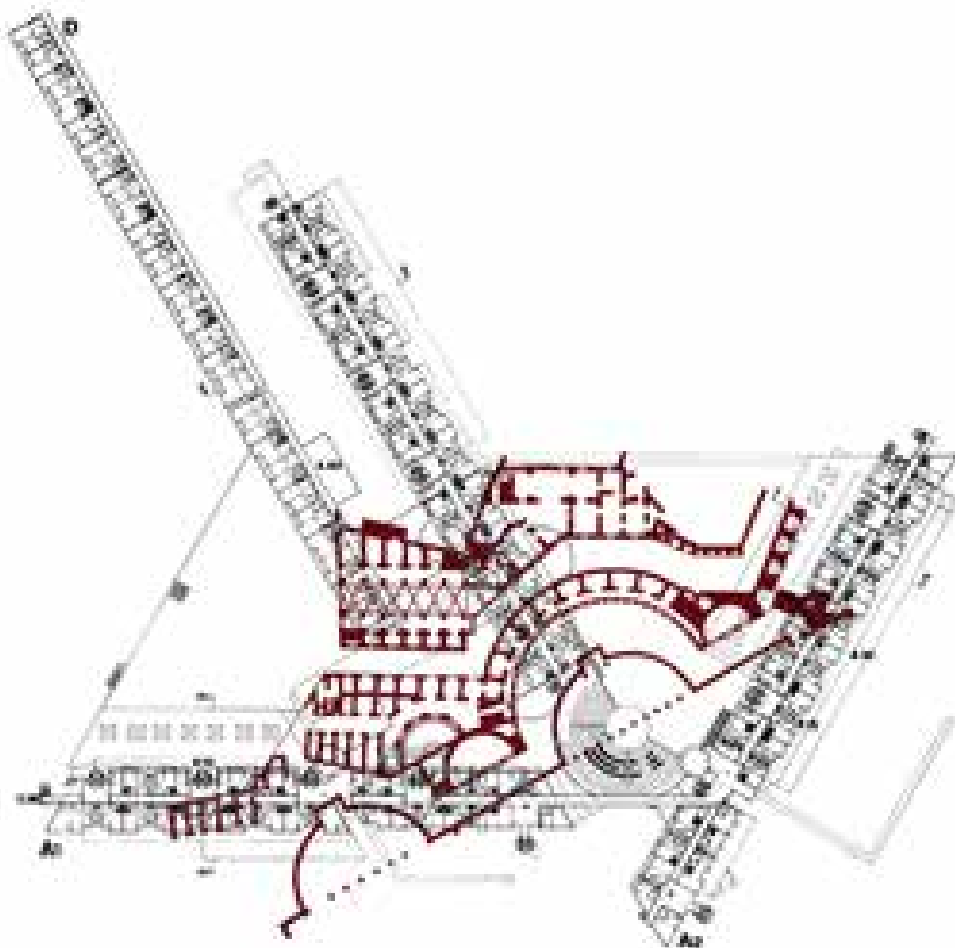


Genesi dell'architettura attraverso la ricostruzione della morfologia urbana

Analisi critica di tre opere
di Carlo Aymonino



UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA

Scuola di Dottorato Architettura, Città e Design

Curriculum Composizione architettonica

XXXIII ciclo

*TITOLO DELLA TESI: Genesi dell'architettura attraverso la ricostruzione
della morfologia urbana. Analisi critica di tre opere di Carlo Aymonino*

DOTTORANDO: Gian Maria Casadei

RELATORE: Prof. Carlo Magnani

Controrelatore: Prof. Mauro Marzo

Controrelatore: Prof. Luca Monica

Tutor: Prof. Riccarda Cantarelli

INDICE

<i>Introduzione</i>	9
<i>PARTE PRIMA Relazioni</i>	
<i>La geometria adattativa nei progetti urbani: la soluzione architettonica</i>	25
<i>PARTE SECONDA Sequenze</i>	
<i>I percorsi come sistema osteologico della composizione</i>	97
<i>PARTE TERZA Figure</i>	
<i>L'ideale di un'architettura scolpita</i>	155
<i>PARTE QUARTA Vedute</i>	
<i>La tecnica della veduta come istanza verificatrice</i>	205
<i>Intervista a Claudia Conforti</i>	263
<i>Intervista a Giancarlo Priori</i>	281
<i>Intervista a Paolo Portoghesi</i>	311
<i>Conclusioni</i>	333
<i>Appendice prima</i>	343
<i>Appendice seconda</i>	373
<i>Bibliografia e archivi</i>	399

Introduzione

La poetica di Carlo Aymonino

La ricerca assume il tema della ricostruzione della città Europea, a seguito degli eventi bellici della seconda guerra mondiale, quale: «luogo mentale in cui si intrecciano memoria, storia e futuro»¹.

Premessa

Nel libro *Odio gli indifferenti* Antonio Gramsci compone una metafora sulla visione del mondo secondo la quale lo scienziato che è carente di fantasia e non riesce a progettare, a vedere in avanti, non causerà grandi danni: «Se uno scienziato sbaglia nella sua ipotesi, poco male, in fondo: si perde una certa quantità di ricchezza di cose: una soluzione è precipitata, un pallone è scoppiato. Se l'uomo politico sbaglia nella sua ipotesi, è la vita degli uomini che corre pericolo, è la fame, è la rivolta, è la rivoluzione per non morire di fame»². Doveroso è porsi ancora questo quesito oggi, allacciandolo al mondo dell'architettura contemporanea, domandandosi quali danni al mondo causerebbe l'architetto senza visioni. Risulta evidente, oggi, che la città non è governata dal progetto: «Come ho detto oggi la città viene costruita dagli uomini d'affari, e

1 Allegato 1 (parte integrante del bando per l'ammissione alla Scuola di dottorato di ricerca Iuav a.a.2017/18), Corso di dottorato Architettura, Città e Design; Olmo, Carlo, a c. di. *Rassegna 54 La ricostruzione in Europa nel secondo dopoguerra*. Bologna: Cippa, 1993; Rakowitz, Gundula, e Carlotta Torricelli, a c. di. *Ricostruzione, inventario, progetto*. Padova: Il Poligrafo, 2018.

2 Gramsci, Antonio. *Odio gli indifferenti*. Milano: Chiarelettere, 2011, pp. 6-7.

questo è un dato di fatto. La cosa che mi rende incomprensibile la situazione attuale è che la città si potrebbe costruire anche, non dico solo dico anche, avendo un progetto culturale. Si potrebbe costruire una città in cui si riconosce il senso dei luoghi come nei centri storici, dove è naturale che si riconosca il senso di una piazza, un teatro, una zona residenziale ecc. La responsabilità forse è delle amministrazioni che dovrebbero riuscire a governare il rapporto tra utilità e bellezza. Non lo governano probabilmente per mancanza di cultura. Io credo di aver capito che non è tanto il mondo degli affari che sta distruggendo le nostre città ma è la mancanza di cultura di tutti. Non vale solo per noi ma anche per i giornali, la politica e purtroppo anche la scuola. È una mancanza che si riconosce dappertutto»³.

La speculazione priva di fondamento culturale e dignità sociale, come ragione della mancanza di una visione generale, di un'idea di città governata dal progetto, con la conseguente riduzione della città a merce, collegata all'adozione del Piano regolatore generale, nell'ottica di una città capitalista, era stata rilevata anche da Aymonino e Canella: «[...] nel momento in cui il potere politico cessa di giovare all'architettura nella configurazione della città, come del più palese e duraturo strumento d'ordine e di propaganda civile, divenendo proprio l'architettura e la città merce, oggetto di scambio e di arricchimento da parte della classe

³ Gian Maria Casadei, *Intervista ad Antonio Monestiroli*, in «Il Progetto» 43, luglio - settembre 2018, p. 16.

egemone»⁴. Aspetti rilevanti nell'opera di Antonio Gramsci da cui erano partite le prime riflessioni in merito all'architettura da parte dell'allora giovane Carlo Aymonino: «[...] il mio primo exploit, da architetto appena laureato, nel 1954, fu la relazione introduttiva del *Primo congresso internazionale dei giovani architetti riuniti* nell'«Unione Internazionale Studenti», che aveva per titolo: *Architettura moderna e tradizione nazionale*. Certo si era nel clima di rimbalzo e di riflesso del realismo socialista, di questioni della tradizione nazionale, nell'ambito della scoperta dei *Quaderni del carcere* di Gramsci, che in altri campi, soprattutto in quello politico, poneva questa questione, forse c'era allora un'ingenua trasposizione meccanica dei ragionamenti di Gramsci anche nel campo dell'architettura»⁵.

Aymonino fu Direttore dell'allora Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dal 1974 al 1979, periodo coincidente con una fase sperimentale, nella quale si impegnò nel tentativo di far coesistere didattica e ricerca, rigore negli studi e impegno nella società. Il riferimento è ancora ad Antonio Gramsci: «Istruitevi perché avremo bisogno di tutta la vostra intelligenza», recita una frase in Aula magna posta ad ammonimento tra i pannelli con cui Armando Pizzinato, Alberto Gianquinto e Vittorio Basaglia hanno voluto evocare la Resistenza. La frase

⁴ Giudo Canella, *Delimitazione di un'esperienza*, in *Architettura*, Gruppo. *Per una ricerca di progettazione 1: tesi di architettura: anno accademico 1968-1969*. Venezia: Istituto universitario di architettura: 1969, cit. in Aymonino, Carlo. *Il significato delle città*. Venezia, Marsilio: 2000, pp. 152-153.

