata spesso intesa [...] come mummificazione del centro storico nello stato in cui esso si trova, indipendentemente da ogni considerazione di merito. Questa scelta è quanto meno ambigua, per il fatto anzitutto che ciò che ci è pervenuto del passato non è sempre e solo la razionalità dell'organismo primitivo, ma anche le sue contaminazioni, i suoi degradi o i suoi sviluppi successivi. Certo sarebbe riduttivo e sbagliato volere riportare il manufatto urbano ad una presunta "verginità" passata, [...] la ricchezza e il significato della città storica stanno proprio nel suo essere il risultato di molte stratificazioni [...] Il restauro, dunque, non può fondarsi solo sulla erudizione e sul dato filologico [...] Noi crediamo però che esistano dei modi positivi e razionali per analizzare le forme storiche dell'architettura [...] cioè crediamo che esistano dei termini di riferimento non arbitrari (anche se difficili e complessi), cui riportare le scelte dell'intervento conservativo o del restauro. E' evidente anzitutto che questi termini di riferimento non possono che essere tratti da una conoscenza profonda della città e degli edifici, [...]: da un lato, cioè, le forme generali e persistenti secondo cui si sviluppa la città, le sue direzioni di accrescimento, i suoi tracciati, le loro relazioni con gli edifici emergenti e col tessuto minore; da un altro lato, le forme tipiche e ricorrenti secondo cui, in una certa fase storica, si organizzano la città e gli edifici, in rapporto alle esigenze umane e ai motivi della cultura. In questi fatti d'ordine generale possono essere trovati i criteri e le ragioni su cui fondare le scelte di intervento; [...] Analogamente, ad esempio, i criteri di intervento su un isolato devono legarsi alla conoscenza delle forme tipiche secondo cui gli isolati si costruiscono; cioè alla conoscenza dei rapporti che ricorrevano fra essi e le vie, fra essi e i lotti, fra essi, gli spazi interni e le corti; alla conoscenza del significato strutturale che ha l'isolato come elemento di una maglia che compone la città; [...] Per questa via, dunque, il restauro della città viene ricondotto alla sua dimensione effettiva, che è quella non di un'operazione filologica, ma di un progetto e di un intervento d'architettura, anche se fortemente vincolato ai dati di un organismo esistente. Lo scopo generale non sarà tanto quello di sovrapporsi alla città antica, per proporre una nuova configurazione, ma quello piuttosto di "chiarirla" dall'interno, di stabilizzarla nei suoi elementi formali, [...].

Spesso però nei centri storici è necessario intervenire in modi più radicali del semplice restauro, ricostruendo degli edifici o addirittura delle parti intere, [...] cominceremo prima di tutto con lo sgombrare il campo dal metodo deforme delle "sostituzioni edilizie", [...] Questo tipo di "rinnovo urbano" è quasi sempre avvenuto in base alla logica del "caso per caso" e degli interessi particolari della proprietà, al di fuori di ogni programma e di ogni progetto d'insieme [...] La reazione a questo tipo di sviluppo urbano distorto ha troppo spesso

trasformato la conservazione dei centri storici nel dogma che essi non possono essere toccati in nessuna parte e per nessuna ragione, perché ciò costituisce comunque un attentato alla loro integrità: in realtà, vi sono interventi di ricostruzione e di trasformazione, che non solo sono giusti o necessari, ma anche coerenti con una prospettiva di sostanziale conservazione.

Questo problema si pone in primo luogo in alcuni casi abbastanza particolari e definiti, e cioè per tutte quelle zone delle città antiche che siano rimaste distrutte in seguito ad eventi storici particolari, o – più spesso – per le zone diventate a tal punto fatiscenti e degradate, da non poter più essere ragionevolmente ricuperate. Che fare di queste aree urbane? Bisogna forse lasciarle come “spazi vuoti” entro il corpo della città antica, magari sistemandole a verde, e rinunciare per principio a qualsiasi forma di intervento, anche se ciò è a discapito della qualità urbana? Noi crediamo che questa posizione sia insostenibile, e che in linea di massima si debba prevedere per queste aree la possibilità di una ricostruzione anche radicale [...] Se i centri storici sono da conservare non per una petizione di principio, ma perché sono un “materiale” necessario alla costruzione della città moderna, allora la prospettiva della conservazione può benissimo e con piena coerenza comprendere al suo interno anche delle trasformazioni limitate; ciò che importa, non è che le parti antiche vengano conservate sempre e comunque nella loro totalità, secondo una interpretazione letterale, ma che vengano conservate e valorizzate nella sostanza, tutelando i loro caratteri fondamentali, i loro rapporti interni, le loro articolazioni, la loro dialettica fra elementi diversi.

In generale, però, è evidente che il problema non è solo di “dove” sia lecito intervenire, ma anche di “come” intervenire, cioè con quale architettura e quale linguaggio. Molti architetti hanno creduto di risolvere la difficoltà di progettare all’interno della città storica, proponendo in sostanza una nuova architettura “in stile”. [...] A noi pare fuor di dubbio che i nuovi interventi, anche all’interno di una parte antica, debbano ricorrere a una architettura, non in stile, non “ambientata”, ma chiaramente e schiettamente moderna; [...] L’attenzione da portare al quadro urbano non è certo quella che consiste nel cercare di “adattargli” la propria architettura, ma quella piuttosto di cercare le giuste relazioni con l’impianto della città e una effettiva dialettica con gli altri elementi urbani.

Storicamente, gli interventi validi operati sul corpo delle nostre città, sono stati quelli che hanno saputo unire questo tipo di attenzione, alla capacità di una proposta formale autonoma, in termini di architettura e di spazi urbani. Anche oggi è questa la strada da percorrere.

4. IL CENTRO STORICO DI GENOVA: ALCUNI CARATTERI DELLA STRUTTURA URBANA

La condizione dunque per potere intervenire in modo fondato sull’antico è di avere una comprensione effettiva e profonda della città, [...] accenniamo ad alcuni caratteri di Genova antica e della sua struttura urbana: perché questi caratteri sono gli elementi dialettici [...] che sono stati di maggiore importanza per definire il futuro disegno.

Gli insediamenti originari. [...] Genova nasce e si sviluppa intorno a due centri distinti, l’“oppidum” e l’“emporium”, la parte munita che s’arrocca sul colle di Sarzano (compreso nel Piano Particolareggiato), e il centro del mercato e del commercio, gravitante sulla insenatura naturale che forma il primo porto, [...]. L’oppidum si pone in un luogo naturalmente fortificato e difendibile, in cima ad una collina abbastanza alta, isolata e a strapiombo sul mare; le mura, dotate di poche porte ristrette, cingono il rilievo alla base secondo un perimetro

ellittico, di cui resta memoria nel tracciato delle vie attuali (Via di Mascherona, Via Santa Croce, Salita S. Maria di Castello). La struttura interna, il sistema dei percorsi o degli edifici, obbedisce prima di tutto a ragioni di difesa: dal centro dell'ellisse si dipartono le strade che uniscono, col percorso più breve, ai punti principali di accesso e di difesa. Questo schema viario a croce si manterrà anche in seguito indipendente e contrapposto a quello delle parti urbane sviluppatesi attorno alla collina.

Caratteri del sito e caratteri dell'impianto urbano. [...] Genova resterà sempre assai diversa dai caratteri delle città di fondazione, o comunque delle città costruite su uno schema teorico e su un disegno preventivamente definito. [...] non solo la dislocazione degli insediamenti primitivi, ma tutto il piano urbano e il sistema dei tracciati si sono dovuti adattare all'andamento del terreno e alle opportunità che esso offriva, [...]. Così Genova si costruisce in rapporto organico con l'insenatura, il porto, i monti, i corsi d'acqua, i declivi, e questo rapporto fra il sito e la concezione urbana, fra i caratteri naturali e i caratteri dell'architettura, diventa uno dei fatti più evidenti e interessanti del suo disegno generale.

Molti dei percorsi fondamentali, cioè di quelli più importanti per le comunicazioni e la struttura della città, si fissano fin dall'antichità in coincidenza con le dominanti del terreno, perché queste segnano i percorsi più convenienti e più razionali. [...] Uno dei principali assi urbani [...] unisce la zona del porto o del mercato con porta Soprana [...] lungo la linea di massima depressione, seguendo il fossato (o "Chiavica") che raccoglie le acque della zona [...]; Il tracciato corrisponde grosso modo a quello successivo di via Giustiniani e di Salita del Prione, e rientra per buona parte nell'area del Piano Particolareggiato.

Anche nella nostra zona, dove il terreno è accidentato e con forti dislivelli, sono le forme e le linee principali del rilievo a determinare fin dall'antichità i percorsi più importanti. Uno di essi correva ad esempio lungo lo spartiacque che collega Porta Soprana con Piazza Sarzano, dividendo i declivi di Ravecca e di Colla, secondo lo stesso tracciato che seguiranno le mura del XII secolo [...].

La "forma urbis". La città antica aveva un disegno d'insieme chiaro, individuato, segnato soprattutto dal limite delle mura [...] erette fra il 1155 e il 1161 sotto l'incombente minaccia della discesa del Barbarossa. [...] La razionalità del percorso di questa cinta e la sua aderenza all'andamento del terreno, le difficoltà di ampliamento, ma anche l'esigenza di concentrare le residenze e le attività non lontano dai luoghi del porto, fecero sì che per molti secoli la città continuasse a svilupparsi sostanzialmente all'interno di questo giro difensivo; [...] Configurazione interna della città. [...] Genova antica (ma lo stesso si potrebbe ripetere in parte per la Genova attuale) non ha un centro focale evidente e indiscusso: manca ad esempio una piazza centrale, come quella formatasi in tante altre città comunali italiane, [...] Questo carattere scarsamente accentrato della città dipende dalla sua storia, ed è da porre in relazione con il carattere a sua volta scarsamente accentrato del comune di Genova: esso non ebbe un potere centrale forte ed indiscusso, [...] ma si configurò piuttosto come una sorta di federazione fra le diverse "compagne" [...] [che] in numero di otto la suddividono in parti diverse, di forma sostanzialmente allungata, quasi tutte con uno sbocco a mare e un altro lato verso monte, lungo il perimetro difensivo. [...] Come conseguenza diretta di questa organizzazione sociale e territoriale, Genova si sviluppa, a partire dal basso medioevo, con una struttura che [...] presenta una serie di aggregazioni edilizie che si ripetono in forme analoghe all'interno del corpo urbano. [...] Ogni consorteria si organizza infatti attorno ad alcuni edifici principali, tipologicamente definiti: la "domus magna", palazzo della famiglia più potente; la "curia", cioè la piazza

antistante il palazzo, o talora anche la sua principale corte interna; la torre, elemento essenziale di difesa della consorteria e degli accessi principali alla curia o ad altri punti nevralgici della contrada; l'insieme delle case delle altre famiglie e dei servi, tutte intorno a quella della famiglia maggiore; i portici e le logge a piano terra, così frequenti da costituire un tempo un elemento caratteristico del paesaggio urbano genovese, destinati alle attività mercantili o alla vita ufficiale e di rappresentanza della famiglia maggiore e di tutto il consorzio; talora infine, nel caso delle famiglie più potenti, anche la chiesa gentilizia [...]. Questi edifici sono spesso collegati dagli archivolti e dai pontili che scavalcano le strade. Le consorterie, così, configurandosi come comunità autonome, per molti aspetti isolate o autosufficienti, finiscono per creare all'interno della città delle vere e proprie unità urbanistiche autonome e degli insiemi tipologici, [...] questa struttura urbana per nuclei individuati subirà delle modificazioni tipologiche e di distribuzione nella città, ma senza essere sostanzialmente negata [...]. Il tessuto edilizio. [...] Lo sviluppo intensivo della città e la persistenza del suo piano, hanno fatto sì che le case si ricostruissero in modo continuativo su se stesse, spesso utilizzando direttamente le strutture precedenti: Genova così, più che per sostituzione degli edifici, si può dire che si rinnova attraverso la loro opera di continua trasformazione. Le tipologie o si mantengono immutate, cambiando solo alcuni elementi architettonici e le utilizzazioni delle parti e degli ambienti, o si modificano attraverso interventi e trasformazioni successive, ma adattate ai tipi su cui avviene l'innesto. [...] «Per quanto non manchino palazzi costruiti o ricostruiti dalle fondamenta fra il quattrocento e il seicento, e a parte le casetorre medioevali, la grande maggioranza degli edifici mostra questa formazione stratificata, che è rivelata dagli archetti gotici al di sopra del piano terreno, dalle altissime finestre con le balaustre di marmo del seicento, dalle sovrastrutture dei tetti, dell'ottocento. Tutto questo sotto un intonaco che annulla le differenze di epoche, di materiali, di strutture. Eppure, malgrado questa formazione composita, il paesaggio è straordinariamente unitario e pieno di fascino»⁶. La maggior parte del patrimonio edilizio è così frutto di un processo continuo di sovrapposizioni, senza che si possa in linea generale riconoscere una fase come chiaramente prevalente e dominante.

5. IL CENTRO STORICO DI GENOVA: LINEE GENERALI DI CONSERVAZIONE E DI INTERVENTO

[...] Ora, proprio per ragioni di architettura, il Centro Storico deve essere conservato non in parte, ma per intero, come corpo unitario [...] Certo, vi sono luoghi come Piazza Dante, Via di Porta Soprana, la parte novecentesca di Piazza De Ferrari, la Stazione di Principe, o ancora la strada e le zone comprese tra il Porto e il Centro Storico, o la palizzata del Centro Storico verso il mare, che costituiscono dei punti contraddittori o addirittura degradati, e pongono dei problemi di trasformazione architettonica. Sono problemi però che riguardano i margini esterni del Centro Storico, i suoi "punti di attacco" con le altre parti urbane, le "cerniere formali" che lo legano al resto della città, ma non toccano il rapporto generale - che è in fondo chiaro e definito - fra parte antica e parti circostanti. Per questi motivi, dunque, per questa sua compiutezza architettonica e questa sua posizione definita all'interno della città, il Centro Storico deve essere conservato (se la prospettiva generale è quella della conservazione) in modo integrale ed esteso: gli interventi di ricostruzione dovranno avere carattere limitato, e riguardare in linea di massima solo quei punti dove l'organismo antico è stato gravemente alterato e compromesso. Anche la conservazione pone però dei problemi architettonici assai ardui e complessi: [...] «Noi sappiamo in genere come procedere ad

un restauro, eliminando inserimenti non originari o comunque non validi, secondo uno schema quasi meccanico, sorretto e guidato da una sensibilità appena scaltrita e da una preparazione di mestiere. Ma di fronte alla stratificazione complessa degli edifici della vecchia Genova, come ci regoliamo? Quali sono gli inserimenti validi e quali non lo sono più? E' legittimo riferirci all' "epoca prevalente", riportare in vista le strutture originarie in pietra o in cotto?».7. È quindi la stessa complessità storica della città che pone in crisi il metodo tradizionale – quasi sempre arbitrario – di "mettere in evidenza" una trama edilizia originaria. Proprio la natura stratificata degli edifici, proprio il loro essersi costruiti per sedimentazioni successive, rende necessaria l'adozione di più complessi criteri storici e formali, facendo dell'intervento conservativo un intervento d'architettura in senso proprio. Esso dovrà fondarsi su una conoscenza profonda della città, e quindi su un patrimonio sistematico di studi, di ricerche e di classificazione delle situazioni tipiche, che bisogna al più presto cominciare a costruire. Inoltre, dato il livello di degrado cui è arrivata buona parte delle unità edilizie, e data l'estrema arretratezza nel campo degli impianti tecnologici, il restauro dovrà necessariamente accompagnarsi ad un'opera di consolidamento, di risanamento, di bonifica igienica e strutturale, [...] è evidente che l'azione conservativa non potrà essere intesa in modo statico e passivo: essa dovrà comportare interventi di vasta portata, e dovrà essere affrontata come un problema architettonico e di progetto estremamente serio e ricco di implicazioni. Oltre che questi problemi di restauro, il Centro Storico presenta però - in diversi punti - anche dei problemi di intervento più radicale: vi sono infatti zone in cui l'impianto antico è stato alterato da eventi particolari, come i bombardamenti dell'ultima guerra o la costruzione di edifici moderni che non si conciliano con i caratteri della città [...] per essi si dovrà dunque prevedere una graduale demolizione [...] senza implicare l'impianto viario e i rapporti architettonici d'assieme. Diverso è invece il problema delle grandi aree bombardate, quasi tutte concentrate nella parte meridionale del Centro Storico e comprese entro i confini del Piano Particolareggiato. In queste zone, che sono tra le più belle e le più importanti della città antica, l'impianto urbano è stato sconvolto da gravi lacerazioni. Alcune parti sono state distrutte in modo totale, aprendo vuoti improvvisi entro la continuità e la compattezza del tessuto urbano; altre hanno subito distruzioni parziali, ma gli edifici superstiti, privi del loro contorno ambientale, hanno perso i significati originari. I grandi vuoti, i cumuli di macerie, la scomparsa delle vie, hanno scardinato le relazioni e i pesi formali che esistevano fra le parti e gli elementi, sostituendo all'antico ordine formale una successione di spazi casuali e disarticolati. In questa situazione, evidentemente, è impossibile ricostituire i caratteri della città nei termini originari, a meno di compiere un'opera vera e propria di falso: è quindi da escludere qualsiasi tipo di intervento, che tenda a creare degli spazi e dei valori urbani ricalcati su quelli della città antica, "rimarginando" il tessuto in base alla memoria dell'impianto e degli edifici com'erano prima della distruzione. In questa parte del Centro Storico (e in linea di massima solo in questa) la città deve essere radicalmente riconfigurata: si tratta di creare un sistema architettonico nuovo, basato su una forma autonoma, e nello stesso tempo di istituire un rapporto preciso con la complessità storica di un settore urbano che si è costruito nei millenni, attraverso interventi e stratificazioni diverse, in rapporto organico con i dati naturali del luogo; si tratta di elaborare una soluzione fondata sul linguaggio del nostro tempo, ma che assuma a proprio riferimento la permanenza dei ruderi e dei monumenti, il significato dei luoghi e degli edifici. L'architettura, intesa come ricerca autonoma, basata su un suo sistema di presupposti e di principi, deve trovare la sua definizione concreta attraverso la relazione dialettica con la struttura storica della città.

Il progetto non può però essere ideato seguendo una logica di problemi esclusivamente “interna” al Centro Storico [...] o in funzione del suo intorno immediato, [...] ma deve essere pensato in rapporto alle parti e agli elementi emergenti di tutta la città, dando vita a un’idea che riguardi la forma urbana di Genova. [...] così è per le dimensioni dell’operazione, la più grande mai tentata sulla città antica, se si escludono le distruzioni e gli sventramenti; così è per la posizione geografica della zona e per i dati naturali del terreno, per il suo insistere su un crinale e su un colle elevato, dal quale si dominano il mare e gran parte del corpo urbano; così è infine per ragioni legate alla storia e alla memoria della città, perché qui è stato uno dei centri della Genova antica e questo fatto è in qualche modo rimasto nella cultura urbana, [...]. Il progetto non potrà dunque tener conto solo dei caratteri del centro antico, ma dovrà avere ben presente la dimensione urbana in cui viene a collocarsi; [...].

PARTE SECONDA

L’UNIVERSITÀ: IL NUOVO INSEDIAMENTO NEL CENTRO STORICO

2. L’UNIVERSITÀ COME ISTITUZIONE: LE TRASFORMAZIONI DESTINATE AD INCIDERE SUL MODELLO DI INSEDIAMENTO [...] ci troviamo nella necessità di cercare un modello di insediamento e un modello tipologico ed edilizio, che siano adeguati alle nuove realtà sociali e istituzionali e sappiano farle muovere verso un progetto civile e progressivo. L’università, infatti, è anche nel suo modo di essere fisico: i suoi edifici e i suoi recinti non sono dei contenitori neutri, ma rispecchiano la sostanza di un’idea e di una pratica sociale. [...] sempre nella storia è esistito un nesso preciso fra il ruolo delle istituzioni, la loro natura sociale e di potere, e [...] il modo in cui si concretavano in un sistema di edifici e in un tipo di architettura. Gran parte anzi della storia dell’architettura partecipa in qualche modo anche della storia delle istituzioni, perché sono esse che si dispongono nella città, a costituire le emergenze principali, i centri cioè della vita urbana che sono anche centri figurativi e punti intorno a cui la città costruisce la propria organizzazione fisica. [...] Anche l’università, quindi, s’è configurata in rapporto alle varie situazioni storiche, secondo diverse tipologie di insediamento e diverse strutture edilizie, le quali ci propongono alternative ancor oggi reali: dal modello delle università medioevali latine, in cui l’istituzione era fortemente compenetrata alla realtà sociale del tempo, e ricorreva ad edifici comuni sparsi entro il tessuto urbano, al modello controriformista, fondato sui principi di una educazione autoritaria e su una comunità isolata dal contesto civile, chiusa entro edifici particolari, con tipologie specifiche; dal modello ancor oggi attuale e diffusissimo del “campus”, recinto separato dalla città e racchiudente il complesso degli edifici e dei padiglioni, al modello degli antichi *colleges* britannici, ripreso da diverse università inglesi moderne, e fondato sulla ripetizione dei “quadrangles”, grandi corti interne attorno a cui si disponevano gli edifici, secondo schemi di derivazione monastica, e che si ponevano nello stesso tempo anche come modulo della costruzione urbana. [...] quali sono però i fatti generali, relativi alla nuova realtà universitaria, che influiscono in modo diretto sull’organizzazione fisica?

[...] - La nuova università è diventata in modo irreversibile università di massa - [...] l'università è destinata ad aprirsi sul mondo esterno, sulla sua dialettica, sulle sue contraddizioni; [...] non più come sede esclusiva della formazione di un gruppo privilegiato, ma come luogo anche di educazione e di discussione per strati popolari crescenti [...]. Ciò ha conseguenze precise, come vedremo, anche sul rapporto fra sistema universitario e insediamenti urbani, [...] - Dal punto di vista dell'insegnamento in senso stretto, i compiti della università sono destinati ad ampliarsi in modo assai rilevante: essi non riguarderanno più, in tendenza, solo gli individui appartenenti ad una data classe di età, ma fasce più larghe [...] [con] l'aggiornamento tecnico e culturale dei laureati e di alcuni strati di lavoratori, [...]. - Per ciò che riguarda poi la ricerca scientifica, l'università è destinata ad assumere un'importanza crescente, diventando una fonte di innovazione e di conoscenze essenziale allo sviluppo economico e sociale. [...] - L'università, infine, non è un fatto isolato: essa è parte di una organizzazione sociale assai più vasta e complessa che riguarda la cultura e le sue istituzioni. [...]

3. L'UNIVERSITÀ NEL CENTRO STORICO: PRINCIPI E CARATTERI GENERALI DELL'INSEDIAMENTO

Riguardo ai caratteri del futuro insediamento nel Centro Storico, ci si può in sostanza riferire a tre ordini di problemi:

a) Rapporto dell'università col territorio.

Lo sviluppo recente dell'università italiana è stato caotico e squilibrato: esso è gravato in modo preponderante su alcune sedi affette da gigantismo, e (in misura minore) sulla proliferazione delle nuove università di provincia, nate caoticamente sotto la pressione degli interessi locali. [...] alle università devono essere posti limiti precisi di dimensione, perché l'esperienza ha dimostrato che, al di sopra di certe soglie di accrescimento, la loro struttura organizzativa e istituzionale non riesce a svolgere in modo corretto i propri compiti e le proprie funzioni.

[...] Cosa significano questi criteri generali rispetto al nuovo insediamento del Centro Storico?

In primo luogo, che esso non va inteso come un centro capace di ulteriori e continui sviluppi, ma che nasce già con un ordine di grandezza compiuto, definito e non valicabile. [...] l'insediamento del Centro Storico non deve superare il limite di 6/8 mila studenti frequentanti, secondo il parere concorde espresso dalla Commissione di studio dell'Università e dallo studio dell'arch. Gardella. [...] non solo viene fissato un limite alla crescita dell'Università nel centro di Genova, ma si trasferisce anche la maggior parte delle attività universitarie da una delle zone più congestionate (quella di via Balbi), ad una zona sempre centrale ma profondamente depressa (il Centro Storico). I criteri della localizzazione vanno visti quindi in funzione non solo degli obiettivi di decentramento, ma anche di riequilibrio del centro stesso di Genova, [...].

b) Rapporto con la città. Un secondo ordine di scelte riguarda il rapporto che l'università deve istituire con il tessuto urbano, [...] Le vie da percorrere sono oggi in senso opposto alle soluzioni tradizionali e autosufficienti dei "campus" o delle città universitarie, di fatto isolate dalla città. La realtà universitaria è oggi (di per sé sola) estremamente fragile [...]: essa può vivere solo in rapporto ad un tessuto più complesso di esperienze e di relazioni, compenetrandosi in modo continuo ed esteso con le attività sociali e culturali dell'area metropolitana.

[...] l'università italiana è sempre stata nella sua storia una struttura tipicamente cittadina, legata cioè alle sorti e allo sviluppo della città, integrata con la sua architettura ai modi della crescita urbana; nel progettare i nuovi sviluppi, si tratta dunque di riprendere questo carattere storico e di porlo nella dimensione dei problemi moderni. Rispetto ad un modello di questo genere, l'ubicazione nel Centro Storico appare pienamente coerente: [...] L'Università è destinata ad espandersi in un'ampia parte del centro storico, non solo ricostruendo le aree oggi distrutte, ma anche [...] [attraverso] una presenza diffusa di edifici e di attrezzature in un vasto settore della città antica. In pratica, dunque, l'università diventa l'elemento formativo principale di una intera parte della città, fino ad identificarsi concretamente con essa.

c) Il terzo ordine di scelte riguarda infine l'architettura dell'università e i criteri adottati dal Piano Particolareggiato. Se l'università è destinata a diventare uno dei principali fatti civili e culturali della nostra società, uno dei centri primi della vita associata e collettiva, così essa deve anche diventare una emergenza figurativa, uno dei punti focali intorno a cui costruire l'immagine della città contemporanea. [...] Questa occasione non deve essere perduta: è necessario battere i falsi miti tecnologici o programmatori e far sì che questo torni ad essere un momento di progettazione autentica e di impegno collettivo; un disegno sociale ha qui la possibilità concreta di tradursi anche in un fatto urbano progressivo.

Genova sarà in questo senso una esperienza importante: [...] Il luogo dell'Università non è solo il centro originario di Genova, è anche uno dei suoi luoghi più belli, una delle sue testimonianze storiche più alte. Noi crediamo che il centro storico verrà inteso un giorno dal sentimento della comunità come uno dei suoi monumenti maggiori. Dipende da noi se questo monumento coinciderà anche con un'opera d'architettura moderna e con una delle massime emergenze morali della vita urbana, quella universitaria; dipende da noi se sarà introdotto un corpo estraneo nel punto in cui la città antica è stata sfaldata dagli eventi bellici, o se sapremo proseguire nell'opera di costruzione con sensibilità di moderni. Per questo la nuova sede dell'Università deve essere intesa, qui più ancora che altrove, come un fatto eccezionale d'architettura.

Il Piano Particolareggiato ha il compito di porre questa istanza [...]; senza essere già esso un progetto definito, del progetto deve però indicare il carattere generale, il rapporto con la città antica, i criteri formali.

[...] l'architettura sarà quella dell'università: dunque è necessario far coincidere un'organizzazione progressiva di questa - fisica e istituzionale - con le esigenze del luogo e del progetto. [...]

4. L'UNIVERSITÀ NEL CENTRO STORICO: SCELTE DI EDILIZIA UNIVERSITARIA E CONSEGUENZE PER IL PIANO PARTICOLAREGGIATO

In Italia sono oggi prevalenti due tipi di progettazione universitaria. Il primo è di estrazione ancora sostanzialmente funzionalista: fa affidamento [...] sulle richieste di spazi e di organizzazione formulate dai professori, dagli Istituti e dall'Amministrazione; crede nel rapporto diretto fra i dati e il progetto, [...]; schematizza in modo semplicistico per "funzioni" e per "contenuti" diversi, ad essi facendo corrispondere in modo lineare diverse soluzioni tipologiche. [...] vengono ignorati tutti i principali problemi di relazione con

la città, e la concezione delle tipologie è ancora in senso sostanzialmente funzionalista (cioè subordinata al discorso sulle “funzioni”). L’altro modo di progettazione, assai più aggiornato, è invece fortemente soggetto ai miti tecnologici, e subordina ogni discorso qualitativo ora al tema della “prefabbricazione”, o delle tecnologie avanzate, ora al tema della “flessibilità” dell’organismo universitario. Quest’ultimo soprattutto ha attraversato e attraversa un momento di successo particolare: [...] La crisi che va attraversando l’istituzione e la confusione delle sue prospettive future, rendono spesso difficile la definizione di un programma edilizio e quasi sempre impossibile il riferimento ad un modello istituzionale concluso e formalizzato. La scappatoia spesso adottata consiste nell’estendere al massimo, spesso a tutto l’organismo universitario, il ricorso alla flessibilità, come se la semplice indeterminatezza degli edifici potesse risolvere i problemi dell’istituzione. In tal modo gli edifici smontabili, rimontabili, intercambiabili, mutevoli, ecc. ecc. (o presunti tali), sono diventati non solo una scelta pratica frequente, ma anche un’ideologia, che non si limita certo alle sole università. [...] la riduzione di un edificio ad un contenitore, definito solo per la sua indifferenza a qualsiasi organizzazione interna, forzatamente rende amorfa e indeterminata l’architettura; il suo uso generalizzato e indistinto impedisce dunque di affrontare quei problemi di forma, di disegno, e quindi di qualità architettonica, che sono particolarmente importanti per un’emergenza urbana qual è un’università.

Questo non significa affatto rifiutare “in sé” il ricorso a sistemi costruttivi flessibili: [...] Ciò che importa, però, è che non sia l’idea della flessibilità a comandare al progetto [...]. Un discorso analogo può ripetersi per la prefabbricazione e per altre soluzioni tecnologiche: non dev’essere la loro adozione aprioristica a predeterminare l’architettura, ma son esse che devono rientrare in una scelta architettonica. È evidente che questi due modi di progettazione (quello che abbiamo definito funzionalista e quello che antepone le questioni tecnologiche agli altri problemi) contengono delle distorsioni di fondo, [...] A quale tipo di edilizia universitaria è dunque giusto riferirsi? E come si riflette questo problema sulle scelte e sulle forme del Piano Particolareggiato?

Come fatto preliminare, ai fini di una corretta progettazione, crediamo che si debba riaffermare l’importanza che devono avere, anche al di fuori di ogni scelta funzionalista, le motivazioni alla base del programma dell’università. [...] Nel nostro caso, gli studi condotti dalla Commissione nominata dall’Università, costituiscono una prima base importante, [...] Un Programma, però, condiziona un progetto, ma non lo determina, [...] Non è il problema universitario che per “generazione interna” può determinare un linguaggio e un sistema di forme, [...].

Nel caso dell’università, il problema del rapporto fra l’architettura e i contenuti pratici e ideologici dell’istituzione, non è quindi diverso dal caso di altre istituzioni. [...] da un lato il rapporto con la città (cioè i caratteri urbani degli edifici), dall’altro la scelta delle tipologie (cioè il ricorso necessario a forme edilizie tipiche, definite dalla storia e dalle esigenze umane). Questi sono i due ordini fondamentali di problemi intorno a cui dovrà ruotare anche la progettazione di un’università.

Il nostro Piano Particolareggiato [...] non è partito dalla definizione aprioristica di un tipo di edilizia universitaria, per poi rifletterne le conseguenze formali. Piuttosto ha cercato di tenere in considerazione alcune esigenze generali che sono comunque valide, ad esempio la necessità di disporre di edifici di grandi dimensioni, l’esigenza di concentrare le grandi attrezzature, l’opportunità di una certa continuità fisica fra strutture edilizie contigue, o ancora l’opportunità di poter concentrare in una stessa area dei gruppi di edifici, che avranno

probabilmente destinazioni complementari, o l'esigenza di creare dei "fuochi figurativi" all'interno del futuro complesso, ecc. Al di là di queste esigenze generali, [...] si è ritenuto che esso [il Piano] avesse come suo compito fondamentale quello di precisare la "figura" architettonica e urbana dei nuovi interventi, reintroducendo con forza il problema del disegno e della qualità formale. Il Piano, in altre parole, affronta il problema della progettazione dell'università soprattutto nel senso di precisarne un'immagine rispetto alla città, [...] capace di istituire una dialettica complessiva con le forme urbane. [...]

5. L'UNIVERSITÀ NEL CENTRO STORICO - CRITERI PER L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL COMPLESSO E CONSEGUENZE PER IL PIANO PARTICOLAREGGIATO

[...] Il dipartimento, che secondo i programmi e i disegni di legge dovrebbe diventare il nuovo organismo di base dell'università, [...] Sul piano dell'organizzazione fisica, ciò significa che [...] il dipartimento [è] l'organismo di base attorno a cui deve organizzarsi l'edilizia; [...]. Per trarre delle indicazioni concrete riguardo al Piano, è necessario integrare le considerazioni precedenti con altre, non meno importanti. Nell'università tradizionale, l'insegnamento era in sostanza basato sul fatto di "trasmettere" agli studenti un sapere preventivamente sistematizzato e codificato. [...] A questo sistema generale corrispondevano i metodi delle lezioni ex-cattedra e delle esercitazioni, e i luoghi fisici delle "aule ad anfiteatro" di diverse dimensioni. [...] La direzione nella quale già ci si è avviati [...] è quella invece di un'università concepita come luogo di libera ricerca e di studio collettivo, [...] sono dunque destinate ad assumere un'importanza crescente nella vita universitaria: le biblioteche (ma anche le foto, le cine e le discoteche), oggi disperse nelle facoltà e negli istituti, [che] dovranno essere riorganizzate con diversi criteri di aggregazione, [...] bisognerà cercare di risolvere in modo nuovo tutto il problema della informazione e della diffusione delle conoscenze scientifiche, anche riprendendo le esperienze straniere di moderni "centri di documentazione" [...]. Questo accentramento e questa razionalizzazione delle attrezzature culturali è dunque una necessità dell'istituzione di fronte ai nuovi compiti che essa deve svolgere; la centralizzazione dei servizi consente però anche delle rilevanti economie di scala, [...] quindi, l'organizzazione generale dell'università sarà basata sulla intensificazione dei rapporti e delle comunicazioni fra i vari settori istituzionali, e nello stesso tempo su una centralizzazione più accentuata dei servizi e delle attrezzature principali.

Da un punto di vista edilizio, ciò significa che il vecchio organismo della università, [...] deve essere sostituito con un organismo diverso, [...] articolato in modo da comprendere sia una serie di edifici a grande dimensione, in cui ospitare le attrezzature più importanti e di carattere centralizzato, sia anche un tessuto edilizio possibilmente più compatto e senza eccessive soluzioni di continuità (che può anche essere un tessuto antico), in cui ospitare i dipartimenti, gli spazi per la ricerca e quelli per lo studio individuale e di gruppo. [...]

Il Piano ha cercato di tener conto in modo diretto di queste esigenze generali di articolazione dell'università [...] ha cercato di realizzare:

- alcune zone focali, destinate a riunire le principali attrezzature, in cui sono concentrati i maggiori valori figurativi e le maggiori possibilità di costruire dei corpi di grande dimensione;
- una struttura edilizia con una elevata continuità fra i diversi corpi di fabbrica, ottenuta nelle parti nuove attraverso la compattezza fisica o edifici sotterranei che fungono da tramite di collegamento, nelle parti vecchie considerando gli isolati come complessi edilizi unitari e integrati.

PARTE TERZA

IL PROGETTO: SCELTE DI ARCHITETTURA E DISEGNO DEL PIANO

[...] Prima della illustrazione analitica è però necessario chiarire come si è inteso il Piano Particolareggiato, cioè a quale concezione ci si è riferiti e quali compiti si è voluto attribuirgli; vedremo infatti che questo problema, essenziale per chiarire la natura del progetto, è tutt'altro che pacifico e scontato, ma reca anzi in sé una tradizione di impostazioni e di esperienze sbagliate. [...]

1. IL PROBLEMA DEI PIANI PARTICOLAREGGIATI

Secondo la normativa e secondo la prassi corrente, i Piani Particolareggiati sono degli strumenti di attuazione dei Piani Regolatori Generali [...]. Per la legge urbanistica del '42 i Piani Particolareggiati si configurano anzi (in sostanza) come dei "planivolumetrici", cioè come dei piani destinati a fissare in modo preciso gli inviluppi e i vincoli di volume cui devono sottostare i singoli edifici⁹. In pratica, la progettazione urbana finisce in questo modo per essere divisa in più livelli, rigidamente distinti secondo l'ampiezza delle aree considerate: le scelte che riguardano la città (spesso intese in senso prevalentemente funzionale), le scelte che riguardano i quartieri e le singole zone (intese come precisazione dei volumi e delle tipologie), le scelte che riguardano gli edifici (ridotte in sostanza alla progettazione delle facciate e della disposizione interna). E' evidente che questa concezione non è neutra: essa ha un fondamento storico preciso, ed è frutto delle deformazioni e delle schematizzazioni successive al movimento razionalista del periodo fra le due guerre.

Da cosa è derivata in particolare la fortuna del "planivolumetrico"?

All'inizio essa ha avuto delle ragioni concrete. «Le derivazioni del Movimento razionalista infatti hanno perfezionato ed esasperato l'idea dello *zoning* – un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto – e hanno imposto alla città la rigidità di tipologie edilizie [...] bloccando sul nascere quella ricchezza di invenzione per i tipi architettonici che derivava proprio dall'affrancamento dell'Accademia, [...]»⁹. S'avviò così quell'evoluzione per cui i Piani Particolareggiati diventarono spesso dei puri piani di volumi. Distinguere fra la definizione volumetrica e il progetto vero e proprio dell'edificio, sembrava sensato perché era avvenuta un'opera di schematizzazione e di canonizzazione delle tipologie edilizie e in realtà ciascuno di quei volumi alludeva in modo indiretto ad un tipo definito: l'idea [...] era fondata all'inizio sulla accettazione di modelli tipologici riconosciuti, ma legati anche ad un momento particolare della storia dell'architettura. Questa concezione e questa disciplina urbanistica hanno portato a schematismi inaccettabili. [...] I planivolumetrici sono "composti", cioè, non già globalmente, desumendo tipi e spazi e superfici e vegetazione da un'unica idea, del quartiere o della città, approfondita, maturata, quale solo può venir fuori dal cervello di un buon architetto, o da una organizzazione efficiente di architetti che disegnano un volume pensando alle cellule singole e ai materiali e ai colori e alla vita che vi si svolgerà dentro, [...], ma con il distacco e l'indifferenza di chi mette insieme dei volumi che poi dovrebbero diventare "architettura" nelle mani di qualcun altro.