⁵ Carlo Aymonino, in Viola, Giampiero. *La tradizione ritrovata. Passato e presente dell'architettura italiana*, RAI 1980; Carlo Aymonino, *Faccio Aldo Rossi* in Siola, Uberto. *Lezioni di Architettura Urbana*. Napoli: CLEAN, 2011, pp. 7-9.

è di Antonio Gramsci e, secondo Aymonino, “va intesa non come un appello paternalistico alla componente studentesca, ma come un impegno per noi tutti a capire i compiti cui siamo chiamati a dare una risposta positiva”»⁶.

Le ricerche teoriche svolte da Carlo Aymonino, nate da un interesse e amore verso la città, lasciano in sospeso, insieme ad altri temi, quello relativo alla nozione di ‘parte di città’. Un termine che con quelli di ‘luogo’, ‘monumento’, ‘tipo’, è entrato a far parte di un dizionario scientifico-disciplinare, senza più abbandonarlo, aprendo interrogativi che ancora oggi non hanno trovato risposta⁷.

La metodologia di lettura della città per parti pone l’interrogativo più che mai attuale della scala alla quale guardare la città. Come ricordava Aymonino nel testo *Il significato delle città* a proposito della relazione al X convegno di urbanistica di Ancona del 1967: «Noi pensiamo che oggi si conosce troppo poco della vera natura della città: della qualità del nucleo urbano, della sua dimensione reale. Ma questo significa scartare l’ipotesi di una nuova dimensione? No certamente, essa può diventare veramente una ipotesi di lavoro scientifico e sarà tanto più scientifica quanto maggiormente servirà ad illuminare delle situazioni che

⁶ Carlo Aymonino, *Per il trentennale della liberazione dalla dittatura fascista*, discorso pronunciato in Aula magna ai Tolentini il 24 aprile 1975, in *Iuav, 1973-1978 Annuario*, a cura di G. Robustelli, R. Sordina, Milano s.d., pp. 169-171; *Per il XXX anniversario della liberazione*, «Controspazio» 2, ottobre 1975, pp. 86-87.

⁷ Boeri, Stefano. *La città scritta: Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Bernardo Secchi, Giancarlo De Carlo*. Macerata: Quodlibet, 2016.

precedenti ipotesi non ci hanno saputo spiegare correttamente»⁸.

Ci si chiedeva a che punto fosse la conoscenza reale della città e la scala adatta alla quale pensarne la progettazione. Un tentativo di guardare all’architettura dal punto di vista della grande dimensione. Scartando concetti che potessero ridurre la complessità urbana a un’unica idea formale, perché questo avrebbe portato a una ricaduta nello zoning, nel piano regolatore: uno strumento che utilizza la tavola cartografica in sostituzione del plastico, adottando una visione esclusivamente zenitale a discapito di quella tridimensionale. Il piano regolatore diventa lo strumento per la divisione della città in lotti, riducendola a merce vendibile sul mercato. Il suolo diventa esso stesso una merce⁹.

Di fronte alla frammentazione della città Aymonino ha un atteggiamento realista, molti dei suoi progetti si pongono quindi a completamento di parti di città, in luogo del raggiungimento di una compiutezza formale. Si tratta di una ‘consapevolezza della marginalità’, assunto per cui risulterebbe utopico ripensare ad una rifondazione *ex novo* della struttura urbana¹⁰.

⁸ Emilio Mattioni, Gianugo Polesello, Aldo Rossi e Luciano Semerani, *Città e territorio negli aspetti funzionali e figurativi della pianificazione continua*, relazione al XI convegno dell’Istituto nazionale di urbanistica (INU), Ancona 1967, cit. in: Aymonino, Carlo. *Il significato delle città*. Venezia, Marsilio: 2000, p. 107.

⁹ Aymonino, Carlo. *Il significato delle città*. Bari: Laterza, 1975.

¹⁰ Intervista di Ivano la Montagna a Carlo Aymonino in Visconti, Federica, e Renato Capozzi, a c. di. *Architettura razionale > 1973_2008 >*. Napoli: CLEAN, 2008, p. 27.

Aymonino è consapevole dell'impossibilità di governare interamente la città, attraverso un progetto che la coinvolga nella sua totalità, a causa dei sempre crescenti interessi capitalisti. Il tentativo di porsi in continuità con Gramsci è significativo rispetto all'intento di riaffermare l'importanza sociale dell'architettura, come mezzo di soddisfazione dei cittadini. Una 'visione' che attraverso la politica possa almeno parzialmente risolvere nodi sensibili della progettazione urbana, nel tentativo di ottenere parti di città formalmente compiute, accantonando interessi speculativi.

La nozione di 'parte di città formalmente compiuta' è un tema derivante dallo studio della complessità della città, - maggiormente evidente in quella antica -, che porterà poi lo stesso Aymonino a pensare alcuni dei suoi progetti come 'metonimia della complessità della città antica'.

Non si tratta di un'accettazione passiva e incondizionata della struttura urbana, ma di un rapporto tra ricerca e progetto che assume invece un carattere del tutto attivo: l'analisi urbana che Aymonino cerca continuamente di verificare attraverso il progetto.

Spesso, negli scritti, si evidenzia come l'analisi urbana, lo studiare la città del presente – egli è appassionato della città archeologica ma studia, in modo sistematico, soprattutto la città contemporanea – abbia finalità progettuali: sia concepita anche come metodologia per il progetto.

Un metodo, quindi, operativo, che la ricerca tenta di indagare a posteriori attraverso l'analisi critica dei progetti. Una 'verifica' dell'intelligenza delle tesi teorico-progettuali che Aymonino aveva puntualizzato negli scritti e che vale la pena ricordare oggi, in un frangente in cui il discorso sulla 'città per parti' sembra essere stato abbandonato, o messo sullo sfondo, rispetto al dibattito infinito sulla dispersione insediativa¹¹.

11 Carlo Magnani, *Postfazione*, in Magnani, Carlo, e Mauro Marzo, a c. di. *I limiti dell'architettura: ai limiti dell'architettura*. Padova: Il Poligrafo, 2016, pp. 161-164.

Tema

Un'attenzione alla costruzione di parti di città riconoscibili ed integrate al tessuto in cui si collocano. Una composizione per parti formalmente compiute, alla ricerca di una «città fatta di tutta architettura»¹²: i progetti scelti sono emblematici di quest'idea di città. Nell'individuazione dei tre progetti presi in esame nella tesi si è considerato oltre al tema del progetto urbano, quello della «alternativa morfologica»¹³, come spiega lo stesso Aymonino, a commento del progetto per il Gallaratese di Milano. La tesi affronta, più nello specifico, oltre a questo progetto – considerato come invero degli studi urbani e dei due tentativi progettuali precedenti – il concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma del 1964 e il concorso per il Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati a Roma del 1966.

I tre edifici scelti sono rappresentativi del tema del progetto 'per via morfologica', ossia di un metodo progettuale che non può essere scisso dalla città, non può prescindere da questa, anche quando si tratta della periferia milanese interviene l'invenzione di una città ideale: il progetto diviene ricerca di qualità e caratteristiche urbane: è il caso del Gallaratese di Milano.

La ricerca è tangente anche ad aspetti più generali, non direttamente affrontati, ma validi come domande aperte, lasciate in sospeso: per il concorso per la

¹² Aymonino, Carlo. *Il significato delle città*. Bari: Laterza, 1975.

¹³ Carlo Aymonino, in Dardi, Costantino. *Abitazioni nel quartiere Gallaratese a Milano*, «L'architettura – cronache e storia» 226, 1974, p.223.

ricostruzione del Teatro Paganini ed il concorso per i Nuovi uffici della Camera dei Deputati:

- I concorsi di architettura in Italia nel dopo guerra: «Quando qualcuno, in un prossimo o lontano futuro, tratterà la storia dei concorsi di architettura italiani, dal '45 in poi, non avrà, crediamo, molte difficoltà a leggersi una vicenda costante, caratterizzata dal naufragio delle proposte culturalmente preminenti, da risultati che vedono accomunate nei carrozzoni dei premi *ex-aequo* le più distanti soluzioni, e dallo sfociare, il più delle volte, in un nulla di fatto finale»¹⁴.
- La ricostruzione dei centri storici: «Il problema dei centri antichi e del loro 'recupero', caratteristico di questi ultimi decenni, ha origine, infatti, dal momento in cui, venuto meno un disegno unitario della città, essa non si è più trasformata nel suo complesso, ma nelle sue parti componenti»¹⁵. «Quando la cultura italiana degli anni cinquanta ha ripreso in mano il problema dei centri storici, non si è allacciata direttamente al grande filone del movimento moderno, ma con la scusa di introdurre *nuove valenze*, ha voltato le spalle alla *Carta d'Atene*, e ha ripreso in mano Giovannoni: processo tanto più grave in quanto non compiuto con la chiara coscienza di ciò che si andava postulando»¹⁶.

¹⁴ Tafuri, Manfredo. *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei deputati: un bilancio dell'architettura italiana*. Roma: Edizioni universitarie italiane, 1968, p. 9.