[...] Questa è infatti la contraddizione più macroscopica e evidente dei planivolumetrici: la divisione istituzionalizzata dei compiti fra chi progetta le forme d'insieme dei quartieri e degli edifici, e chi li definisce nella loro architettura concreta, [...]. I primi non possono che

fare un'operazione compositiva astratta e formalistica, visto che definiscono dei volumi di edifici dimenticando (o forzatamente sottintendendo) che essi hanno anche una struttura, dei caratteri, dei sistemi costruttivi, dei trattamenti, delle disposizioni interne, delle ragioni funzionali, e che tutti questi aspetti sono collegati in modo unitario e tutti concorrono, ciascuno a suo modo, a determinare le forme d'assieme; i secondi, quelli cioè cui sono affidati i progetti particolari, si trovano invece soggetti a vincoli inaccettabili [...]. Sotto il peso di queste contraddizioni e di queste conseguenze negative, e anche in seguito alle polemiche condotte da una parte della cultura, vi sono stati, soprattutto negli ultimi anni, dei tentativi di interpretare i piani particolareggiati in modo diverso dalla tradizione del planivolumetrico. Una prima via tentata è stata di concepire il piano in modo meno rigido, rendendolo più uno schema generale e un sistema di vincoli, che non un piano fondato su una definizione di volumi in senso stretto. [...] Questa evoluzione, quando non è consistita in un semplice svuotamento dei piani, resi vaghi e indeterminati, ha certo costituito un progresso, ma [...] In realtà, sono gli stessi fondamenti del piano particolareggiato ad essere ambigui, per il metodo che esso suppone necessario alla progettazione della città, per il suo concepirlo cioè in modo schematico e riduttivo, presupponendo un "iter progettuale" arbitrariamente separato in fasi e in scale dimensionali diverse. Sfumare i caratteri del piano può servire quindi ad evitare le distorsioni maggiori, ma non ad impostare un metodo corretto di progettazione urbana. Altre posizioni che hanno avuto particolare fortuna, sono state quelle che hanno creduto di "superare" l'equivocità dei piani particolareggiati eliminando in pratica da essi i problemi dell'architettura, o riducendoli ad una parte trascurabile, e facendone invece degli strumenti di "micropianificazione", centrati solo su rapporti quantitativi e su problemi funzionali, sociali, economici, commerciali, ecc.. Questo atteggiamento è in realtà una fuga da problemi in cui non si vede chiaro e che non si è capaci di affrontare, e può essere riportato a quella generale mitomania pianificatoria che in tempi recenti ha largamente investito la cultura italiana. Per questa via, [...] ci si inserisce anche in quel vasto filone di posizioni che tende ad eliminare l'architettura dalla città, negando, in nome dei miti della efficienza e della tecnocrazia, che alla sua costruzione debbano presiedere anche una intenzione estetica, un disegno cosciente, una volontà di forma. All'opposto, noi crediamo che sia necessario reintrodurre l'architettura fra i problemi fondamentali, dando ad essa nuovo spazio, nuove possibilità, nuovi strumenti di lavoro. [...] In futuro dovremo quindi pensare a dei modi concreti per definire le forme della città e delle sue parti, elaborando un metodo di progettazione che non si limiti alla pianificazione come oggi è intesa, ma coinvolga in modo diretto ed esplicito anche il piano figurativo.

[...] Questi progetti, che potranno essere alla scala della città come delle sue singole parti, non potranno in realtà realizzarsi se non istituendo una dialettica continua e positiva con il processo reale della trasformazione urbana. Solo se riusciremo a pensare [...] a dei progetti aperti, capaci di accogliere le nuove indicazioni che vengono dal modificarsi della città; solo cioè se questi progetti sapranno tener conto [...] anche dei contraccolpi che ogni nuovo intervento induce nel quadro formale della città, e sapranno adeguare le proprie intenzioni di disegno via via che esse trovano attuazione nel reale; solo quindi se [...] non ci baseremo su un puro sistema di vincoli e di limiti "in negativo", ma penseremo piuttosto ad un quadro elastico di intenzioni formali e di stimoli figurativi; solo quindi se questo "piano formale" non sarà un fatto compiuto a priori, ma un fatto che si compie nel suo farsi, entro i limiti però di una intenzione formale chiaramente delineata, solo a queste condizioni noi potremo riportare ad un disegno complessivo e ad una volontà estetica unitaria la

ricchezza estrema di fenomeni e di trasformazioni di una città. Questi progetti, quindi, avranno in sostanza il compito di definire i caratteri fondamentali della città e delle sue parti, e di indicare l'idea architettonica e l'immagine urbana cui dovrà uniformarsi ogni loro sviluppo. Questa immagine [...] è evidente che non può essere espressa attraverso delle indicazioni schematiche di masse e di volumi; quello del planivolumetrico diventerà dunque un momento del tutto estraneo a questo metodo di progettazione. La definizione concreta delle parti di città, sul piano dell'architettura, potrà avvenire senza ulteriori mediazioni [...]; le parti urbane, anzi, potranno diventare concretamente, al posto dello edificio, la nuova unità dimensionale della progettazione architettonica.

[...] Nel frattempo, però, non è possibile abbandonare la città al suo sviluppo spontaneo, [...]; è necessario agire subito, in modo concreto e con i mezzi che si hanno, in alcuni casi con operazioni esemplari, [...]. In questo quadro va considerato il problema dei piani particolareggiati: infatti, malgrado il loro anacronismo e i loro limiti di fondo, è probabile che per diverso tempo ancora saranno uno dei pochissimi strumenti che avremo a disposizione per controllare il disegno delle mutazioni urbane. Bisogna vedere dunque se non è ancora possibile usarli, facendoli diventare qualcosa di diverso dagli elaborati tradizionali e rendendoli maggiormente coerenti agli obiettivi di progettazione cui si è accennato. I margini di elasticità e di interpretazione offerti dalla legge consentono, almeno in parte, di evitare gli errori e le distorsioni più rilevanti, avvicinandosi in corta misura al tipo di progetto urbano che abbiamo cercato di delineare. Le norme di attuazione possono essere usate in modo estensivo rispetto alla prassi corrente; il planivolumetrico può essere trasformato in un insieme complesso di indicazioni architettoniche. Questa operazione ha chiaramente dei limiti e dei margini di equivoco, ma va ugualmente tentata e deve servire a porre le basi dei nuovi strumenti progettuali e legislativi.

Queste dunque sono le prospettive e le intenzioni a cui è stato riportato anche il Piano Particolareggiato delle zone di S. Silvestro e di S. Donato. Esso si basa su delle precise decisioni politiche e di pianificazione assunte più a monte, e considera e predispone esso stesso delle scelte rispetto ai problemi sociali, funzionali, universitari, urbanistici, ecc.; il suo attributo essenziale è però quello di tradurre tutto questo in organizzazione spaziale e in vincoli architettonici.

Il Piano dunque è stato inteso nel senso anzidetto di un progetto di architettura "aperto", avente come scopo quello di definire una immagine e dei criteri generali cui riferire i progetti degli edifici, [...]. Gli strumenti normativi cui il Piano ha fatto ricorso, sono gli sviluppi massimi entro cui devono essere contenuti i volumi, le quote variabili fra un minimo e un massimo, i rapporti di altezza, le linee obbligate, gli allineamenti, l'indicazione dei tracciati e dei percorsi. Questi vincoli non sono reciprocamente autonomi, ma ciascuno è in funzione degli altri e ad essi complementare, fino a costituire un unico sistema di relazioni. Considerati nel loro complesso, essi intendono più delineare in modo propositivo le forme e le idee a cui vanno riportati i singoli interventi, che fissare dei divieti e dei limiti in senso solo negativo: cioè cercano più di costruire un'immagine-guida, che di indicare ciò che non deve essere fatto.

Le indicazioni grafiche relative a un dato vincolo, riportate nei disegni, rimandano ciascuna a una o più "norme di attuazione", che ne precisano il senso e la portata giuridica. Inoltre, tutto il sistema di vincoli e di indicazioni espresso dal Piano come entità normativa, è da considerarsi integrato dalle note e dalle descrizioni contenute in questa relazione, che non ha solo lo scopo di chiarire le scelte e i principi generali, ma anche quello di [...] illustrare lo spirito che presiede alle singole norme.

2. LA ZONA DEL PROGETTO: IL COLLE DI SARZANO

[...] Si è già visto quali siano le origini e la struttura interna dell'insediamento sul Colle di Sarzano. [...] Sono però profondamente cambiati il significato urbano e il carattere della zona. L'originaria ragione difensiva si è andata col tempo attenuando, fino a diventare trascurabile; così anche è andata scemando la sua importanza come centro civile e religioso fra i principali della città, e del ruolo precedente è rimasto segno solo nei caratteri degli edifici e nel significato dei luoghi. La configurazione del rilievo è diventata, da fattore di difesa, fattore di isolamento dal contesto urbano, e la collina s'è trasformata in sede appartata e privilegiata di una serie di conventi – S. Silvestro, S. Maria in Passione, Nostra Signora delle Grazie, S. Maria di Castello –, assumendo un carattere prevalentemente religioso. [...] le costruzioni difensive e le torri sono scomparse entro le strutture conventuali; gli edifici sono stati via via sopralzati; nuovi tipi edilizi si sono sovrapposti a quelli antichi attraverso interventi successivi, dando luogo a soluzioni originali e stratificate; i percorsi, pur mantenendo in genere i tracciati primitivi, si sono profondamente modificati nei loro caratteri d'architettura. L'aspetto più interessante in questo processo di costruzione, è stato come l'architettura si sia via via definita in modo dialettico e pienamente coerente con i caratteri naturali del luogo e con la configurazione del rilievo; l'ubicazione elevata e la posizione scoscesa e dominante rispetto al resto della città, sono diventati, da dati naturali e precostituiti, elementi anche della organizzazione spaziale della zona e della definizione degli edifici, cioè sono stati liberamente reinventati e trasformati attraverso l'architettura. Ai versanti della collina sono state addossate delle corone di edifici, sostituendo alla ripidità dei pendii la successione verticale dei muri; l'andamento del terreno è stato modificato dalla costruzione di terrapieni, contenuti da grandi muraglioni e sormontati da orti e da alberi; le vie in salita sono diventate dei fatti costruiti, ora incassate entro alti muri e scavalcate dagli archivolti e dagli edifici, ora aperte nella tranquillità degli spazi e delle piazzette poste superiormente; i muri, quelli degli edifici come quelli dei terrapieni, strapiombanti verso il basso, erano pensati anche essi come elementi di architettura, e mentre talvolta diventavano dei puri fatti di definizione spaziale, con grandi superfici nude e distese, altre volte erano segnati con semplicità dai finestrini barocchi tipici di Genova, aperti entro la continuità delle pietre, e altre volte ancora apparivano fittamente lavorati dalle finestre e dalle logge sovrapposte. Tutti questi fatti, insomma, contribuivano a definire delle visuali e delle prospettive complesse, in cui gli elementi posti su livelli e su piani diversi si sovrapponevano l'un l'altro e concorrevano a determinare il moto ascendente dell'architettura verso la cima del colle. La zona, così, è ricchissima di invenzioni spaziali, ed è diventata una delle più interessanti di Genova dal punto di vista architettonico; il lavoro di costruzione e di adattamento di epoche diverse ha creato, modificando i dati del paesaggio e del terreno, un'opera di architettura urbana unitaria, estremamente complessa, carica di significati storici, ma quanto mai attuale rispetto alla forma della città.

La collina può essere divisa, per l'andamento del terreno e per il percorso delle vie, in due parti diverse, meridionale e settentrionale, al di qua e al di là della piazza di S. Maria in Passione. [...] L'area di maggiore importanza era in antico il vertice meridionale della collina, ultimo e più fortificato centro difensivo, ma anche luogo di residenza delle maggiori autorità civili e religiose. Qui si formano prima il castrum romano, poi la rocca bizantina col sistema delle sue torri difensive, poi ancora il palazzo fortificato fatto costruire dai re longobardi, infine il palazzo del Vescovo, sua residenza principale dal IX al XV secolo. Nel XV secolo infine, gli edifici

precedenti vengono trasformati nel convento di S. Silvestro [...]. L'organismo si articola intorno a una serie di spazi liberi: un vasto chiostro di forma irregolare, giardini e terrapieni [...], la piazzetta di S. Silvestro [...]. Nella chiesa, tre ambienti comunicanti (chiesa vera e propria, coro e cappella) si succedevano longitudinalmente in un complesso di eccezionale valore architettonico e tipologico che scavalcava la via Mascherona con un archivolto. In continuità architettonica e fisica con il Convento di S. Silvestro si poneva quello successivo di S. Maria in Passione, [...] Il principale corpo edilizio, molto alto, continuava quello del convento di S. Silvestro e strapiombava sulla via Mascherona. [...] il complesso degli edifici è stato ridotto, dai bombardamenti prima e dalle demolizioni poi, ad un cumulo indistinto di macerie, in cui gli unici resti sono il campanile e i muri della chiesa di S. Maria in Passione, il campanile di S. Silvestro, e una serie di rovine sull'estremità meridionale, dove sono venute alla luce antiche strutture medioevali e bizantine. La parte settentrionale del colle è invece rimasta sostanzialmente indenne dal bombardamento, e comprende due complessi principali, il convento di S. Maria di Castello e l'isolato di palazzo Embriaci. Il primo, che non è compreso nel nostro Piano Particolareggiato, è però parte integrante della storia e della fisionomia del colle, centro religioso fra i più antichi e illustri della città e opera eminente d'architettura. [...] Accanto ad esso sorge l'isolato di Palazzo Embriaci, che comprende, oltre che il palazzo e la torre di questa famiglia, anche gli edifici costruiti sulla parte principale dell'antico Convento di S. Maria delle Grazie detta "la Nuova". [...] Alla fine dell'ottocento il complesso è stato sottoposto a diversi interventi di rifacimento che hanno sopralzato gli edifici, modificato lo impianto e trasformato il chiostro in una corte ostruita da nuovi corpi di fabbrica, ma che hanno anche avuto in genere un loro preciso carattere e una loro dignità architettonica (specie nella palazzata verso S. Maria di Castello). [...] la struttura conventuale ha lasciato segni importanti, oltre che nell'impianto d'insieme, nell'organizzazione interna di diversi corpi edilizi. [...] Nello stesso isolato si trova anche la "domus magna" dell'antica famiglia degli Embriaci. [...] Nel corso dell'ottocento la corte interna è stata parzialmente ostruita con costruzioni minori, il palazzo è stato sopraelevato, e la torre è rimasta incassata fra la sopraelevazione del palazzo e quella dell'ex-convento adiacente di S. Maria delle Grazie, perdendo il carattere dominante che aveva nel profilo della città. Nonostante ciò il palazzo Embriaci, la torre, la corte interna, la piazza, alcune delle case circostanti, rimangono un esempio molto interessante di quelle unità urbane (di cui s'è parlato in precedenza) legate alle consorzierie nobiliari, e costituite da edifici tipologicamente compiuti nei loro caratteri e nei loro rapporti.

3. LA ZONA DEL PROGETTO: LA PARTE DI S. AGOSTINO E S. DONATO

La zona di S. Donato e S. Agostino non ha la stessa evidenza fisica della collina di Castello, ma ha anch'essa una sua configurazione e un suo disegno preciso, [...]. L'impianto urbano deriva principalmente dalla posizione e dal ruolo che la parte ebbe nella città, [...] ai margini meridionali di Genova, limitata dalle cerchia di mura prima del X e poi del XII secolo, vicina ad una porta di estrema importanza per le comunicazioni e la difesa, quella Soprana. Soprattutto le mura e l'accesso della porta sono stati decisivi nel determinare i tracciati ed il piano, che si definiscono con [...] tale aderenza alle esigenze funzionali e alle forme del terreno, da diventare un fatto permanente, stabile attraverso le vicende storiche: [...] Il piano è qui forse il fatto principale, quello che dà forma

urbana e quello cui gli altri elementi si riferiscono e da cui dipendono. Legati alla loro posizione rispetto alla città sono anche la storia e il significato dei principali fatti emergenti, come la lunga piazza di Sarzano, a forma di mezzaluna, e il convento di S. Agostino. Anch'essi sono elementi di organizzazione e di riferimento per il tessuto edilizio, ma sono determinanti nel definire il volto e il carattere della zona soprattutto per la loro originalità di concezione e di disegno, [...] nella particolarità dell'architettura e dell'invenzione tipologica. Entrambi sono fatti di dimensioni assai notevoli rispetto alla scala della città antica.

[...] Le mura non solo concorrono a determinare la pianta e la forma urbana, ma sono in questa parte anche un elemento fisicamente importante ed evidente. La cinta più antica, del X secolo, [...] completamente scomparsa; [...] resterà nel tracciato delle vie (vico Dragoni), nella delimitazione degli edifici (il convento, le case addossate al colle) e nella configurazione degli spazi e delle piazze (piazza Sarzano). Dunque le mura, anche una volta scomparse, sono un fatto persistente nella città [...]; in genere ciò non dipende da un vincolo fisico, ma anche dalla memoria del limite e dalla coerenza del tracciato rispetto al terreno. Le successive mura dette del Barbarossa (risalenti al 1155/1161) corrono, dopo la porta Soprana, più a sud della cerchia precedente, [...] procedono poi lungo il margine esterno della piazza Sarzano [...] e si congiungono alle successive Mura dello Grazie, un tempo a strapiombo sul mare. Questa parte della cinta esiste in gran parte ancor oggi, ma ha completamente perso l'originario significato di limite e il suo aspetto primitivo. Infatti il muro è stato in gran parte inglobato negli sviluppi edilizi successivi e compreso tra due opposte schiere di case, che essendo più alte, ne fanno una sorta di via di servizio sopraelevata, all'altezza dei secondi o dei terzi piani. Questa struttura tipologica è di estremo interesse, e mostra con quanta libertà in antico gli elementi edilizi precedenti venissero ricompresi entro le nuove costruzioni e utilizzati secondo nuovi schemi funzionali e tipologici [...].

[...] possiamo in sostanza distinguere in questa parte di città tre sistemi principali di strade.

Il primo è il gruppo delle vie che convergono come "dita d'una mano" verso la porta Soprana, [...]. Il ventaglio è stato gravemente mutilato dagli interventi di apertura della via Dante e della via di Porta Soprana, [...]. La maggior parte delle vie è comunque rimasta fino ad oggi e non è stata cancellata dalle distruzioni portate dai bombardamenti. Lo schema comprendeva, a partire dalle mura, una decina di tracciati con vergenti, ma ordinava in realtà anche tutto il sistema delle altre strade e dei percorsi secondari, ed aveva dunque una grande importanza nella forma della città; l'asse principale era la salita del Prione, che, come s'è visto, segue la linea di massima depressione dal declivio ed è parte dell'antico asse di comunicazione fra la porta e la più antica zona del porto.

La trama della città è stata razionalizzata e cambiata in molti altri punti, ma non in questo schema fondamentale: la persistenza del piano è stata ed è in questa parte urbana soprattutto la persistenza dei tracciati confluenti alla Porta. Per questo s'è pensato che il progetto li dovesse assumere (là dove non sono stati completamente alterati) come un dato fisso e sostanzialmente non modificabile. Vi è poi un altro percorso, di una certa importanza storica, [...] che può grosso modo esser fatto coincidere con gli attuali vico Vegetti (da piazza S. Bernardo a piazza S. Agostino), vico Tre Re Magi (che corre lungo il fianco di S. Agostino) e via Ravecca (che finisce a Porta Soprana). Questa strada, [...] obbediva ad esigenze precise di comunicazione dalla zona più popolosa della città alle pendici orientali della collina di Castello, e da queste all'accesso di Porta Soprana; [...] il percorso, pur avendo perso le

ragioni iniziali, e pur essendo mutati i suoi rapporti con la trama viaria in seguito all'apertura secentesca di Stradone S. Agostino, è sostanzialmente rimasto come tracciato, condizionando l'ubicazione e la costruzione degli edifici, [...].

Un terzo sistema di vie, infine, è quello costituito da alcuni interventi secenteschi, [...]. Un primo intervento riguarda l'apertura di «[...] Piazza Nuova delle Erbe, [che] come lo svela la denominazione, fu dal Comune assegnata per luogo di mercato ai venditori di ortaglie, [...]»¹⁰; su un lato era bordeggiata dall'importante asse viario costituito da via S. Donato e salita del Prione [...]. Un secondo intervento è l'apertura di piazza e di via Pollaioli (XVII° sec.) che unisce piazza del Palazzo Ducale [...] con la chiesa di S. Donato [...]. Un terzo intervento, di fatto il principale, è quello fortemente innovatore dello Stradone S. Agostino (1690), che collegando in modo diretto S. Donato e piazza Sarzano, cambia notevolmente [...] l'antica struttura edilizia. La strada viene aperta spianando una montagnola (quella di S. Agostino) ed è rigorosamente rettilinea, larga e in accentuata pendenza, cioè di forma e concezione assai diversa rispetto al sistema dei "carugi" circostanti. Sui lati sorge una serie di case (diverse sostituite successivamente) che giustificarono economicamente l'intervento e delle quali alcune sono di nobile disegno, [...] Altri interventi, infine, facilitano le comunicazioni con Madre di Dio e con Carignano: [...] agli inizi del settecento, viene costruito il ponte di Carignano (1718-24), che con eccezionale impresa ingegneresca e costruttiva (ma anche con una precisa visione d'architettura) scavalca in quattro arcate la valle di via Madre di Dio e l'insieme fitto delle sue case, collegando piazza Sarzano con la cima del colle di Carignano e la basilica dell'Alessi.

Il significato generale di tutti questi interventi sta dunque nell'aver aperto un insieme di assi viari che collegano la zona di S. Lorenzo e di Palazzo Ducale con le zone meridionali di Sarzano, Madre di Dio e Carignano; [...] sono anche però (in quest'area) la prima modificazione sostanzialmente diversa dai caratteri dell'impianto medioevale [...]. L'idea della strada, il suo carattere di asse architettonico, il suo mutato rapporto con l'isolato e con gli spazi interni, le nuove tipologie edilizie delineano una idea differente della città e propongono un modo differente e ordinatore di intervenire sui dati urbani precedenti e sui dati del terreno. [...] A questa struttura viaria, sono integrati quelli che sono forse i due fatti principali della zona, cioè piazza Sarzano e S. Agostino. Piazza Sarzano si pone come naturale continuazione della via Ravecca e come spiazzo che cinge la collina del Castello seguendo l'andamento del terreno. [...] era una sorta di grande "piazza pubblica", luogo di adunate e di assemblee di popolo, [...]. Un tempo il margine dalla parte del mare e verso meridione era dato per un lungo tratto dalle mura del 1155, e l'aspetto era, più che quello di una piazza come fatto costruito e definito architettonicamente, quello piuttosto di un grande spazio libero piano e curviforme, limitato da una parte dalle mura e dallo scoscendimento del suolo verso la valle ed il mare, dall'altro dalla rocca e dalle forti elevazioni del terreno. Gradualmente però, sui lati sorsero gli edifici (il convento di S. Agostino, la chiesa di S. Salvatore, le case, Borgo Pisano), le forme si precisarono, [...]. S'è formata così una piazza che non ha l'uguale fra le altre piazze italiane [...].

Il centro architettonico sta a metà della mezzaluna, sul lato a mare, ed è costituito dalla chiesa di S. Salvatore, fondata nel XII° secolo, ampliata e ricostruita a metà del '600 (1653) e gravemente danneggiata nel corso dell'ultima guerra (1942-43). [...] Sul lato a mare erano anche altri edifici religiosi, tutti importanti – con i loro prospetti semplici e i loro finestroni – nel definire la fisionomia della piazza [...]. Il lato opposto della piazza era chiuso invece dal fianco molto semplice del convento di S. Agostino, da alcune case sei-settecentesche

[...], dalle case infine ai piedi del Castello, colto dal basso nella sua successione verticale di edifici. Anche vista dal mare, piazza Sarzano [...] appariva arroccata con le sue costruzioni al di sopra delle mura e sovrastata dal Castello; [...].

Anche il complesso di S. Agostino, posto tra Vico Tre Re Magi e piazza Sarzano, è compreso in modo organico entro la maglia delle vie, che lo definisce nei suoi limiti e nella sua forma particolare, in origine quasi a triangolo. E' anzi proprio il vincolo dato dal luogo e dal tracciato delle vie e della piazza che costringe ad adattare gli usuali schemi dell'architettura conventuale, inventando un organismo tipologicamente diverso sia nella forma delle parti costitutive, sia nei rapporti fra convento e chiesa. [...] [La chiesa] è di tipico schema monastico, e sul lato a valle (verso vico Tre Re Magi) s'arricchisce dopo il 1300 di una serie di cappelle costruite dalle corporazioni artigiane, che danno al fianco settentrionale l'aspetto e il carattere di una concrezione architettonica complessa e stratificata. Il complesso è dunque un esempio della relazione stretta che sempre nella città è esistita fra la morfologia urbana (cioè la forma ed il piano della città) e la tipologia edilizia (cioè gli schemi tipici dell' cui ricorrono gli edifici), e del prevalere ora dell'una ora dell'altra a seconda dei caratteri e della situazione urbana.

Ma ancor più che l'aspetto tipologico, ci interessa qui il rapporto fra S. Agostino e la città, fra il monumento e tessuto. S. Agostino è di dimensioni assai grandi rispetto alla scala minuta della città medioevale, ed è un organismo sostanzialmente unitario, ma anche articolato, complesso, nel senso che assume caratteri formali e significati di architettura diversi per le diverse parti della zona circostante, [...]. Il campanile, molto alto e di grande bellezza, [...] da tutti i lati e per tutte le parti circostanti della città è un importante fatto di ordinamento e di definizione spaziale, [...]. Sul lato di piazza Sarzano il convento chiudeva lo spazio con una cortina di grande semplicità, mentre sul fondo della piazza l'abside funge da elemento di raccordo fra le diverse strade; da stradone S. Agostino e da vico Vegetti l'elemento dominante è invece la facciata della chiesa, con il suo valore di fondale e con la piazzetta che essa definisce; dalla collina di S. Silvestro, piazza e facciata sono di nuovo gli elementi più importanti, ma l'organismo si mostra anche dall'alto, in modo unitario, nel sistema dei suoi tetti e nella complessità delle sue parti; [...]. Si può dire insomma che S. Agostino, anche se non è una del le opere più importanti dell'architettura genovese, ha però rispetto alla città un ruolo formale complesso e differenziato, e si pone come centro architettonico e di coordinamento di una vasta parte urbana. Di questo ha dovuto evidentemente tener conto anche il nostro progetto. [...]

4. DESCRIZIONE DEL PROGETTO: IL DISEGNO E LE SCELTE GENERALI

In generale, le descrizioni non sono dei fatti neutri, ma si basano su un metodo e un'intenzione; [...] Anche la descrizione delle zone del Piano non è stata solo illustrativa, ma ha espresso una interpretazione della forma urbana, nel senso che cercando di leggerne la struttura, le relazioni, il disegno, ha anche finito per proporre alcuni fatti come fondamentali, cioè come capisaldi urbani, come permanenze attorno a cui costruire le trasformazioni e i progetti futuri. [...] Consideriamo anzitutto i confini del Piano Particolareggiato: anziché in base a considerazioni utilitarie, anch'essi sono stati decisi riferendosi alla storia della città e ai caratteri delle sue parti; in altre parole, l'area è stata circoscritta cercando di comprendere zone storicamente e formalmente omogenee, [...]

Benché il progetto si basi su dei criteri unici e su una stessa idea generale, esso si compone di parti distinte, [...] Inoltre, il fatto che le aree

bombardate di maggiore estensione siano tre e siano tra loro fisicamente separate, significa che anche gli edifici nuovi di cui si prevede la costruzione saranno divisi in grossi gruppi omogenei, ciascuno evidentemente con problemi diversi di disegno e di rapporto con la città; [...] anche questo fatto contribuirà in modo rilevante a creare delle zone urbane differenziate, con una loro individualità e un loro carattere formale – La collina di Castello; la zona del Prione, S. Donato, S. Agostino; il settore compreso fra piazza Sarzano e le Mura – che già avevano storicamente delle diverse caratterizzazioni urbane, vengono così proposte anche nel progetto come parti autonome, dotate di una loro particolarità di disegno; soprattutto la collina di Castello ha sempre avuto un ruolo e una configurazione così precisi e marcati, da non potere essere interpretata che come parte individua rispetto al resto della città. [...] malgrado queste articolazioni e questa complessità interna di disegno, [il progetto] è anche un fatto sostanzialmente unitario [...]. Questa coesione deriva in primo luogo dal suo essere organicamente compreso [...] entro la maglia storica, che viene rispettata nei suoi aspetti fondamentali e riconduce i nuovi interventi entro il più generale disegno della città; [...].

Un secondo fattore di unità è dato dal rapporto con i monumenti, cui il progetto si riferisce nel suo insieme, al di sopra delle proprie divisioni interne. La città antica infatti non era indifferenziata, ma aveva al suo interno una grande complessità di rapporti tra il tessuto edilizio vero e proprio e alcuni fatti principali, emergenti, di significato collettivo [...]. Nella Genova antica, dato il carattere scarsamente accentrato della città, e data la mancanza di presenze edilizie centrali e dominanti, questi fatti urbani principali tendono a costituire una sorta di maglia diffusa, formata da chiese, piazze, palazzi, gruppi particolari di edifici, attorno a cui si organizza il tessuto delle case e degli edifici minori. Questo carattere della struttura urbana ha una grande importanza, e il progetto ne ha dovuto tener conto, cercando anzi di chiarirlo e di precisarlo. Edifici come S. Agostino, S. Donato, S. Salvatore, Porta Soprana, la torre Embriaci, i campanili sul colle di S. Silvestro – che sono sempre stati determinanti nella organizzazione formale della città –, anche nella nuova sistemazione conservano questo ruolo urbano e compositivo primario. S. Agostino e piazza Sarzano sono forse i fatti che hanno maggiore importanza per la configurazione delle parti nuove, non solo perché sono in posizione centrale rispetto ad esse, che si dispongono tutt'attorno, ma anche perché ne orientano la forma e la composizione, diventandone centro architettonico e punto di aggregazione formale. La piazza viene reintegrata nei valori spaziali alterati dal bombardamento, e riproposta come centro di vita e di relazioni. Il complesso chiesastico e conventuale di S. Agostino [...] diventa, per tutt'e tre le zone ricostruite, uno dei principali riferimenti formali, un perno attorno a cui esso gravitano e che le tiene in qualche modo unite: esso viene assunto dal progetto nel senso più alto in cui un monumento può essere inteso, e cioè non solo come opera eminente d'architettura, ma anche come fatto ordinatore della città, capace per un vasto intorno di definirne gli sviluppi formali. Il progetto si riferisce però anche ad altri monumenti, esterni alla zona del Piano, ma parte integrante del paesaggio genovese, come la chiesa di Carignano, la chiesa del Gesù, palazzo Ducale, S. Lorenzo, S. Giorgio, S. Torpete; anch'essi sono dei termini dialettici con cui le parti nuove si misurano e da cui traggono motivi concreti di ispirazione. Il progetto, dunque, non s'è costruito solo in relazione a monumenti interni o vicini, ma anche in rapporto al sistema più generale dei monumenti urbani.

Infine, il progetto è unitario perché sono unitari i suoi principi formali e i suoi criteri di costruzione interna. Esso ricorre anzitutto a degli elementi architettonici che si ripetono con significati analoghi nelle varie parti, contribuendo all'unità delle forme: le scalinate, i terrazza-

menti, i giardini pensili, gli edifici a blocco compatto, le piazze porticate incise entro uno spazio lastricato più vasto, ecc., sono i termini analitici su cui si basa la composizione urbana. [...] una scelta del progetto è in fatti quella di misurarsi continuamente – anche se in modo libero e non pedissequo – con diversi aspetti tradizionali dell'architettura genovese. In linea generale, crediamo infatti che i nuovi interventi debbano istituire un rapporto con la città storica, che non sia solo con i suoi luoghi e i suoi edifici singoli, [...] ma anche con i modi generali della costruzione urbana e con i caratteri della sua edilizia, perché essi, oltre a concorrere in modo determinante alla definizione del disegno e del paesaggio urbano, hanno anche giustificazioni e radici profonde, che si identificano al limite con la cultura e la storia stessa della città.

Il progetto così fa proprie - interpretandole in modo diverso - alcune scelte generali già presenti nella città,

- Anzitutto, l'integrazione (che si è sempre avuta storicamente) tra gli edifici e i dati naturali, cioè l'adattamento organico della città alla conformazione del rilievo, il modellarsi delle forme edilizie in aderenza alle forme del terreno. [...] nel progetto: le forme urbane si svolgono in modo legato ai caratteri del suolo, [...]: in alcuni casi essi si sviluppano secondo schemi a terrazzamento, in altri giocano sulle pendenze e sui dislivelli e si addossano ai declivi retrostanti.

- Un secondo fatto ripreso dalla storia di Genova, è lo svolgersi della architettura su piani e su livelli a quote diverse, il che porta con sé anche una grande complessità di rapporti visuali e prospettici. [...] uno degli aspetti storici più evidenti della forma di Genova, e cioè il suo svilupparsi più su tre che su due dimensioni, l'usare il rilievo per affermare un carattere essenzialmente "tridimensionale" degli spazi urbani: [...] Questa dimensione spaziale, come vedremo, è parte integrante ed essenziale anche delle forme proposte dal progetto. Infine (come si chiarirà nel seguito della descrizione), anche l'architettura delle vie e delle salite, il modo di concepire l'uso del verde, il rapporto fra indicazioni architettoniche e forme d'insieme, e molti altri aspetti di architettura urbana, si legano nel progetto ai caratteri storici e formali della città.

In sostanza, dunque, il progetto si costruisce come fatto globale e unitario attraverso:

- il suo rapporto d'insieme con la città e con il "piano urbano";
- il suo rapporto con il sistema dei monumenti interni ed esterni alla zona di Piano;
- i suoi criteri compositivi e di costruzione formale, e il suo rapporto con alcuni caratteri storici dell'architettura genovese.

La definizione delle forme urbane si è però scontrata con due ordini di esigenze, in apparenza contraddittorie. La prima è quella di ricostruire le aree bombardate, senza lasciare smagliature nel corpo della città antica, ma ripristinando anzi i suoi caratteri di continuità e compattezza edilizia; a ciò spingono, come si è visto, sia delle scelte generali di architettura (per cui è assurdo limitarsi "a sistemare" i vuoti del bombardamento, ma occorre ricomporli attraverso un sistema di edifici e di spazi costruiti), sia anche le necessità di spazio dell'università, la quale chiede un numero e una cubatura di edifici nuovi capaci di garantire un funzionamento efficace.

La seconda esigenza è invece quella di adottare una soluzione che sia anche ricca di spazi aperti, di luce e di verde, diversa dal buio e della strettezza dei vecchi carugi; bisogna creare degli sfoghi e delle pause di respiro al la densità soffocante del Centro Storico, rendendolo capace di accogliere una vita meno sacrificata di quella attuale.

Il Piano cerca di tenere presenti entrambe le esigenze. Da una parte esso ricostruisce in modo reale, ricucendo la continuità edilizia e viaria della città antica e consentendo una cubatura massima elevata, inferiore a quella dello stato anteguerra, ma comunque sufficiente alle necessità della nuova sede universitaria; da un'altra parte, però, esso provvede anche a contenere fortemente l'altezza dei nuovi edifici rispetto a quelli circostanti, e soprattutto a controllarli nei rapporti volumetrici, nelle visuali, negli allineamenti, nei tagli prospettici, in modo che le parti nuove si configurino, rispetto al corpo della città antica, più come un sistema di spazi distesi che come un blocco di emergenze edilizie. Ciò è stato ottenuto confinando una certa aliquota di cubatura in sotterraneo, con illuminazione artificiale, ma soprattutto utilizzando in un modo organico gli spazi urbani e sfruttando le pendenze del terreno nel modo che si è detto, cioè adattandovi gli edifici con corpi terrazzati o addossati ai declivi, che non sono solo una scelta d'architettura, ma anche una via per accrescere le possibilità di edificazione in modo coerente con i caratteri della città.

In questo quadro, molti edifici diventano superiormente percorribili, chiusi verso cielo da terrazze praticabili integrate al sistema delle piazze e delle strade. Le coperture, dunque, [...] sistemate a piazzale o a giardino pensile, si trasformano in fatti assai diversi dai tetti della città storica, cioè con diverso disegno e diverse funzioni, non più semplice coronamento degli edifici, ma prosecuzione spesso su altre quote e altri livelli della parte viva e collettiva della città. Uno dei caratteri fondamentali del progetto diventa così quello di dare una grande ampiezza agli spazi pubblici; esso crea nel cuore del tessuto tradizionale un sistema estremamente vasto di aree libere e pedonali, fatto di piazze, terrazze, giardini, e la città nel suo insieme viene proposta come spazio continuo, unitario, in cui senza soluzioni di continuità si passa dai tracciati e dalle vie antiche alle nuove distese alberate e pavimentate.

Si capisce come in questa soluzione il verde finisca per assumere notevole estensione: mentre i vecchi orti e i vecchi giardini privati – posti sui terrapieni o all'interno degli isolati – vengono conservati e talora ripristinati, adibendoli ad uso pubblico e universitario, altre aree verdi vengono ricavate nelle zone ricostruite, sui terrazzamenti e sulle coperture dei nuovi edifici. [...] Più ancora che la sua estensione, vogliamo però mettere in evidenza il modo in cui è stato concepito il verde nel nuovo assetto paesistico e edilizio. Nella Genova storica, la vegetazione e i giardini sono sempre stati pensati come “fatti urbani” cioè sono stati usati e “costruiti” come fatti che concorrono a determinare l'architettura della città e dei suoi edifici; il loro impiego e il loro disegno si sono precisati in rapporto al problema di costruire la città su dei forti dislivelli, per cui essi, articolandosi secondo quote e prospettive diverse, hanno spesso assunto dei caratteri spaziali complessi. Questo è senz'altro un fatto caratteristico di Genova; i terrazzamenti alberati, i giardini pensili, il verde come elemento integrato alla architettura dei palazzi, i giardini delle ville suburbane, si sono sempre basati su una tradizione precisa, che è ancora in gran parte da intendere e da studiare. L'impostazione del progetto è per molti versi analoga: anche qui il verde è strettamente integrato al disegno degli edifici, anche qui è parte dello svolgersi della città su piani altimetrici diversi. Contro la tradizione che l'ha ridotto a fatto falsamente spontaneo e naturalistico, esso è stato pensato sulle terrazze, sui terrapieni e sul tetto delle case in base a criteri e ragioni d'architettura. [...] gli alberi, i cespugli, i prati, i tipi delle piante e i loro colori, i loro rapporti e le loro disposizioni, saranno – nello spirito del Piano – elementi compositivi al pari dei muri, delle porte, delle finestre, dei materiali e delle case.