¹⁵ Conforto, Cina, a c. di. *Il dibattito architettonico in Italia, 1945-1975*. Roma: Bulzoni, 1977, p. 133.

¹⁶ Tafuri, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1988, p. 67.

Il tema della ricostruzione delle periferie in riferimento al progetto per il quartiere Gallaratese di Milano:

- «Nel 1945 si trattava di ricostruire ciò che la guerra aveva distrutto [...] Ma anche oggi si tratta di ricostruire non solo le coscienze ma anche fisicamente moltissimo: ricostruire la qualità dei centri storici delle nostre città, ricostruire un'identità e una struttura dotata di senso all'interno delle nostre disperse e insensate periferie, ricostruire un equilibrio nuovo tra privato e pubblico superando ciechi interessi speculativi e individuando, al di là di ogni garantismo ideologico, prospettive di sviluppo adatto e capacità della sua rappresentazione collettiva»¹⁷.

Struttura

La tesi si compone di quattro capitoli tematici, preceduti da una introduzione (ipotesi), seguiti da una conclusione (tesi).

I quattro capitoli, corrispondenti a quattro punti interpretativi, volti a descrivere il progetto urbano secondo Aymonino, hanno l'obbiettivo di delineare gli argomenti ricorrenti nei progetti presi in esame.

È possibile suddividere la ricerca in due ambiti tematici più ristretti: i primi tre punti interpretativi – corrispondenti ai primi tre capitoli – sono dedicati alla descrizione dei progetti; l'ultimo capitolo tratta della formazione dell'architetto. Nel primo capitolo – *Relazioni. La geometria adattativa nei progetti urbani: la soluzione architettonica* – verranno descritti e commentati i tre progetti attraverso

¹⁷ Vittorio Gregotti, *Editoriale*, in Olmo, Carlo, a c. di. *Rassegna 54 La ricostruzione in Europa nel secondo dopoguerra*. Bologna: Cipia, 1993, p. 5.

disegni dell'autore, con l'intento di individuare il sistema delle relazioni con il contesto urbano, attraverso le quali, Aymonino imposta i due progetti. Nel caso del comprensorio del Gallaratese invece si vedrà un uso analogico della geometria.

Nel secondo capitolo – *Sequenze. I percorsi come sistema osteologico della composizione* – verranno descritti e commentati i tre progetti attraverso disegni dell'autore, nel tentativo di comprendere come questo metodo compositivo sia centrale nella progettazione di Carlo Aymonino: un aspetto che parla anche dell'importanza della sezione.

Nel terzo capitolo – *Figure. L'ideale di un'architettura scolpita* – l'autore si sofferma sul personale rapporto tra scultura e architettura nella poetica di Carlo Aymonino, attraverso il confronto figurativo e formale delle tre opere.

Il capitolo quarto – *Vedute. La tecnica della veduta come istanza verificatrice* – indaga la genealogia creativa dell'architetto: nello specifico si descriverà il rapporto con Vincenzo Fasolo, docente romano, emblema di una scuola impostata sull'importanza assegnata al disegno.

La successione dei capitoli rappresenta anche lo sviluppo della ricerca: partendo dalle opere si è in seguito tentato di risalire all'origine dei sistemi compositivi: una scelta necessaria a ribadire l'importanza dell'indagine metodica dei progetti – all'interno di questo tipo di studi disciplinari – quale luogo necessario allo svelamento di istanze teoriche attraverso l'analisi del procedimento creativo dell'opera di architettura.

Obbiettivi

Lo studio delle opere sarà quindi finalizzato a rivelarne le tecniche progettuali, a partire dai disegni preparatori e di introduzione della forma, per arrivare alla sua definizione.

La messa in luce di tali tecniche nell'opera di Aymonino, mediante il ridisegno interpretativo, avrà lo scopo di individuare e raccontare in modo sistematico quali strumenti queste forniscono al progetto contemporaneo.

Attraverso tecniche e strumenti per dimostrare come gli studi di Aymonino, in riferimento al metodo di analisi e progetto di parti di città, siano ancora di straordinaria attualità.

Nell'edizione più recente del testo *Il significato delle città* Aymonino sostituisce l'ultimo capitolo, che era dedicato alla 'città socialista', nell'edizione del 1975, con altri due capitoli, intitolati agli interventi sulla città di Roma in qualità di assessore ai lavori per il centro storico¹⁸. Sostituisce quindi all'idea 'utopica' di città socialista, l'atteggiamento 'realista' del suo lavoro romano, è ancora il tema della 'consapevolezza della marginalità', che ci parla dell'importanza dello studiare Aymonino oggi: da un lato una riflessione sulla perdita dell'idea di città socialista, la caduta del comunismo, rimasto sepolto sotto le macerie del muro di Berlino, di cui Aymonino parla nella prefazione del libro; dall'altro si può parlare di 'consapevolezza della marginalità', in quanto, non essendo sempre possibile intervenire sulla città nel suo insieme, lo si può almeno fare per parti, come ha dimostrato lo stesso Aymonino, con progetti e interventi sul

¹⁸ Aymonino, Carlo. *Il significato delle città*. Venezia: Marsilio, 2000, pp. 227-265.

centro storico di Roma¹⁹. «Quando è stato assessore al centro storico, credo che sia stata proprio una salvezza per Roma, anche per la capacità che aveva di capire i siti archeologici. [...] Nella giunta di centro-sinistra Petroselli-Vetere ha risolto alcuni nodi nevralgici. Vediamo oggi quanto è difficile governare Roma. Piazza Barberini, se non ci fosse stato Carlo, avrebbe ancora il suo rudere, alla sbocca di via di San Basilio, che stava lì dalla fine degli anni trenta. Nessuno era mai riuscito a risolvere la situazione, perché bisognava impegnarsi su più fronti, quello procedurale, amministrativo, politico, ma anche quello della scelta formale»²⁰.

Porsi come obiettivo quello di ripensare alla lezione di Aymonino risulta indispensabile anche considerando che il territorio italiano oggi si presenta come saturo. Ripensando che: «Un'architettura nuova è necessaria solo là dove altri strumenti – quali il restauro scientifico, il ripristino filologico o il recupero edilizio – non hanno senso operativo e tanto menoolutivo. [...] Il 'modo' che ho seguito è stato sempre quello di far del nuovo intervento occasione di restauro e di recupero delle parti storiche preesistenti, in modo che il progetto nel suo insieme fosse effettivamente completamento del luogo urbano. [...] Forse è questa la profonda verità dell'architettura: rendere formalmente compiuta una parte di città, in modo che possa durare nel tempo, anche con usi diversi»²¹.

¹⁹ Aymonino, Carlo. *Carlo Aymonino e Raffaele Panella: un progetto per il centro storico*. Roma: Officina, 1983.

²⁰ Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

²¹ Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988, pp. 19-20.

Parte prima

Relazioni

La geometria adattativa nei
progetti urbani: la soluzione
architettonica

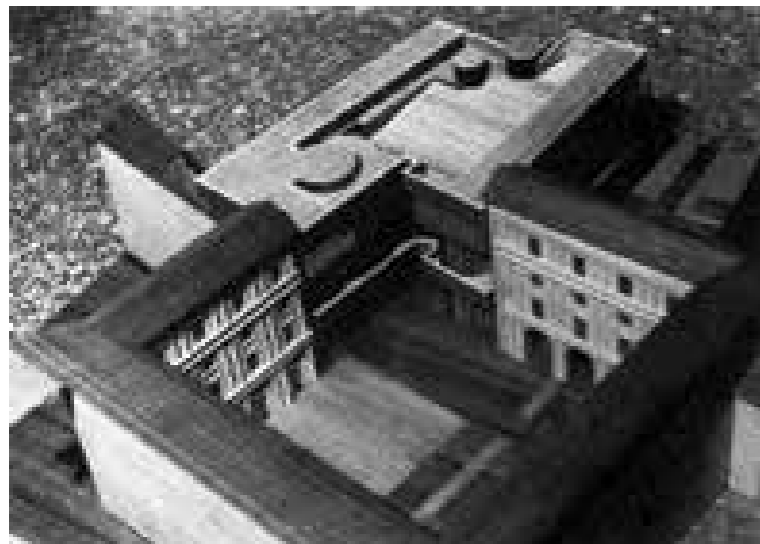
Il capitolo è dedicato al tema della relazione tra i progetti e il luogo in cui si collocano, attraverso l'uso del dispositivo geometrico, quale istanza adattativa ai contesti, specchio di un interesse verso lo studio e il progetto della città storica, come parte di quella contemporanea: «Una città sarà tanto più caratterizzata (o avrà significato) quanto più gli elementi spaziali e quelli interpretativi tenderanno a sovrapporsi, fino a divenire indispensabili gli uni agli altri [...]. In questo il centro antico va progettato nella sua forma generale, giudicata secondo l'idea che si ha e che si vuole dare alla città contemporanea. Sotto tale profilo il problema dell'inserimento non esiste, al pari di quello generico dell'ambiente. Esiste il problema di complessi architettonici e di settori urbani formalmente compiuti o no»²².

Un legame con la città storica e la sua analisi, sviluppato per anni in ambito teorico attraverso gli scritti, e indagato poi in più occasioni in sede progettuale: «Avellino e Parma, sono due esempi evidenti, che dialogano nel metodo a distanza di anni. Entra in questi progetti [...] il rapporto con il contesto: Aymonino – studioso di scienze urbane – misura gli interventi e dà risposte»²³.