La notevole estensione che dovrebbero assumere gli spazi pubblici, [...] può essere riguardata come aspetto di una trasformazione più generale – proposta dal progetto – riguardo al rapporto fra aree urbane pubbliche e aree urbane private. [...] Nella città del medioevo (a cui la struttura del centro storico di Genova può essere fatta risalire) esisteva una distinzione precisa, ma non una frattura rigida come quella odierna, fra spazi urbani pubblici e privati, fra sistema delle vie e delle piazze e sistema delle logge, delle corti e degli orti. Gli spazi liberi interni agli isolati avevano spesso significati comunitari e di gruppo; le strade erano certo oggetto di contesa e di potere, ma erano anche usate spesso come prosecuzione degli ambienti interni della casa, come luogo di lavoro, di incontri, di vita collettiva. Con l'epoca moderna le due sfere di proprietà e di interesse si sono divise in modo sempre più rigido, e le aree libere dietro le case hanno subito dei processi di frazionamento e di privatizzazione via via più accentuati. Il Piano muove dall'ipotesi di ridare una funzione comunitaria precisa (o addirittura pubblica) ai sistemi superstiti di corti e di orti; più in generale, nelle parti nuove come nel le vecchie, esso propone la ricerca di rapporti e passaggi più complessi di quelli tradizionali fra aree pubbliche in senso proprio (per esempio le vie e le piazze), aree universitarie o a prevalente uso universitario (come potranno essere il chiostro e il terrapieno di S. Silvestro, i giardini sulle coperture degli edifici nuovi, parecchie corti, ecc.), e aree prevalentemente legate alla residenza (alcune corti, alcuni giardini) o destinate ad usi particolari.

5. DESCRIZIONE DEL PROGETTO: LE SOLUZIONI PARTICOLARI

a) Il colle di Sarzano. Si è visto che la parte meridionale del colle di Sarzano è oggi fra le zone più radicalmente distrutte: restano, in sostanza, solo i due campanili e pochi altri ruderi disarticolati. [...] ma proprio qui dove la libertà di progettazione sembra massima, maggiori sono i vincoli, più forti le memorie, più grande il valore dei ruderi e il significato dei luoghi. Il progetto deve avere qui un senso preciso: si tratta di restituire al colle [...] il suo valore di centro originario della città, il suo carattere compiuto e distinto rispetto al resto del Centro Storico; si tratta di ricreare le antiche connotazioni urbane della zona, non nei loro aspetti letterali, ma nei loro significati profondi. Il disegno proposto riprende, in aderenza alle forme del rilievo, l'idea della rocca in posizione elevata rispetto alla città, isolata da muraglioni strapiombanti, alla quale si accede solo attraverso scalinate e ripide salite. Lo schema ordinatore del progetto [...] si rifà a due direzioni fondamentali, riprese dalla antica "croce viaria" dell'impianto urbano. Come un tempo, le masse edilizie avranno particolare imponenza rispetto alla scala della città circostante, [...]. Secondo le indicazioni del Piano, alcuni ruderi e alcuni elementi di strutti (quelli di maggior valore o quelli necessari alla composizione degli spazi) vengono ricostituiti nei loro volumi originari, come la chiesa di S. Maria in Passione e parte del convento di S. Silvestro; altri restano allo stato di rovina, come memoria e come testimonianza; gli edifici nuovi, infine, tengono conto delle ubicazioni edilizie o degli spazi primitivi, ma cercano soprattutto di dare vita ad una nuova forma urbana.

Il progetto assume caratteri diversi nelle varie parti del colle, basandosi su alcune idee fondamentali. Nella zona centrale dove un tempo erano piazza S. Silvestro e il convento di S. Maria in Passione, l'idea di base è stata di costituire un grande spiazzo libero, dal quale gli edifici e i monumenti delle aree circostanti siano colti in modo unitario e diventino i termini principali di riferimento e di ordine spaziale. Lo spiazzo viene ricavato sfruttando la parte alta della collina, e facendola continuare nella copertura piana di alcuni edifici nuovi, addossati ai declivi laterali. In tal modo si viene a creare una sorta di pianoro, che superiormente è percorribile e destinato al pubblico uso, e di sotto

racchiude – in molte parti – gli ambienti destinati alla Università. Sui bordi, il pianoro strapiomba (come un tempo gli edifici conventuali [...]), con degli alti muraglioni: i suoi confini coincidono con quelli del colle e delle sue vie, e seguono dunque non una regola geometrica o formale, ma i dati fissati dal sito naturale e dalla storia urbana. All'interno del pianoro è scavata una piazza più bassa, di dimensioni limitate e circondata da portici, di cui il Piano indica solo una forma schematica, e di cui dovranno essere rispettati il significato generale e la conformità alle due direzioni perpendicolari, che fin dall'antichità hanno ordinato l'architettura del colle. Una lunga scalinata scende da questa piazza verso la chiesa di S. Agostino, scavalcando via di Mascherona e diventando l'asse principale di collegamento. Per lo spiazzo, però, i criteri d'ordine più importanti sono dati, come s'è detto, dagli edifici e dai monumenti circostanti, rimasti indenni negli isolati adiacenti o ricostruiti dal progetto sulla collina: poiché il paesaggio urbano è ampio dall'alto del pianoro, essi sono compresi in una scena urbana unitaria, [...]. La chiesa di S. Agostino è forse il principale di questi elementi ordinatori: essa diventa, dallo spiazzo, un riferimento importante, con la sua facciata a liste bianche e nere, il suo campanile, la sua piazzetta segnata dall'ombra di tre gradini, e determina l'orientamento della scalinata che, assumendone la facciata a fondale, sale alla piazza superiore.

Per il vertice meridionale del colle, cioè per la parte un tempo occupata dal convento di S. Silvestro, si sono invece seguiti dei criteri diversi: la maggiore importanza del luogo e la maggiore consistenza delle rovine, ha indotto a ricostituire la dimensione degli spazi primitivi, articolando come in antico gli edifici intorno a due spazi principali, quello del chiostro di S. Silvestro (oggi distrutto, ma di cui si prevede la ricomposizione), e quello del terrapieno a giardino verso Stradone S. Agostino (che si è conservato sostanzialmente integro, e al quale verranno mantenuti i caratteri attuali). A questo scopo, diverse parti del convento vengono ricostruite secondo volumi vicini a quelli originali, appoggiandosi talvolta alle rovine rimaste; così sarà, ad esempio, per la lunga spina longitudinale della chiesa di S. Silvestro, con l'archivolto su via Mascherona; analogamente vengono ricomposti gli edifici che formano il contorno del chiostro, utilizzando in diversi punti i muri e gli ambienti superstiti. Tra i due spazi liberi del terrapieno e del chiostro viene lasciato un passaggio che prima non esisteva e che li pone in reciproca comunicazione; il campanile, pur inglobato in parte nella massa edilizia, acquista così in slancio e in altezza. I resti archeologici più preziosi vengono conservati in loco, e diventano i punti di un itinerario ideale. [...]

Un'altra idea informatrice infine, è quella di creare, in alcune aree ai margini del rilievo naturale, degli spiazzi di altezza minore e delle scalinate, che ripetano l'antico rapporto ascendente dalle zone circostanti alla parte alta della collina. [...] ad esempio, [...] nell'isolato dell'Oratorio di S. Maria, S. Bernardo e SS. Re Magi, dove si prevede la demolizione di due massicce e grossolane case moderne, aprendo la vista verso il porto, e ricavando degli spazi a verde degradanti verso via S. Croce. In questo modo, il progetto vuole in sostanza riprendere ed esaltare il carattere di sommità che ha sempre avuto questa parte urbana, il suo valore di zona elevata e dominante rispetto al resto della città: [...] [con] i muri a strapiombo tutt'intorno al rilievo naturale, la ripidità dei percorsi, lo sveltare altissimo dei campanili e di altri edifici, specie se visti dal basso delle vie circostanti.

Questo per quanto riguarda le aree da ricostruire: ma l'area del Piano Particolareggiato comprende, sul colle di Sarzano, anche l'isolato di Palazzo Embriaci e dell'ex-convento di S. Maria delle Grazie "la Nuova", di grande importanza storica e architettonica. Il criterio del Piano è quello, sostanzialmente, di conservare ad esso il carattere della trasformazione ottocentesca, eliminando però le superfetazioni

e i corpi di fabbrica costruiti allo interno dei cortili e modificando l'organismo in alcuni punti contraddittori. Palazzo Embriaci viene sottoposto ad un intervento che elimina le sopraelevazioni più recenti e lo restituisce all'antico rapporto di altezza con la torre retrostante. Dietro la torre, inoltre, viene abbassato di alcuni piani un palazzo ottocentesco, allo scopo di isolarla e di ridarle almeno in parte il suo carattere di elemento dominante. Sul lato di Via Mascherona, esistono delle terrazze (soprastanti la schiera degli edifici più bassi) che hanno subito alterazioni anche in epoca recente, e che costituiscono un insieme confuso e disarticolato, il progetto segue il criterio di correggerne le forme e di integrarle fra loro, facendone un unico spazio percorribile, e nello stesso tempo le rende anche un tramite di collegamento e parte di un nuovo percorso. Verso sud, infatti, dalle terrazze si potrà raggiungere l'archivolto che scavalca via Mascherona [...]; sul lato opposto, si potrà invece accedere alle terrazze, oltre che dalle scale sottostanti, anche passando dallo stretto vicolo posto dietro la torre Embriaci (del quale si prevede la riapertura) e attraverso la corte del palazzo medesimo. Negli isolati antichi si sono dunque seguiti dei criteri di semplificazione e di coerenza formale, ma, analogamente che per le parti da costruire nuove, si è anche proposto, là dove era lo stesso organismo antico a suggerirlo, l'uso pubblico dei terrazzamenti e delle coperture piane, creando in alcuni casi nuovi percorsi, nuovi accessi, nuovi modi di fruizione degli spazi urbani. [...]

b) La parte del progetto compresa tra S. Agostino, S. Donato e Porta Soprana. In questa zona, alcuni elementi della struttura urbana antica diventano anche elementi del progetto. Ciò vale, in primo luogo, per la trama dei tracciati e per il convergere delle "dita della mano" verso la Porta Soprana; e vale per il carattere e l'architettura di alcune vie principali [...] il problema è di immaginare degli spazi e un ordine nuovo; il Piano li ha definiti in relazione anzitutto ai tre monumenti principali – S. Agostino, S. Donato, l'Oratorio da ricostruire del Suffragio –, che diventano naturalmente i cardini della nuova composizione, così come, in modo diverso, lo erano in antico. [...] Anzitutto esso prevede fra le tre chiese una serie di terrazzamenti, dove gradonati e dove in pendenza, immaginati come un unico e grande spazio percorribile, piazza unitaria nella quale tornano l'idea delle piazze italiane e l'architettura genovese delle terrazze e dei piani a livelli diversi.

Il campanile e le cappelle di S. Agostino, l'architettura minuta e traforata del campanile-tiburio di S. Donato, sono i fatti più importanti che si affacciano su questo spazio aperto, di cui segnano gli orientamenti principali. Ma la scena urbana che si abbraccia dalle terrazze è complessa e comprende altri elementi essenziali. In particolare, le cortine compatte e unitarie di case che si affacciano su Salita del Prione e su via S. Donato – un tempo colte solo nel rapporto visuale di chi percorre la via – assumono un ruolo di chiusura spaziale verso oriente, costituendosi a fondale fittamente lavorato delle parti nuove, suddiviso, a seconda delle case, in valori cromatici e compositivi diversi. Dietro il fondale, anche il campanile della chiesa del Gesù è parte della composizione e diventa un fattore di orientamento degli spazi. All'interno del sistema di terrazzamenti, restano poi incisi in modo chiaro, anche se trasformati nell'andamento e nel carattere, alcuni percorsi cancellati dal bombardamento, come quello di vico del Fico (che univa S. Donato alla Porta Soprana) e quello quasi perpendicolare di vico di Mezzagalera (che da Salita del Prione saliva al fianco di S. Agostino). Questo insieme di spazi aperti viene definito e vincolato dal Piano nei limiti esterni, negli allineamenti e nei rapporti con i monumenti antichi, ma ai progetti di attuazione restano molte scelte essenziali alla definizione architettonica.

Al centro del sistema di terrazze, si apre una piazza gradonata all'aperto, che può essere usata di volta in volta come teatro, come luogo collettivo di riunione o come semplice luogo urbano. Essa ha una funzione importante nel dare ordine formale alle terrazze e ai loro giochi di dislivello, e ne è anzi [...] il perno orientatore e il cardine spaziale, oltre che il fatto principale di vita e di attrazione. Il suo significato [...] [sta] nel fatto di interpretare la "universitas" come Istituto di cultura aperto alla comunità tutta e integrato alla vita urbana. Negli elaborati di Piano, la piazza-teatro è disegnata con una forma in parte definita, ma questa (come precisano le norme tecniche di attuazione) può essere progettata anche con modi e criteri diversi, fermi restando – evidentemente – la posizione di massima, le quote sui margini e gli orientamenti fondamentali.

L'insieme di questi spazi pubblici è chiuso su due lati dalle facciate di due edifici nuovi di notevoli dimensioni, [...] Entrambi sorgono su aree marginali rispetto al vuoto del bombardamento, cioè su aree non distrutte completamente, e anzi ricostruite in parte (anche se in modo distorto e casuale) nel corso del dopoguerra. Il primo edificio sarà compreso fra vico Dragoni e le case superstiti che si affacciano su Salita del Prione, il secondo invece sorge nell'area compresa tra S. Agostino, S. Donato e vico del Teatro Nazionale, sul luogo dove era un tempo «il teatro principale di Genova per le opere in musica e in balli», oggi sostituito con un cinema di dozzinale architettura. Entrambi gli edifici sono stati vincolati nei contorni e nelle quote minime e massime; essi sono stati pensati come dei blocchi compatti, in cui non possono aprirsi delle corti, ma solo dei pozzi di luce, e in cui le coperture – sostanzialmente piane e continue – dovranno essere percorribili e sistemate con giardini pensili. La altezza delle nuove costruzioni è nettamente minore di quella delle vecchie case circostanti, di modo che le coperture a verde e a giardino arrivano solo al dislivello dei primi piani, mentre sono visibili (e concretamente godibili) dalle abitazioni e dagli ambienti posti ai piani superiori. [...] questa idea del verde e degli alberi posti in posizione elevata, integrati alle costruzioni fino a diventare elementi della loro architettura, riprende in termini diversi quello che è un carattere storico tipico della città di Genova. [...] L'altro edificio è invece inciso sui margini da parecchie scalinate, orientate secondo la memoria delle vie antiche e recanti anch'esse al giardino superiore; [...]. Questa parte del Piano comprende poi il grande isolato racchiuso da piazza delle Erbe, via S. Donato e via Pollaioli, che viene restaurato e risanato: il criterio assunto è principalmente quello del rispetto dei caratteri tipologici e della ricostituzione degli spazi interni e dei cortili oggi ingombrati. [...]

c) La parte del progetto compresa fra piazza Sarzano e le mura del XII° secolo. Questa parte del progetto comprende piazza Sarzano, un'area distrutta dal bombardamento e un'altra area occupata da due edifici moderni, in netto contrasto con l'ambiente storico. La prima scelta è quella di ricomporre la piazza nelle sue delimitazioni spaziali originarie, anche qui ovviamente intese in senso non letterale. La sua architettura stava soprattutto nell'equilibrio degli edifici e delle chiese poste sui lati; per questo il progetto prevede la loro ricostruzione nei tratti bombardati anche se con altezze minori e profili diversi. Lo sbocco terminale di via Ravasco, che porta al ponte e alla collina di Carignano, viene chiuso dalla continuità del nuovo edificio, e il collegamento resta attraverso un sottopasso; [...]. Due altri interventi essenziali sono quelli che riguardano la chiesa di S. Salvatore, sul lato a mare, e il convento di S. Agostino, sul lato opposto. La prima chiesa, scoperciata e parzialmente distrutta dal bombardamento, è determinante per l'ordine formale e il carattere dell'ambiente, e viene restaurata e ricostruita secondo l'impianto e i particolari originari; vista la posizione urbana e data l'idoneità dell'unica navata, la

sua vocazione naturale è quella di essere trasformata in una grande aula universitaria, con i servizi e gli ambienti minori collocati negli edifici attaccati sul retro. L'edificio dell'ex convento di S. Agostino, [...] sarà ricomposto e ricostruito secondo il progetto dell'arch. Franco Albini, che prevede il restauro là dove esso è ancora possibile, e la ricostruzione secondo i volumi originari (ma con di versa architettura e diversi materiali) nelle parti maggiormente compromesse.

Consideriamo ora in modo più attento gli edifici nuovi previsti dal progetto: essi sorgono fra piazza Sarzano e il circuito delle mura, e occupano sia l'area distrutta come quella dei due edifici di cui si prescrive la demolizione per la loro inconciliabilità con l'ambiente storico. In generale, le nuove costruzioni avranno altezze minori di quelle originarie, e anche qui le coperture saranno in piano e percorribili [...]. In questo tratto le mura manterranno la loro vecchia caratteristica di correre incassate fra due opposte schiere di edifici. La sistemazione della parte compresa fra via Ravasco e vico della Favagrega è invece più articolata e complessa. L'idea centrale è quella di creare uno spazio aperto e in pendenza, in parte lastricato e in parte a verde, che assuma le mura a fondale e ricalchi l'area degli orti un tempo compresi fra la cinta difensiva e il retro delle case di piazza Sarzano. [...] Allo spiazzo si accede attraverso la scalinata orientata secondo l'asse determinato dal campanile di S. Agostino e dalla cupola di S. Maria di Carignano, che sono i due elementi architettonici dominanti e vengono colti, lungo il percorso, da altezze e con visuali diverse.

PARTE QUARTA

IL PROGETTO: PROBLEMI UNIVERSITARI, URBANISTICI E TECNICI

1. IL PROGETTO E LE ESIGENZE DELL'UNIVERSITÀ

[...] Le costruzioni previste sulle maggiori aree bombardate consentono di ottenere [...] fino a 160.000 mc. nella zona di S. Donato e S. Agostino, fino a 56.000 mc. sulla collina di Sarzano, fino a 44.000 nell'area fra piazza Sarzano e le mura del XII° secolo. Ciò significa che in tutta la zona di piano è possibile ricavare 260.000 mc. in edifici di nuova costruzione. Queste cifre [...] devono essere intese come il limite massimo consentito per ciascuna area, e comprendono sia gli spazi ad illuminazione naturale che quelli illuminati artificialmente: [...] Il criterio generale seguito dal Piano è stato comunque quello di ritenere l'illuminazione artificiale compatibile con parecchie delle attrezzature e degli ambienti universitari, e di valutarla (tanto più in un caso come quello del Centro Storico) come un problema in subordine rispetto alle esigenze di coerenza dell'architettura.