Come egli stesso ricorda parlando del progetto del Teatro di Avellino, infatti: «Non sono mai riuscito a dimostrarlo attraverso uno scritto, che è proprio un rapporto dell'architettura con il preesistente, cioè come si deforma, o si costituisce,

22 Relazione, Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Gruppo Aymonino; Cit. in Priori, Giancarlo. *Carlo Aymonino*. Bologna: Zanichelli, 1990, pp. 64-67.

23 Gian Maria Casadei, *Intervista a Giancarlo Priori*. Roma: 02/03/2020.



Modello del progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, 1964 (a fianco). Veduta aerea dell'area della Pilotta (in basso).



l'architettura contemporanea, attraverso dei suggerimenti dell'esistente, che sono notevoli, qui abbiamo una collina, delle case. In qualche modo il perimetro è stato anche, non dico solo dico anche, condizionato dall'esistenza del centro storico»²⁴.

Considerando tali premesse teoriche lo studio è stato indirizzato nello specifico al progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, scelto in quanto emblematico per il tema del completamento di una parte di città storica attraverso il progetto degli spazi aperti.

In un articolo apparso sul numero 683 di «Domus» del 1987, si propone una cronologia critica dei progetti per il cuore della città di Parma dal 1766 al 1986: «Il caso Pilotta ripropone l'architettura come arte civile. I dibattiti e le controversie sul destino di questo complesso riportano la pratica progettuale a una dimensione che si è forse, da tempo, persa per strada: la costruzione, l'edificazione, la modificazione della città divengono il luogo d'incontro delle differenti idee culturali sulla sua organizzazione. Una ricca sedimentazione di differenti idee di città che si sono espresse, nel tempo, anche solo attraverso i progetti. L'interesse del caso Pilotta, consiste proprio nella capacità che ogni cultura ha avuto di sovrapporsi a quella precedente definendo un nuovo ruolo

²⁴ Carlo Aymonino, Conferenza svolta in occasione della mostra *Carlo Aymonino: La bella architettura*, Opere scelte dalla collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna, Università di Cagliari Facoltà di Ingegneria / Facoltà di Architettura, Aula Magna, Dipartimento di Architettura, 13 maggio 2005.

di questa parte di città»²⁵.

Una selezione delle fasi più significative relative a questo pezzo di città, è stata indispensabile alla ricerca del tema in argomento, in quanto l'idea di stratificazione della città storica, della sua complessità, sarà importante per i progetti analizzati.

Una pianta di Parma a volo d'uccello, stampata nel 1572, individua le due rocche che si fronteggiano sulle sponde del torrente Parma, la fitta maglia del tessuto urbano e il disegno geometrico del Parco Ducale.

La storia delle stratificazioni urbane è commentata anche da una seconda pianta del 1851 che individua l'area della Pilotta con lo stato di fatto prima del progetto di Petitot, in giallo le demolizioni operate nel 1776 per realizzare il progetto, tra le quali è possibile individuare la chiesa dei Domenicani, inserita nel Palazzo della Pilotta; è possibile riconoscere anche le quattro piazze, una condizione spaziale che il progettista ricostruirà grazie alla collocazione del nuovo teatro.

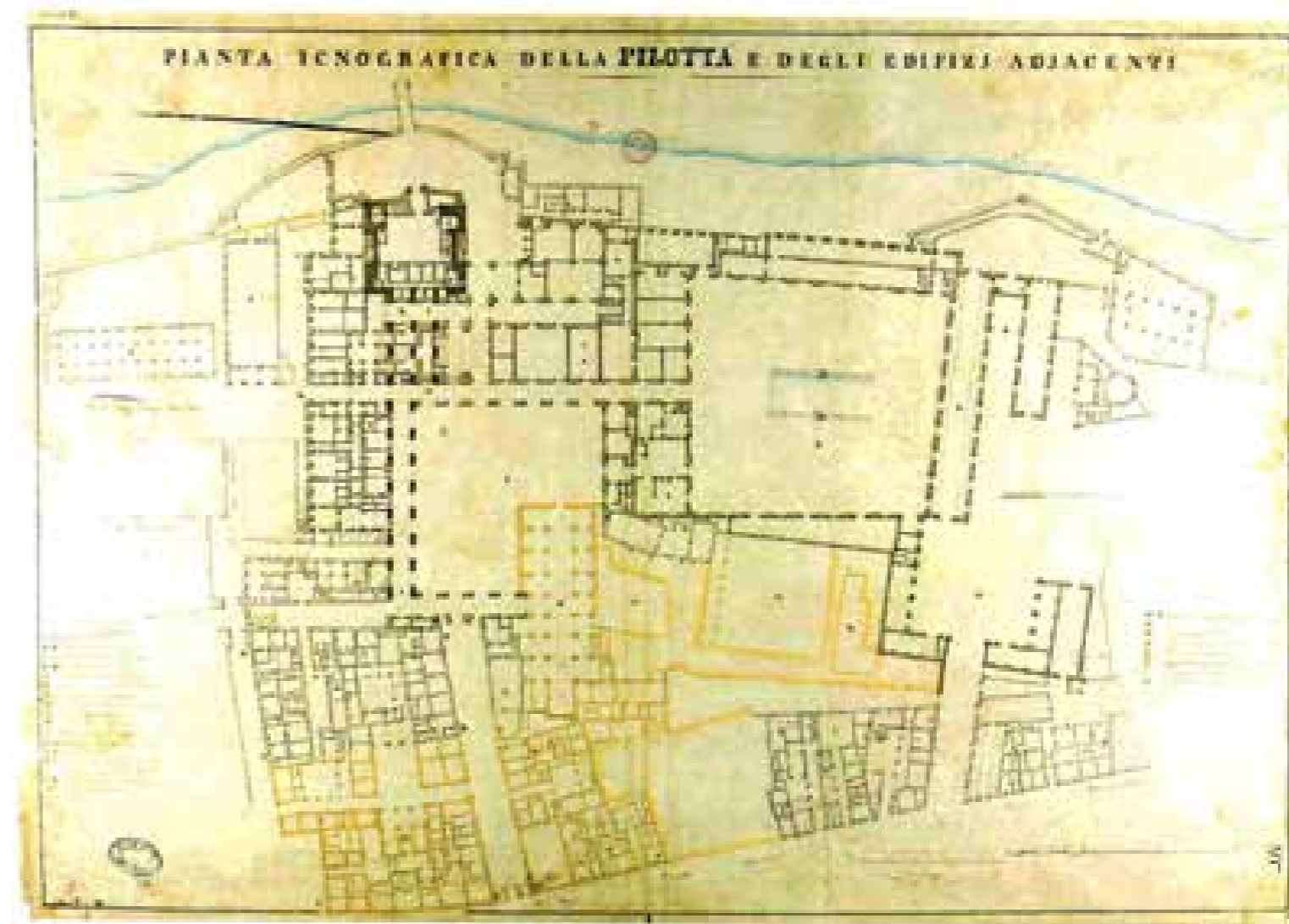
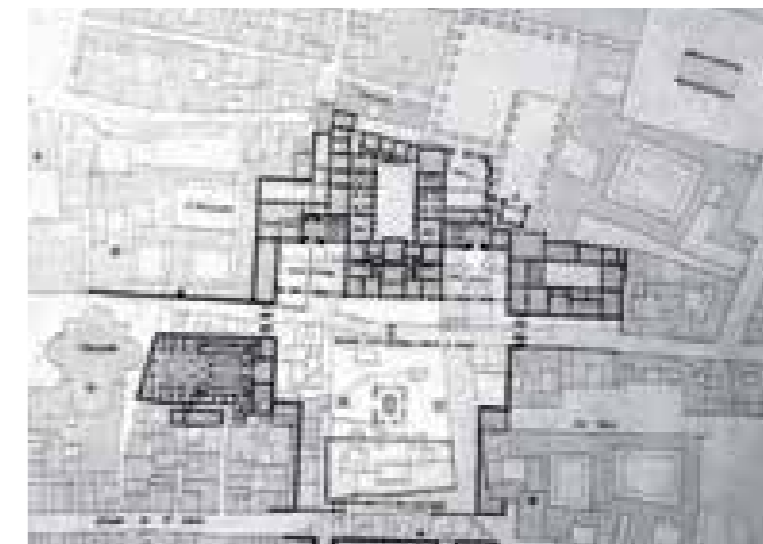
Nel progetto per il nuovo palazzo Ducale di Petitot del 1766, non realizzato, è evidente la matrice monumentale, l'uso della simmetria: il tutto indirizzato alla costruzione di spazi aperti caratterizzati dalla disposizione ad angolo retto.