[...] è importante che l'espansione dell'insediamento nella città antica non superi limiti determinati, per due motivi sostanziali. Il primo motivo riguarda l'Università: un rapporto fra edifici vecchi e edifici nuovi troppo favorevole ai primi rischia di compromettere l'efficienza dell'istituzione e di costringere in organismi inadatti funzioni ed attrezzature che richiedono flessibilità e particolari tipologie. Il secondo motivo riguarda il Centro Storico: una dilatazione eccessiva della sede universitaria nella città antica porterebbe a snaturare i suoi caratteri attuali, conferendo ad una sua parte intera una "vocazione universitaria" in senso troppo rigidamente univoco, e facendole perdere

i caratteri di commistione di attività e di residenza popolare che si è postulato di voler conservare [...]. Gli edifici antichi compresi entro i confini del Piano Particolareggiato sono comunque solo quelli in cui l'Università dovrebbe installarsi prioritariamente; il loro volume complessivo è di 275.000 mc. circa, ovviamente con indici di utilizzabilità e gradi di funzionalità fortemente ridotti dalle caratteristiche costruttive e d'impianto (muri portanti più spessi, maggiore dimensione e altezza degli ambienti, rigidità di impianto, maggiori dispersioni di spazio, ecc.). Il totale dei volumi acquisibili all'Università in edifici nuovi e in edifici antichi è dunque di 535.000 mc., ma tenendo conto, per gli edifici antichi ed adattati, di un indice medio di utilizzabilità pari a 0,7, ricavato sperimentalmente, si ha un volume complessivo effettivamente utilizzabile di circa 455.000 mc., di cui più della metà in edifici nuovi.

Ora, gli studi condotti congiuntamente dalla Commissione Universitaria Edilizia e dai Progettisti¹¹, hanno portato ad assumere, come termine di riferimento indicativo, uno standard di 50 mc. di spazio per ciascuno studente frequentante, escludendo dal computo sia la residenza universitaria come gli impianti sportivi [...]. Da questo standard edilizio e dalle disponibilità di cubatura previste dal Piano Particolareggiato, deriva la possibilità di insediare nel Centro Storico un nucleo universitario, dell'ordine di grandezza di 7/8.000 studenti [...] lasciando alcune decine di migliaia di metri cubi di volume a disposizione per attività e funzioni complementari a quelle universitarie, come il parcheggio coperto previsto all'imbocco di via Ravasco, i negozi [...], un primo nucleo di residenze universitarie.

[...] La rispondenza del progetto alle esigenze universitarie non riguarda però solo le "quantità" di spazio, ma anche i caratteri degli edifici e le possibilità di organizzazione dell'insediamento. S'è visto come fra le esigenze principali dell'Università vi siano quella di un'alta compenetrazione funzionale fra i diversi settori istituzionali e quella di un forte sviluppo delle comunicazioni interne. Questi obiettivi possono essere raggiunti con maggiore facilità in una struttura fisica sostanzialmente compatta e continua, qual è quella prevista dal Piano Particolareggiato; [...] Le dimensioni e il carattere compatto e continuo dei maggiori corpi edilizi [...] consentono dei notevoli gradi di libertà nella previsione degli ambienti e delle attrezzature, nella organizzazione degli spazi interni, [...].

2. L'ORGANIZZAZIONE DELL'INSEDIAMENTO UNIVERSITARIO

[...] Il cuore del complesso tende naturalmente a porsi nel sistema di piazze e di terrazzamenti compresi fra le due chiese di S. Agostino e di S. Donato per parecchi motivi:

- anzitutto per ragioni di accessibilità, dato che proprio in questa area sono i principali punti d'accesso alla zona universitaria, [...];
- quest'area è in posizione baricentrica rispetto al complesso dell'insediamento, e qui si intersecano alcuni fra i principali percorsi nuovi previsti dal Piano;
- qui sta anche la piazza-teatro che vuol essere il luogo della vita collettiva e sociale dell'Università;
- qui, intorno agli spazi pubblici, il progetto prevede alcuni degli edifici nuovi di maggiori dimensioni e maggiore è dunque la possibilità di ospitare le principali attrezzature universitarie, [...];
- questo infine è stato pensato come il fuoco figurativo e simbolico di tutto il complesso universitario, come il nuovo centro spaziale di questa parte di città.

L'indicazione di massima del Piano, dunque, è che questa zona è la più adatta a concentrare i servizi più importanti e generali, quali ad esempio la biblioteca centrale, i centri di documentazione, l'aula magna e un "pool" di grandi aule, i servizi per gli studenti, le mense, i bar, gli spazi per il ritrovo, lo svago e la discussione, le attrezzature commerciali, ecc.

Assai diversa è invece, secondo le intenzioni del Piano, la vocazione della zona di S. Silvestro e del colle di Sarzano. Qui le nuove costruzioni hanno carattere assai più frazionato, più condizionato da valori antichi e da vincoli di preesistenza; parecchi edifici sono ricostruiti sull'orma e sugli spazi di quelli originari, altri sono vincolati dal rispetto dei tracciati stradali antichi e pertanto minore è la libertà di ricorrere a strutture direttamente aderenti alle esigenze funzionali dell'Università. Per questo, e in coerenza col significato straordinario del "locus", la destinazione che sembra più opportuna è a luoghi di vita e di attività collettive, a luoghi di direzione e di significato rappresentativo, ad ambienti appartati di studio e di ricerca, a servizi universitari minori.

Il Piano prevede anche il ripristino o la ricostruzione di alcuni edifici monumentali oggi alterati o semidistrutti (come il Convento di Silvestro, la chiesa e il convento di Nostra Signora delle Grazie "la Nuova", la chiesa di S.M. in Passione, ecc.), che sono particolarmente idonei alla creazione di grandi aule, di ambienti per le riunioni collettive, di sedi direttive e rappresentative.

Nella zona infine fra piazza Sarzano e le mura, le nuove costruzioni costituiscono un insieme abbastanza compatto e di dimensioni rilevanti: in generale, esse possono diventare sede di strutture didattiche e di ricerca, [...] L'asse viario di collegamento più diretto con le altre parti urbane è quello del Ponte di Carignano, che però pone in comunicazione con una zona non centrale e a sua volta relativamente appartata. Il fatto che esso sia l'unico accesso dei veicoli alla zona universitaria ha indotto a riservare parte del volume edificabile vicino alle mura a sede di un parcheggio di limitate dimensioni, a servizio esclusivamente universitario.

Negli edifici antichi possono invece essere accolti i servizi e le attività che sono compatibili con ambienti rigidi e fissi e con le particolari caratteristiche di impianto, e cioè: [...] spazi destinati al lavoro di gruppo, ai seminari, allo studio individuale e collettivo; aule di piccola dimensione (sotto i 25-30 posti), che possono trovare collocazione nei locali più grandi dei palazzi nobiliari e degli edifici conventuali; parte delle attrezzature e degli ambienti dei dipartimenti; alcuni degli spazi destinati alle attività amministrative e direttive; la residenza universitaria. [...] sarà necessario alloggiare in modo stabile, nelle vicinanze dell'Università, da due a tremila studenti circa, [...]. E' da escludere che queste residenze, come anche i nuovi ambienti per la didattica e la ricerca, possano essere insediati in modo massiccio e continuo intorno al nucleo universitario centrale. Se infatti è opportuno che le principali attività universitarie si svolgano in un nucleo compatto, è pure opportuno che le attività di minore importanza e le residenze si vadano sfrangiando al contorno, mescolandosi alle altre attività e agli altri insediamenti. [...]

3. PROBLEMI URBANISTICI: I TRASPORTI E LE ATTIVITÀ COMMERCIALI

[...] L'università è un polo d'attrazione che induce spostamenti pendolari di grandi masse umane; [...] In primo luogo, è evidente che in prospettiva il problema non potrà essere risolto (così come tutto il problema dei trasporti urbani) se non affidandosi in misura crescente al mezzo pubblico [...]. È dunque evidente che anche le scelte di competenza del Piano Particolareggiato (da quelle relative ai parcheg-

gi e alla viabilità, a quelle relative ai trasporti pubblici) dovranno essere riportate a questa ipotesi di fondo, di disincentivo del mezzo privato e di massimo incentivo di quello Pubblico, che è poi quella verso cui ci si va infine orientando nelle maggiori aree metropolitane. [...] La ferrovia regionale e la metropolitana previste dai programmi dovrebbero avere fermate assai prossime alla zona universitaria; essa è inoltre in posizione grosso modo equidistante dalle due principali stazioni ferroviarie di Genova, quella di Principe e quella di Brignole. [...]

Quali sono invece i provvedimenti e gli interventi specifici previsti dal Piano Particolareggiato?

Il Piano non si sforza di prevedere soluzioni innaturali e inefficienti di parcheggio o di accesso alla zona: le soluzioni generali al problema del traffico e dei trasporti devono essere cercate fuori dai limiti del Centro Storico, [...]. La prima scelta del Piano quindi, coerentemente con gli indirizzi verso cui si è già andata orientando l'Amministrazione Municipale, è di trasformare la futura zona universitaria (e in prospettiva tutto il Centro Storico) in un'isola rigorosamente pedonale, tranne che per i servizi essenziali di approvvigionamento: non si può in fatti pensare di adattare forzatamente la città storica ad un tipo di mobilità che le è sostanzialmente estraneo, a meno di accettarne la continua e sistematica alterazione.

Il Piano non si limita però a dei provvedimenti di tutela passiva, ma prevede anche degli interventi specifici. Il principale di questi interventi, [...] consiste nel riattivare (con un marciapiede mobile o con una navetta o con altro mezzo di trasporto), la Galleria ferroviaria in disarmo detta "delle Grazie", che unisce in sotterraneo le Stazioni di Principe e di Brignole con il Porto; essa costituisce un capitale fisso inutilizzato assai rilevante, [...]. Il tratto della Galleria di cui si prevede la utilizzazione è quello che unisce in pianta Piazza De Ferrari col mare, passando esattamente sotto la zona universitaria; i due arrocchi estremi sono dunque in corrispondenza di due importanti punti di interscambio, mentre il punto di accesso alla zona universitaria sarà a metà percorso, [...] in corrispondenza della piazza gradonata sopra descritta. Lo scopo di questo, mezzo di trasporto sarà quello di convogliare rapidamente e al coperto grandi masse di persone dall'Università ai punti di arrivo e di partenza dei mezzi pubblici, [...].

Un altro intervento previsto serve a facilitare l'accesso alla zona universitaria là dove i dislivelli sono maggiori, mediante gruppi di ascensori che portano dalle quote del lungomare e di Via Madre di Dio, alle quote superiori dell'area di insediamento universitario [...]. Infine, il Piano prevede anche la costruzione di un parcheggio, [...] destinato alle esigenze di servizio dell'Università e della parte di Centro Storico in cui essa si insedia. Le sue dimensioni massime sono state definite in relazione a queste esigenze, e sono state fissate in 400 posti macchina. La zona entro la quale esso è previsto è quella compresa fra le mura medioevali e piazza Sarzano, al termine del ponte di Carignano, che costituirà l'unico accesso consentito. Il parcheggio deve obbligatoriamente essere coperto, cioè in sotterraneo, o compreso entro un apposito edificio. [...]

NOTE*

*sono riportate le note del testo originale della relazione illustrativa, con nuova numerazione.

¹ *Bollettino dell'Associazione Italiana per i Centri Storico Artistici*, n. 2, Marzo-Aprile 1971, "Editoriale", p. 3.

² *Ivi*, p. 3.

³ G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, Laterza, Bari 1967, pp. 295-96, 298.

⁴ *Ivi*, p. 278.

⁵ G. Samonà, *Problema urbanistico dell'intervento nei centri storici*, «Sipra-Uno» 6, 1966, pp. 77-78.

⁶ G. Romano, *Il risanamento del centro storico di Genova*, relazione presentata al Convegno di Gubbio del 17-18-19 settembre 1960, in «urbani etica» 32, 1960, p. 82.

⁷ *Ivi*, p. 82.

⁸ Secondo quanto recita l' art. 13 della legge urbanistica del '42, i Piani Particolareggiati devono determinare: «le masse e le altezze delle costruzioni lungo le principali strade e piazze; le suddivisioni degli isolati in lotti fabbricabili secondo la tipologia indicata nel Piano» (sottolineature nostre); in genere l'interpretazione della norma é stata restrittiva e nel senso del planivolumetrico.

⁹ L. Quaroni, *La torre di Babele*, collana Polis, Marsilio Editori, Padova 1967, pp. 58-59.

¹⁰ F. Podestà, *Il colle di S. Andrea in Genova e le regioni circostanti*, Regia Tipografia di Luigi Sambolino e figlio, Genova 1901, p. 225.

¹¹ Relazione redatta congiuntamente dalla Commissione Universitaria Edilizia per l'inserimento delle Facoltà Umanistiche nel Centro Storico e dal lo Studio del Prof. Arch. I. Gardella, Genova, 5 dicembre 1969, pp. 3 sgg..

GALLERIA PER L'ARTE CONTEMPORANEA A MILANO

RELAZIONE, 1953

Archivio Storico Gardella. Coll. G4.pro.28-41

Il nuovo edificio copre tutta l'area trapezoidale già occupata dal cortile di servizio e dai rustici, ora in parte distrutti e in parte gravemente danneggiati. Viene conservato solo il corpo di fabbrica che limita ad ovest il cortile laterale della villa, e viene restaurato nella linee originarie esterne il muro in fregio a via Palestro. La Galleria d'Arte, nelle sue nuove strutture, è racchiusa tra questi due elementi che la separano dalla strada e dalla villa, mantenendo inalterato, verso la strada e verso la villa il vecchio quadro architettonico.

Nel corpo di fabbrica che si prevede di conservare sono stati sistemati gli ambienti di compendio della Galleria.

Al piano terreno: l'atrio d'ingresso, la biglietteria e guardaroba, i servizi igienici per il pubblico. Dall'atrio si passa, con un dislivello di pochi gradini, agli ambienti di esposizione che coprono interamente l'area libera disponibile e sono articolati in tre diverse parti.

La prima parte, destinata prevalentemente all'esposizione di opere di pittura, è la più vasta ed è costituita da uno spazio a pianta trapezoidale variamente frazionabile, illuminato dall'alto con un sistema che permette la modulazione della luce solare secondo le necessità. Per la pittura la luce dall'alto, opportunamente regolata, è ottima e consente la massima utilizzazione delle pareti.

La seconda parte degli ambienti di esposizione è una sala rettangolare a livello del giardino, sul quale si apre con una lunga vetrata. Vi verranno esposte in prevalenza opere di scultura, che da una illuminazione laterale ricevono maggior rilievo plastico, e vi verranno sistemate zone di sosta per i visitatori.

La terza parte infine è destinata ai disegni, stampe, piccoli dipinti, piccoli bassorilievi e sculture, medaglie ecc., e si svolge al primo piano con una balconata ed una sala che hanno le pareti illuminate da luce guidata.

Per maggior chiarezza chiamo zona prima, zona seconda, zona terza, le tre diverse parti nelle quali gli ambienti di esposizione si articolano, a tre diversi livelli. Le tre zone non sono però a compartimenti stagni, ma sono tra loro compenstrate e aperte una sull'altra in modo da variare continuamente il percorso e le visuali prospettiche del visitatore, nell'intento di eliminare quel senso di noia e di monotonia che i musei facilmente generano.

La zona prima, che copre un'area circa di 600 mq è sopraelevata sul piano del giardino di mt. 0,65, onde consentire la costruzione di un semi-sotterraneo.

La copertura è costituita da una intelaiatura di capriatelle di ferro, di forma particolare, con manto in lastre di vetro retinato che lascia largo passaggio alla luce. Al di sotto un diaframma orizzontale costituito da lamelle in alluminio verniciate di bianco a doppio strato orientabili in modo da modulare la luce, suddivise in sezioni che possono essere, volendo, appese a quote diverse, onde poter variare l'altezza degli spazi di esposizione.

La luce più intensa viene direttamente portata sui quadri secondo il sistema Seager, con la variante però di questo diaframma semilu-

minoso che evita sia il senso di oppressione dato da una zona completamente opaca, sia il molesto riflesso dato dal solito lucernario centrale.

La zona prima può formare un unico grande ambiente con il solo ridottissimo ingombro delle colonne metalliche portanti, oppure può essere suddivisa da elementi di parete spostabili. Essa presenta quindi una grande flessibilità di adattamento alle necessità di mostre temporanee di carattere particolare.

La sistemazione normale prevista per l'esposizione permanente d'arte moderna è però quella rappresentata nei disegni: una serie di sale con l'asse orientato a nord-sud, a forma esagonale di differenti dimensioni, chiuse su una testata da muri inclinati in modo da formare angoli maggiori di 90°, angoli che rendono più lento e piacevole lo svolgersi delle pareti di esposizione, e apre sull'altra verso l'ampia vetrata che lega insieme tutte le sale con il trasparente fondale del giardino.

Con questa configurazione, che assorbe inoltre le irregolarità della pianta, si creano, tra sala e sala, dei piccoli vani, utili come ripostigli e per la discesa delle canalizzazioni ispezionabili degli impianti.

Chi percorre le sale può perciò ad ogni ritorno riposare lo sguardo sugli alberi e i prati verdi del parco, e ciò credo sia utile per eliminare o almeno attenuare quel senso un po' irreale di acquario che i locali illuminati dall'alto generalmente danno, e quel senso di stanchezza che nasce da una successione sempre eguale di ambienti.

Dalla prima zona si scende con una breve scalinata alla zona seconda, che ha il pavimento a livello del giardino. La zona seconda è costituita da una lunga sala rettangolare, dalla superficie di circa 250 mq., la cui parete sud è completamente vetrata. I serramenti a grandi lastre fisse di cristallo, sono racchiusi tra i pilastri della facciata. La sicurezza è assicurata dalle griglie in ferro che scorrono verticalmente, a contrappeso, sulla facciata.

La terza zona, che occupa pure una superficie di circa 250 mq., è sovrapposta alla seconda e si apre sulla prima con una lunga balconata. La scala che conduce alla balconata è a sbalzo.

Dalla balconata si passa in una sala posta allo stesso livello.

La copertura è costituita da falde inclinate di vetro retinato su intelaiatura metallica, al di sotto delle quali è sospeso un soffitto sagomato in modo da guidare la luce sulle pareti. Il soffitto resta in ombra e sono evitati i riflessi sul pavimento, mentre una luce piena uniforme illumina le opere d'arte di particolare finezza di segno e di piccole dimensioni che sono meglio godibili nell'ambiente basso e raccolto. All'esterno la fronte a sud verso il giardino ha in vista i pilastri in ferro della struttura che servono da guida alle griglie scorrevoli. Le griglie sono verniciate in bianco, i pilastri in verde bruno scuro; le campate piene tra i pilastri sono rivestite in lastre di cotto smaltato color viola prugna. Tutta la facciata è protetta da un'ampia gronda in ferro Zores.