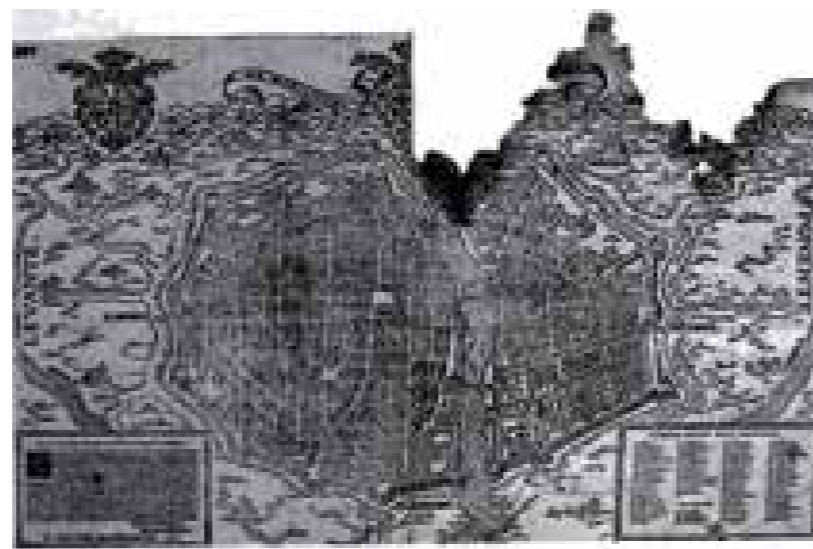
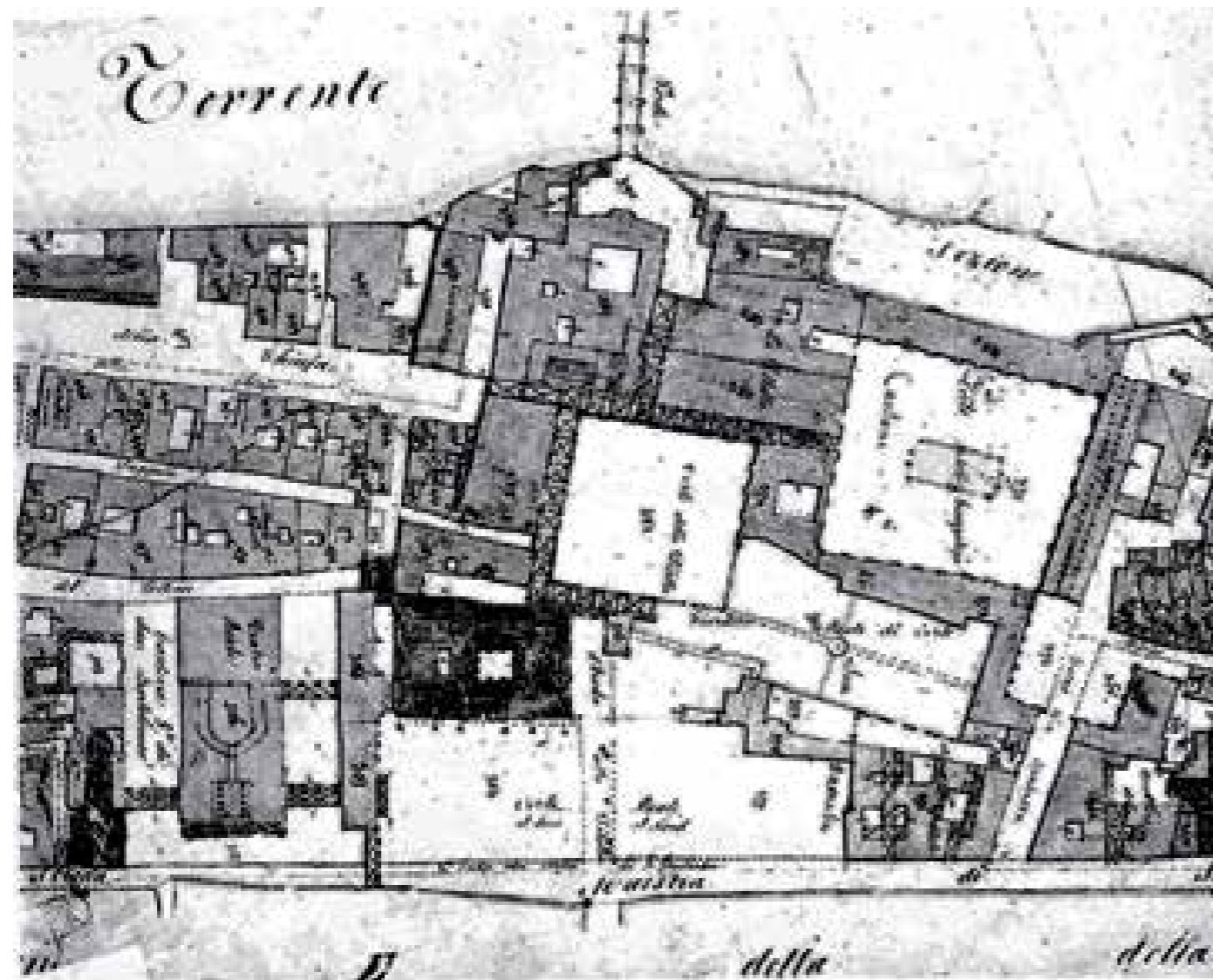
Nella planimetria catastale del 1853, il palazzo del Bettoli, e il giardino dei platani – voluto da Maria Luigia – riconfigurano la piazza dopo il progetto non realizzato di Petitot. L'intervento delinea una condizione spaziale simile a quella con cui si confronteranno poi i progettisti del concorso indetto nel 1964: è ben visibile

²⁵ Ermanno Ranzani, *Il «Caso Parma», progetti per l'area della Pilotta. Una cronologia critica dei progetti per il cuore della città di Parma 1766-1986*, in «Domus» 683, maggio 1987, pp. 38-44.

In questa Pagina:
A.E. Petitot, progetto per il nuovo Palazzo Ducale, 1766 (a fianco).
P. Mazza, Pianta iconografica della Pilotta e degli edifici adiacenti, 1851 (in basso).

Alla pagina seguente:
Planimetria catastale del 1853 (in alto).
Piano regolatore generale del 1937 (in basso a sinistra).
Paolo Ponzoni, pianta di Parma a volo d'uccello, stampata nel 1572 (in basso a destra).





anche il sistema dei corridori urbani che consentono anche il passaggio aereo tra gli edifici.

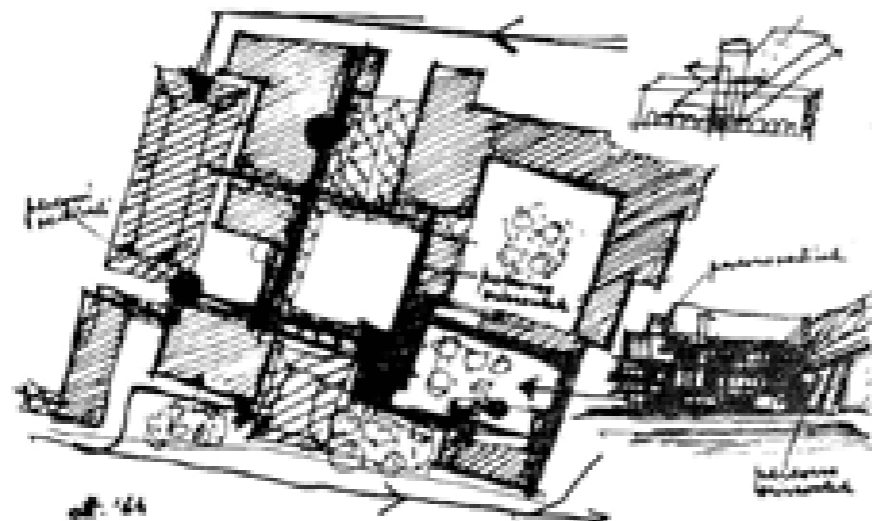
Nel piano regolatore generale di Parma del 1937, per l'area della Pilotta, verrà previsto un collegamento diretto fra il piazzale della Pace e la stazione ferroviaria. È evidente la figura del Parco Ducale, il disegno delle mura e il rettifilo che collega Piazzale Santa Croce a Barriera Repubblica.

Nel 1944 i bombardamenti angloamericani distruggono quasi completamente il Palazzo Ducale, il Teatro Farnese, il Teatro Reinach-Paganini. La situazione rimane inalterata e nel 1964 viene indetto un concorso a inviti, su segnalazione di Ignazio Gardella e Bruno Zevi, per il rifacimento del Teatro Paganini. Sono invitati sette concorrenti: i milanesi, Caccia Dominioni, Gandolfi e Rossi; i romani Aymonino, Pellegrin e Portoghesi; i torinesi Gabetti e Isola.

Nei progetti che si sono susseguiti nel corso dei secoli, è risultato significativo il sistema degli spazi aperti tra gli edifici quale dispositivo generatore della forma di questa parte di città: un aspetto che costituirà il fondamento del progetto di Aymonino, come egli stesso suggerisce nella tavola manifesto: nella quale sono riportati la Planimetria dall'Atlante Sardi del 1767, *Tavola XI, La Pilotta, il Palazzo Reale e le zone adiacenti*; l'area interessata alla ricostruzione del Palazzo della Prefettura dopo il nuovo pronunciamento ministeriale del 1958; insieme a delle fotografie storiche dei luoghi, con il cavalcavia perpendicolare al Teatro Regio prima e dopo la sua demolizione, la piazza della Prefettura e il Teatro Reinach-Paganini: la storia diventa materiale di progetto.