Si è cercato, nell'insieme, di raggiungere una composizione architettonica calma e un aspetto il più possibile leggero, quasi di serra in un giardino.

MOSTRA DELLA SEDIA ITALIANA NEI SECOLI ALLA IX TRIENNALE DI MILANO

RELAZIONE, 1951

Archivio Storico Gardella. Coll. G4.pro.28-27

Lo scopo della mostra non era quello di presentare una rassegna completa di esemplari italiani di tutte le epoche e di tutte le regioni, ma di offrire, nel poco spazio che si aveva a disposizione, un complesso quanto più possibile organico dell'estremamente vario materiale da esporre.

Il concetto che ha informato l'allestimento è stato quello di far camminare il visitatore in un percorso variato, lungo il quale sono esposti, in ordine cronologico, i mobili.

I pezzi di maggior valore hanno potuto essere collocati nei punti di più rilievo e importanza, creati dalle irregolarità stesse del tracciato.

Nel primo tratto il visitatore percorre una galleria chiusa, che per essere articolata e spezzata in frequenti svolte, lo porta continuamente di fronte a nuove visuali e nuove prospettive. Salendo poi, a poco a poco, per rampe distanziate fra loro e di pochi gradini ciascuna, con un andamento a lenta spirale, si raggiungono i terrazzamenti superiori, dove sono raccolti, in slarghi più ampi, i pezzi meno antichi e meno rari.

Le pedane rettangolari, sulle quali stanno posate le sedie, sono in pannello di diverso colore, il corrimano del parapetto è in velluto verde scuro, il pavimento in pannello color panna.

SISTEMAZIONE DI UNO STUDIO PRIVATO

RELAZIONE, 1942-44

Archivio Storico Gardella. Coll. G4.pro.28-12

Note a matita: (Studio Nino Usuelli Alessandria); una copia consegnata a Pagani (Domus) 3/2/44

È lo studio privato di un giovane industriale, appassionato cacciatore e proprietario di una piccola collezione di quadri. Lo studio è sistemato in un ambiente di una vecchia casa, coperto da volta ribassata, che non è stato modificato nelle murature o nei serramenti esistenti. Pareti e volta sono stati però tinteggiati in cementite bianco calce e i serramenti verniciati in smalto lucido bianco.

Lungo uno dei lati lunghi è disposta una biblioteca sospesa, con ripiani di legno spostabili su montanti in alluminio. Al di sotto una serie di mobiletti col piano superiore di cristallo che permette di vedere entro ai cassetti i quali contengono collezioni di oggetti vari e cose da tenere sott'occhio.

Sul lato opposto è la sistemazione per i quadri, studiata partendo dal criterio di considerare una collezione privata di quadri in analogia con una biblioteca privata. Solo pochi quadri sono esposti "in lettura" e vengono sostituiti a piacere dal proprietario con gli altri che sono riposti in apposito spazio.

Una parete chiara di legno, a griglia, serve di sfondo ai quadri che vengono appesi, con un sistema di catenelle e carrucole scorrevoli, su una rotaia in ferro staccata dal muro. Così i quadri pendono liberamente senza appoggiare alla parete e possono venire facilmente spostati. Fotografie, almanacchi e oggetti possono invece venire appesi direttamente alla parete grigliata con appositi gancetti di ottone. La parete di legno aderisce al muro nella parte centrale e se ne stacca alle due estremità.

Da un lato lasciando uno spazio chiuso dove vengono ordinatamente riposti quadri non esposti, dall'altro aprendosi leggermente a paravento in modo da limitare o rendere più raccolto lo spazio per la conversazione e la lettura intorno al camino. Il camino è un buco nel muro limitato da lastroni di beola.

Con questi due elementi paralleli, biblioteca = serie di mobiletti da un lato e parete per i quadri dall'altro, si è cercato di dare una unità all'ambiente indipendentemente anzi in sovrapposizione [sottolineatura del testo originale] alla simmetria dei muri o delle aperture preesistenti. Questa unità è anche accentuata dal fatto che tutti gli elementi principali dell'arredamento terminano alla stessa altezza e che tutti gli elementi preesistenti, cornice d'imposta, pareti, stipiti, sono stati attenuati e allontanati nella uniforme coloritura bianca.

Nella costruzione della scrivania si è cercato di ottenere la massima leggerezza in modo che questo elemento non venisse a tagliare l'ambiente. Sotto al piano di cristallo vi è una serie di piccoli cassetti per carte e oggetti vari, che si possono così tenere sempre in vista lasciando libero il piano superiore.

Il piccolo tavolino davanti al camino ha il piano girevole e con vassoi scorrevoli che permettono di avere a portata di mano di chi è seduto sia sul divano che sulla poltroncina, portacenere, portasigarette, ecc.

L'illuminazione dell'ambiente è ottenuta per luce riflessa della volta e proiettata su di essa da riflettori sostenuti al centro del locale da due travetti di legno accoppiati. Questi possono servire eventualmente anche per portare appesi riflettori a luce diretta. Tutti i mobili sono in legno di noce semi lucidato a cera. La parete grigliata per i quadri è in pioppo naturale. La poltrona e il divano sono ricoperti di stoffa di cotone a sottilissime righe giallo e rosse.

SISTEMAZIONE CASA SPADACINI - MILANO

RELAZIONE, 1939-40

Archivio Storico Gardella. Coll. G4.pro.28-7

Il riordino è limitato alla zona dell'abitazione diurna. Oltre all'anticamera si avevano prima quattro locali di cui tre comunicanti e uno completamente isolato. Nella nuova sistemazione si è cercato di dare a tutto il complesso una maggiore unità e libertà di movimento. A tale scopo si è demolito un tavolato riunendo due locali in un unico grande ambiente di soggiorno. La parete che divide questo ambiente dallo studio-biblioteca è rivestita dalle due parti con tessuto di paglia. I montanti coprigiunto tra striscia e striscia di tessuto hanno degli incavi per l'appoggio di bacchette di ottone spostabili a cui appendere i quadri in esposizione della piccola raccolta. Negli incavi possono essere inserite anche delle mensoline di ottone a sostegno di piccoli ripiani di cristallo per oggetti. Uno degli scomparti del diaframma è apribile ad anta. In tal modo mentre a scomparto chiuso lo studio è completamente separato dal soggiorno, a scomparto aperto la parete ha il valore di un diaframma che limita lo spazio dello studio senza interrompere l'unità dell'ambiente. Questo senso di unità è anche aumentato dal fatto di aver messo in evidenza la spina del muro di colmo, isolandone la testata grazie alla particolare disposizione delle murature esistenti, con l'aprire tra anticamera e sala una apertura a tutta altezza, chiusa da vetrata a filo dell'anticamera. In essa sono sistemati dei ripiani per oggetti. La zona del pranzo pur essendo nettamente delimitata è però unita al soggiorno da una grande apertura a finestra.

In tutto l'insieme degli ambienti si è mantenuto lo stesso colore per le pareti (grigio chiaro leggermente violaceo) per i soffitti (bianco opaco) per i serramenti di porta e di finestra (smalto bianco). Così pure alle finestre oltre alle tende leggere già esistenti in rodia si sono aggiunte delle tende in chintz, eguali dappertutto, per una maggior protezione dal sole e per oscuramento serale. Con lo stesso tessuto è ricoperta una parte dei mobili. La poltrona e il divano imbottiti hanno una fodera di tela blu scuro. Si sono conservati nell'arredamento alcuni mobili ~~veeeh~~ antichi [testo barrato nel dattiloscritto originale]. L'illuminazione generale è ottenuta in tutti i locali con luce riflessa a mezzo di riflettori Kandem verniciati in bianco con supporti in ottone lucido. Tutte le parti in legno dei mobili, come pure i montanti sulla parete di paglia, sono in ciliegio semilucido.

SISTEMAZIONE VILLA IN MILANO (Villa Borletti)

RELAZIONE, 1935

Archivio Storico Gardella. Coll. G4.pro.28-53

Note a matita: «Relazione inviata ad Architettura»

Il piano terreno era, nella disposizione preesistente, frazionato in vari locali intorno ad una galleria, vasta zona centrale della casa senza luce e che d'altra parte non rispondeva bene alla funzione di collegamento tra le sale perchè sotto la soggezione dell'ingresso. Scopo delle opere eseguite oltre che l'ampliamento delle sale, è stato quello di creare un ambiente meglio adatto per disposizione e luminosità, e per rispondenza a un gusto attuale ad accogliere lo svolgersi di una vita d'oggi entro raccolte di quadri e di oggetti. La struttura della casa era caratterizzata dall'aver tutti i solai di copertura del piano terreno con le travi disposte parallelamente all'asse dell'ingresso e poggianti sui muri portanti interni trasversali disposti normalmente a quest'asse. Demoliti tutti i tavolati preesistenti si è lasciata libera questa struttura mentre si è potuto senza eccessive difficoltà sopprimere nella parte corrispondente al piano terreno il muro di facciata verso sud che era solamente muro di chiusura, ampliando da questo lato la casa. Il corpo aggiunto è, in pianta, una striscia rettangolare chiusa lateralmente da due muri che, insieme coi pilastri intermedi, portano il solaio di copertura a terrazzo davanti al quale una serie di cassette rettangolari con siepe verde forma parapetto.

La struttura del nuovo corpo prolunga esattamente quella della fabbrica preesistente, ripetendo lo scomparto della facciata a cui si appoggia. A questa corrispondenza essenziale è affidato il valore dell'accostamento al vecchio fabbricato che è rimasto intatto nella sua inquadratura spaziale poiché i muri laterali del nuovo corpo, di grossezza minore di quelli vecchi, ne lasciano completamente liberi gli spigoli. I pilastri e i muri laterali partono direttamente dal piano del prato il quale si prolunga al di sotto della soletta del piano terreno poiché l'ampliamento del sotterraneo è stato limitato alla sola parte centrale corrispondente alla cucina. In piano terreno dietro alla struttura portante dei pilastri e indipendente da essa, è una doppia parete racchiudente una striscia della larghezza di cm. 60 e continua per tutta la fronte, destinata ad accogliere fiori, piante ed oggetti. Di questa doppia parete quella esterna è in parte a zone vetrate e in parte a diaframmi in lastra di pietra, quella interna è tutta vetrata. I diaframmi servono ad attenuare l'insolazione, a inquadrare opportunamente la visione dell'esterno ed a creare sfondo agli oggetti; vasi sculture ecc. Tali diaframmi che dovevano, in un primo tempo, essere rivestiti, anche verso l'interno, con lastre di marmo, furono poi rivestiti con vecchi pannelli a tempera, rappresentanti dei paesaggi. Un modulo costante sia lungo l'orizzontale che lungo la verticale determina lo scomparto delle vetrate, gli intervalli dei diaframmi, la riquadratura della lastra di marmo. Lo stesso modulo ha determinato anche tutte le altre dimensioni e ricorrenze della sistemazione interna. All'interno si è incominciato col delimitare nettamente una anticamera che rende indipendente l'accesso al piano superiore e ai servizi. Il portico antistante, dov'è l'ingresso dalla strada, prima aperto, è stato chiuso con due vetrate laterali, così da costituire una camera di protezione contro

il freddo. Dall'anticamera una porta mette nel soggiorno. Qui, come si è detto, demoliti tutti i tavolati preesistenti si è ottenuto un unico vasto ambiente suddiviso in zone di vario valore. Un diaframma sottile di marmo entra nella composizione isolando la zona destinata a sala da pranzo. Il servizio per la sala da pranzo avviene attraverso un locale, nettamente separato, dove arriva il montavivande ed un successivo piccolo ambiente unito alla sala da pranzo ma appartato in modo da evitare che da questa si abbia la visione sempre antipatica dello svolgersi del servizio di tavola attraverso un passapiatti ed una porta di servizio. Per dare alla composizione del vasto ambiente di soggiorno creato una forma chiusa si sono tagliate fuori, per mezzo di due pareti vetrate, le zone perimetrali irregolari coi muri ad andamento spezzato, che la disturbavano. Queste zone nettamente staccate anche come colore e dove le finestre preesistenti, modificate per quanto era possibile in dimensioni, sono diventate buchi nel muro – lastre uniche di cristallo –, sono destinate ad accogliere collezioni di porcellane e di ceramiche, vasi, sculture insieme con piante e con fiori, costituendo intorno alla casa una fascia suggestiva, attraverso le visioni del panorama esterno che è in gran parte a giardini. Il soggiorno è stato dotato di un impianto di condizionamento onde avere, anche col riscaldamento un'aria convenientemente umidificata, più igienica, più piacevole da respirare e meglio adatta anche alla conservazione dei dipinti. I canali d'aria sono stati ricavati nei rinfianchi delle volte di copertura del semi sotterraneo e le bocche di immissione e di recupero sono tagliate nei muri lasciandole in vista. I materiali e i colori sono i seguenti: Nell'ambiente di soggiorno, racchiuso dai muri e dalla vetrata, il pavimento è completamente in lastre quadre di marmo bianco di Lasa, le pareti in intonaco grigio chiarissimo, il soffitto liscio a gesso e colorato in azzurro chiaro. La pietra che riveste il diaframma interno è il granito grigio del Boden in lastre lucide. Le vetrate sono intelaiate con profilati di ferro verniciati in smalto opaco bianco. Nelle zone al di fuori delle vetrate il pavimento è in lastre di Serpentino e le pareti in lacca lucida di colore rosso Bordeaux scurissimo. Pure in serpentino è pavimentata l'anticamera la scala del portico, mentre il portico d'ingresso è a lastre quadre di beola segata. All'esterno, nel corpo aggiunto, i muri laterali sono rivestiti di sassi bianchi tondi del Ticino, e i diaframmi intervallati alle vetrate sono in lastre di granito del Boden, il resto, pilastri e architrave in intonaco naturale.

RESTAURO DEL TEATRO DI BUSTO ARSIZIO

RELAZIONE, 1934

Archivio Storico Gardella. Coll. G4.pro.28-4

Nel restauro di questo teatro, fatto allo scopo di raggiungere una maggior capacità e una migliore attrezzatura, si sono conservati alcuni elementi della decorazione preesistente nella nuova "interpretazione" della sala. Sono state così rispettate le vecchie colonnine di ghisa, sottolineate con la coloritura in verde del fusto e in bianco del capitello, e alcune figure della vecchia pittura a fresco sulla cupola, ritagliate sul fondo rosa. Le pareti dei palchi sono in rosso pompeiano, i parapetti bianchi. La capacità della sala è stata aumentata sopprimendo la parte centrale della prima fila di palchi e arretrando il boccascena; la visibilità migliorata sopprimendo i tavolati tra palco e palco e l'acustica creando uno schermo riflettente sopra il boccascena.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

SULLA FIGURA DI IGNAZIO GARDELLA

- Ignazio Gardella, 1905-1999. Arquitectura a través de un siglo*, Electa, Ministerio de fomento, Madrid 1999.
- G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.
- S. Boidi, F. Nonis (a cura di), *Ignazio Gardella. Graduate School of design, Harvard University, 22 aprile-9 maggio 1986: exhibition and catalogue*, Harvard University Press, Cambridge; Electa, Milano 1986.
- S. Boidi, L. Fiori (a cura di), *Ignazio Gardella. L'Alfa Romeo: disegni e progetto degli uffici Alfa Romeo di Arese*, Abitare Segesta, Milano 1982.
- F. Buzzi Ceriani (a cura di), *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990 [catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 22 gennaio-18 marzo 1992]*, Marsilio, Venezia 1992. In particolare: G. Canella, *Gardella in controluce*, pp. 15-17; A. Rossi, *Alcune considerazioni su un amico e un maestro*, pp. 43-46; D. Vitale, *L'architettura, l'immagine, la città*, pp. 47-55.
- G. Canella, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, registrazione corretta della lezione tenuta al corso di Teorie e tecniche della progettazione architettonica, Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano, 2 giugno 1999, pubblicata in G. Canella, E. Bordogna, E. Prandi, E. Manganaro (a cura di), *Architetti italiani nel Novecento*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, pp. 289-306.
- G. Canella, L. Patetta, D. Vitale, *Razionalismo e rigenerazione figurativa. Incontro con Ignazio Gardella*, «Hinterland» 13-14, 1980, pp. 20-29.
- M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto, 1905-1999. Costruire le modernità*, Electa, Milano 2006. In particolare: B. Gabrielli, *Ignazio Gardella, Genova e la Liguria*, pp. 181-183; L. Semerani, *Ignazio Gardella e la Casa delle Zattere*, pp. 199-217.
- G. Frediani, *Ignazio Gardella e Ischia*, Officina, Roma 1991.
- M. C. Loi et al. (a cura di), *Ignazio Gardella: architetture*, Electa, Milano 1998.
- G. Mazzariol, *Umanesimo di Gardella*, «Zodiac» 2, 1958, pp. 91-110.
- R. Moneo, *Una obra de Ignazio Gardella*, «Arquitectura» COAM 71, 1964, pp. 43-50.
- A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- A. Monestiroli, *Eleganza viene da eligere, ovvero da scegliere. Gardella compie cento anni*, «Casabella» 736, 2005, pp. 4-7.
- A. Monestiroli, *Ignazio Gardella*, Electa, Milano 2009.
- M. Montuori (a cura di), *L'insegnamento di Ignazio Gardella: lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-1984*, Cluva, Venezia 1986.
- M. Morresi, *Lezioni di architettura di Ignazio Gardella*, «Zodiac» 14, 1995-96, pp. 62-89.
- G. Pagano, *Una lezione di modestia*, «Casabella» 111, 1937, pp. 2-5.
- M. Porta (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas Libri, Milano 1985.
- A. Rossi, *Ignazio Gardella*, «A+U» Japan 12, 1976, pp. 89-120.

A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina Edizioni, Roma 1981.

F. A. Sturiano et al. (a cura di), *Architettura: didattica e professionalità: seminario sull'opera di Ignazio Gardella*, Celup, Palermo 1985.

In particolare: *Conferenza di apertura di Giuseppe Samonà*, pp. 9-17.

D. Vitale, *Dialogo di Ignazio Gardella con Daniele Vitale*, «Aión» 5, 2004, pp. 121-129; già pubblicato in lingua spagnola in D. Vitale, *Ignacio Gardella. Entrevista por Daniele Vitale*, «Arquitectura», (Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Spagna) 259 (67), 1986, numero speciale dedicato a Milano a cura di A. Ferlenga, D. Vitale, pp. 11-19, (traduzione in lingua spagnola di Anita De Aguirre).

P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991.

SCRITTI E DISCORSI DI IGNAZIO GARDELLA

I. Gardella, *Scuola di architettura e corsi di composizione architettonica*, in *Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1954-55 e 1955-56*, Tipografia Emiliana, Venezia 1956, pp. 29-41.

I. Gardella, *Esperienza nella scuola per la riforma della scuola*, in *Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1956-57, 1957-58 e 1958-59*, Tipografia Emiliana, Venezia 1959, pp. 39-50.

I. Gardella, *Michelangelo architetto*, «Epoca» 1275, 1975, pp. 54-55; G4.scr.70-75.11, Archivio Storico Gardella.

I. Gardella, *La mia luav Story*, dattiloscritto, Archivio Storico Gardella, pubblicato in G. Samonà et al., *Giuseppe Samonà: 1923-1975 cinquant'anni di architetture*, Officina, Roma 1975, pp. 150-152; M. Montuori (a cura di), *Lezioni di progettazione: 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1988, pp. 59-60.

I. Gardella, *Centri Storici. Recupero, ma non con mentalità da rigattiere*, «L'Unità», 15 dicembre 1982, p. 4.

I. Gardella, *Conferenza a Londra, Architectural Association School of Architecture, 5 giugno 1986*, dattiloscritto, G4.scr.86.1_B, Archivio Storico Gardella; pubblicato in lingua inglese in S. Boidi, F. Nonis (a cura di), *Ignazio Gardella. Graduate School of design, Harvard University, 22 aprile-9 maggio 1986: exhibition and catalogue*, Harvard university press, Cambridge; Electa, Milano 1986; pubblicato per la prima volta in italiano, con alcune variazioni rispetto al dattiloscritto, in S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Ginevra-Milano 2002.

PIANO PARTICOLAREGGIATO DI SAN DONATO E SAN SILVESTRO E FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI GENOVA

Centro Storico di Genova, relazione del Gruppo di studio presieduto dall'assessore ai LLPP ing. Matteo Vita, S.A.G.A. REALE, Genova 1958.

Università: progettare il mutamento, «Casabella» 423, 1977, numero speciale sull'università. In particolare: R. Airoldi, *Università. Note sull'evoluzione delle tipologie edilizie e del rapporto con la città*, pp. 28-31; M. Tafuri, *L'unità della storia*, pp. 34-35.

P. Barbieri, *Forma Genuae*, Municipio di Genova, Genova 1938.

E. Benvenuto, *Ignazio Gardella. Sede della Facoltà di Architettura, Genova*, «Domus» 717, 1990, pp. 40-49.

E. Bonfanti, *Architettura per i Centri storici*, «Edilizia Popolare» 110, 1973, p. 35-55.

- R. Fontanarossa, *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro: una donna alla guida dei musei a Genova 1948-'71*, Etgraphiae, Roma 2015.
- B. Gabrielli, *Ignazio Gardella, Genova e la Liguria*. In M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999): Costruire le modernità*, Electa, Milano 2006, pp. 181-183.
- B. Gabrielli et al. (a cura di), *Il recupero della città esistente: saggi 1968-1992*, ETAS Libri, Milano 1993.
- I. Gardella, S. Larini, *Genova: un progetto per la città antica*, «Controspazio» 2, 1974, pp. 4-31.
- I. Gardella, *Genova e il Centro Storico*, Intervento al seminario INU, trascrizione inviata il 20 gennaio 1982, G4.scr.82.1, Archivio Storico Gardella.
- I. Gardella, *Centri storici una risorsa da recuperare. Il caso di Genova*, «Acqua-Aria» 7, 1984, pp. 707-723.
- L. Grossi Bianchi, *Il restauro dell'ex convento di San Silvestro a Genova*, «Tema» 3, 1998, pp. 5-14.
- L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *La collina di Castello nella storia urbana di Genova*, «Controspazio» 2, 1974, pp. 32-47.
- L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *Una città portuale del Medioevo: Genova nei secoli 10-16*, Sagep, Genova 1979.
- T. Mannoni, E. Poleggi, *Fonti scritte e strutture medievali del "Castello" di Genova*, «Archeologia Medievale» 1, 1974, pp. 171-194.
- T. Mannoni, *Caratteri costruttivi dell'edilizia storica*, in Id., *Venticinque anni di archeologia globale*, Escum, Genova 1994.
- R. Melai, *Intervista a Ignazio Gardella e a Luciano Grossi Bianchi*, «Polis» 4, 1995, pp. 66-69.
- F. Mugnai, *La giusta distanza dalle cose. Due opere di Ignazio Gardella*, «Firenze Architettura» 2, 2017, pp. 102-109.
- A. Neri, *Il Barabino e la cultura urbanistica di Genova nell'Ottocento*, «Casabella-Continuità» 228, 1959, pp. 40-53.
- S. Poli, *Ignazio Gardella (1803-1867): origini di una genealogia di ingegneri e architetti*, Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, XX° ciclo, Politecnico di Torino.
- M. Spesso, *Caterina Marcenaro: musei a Genova, 1948-1971*, ETS, Pisa 2011.
- A. Rocca, G. Sambonet (a cura di), *La città dipinta. Genova '92*, «Quaderni di Lotus» 17, Electa, Milano 1991. In particolare: D. Vitale, *L'immagine conventuale. L'università di Gardella e il recupero della collina di Castello*, pp. 86-105.
- A. Rossi, *Che fare delle vecchie città?*, in A. Rossi, R. Bonicalzi (a cura di), *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano 1989 (prima edizione 1975), pp. 365-369. Testo pubblicato per la prima volta sulla rivista «Confronto» IV, 2, 1968, pp. 41-43.
- A. Rossi, *Un progetto per la città antica*, «Edilizia Popolare» 111, 1973, pp. 7-16. Pubblicato con il titolo *Architettura e città: passato e presente*, in A. Rossi, R. Bonicalzi (a cura di), *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano 1978, pp. 474-481.
- D. Vitale, *Il nuovo edificio della Facoltà di architettura a Genova. Dialogo tra Ignazio Gardella e Daniele Vitale*, «Zodiac» 3, 1990, pp. 127-147.

ATTORNO ALLA SCUOLA DI VENEZIA DI GIUSEPPE SAMONÀ

Gli insediamenti residenziali nel territorio di Mestre-Venezia: progetti svolti nel corso di composizione 2, 1964-65 tenuto dal prof. Giuseppe Samonà con la partecipazione didattica del prof. Ignazio Gardella, Cluva, Venezia 1966.

C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone (a cura di), *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo del Carlo. Per il piano programma*

del centro storico 1979-1982, Officina Edizioni, Roma 1994.

C. Ajroldi (a cura di), *La ricerca sui centri storici: Giuseppe Samonà e il Piano Programma per Palermo*, Aracne, Roma 2014.

C. Ajroldi, *La Sicilia i sogni le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova 2014.

C. Aldegheri, M. Sabini (a cura di), *Per un'idea di città: la ricerca del Gruppo architettura a Venezia 1968-1974*, Cluva, Venezia 1984.

L. Amistadi, *La costruzione della città: concetti e figure*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 29.

C. Aymonino et al., *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officina Edizioni, Roma 1975.

R. Carullo, *IUAV: didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Poliba Press, Bari, Arti Grafiche Favia, Modugno 2009.

G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova 2006.

M. Montuori (a cura di), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1988.

G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Bari 1959.

G. Samonà, P. Lovero (a cura di), *L'unita architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, Franco Angeli, Milano 1975.

L. Semerani, *Il ragazzo dell'luav*, LetteraVentidue, Siracusa 2020.

F. Tentori, *Imparare da Venezia: il ruolo futuribile di alcuni progetti architettonici veneziani dei primi anni '60*, Officina, Roma 1994.

G. Zucconi, M. Carraro (a cura di), *Officina luav, 1925-1980: saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, Marsilio, Venezia 2011.

PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA DI MILANO

G.C. Argan, *Il Museo come scuola*, «Comunità» 3, 1949, pp. 64-66.

G.C. Argan, *L'architettura del museo*, «Casabella» 202, 1954, p. v.

M. Baffa, C. Morandi, S. Protasoni, A. Rossari, *Il movimento studi per l'architettura 1945-1961*, Laterza, Roma-Bari 1995.

A.G. Cassani, *Il sorriso dell'ornamento*, «Casabella» 904, 2019, pp. 3-6.

S. Ciarcia, *Ignazio Gardella: il Padiglione di arte contemporanea di Milano*, Clean, Napoli 2002.

M. Garberi, Z. Birolli et al. (a cura di), *Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Storia Orientamenti, attività*, Dossier di studio promosso dal Comune di Milano, 1979.

I. Gardella, *Elementi costruttivi*, in *Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1948-49 e 1949-50*, Tipografia Emiliana, Venezia 1950, pp. 48-49.

I. Gardella, *La galleria d'arte moderna nel parco della Villa Reale a Milano*, «Casabella» 202, 1954, pp. 10-16.

F. Irace, *Il Pac dov'era com'era*, «Abitare» 323, 1993, pp. 142-145, 210.

A. Lorenzi (a cura di), *Building (History and significance of the building)*, relazione per il bando Keeping it modern 2019 (The Getty Foundation), Archivio Storico Gardella.

A. Lorenzi, *La forma dell'esporre. Il Padiglione d'Arte Contemporanea (1948-1954)*, in A. Lorenzi, C. Quintelli (a cura di), *Ignazio Gardella: altre architetture*, Il Poligrafo, Padova 2020, pp. 134-147.

- L. Magagnato, *Aria nuova nei musei italiani*, «Comunità» 29, 1955, pp. 65-67.
- P. Nicolin, *Pac, Milano*, «Lotus» 91, 1996, pp. 6-27.
- P. Nicolin, *Gardella e il PAC. Nello spazio tra un muro e un giardino*, in C. Zucchi, N. Bassoli (a cura di), *Innesti, Vol. 2 Milano. Laboratorio del moderno*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 82-89.
- G. Ponti, *Espressione di Gardella, espressione di Rouault*, «Domus» 295, 1954, pp. 14-22.
- A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore*, città, Adelphi, Milano 1984.
- M. Vercelloni, *Un atlante del verde pubblico a Milano*, supplemento di «Casabella» 808, 2011, pp. 8-24.

ARCHITETTURE D'INTERNI

- Arredamento a Milano*, «Domus» 342, 1958, pp. 19-23.
- Casistica del bagno*, «Domus» 172, 1942, pp. 156-162.
- Cose nuove e vecchie assieme*, «Domus» 130, 1938, pp. 22-23.
- Mobili antichi in una casa moderna*, «Domus» 368, 1960, pp. 23-30.
- Per trasformare un appartamento*, «Domus» 174, 1942, p. 232-237.
- Pianta e arredamento di un alloggio in città*, «Domus» 161, 1941, p. 21-30.
- Stile di Gardella*, «Stile» 7, 1941, pp. 24-25.
- Uno spogliatoio d'eccezione*, «Domus» 108, 1936, p. 66.
- Un ambiente arredato da Ignazio Gardella*, «Domus» 193, 1944, pp. 24-27.
- F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in Istituto Universitario di Architettura di Venezia, *Annuario degli anni accademici 1954-55 e 1955-56*, Scuola Tipografica Emiliana, Venezia 1956, pp. 11-21.
- C. Baglione, *Tra Mies e il Giappone. La villa Borletti a Milano (1935-36)*, «Casabella» 736, 2005, pp. 8-13.
- F. Bucci, F. Irace, *Zero gravity: Franco Albini costruire le modernità*, Electa, Milano 2006.
- R. Barthes, *Sul teatro*, Meltemi, Roma 2002, (ed. orig. francese Edition du Seuil 1993).
- M. Fagiolo, *Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albini e la 'via italiana' al design e alle esposizioni (1930-1945)*, in Franco Albini, *Architettura e design 1930-1970*, Centro Di, Firenze 1979, pp. 28-44.
- I. Gardella, *Consigli tecnici per la casa*, «Domus» 137, 1939, pp. 23-25.
- I. Gardella, *Elementi di mobilio*, «Domus» 214, 1946, pp. 26-27.
- I. Gardella, I. Vercelloni, *Ripescare in soffitta il divano della nonna? le opinioni di un architetto sui problemi dell'arredamento moderno*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1965.
- R. Giolli, *IV Triennale: La mostra dell'abitazione moderna*, «Casabella» 106, 1936, pp. 24-25.
- R. Giolli, *Sistemazioni nuove*, «Casabella» 101, 1936, pp. 12-17.

- C. Lisini, *Rivisitando le case di alcuni maestri milanesi. Una conversazione con Antonio Monestiroli*, «Firenze Architettura» 1, 2012, pp. 64-69.
- A. Lorenzi, *Il mondo delle architetture e degli oggetti*, «Casabella» 812, 2012, pp. 76-85.
- A. Lorenzi, *Tre interni milanesi di Ignazio Gardella*, in M.C. Loi, R. Neri (a cura di), *Anatomia di un edificio*, Clean, Napoli 2012, pp. 170-185.
- A. Lorenzi, C. Quintelli (a cura di), *Ignazio Gardella: altre architetture*, Il Poligrafo, Padova 2020.
- P. Marconi, *Sistemazione Villa Borletti a Milano*, «Architettura» 7, 1936, pp. 322-324.
- S. Negri, *Ignazio Gardella. Architettura degli interni e dell'arredamento (1928-1948)*, Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, XXIX° ciclo, Università Luav di Venezia.
- G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, Allegato a «Costruzioni-Casabella» 159-160, marzo-aprile 1941.
- M. Pastoureau, D. Simonnet (a cura di), *Il piccolo libro dei colori*, Ponte alle Grazie, Milano 2006.
- G. Ponti, *Polemiche d'arte. Antico e moderno*, «Domus» 65, 1933, p. 264.
- G. Ponti, *Una nuova interessante sistemazione di alcuni ambienti*, «Domus» 112, 1937, pp. 6-15.
- G. Ponti, *Villa a Milano*, «Domus» 263, 1951, pp. 28-33.
- E. Persico, *Un teatro*, «Casabella» 90, 1935, pp. 36-43.
- A. Pica (a cura di), *Nona Triennale di Milano*. Catalogo. Milano 1951.
- E.N. Rogers, *Milan, Design Renaissance*, «Vogue America», 15 settembre 1949, pp. 152-157. Ora in «Domus» 1012, Aprile 2017, p. 106; traduzione italiana parziale in G. Bosoni, C. Lecce, *Profezia del "new domestic landscape" italiano*, «Domus» 1012, Aprile 2017, p. 100.
- A. Savinio, *Tutta la vita*, Adelphi, Milano 2011 (prima edizione Bompiani, 1946).
- G. Samonà, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, «Zodiac» 3, 1958, pp. 83-115.
- L. Semerani, *Ignazio Gardella e la Casa delle Zattere*, in M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto, 1905-1999. Costruire le modernità*, Electa, Milano 2006, pp.199-217; ora in L. Semerani, *Incontri e lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Clean, Napoli 2013.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana, 1944-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973.
- E. Bordogna (a cura di), *Composizione, progettazione, costruzione*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo Libri, Bari 1966.
- G. Ciucci, *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1990.
- G. Consonni (a cura di), *Teatro Corpo Architettura*, Laterza, Roma 1998. In particolare: G. Consonni, *Persona e Locus. Intimo relazioni di teatro e architettura*, pp. 3-86; G. Canella, *Istituzione e trasgressione del luogo teatrale*, pp. 223-234.
- Le Corbusier, *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano 1967.

- A. Dal Fabbro, *Il progetto razionalista: indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*, Mucchi, Modena 1994.
- A. Dal Fabbro, M. Martinelli (a cura di), *Astrazione e memoria: figure e forme del comporre*, Clean, Napoli 2009.
- C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972.
- A. Gallo (a cura di), *The Clinic of dissection of art*, Marsilio, Venezia 2012.
- A. Gallo, G. Marras (a cura di), *L'invenzione della tradizione, l'esperienza dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova 2017.
- B. Gravagnuolo (a cura di), *Gottfried Semper, Architettura, Arte e scienza*, Clean, Napoli 1987.
- E. Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Dedalo, Bari 1968.
- E. Mantero, M. Novati (a cura di), *Il razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984.
- G. Marras, *Invenzione della continuità: Ernesto Nathan Rogers tra avanguardia e tradizione*, Clean, Napoli 2018.
- R. Moneo, *Costruire nel costruito*, Allemandi, Torino 2007.
- R. Moneo, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*, Trascrizione del discorso tenuto alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16 gennaio 2005.
- R. Moneo, D. Vitale, A. Casiraghi (a cura di), *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Allemandi, Torino 1999.
- A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, CittàStudi, Milano 1985.
- A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- A. Novati, A. Pezzola, *Il mutevole permanere dell'antico: Giuseppe Terragni e gli architetti del Razionalismo Comasco*, Araba Fenice, Boves 2012.
- E. Persico, *Profezia dell'architettura*, «Casabella» 102, 1936, pp. 2-5.
- E. Persico, *Punto e da capo per l'architettura*, «Domus» 83, 1934, pp. 3-9.
- A. Piva, *BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982. In particolare: G. Samonà, *Testimonianza*, pp. 9-11.
- E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.
- M. Sabatino, *Orgoglio della modestia*, Angeli, Milano 2013.
- L. Semerani (sotto la direzione di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*. Faenza Editrice, Faenza 1993.
- L. Semerani, *Il senso della storia. Ernesto Nathan Rogers*, Unicopli, Milano 1999.
- L. Semerani, *L'altro moderno*, Allemandi, Torino 2000.
- L. Semerani, A. Gallo, G. De Michiel (a cura di), *Tecniche di analisi e di composizione*, Il Poligrafo, Padova 2011.
- L. Semerani, *Incontri e lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Clean, Napoli 2013.
- J. Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Einaudi, Torino 1970.
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.
- M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare Antonella Gallo per aver arricchito questo percorso di formazione con i frequenti scambi animati dall'interesse autentico per la ricerca nella composizione architettonica.

Un profondo ringraziamento a Maria Grazia Eccheli per aver creduto in questa ricerca e per averla nutrita di un confronto costante. Ringrazio vivamente Raffaella Neri per avermi accompagnata, nel senso pieno del termine, in alcuni importanti passaggi della ricerca. Grazie infinite ad Andrea Iorio per i consigli costruttivi, le correzioni e le riflessioni condivise.

Un sentito ringraziamento a Daniele Vitale per avermi dato la possibilità di studiare materiali inediti del Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro e, soprattutto, per le occasioni di confronto.

Tra i docenti e architetti che maggiormente hanno contribuito alla formazione della tesi, con i consigli e con il proprio esempio, rivolgo un ringraziamento a: Rafael Moneo, Giovanni Marras, Armando Dal Fabbro, Angelo Lorenzi, Caterina Lisini, Alberto Pireddu.

Sono grata a Luciano Semerani, che ho avuto la fortuna di incontrare nel mio primo anno di dottorato, per aver stimolato dubbi più che certezze.

La tesi ha trovato il generoso sostegno dell'Archivio Storico Gardella a cui rivolgo un sincero ringraziamento nelle figure di Edoarda De Ponti, che ne garantisce l'attività, Elisa Albera e Andrea Parravicini, che rendono l'archivio vivo e accessibile in maniera encomiabile. Sono profondamente grata a Jacopo Gardella per le testimonianze dirette e per l'incoraggiamento che ha dato allo sviluppo della ricerca, negli incontri e nelle lettere del 2019 e 2020.

Ringrazio l'Archivio CSAC di Parma e in particolare Simona Riva che mi ha guidato nelle difficili ricerche durante le chiusure pandemiche, l'Archivio Progetti Iuav e l'Archivio Mario e Gerolamo Valle, per avermi permesso di fare ricerca nelle proprie sedi.

Ringrazio l'Università IUAV per il prezioso spazio di riflessione del curricula di dottorato in composizione architettonica e gli amici dottorandi e dottorati che ho incontrato in questi anni per gli scambi interessanti, che nutrono la ricerca; un particolare ringraziamento a: Laura Scala, Luca Cardani, Luca Bergamaschi, Rilind Cocaj, Mattia Coccozza e Susanna Campeotto.

Grazie agli amici vicini e lontani.

Grazie a Jacopo Naldi per i viaggi, le parole e per i silenzi pieni.

Questo lavoro è dedicato a Laura Baffi-Scoppa e Pietro Cavallo.