A seguire, in un'altra tavola di concorso, troviamo uno schizzo planimetrico, in cui inserisce il progetto, e dove si ritrova il tema degli spazi aperti generatori: la

Studio planimetrico della collocazione e degli spazi aperti con veduta prospettica, ottobre 1964 (a fianco).
 Tavola di concorso (in basso):
 1. Atlante Sardi, 1767, Tavola XI, *La Pilotta, il Palazzo Reale e le zone adiacenti*.
 2. L'area interessata alla ricostruzione del Palazzo della Prefettura dopo il nuovo pronunciamento ministeriale del 1958.
 3. Edifici del centro storico di Parma.



collocazione del Teatro Paganini, ricostruisce le quattro piazze, riconfigurando la situazione al 1776, come anticipato nella tavola manifesto. Nel disegno si percepiscono l'uso della geometria adattativa, l'importanza assegnata i percorsi – con la presenza di elementi circolari e frecce – l'impiego della tecnica della veduta come momento di verifica: in questo scritto si tratteranno questi argomenti nel tentativo di configurare un metodo progettuale comune ai tre progetti scelti per l'analisi. Un rapporto con la storia attraverso il dispositivo della geometria: il prolungamento dei corridoi farnesiani che generano i due rettangoli planimetrici, all'intersezione dei quali Aymonino disegna la sala teatrale, riconfigurando le quattro piazze e recuperando la disposizione degli alberi piantati nel 1853. È significativo che, a distanza di anni, questo disegno, nominato *Studio planimetrico* viene impaginato sopra la *Pianta della Pilotta*, 1851, nella raccolta di progetti *Piazze d'Italia. Progettare gli spazi aperti*²⁶, quasi a indicare la continuità e volontà di ricostruzione morfologica dell'architettura da parte del progettista.

Aymonino disegnerà in quell'occasione altri tre nuovi diagrammi che confermano quanto detto a proposito della genesi del progetto. Come sempre avviene, tiene conto della stratificazione della città storica, della storia delle trasformazioni urbane, della sua complessità. Disegno cronologico degli eventi storici, riportati nei numerosi taccuini, con annotazioni e commenti, date, riferimenti bibliografici, analogie: saranno il modo con cui lo studio delle trasformazioni urbane della città diventa materiale di progetto: «L'ambiente non

²⁶ Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988, p.23.

esiste in sé, esistono invece, come strumenti di analisi e premesse di giudizio, la storia dell'architettura e la scienza urbana»²⁷.

Diagrammi quindi analitici e di studio della forma urbana redatti in seguito al concorso, denominanti *Piante di studio storico-funzionale*²⁸. Anche questa caratteristica, il ridisegnare, tornare a riflettere sui propri progetti, confrontarne le misure, proporre analogie metrico-spaziali tra edifici diversi, anche a distanza di anni, sarà uno dei caratteri della poetica di Carlo Aymonino: il che rimanda alla presenza di elementi ricorrenti nella sua architettura (tema che sarà affrontato in seguito).

Il primo disegno in pianta vede la situazione precedente ai bombardamenti – il 1940 – con il Teatro Reinach-Paganini che aveva andamento longitudinale allineato con la Prefettura a ovest e con il Palazzo della Pilotta a est: le figure planimetriche sono due rettangoli: che si ritrovano come detto nel progetto di Carlo Aymonino.

Nel secondo vediamo l'edificio della Pilotta mutilato dai bombardamenti, lo spazio vuoto che essi generano e in tratteggio i tracciati del PRG, che non verranno considerati nella prima soluzione.

Nell'ultimo Aymonino inserisce il progetto marcando i due rettangoli di connessione con la pinacoteca e il Teatro Farnese, riproponendo una continuità identica a quella del piano terra, denunciata dalla presenza di imponenti pilastri

²⁷ Relazione, Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Gruppo Aymonino.

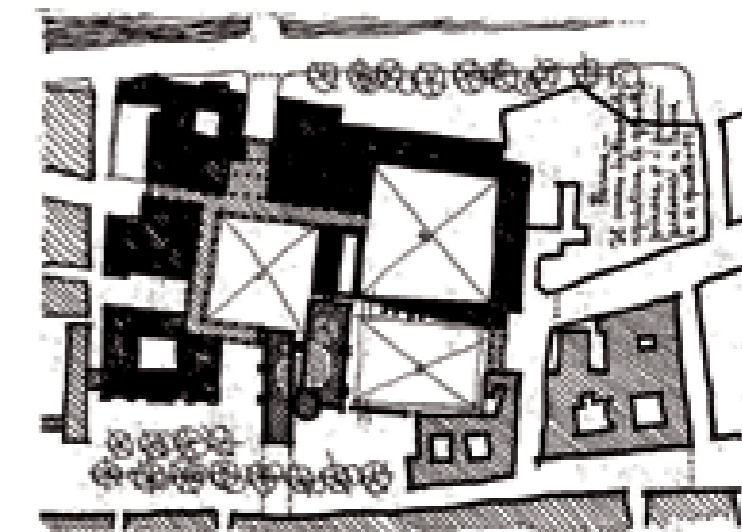
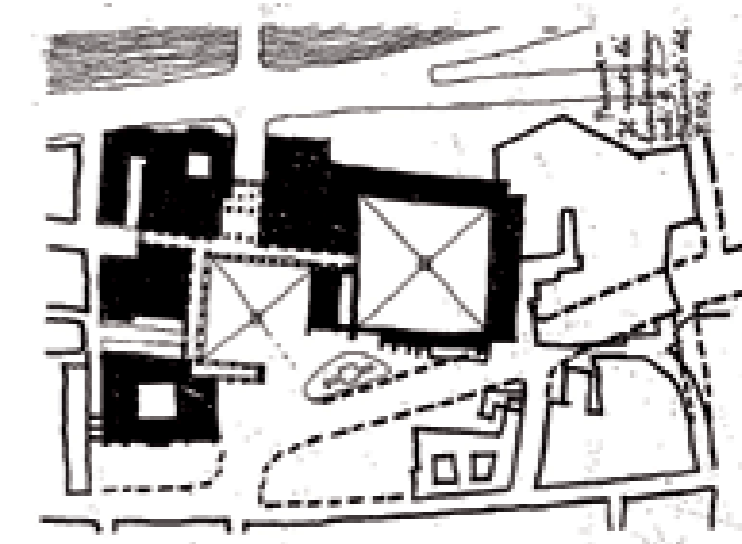
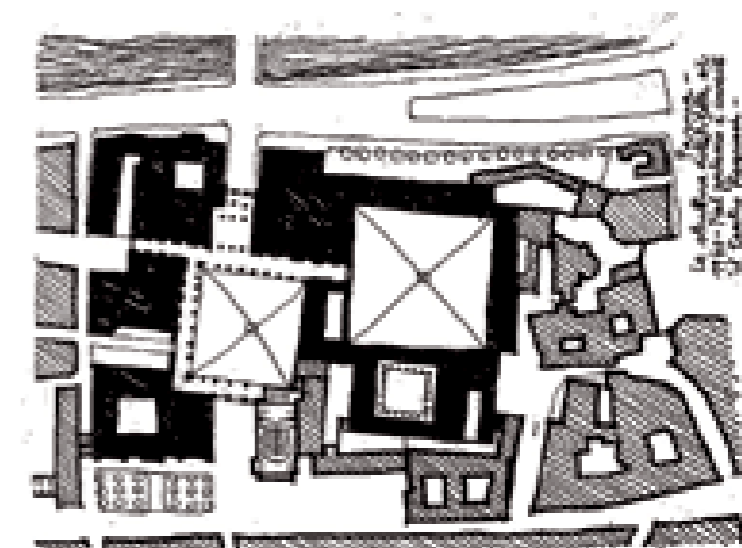
²⁸ Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988, p. 25.

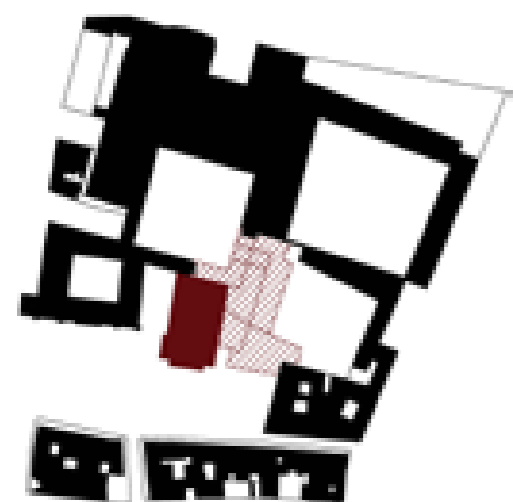
Piante di studio storico-funzionale.

1. Parma - La struttura della Pilotta al 1940 - Nel palazzo è inserito il teatro Reinach.

2. Parma - Il vuoto dei bombardamenti e i tracciati del P.R.G.

3. Parma - Il nostro intervento ripristina le quattro piazze e i percorsi pedonali a terra e a quota + 11.



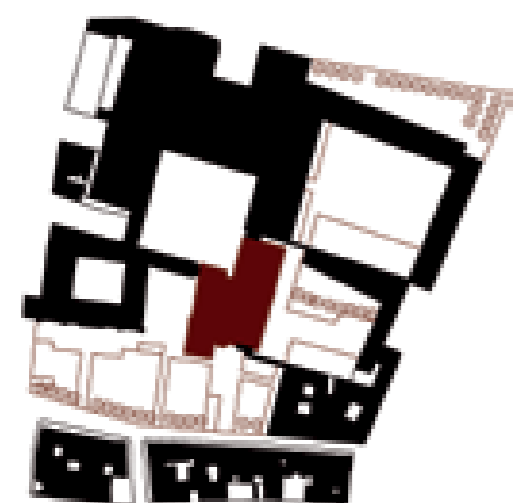
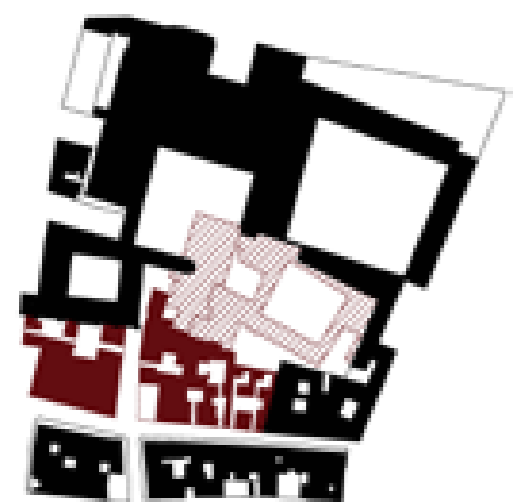


Diagrammi di evoluzione storica dell'area della Pilotta (disegni dell'autore).

1. Il progetto di sistemazione di Piazza della Prefettura, 1948.

2. Planimetria della zona adiacente alla Pilotta, inizio XIX secolo. In rosso le piante degli edifici demoliti nel 1776 per realizzare il nuovo Palazzo Reale progettato dal Petitot.

3. Il progetto di ricostruzione del teatro Paganini di Carlo Aymonino, 1964.



che si allacciano a quelli della Pilotta. Nell'area di intersezione tra i due rettangoli viene collocata la sala principale del teatro, mentre la scena e la sala secondaria, sono disposte a occupare gli spazi liberi dei rettangoli. Gli elementi circolari destinati ai percorsi erompono nella parte a sud, caratterizzandone la testata. Le forme delle sale saranno leggibili dai prospetti come volumi puri. Importante è anche un frammento murario, contrassegnato con due linee parallele: questo si allinea all'attuale edificio per la commissione tributaria, e al previsto edificio della Prefettura, un allineamento che il rettangolo di destra del teatro ricalca; anche il limite a nord, dello stesso rettangolo planimetrico, è sottolineato da un altro frammento murario, allo stesso modo evidenziato con due linee parallele; gli alberi disegnati da Aymonino fanno da quinta a via Garibaldi e formano altri spazi semi aperti, riprendendo lo schieramento dei platani storici. A fianco della pianta un testo con scritto: «Il nostro intervento ripristina le 4 piazze e i percorsi pedonali a terra e a quota + 11»²⁹.

Il disegno testé commentato riassume icasticamente il tema del capitolo: la geometria adattativa: che seleziona gli elementi del contesto e li riporta all'astrazione geometrica.

Due riferimenti tipologici, che saranno presi ad esempio per la progettazione della sala teatrale, sono riportati nella relazione di progetto: il *Grosses Schauspielhaus* che si trovava a Berlino e il Teatro di Statford in Ontario con la sua caratteristica scena a sperone. Lo studio di riferimenti storici, sia recenti, come

²⁹ Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988, p. 25.

Schizzo di Carlo Aymonino della sala teatrale del Teatro Paganini (a fianco).
Vista interna del Grosses Schauspielhaus che si trovava a Berlino (al centro).
Vista interna del Teatro di Statford in Ontario (in basso).
Disegni dell'autore di restituzione digitale della veduta di Carlo Aymonino della sala teatrale del Teatro Paganini e controcampo (nella pagina a fianco).

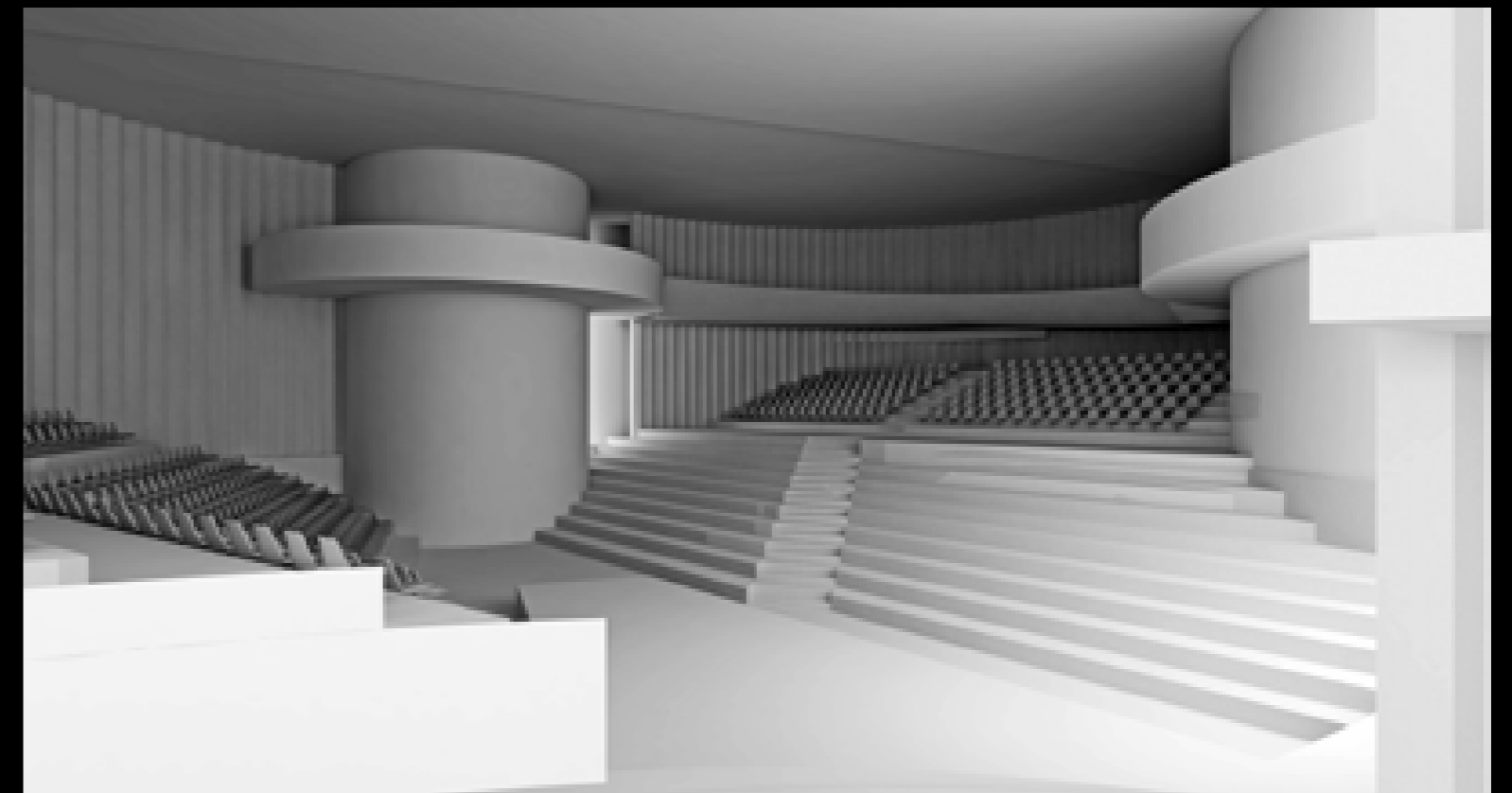
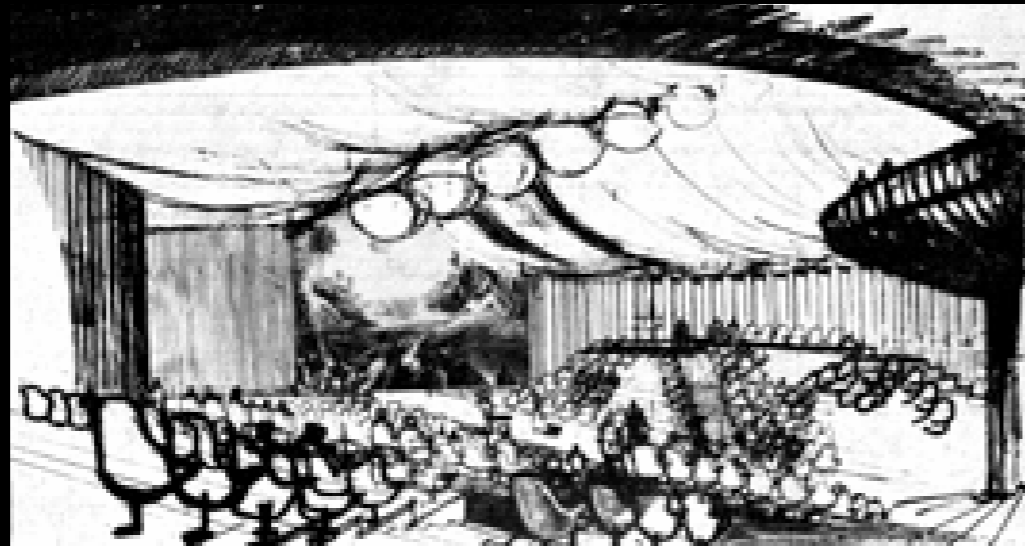


Diagramma con il Teatro Paganini inserito nel sistema di spazi aperti dell'area della Pilotta (a fianco). Attacco a terra del Teatro Paganini: il progetto mostra una continuità pedonale e spaziale con il Palazzo della Pilotta (in basso).



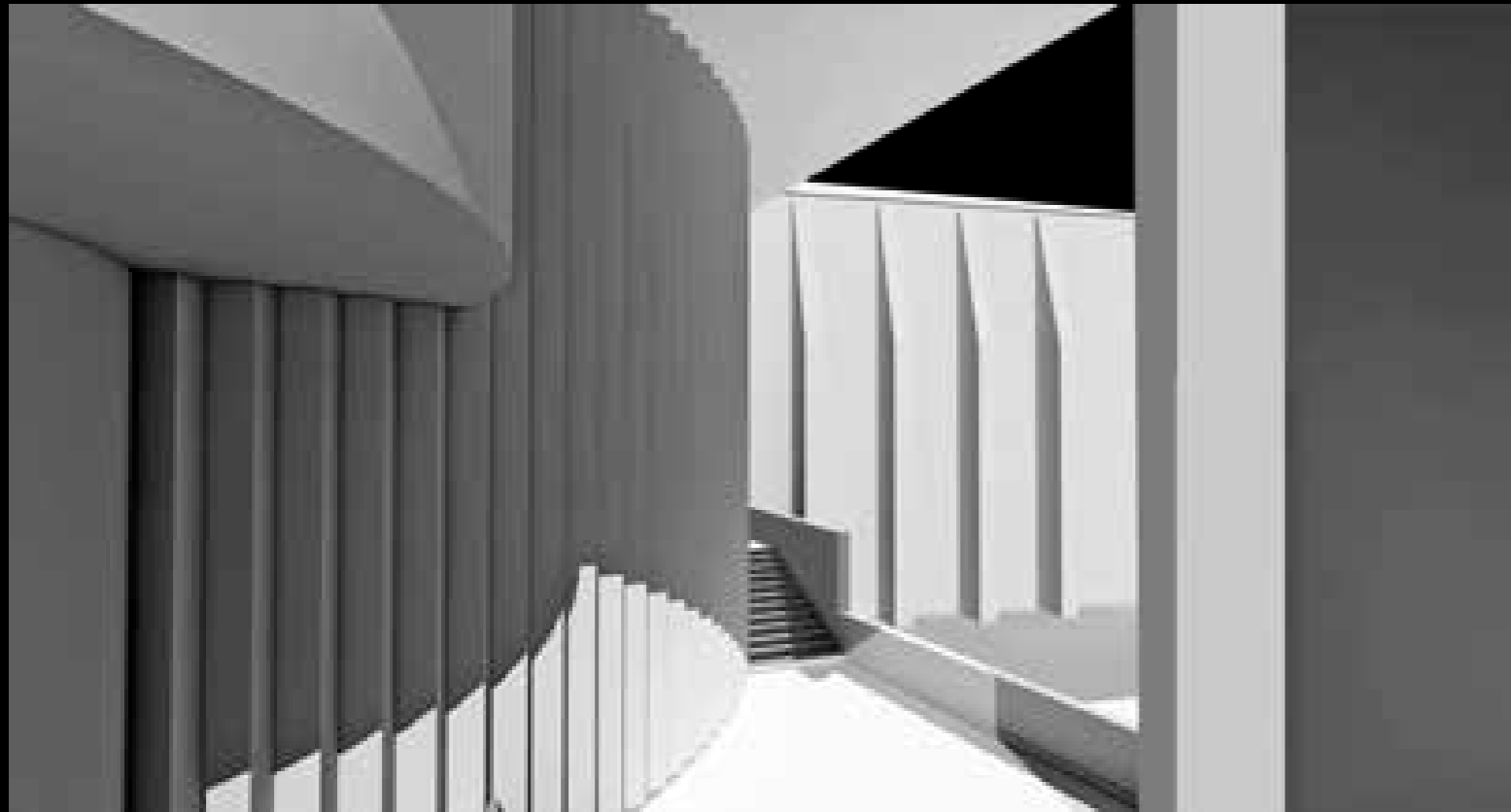
nel caso della sala teatrale del Paganini, che antichi, come vedremo per questo e gli altri due progetti, costituirà una caratteristica importante nelle composizioni di Aymonino, quella dell'analogia.

Il progettista pensa alla collocazione planimetrica dell'edificio e nello stesso tempo all'idea tipologica della grande sala del teatro. Sembra che sia questa a dar forma anche agli elementi del piano terra, lasciato a 'portico' per una continuità pedonale.

Il progetto viene impostato attraverso il rapporto con il contesto, in particolare con gli edifici adiacenti, dal punto di vista stereometrico. Le altezze del Palazzo della Pilotta sono eguagliate: uno dei temi compositivi è rappresentato dal costruire addosso all'edificio storico.

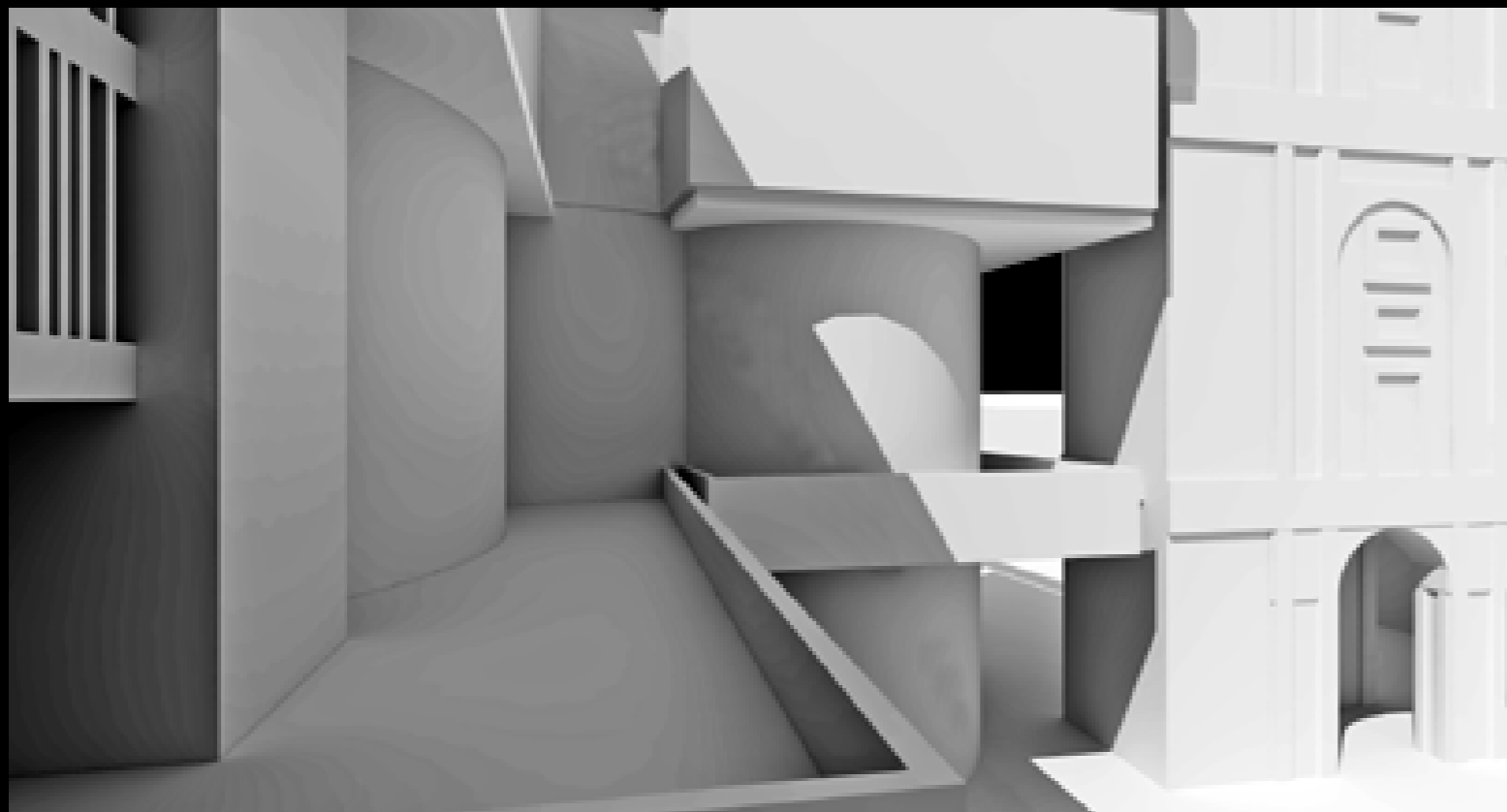
Una stereometria, quella dell'edificio progettato da Aymonino, che se da un lato trova un rapporto con le altezze tramite la presenza di un imponente alto coronamento, peraltro ribadito con una lunga e spessa fascia al di sotto, cercando di consolidarne la presenza di solido geometrico, al suo interno però presenta dei corpi che in qualche modo annullano l'idea di geometria riconoscibile nell'insieme, rendendosi evidenti singolarmente.

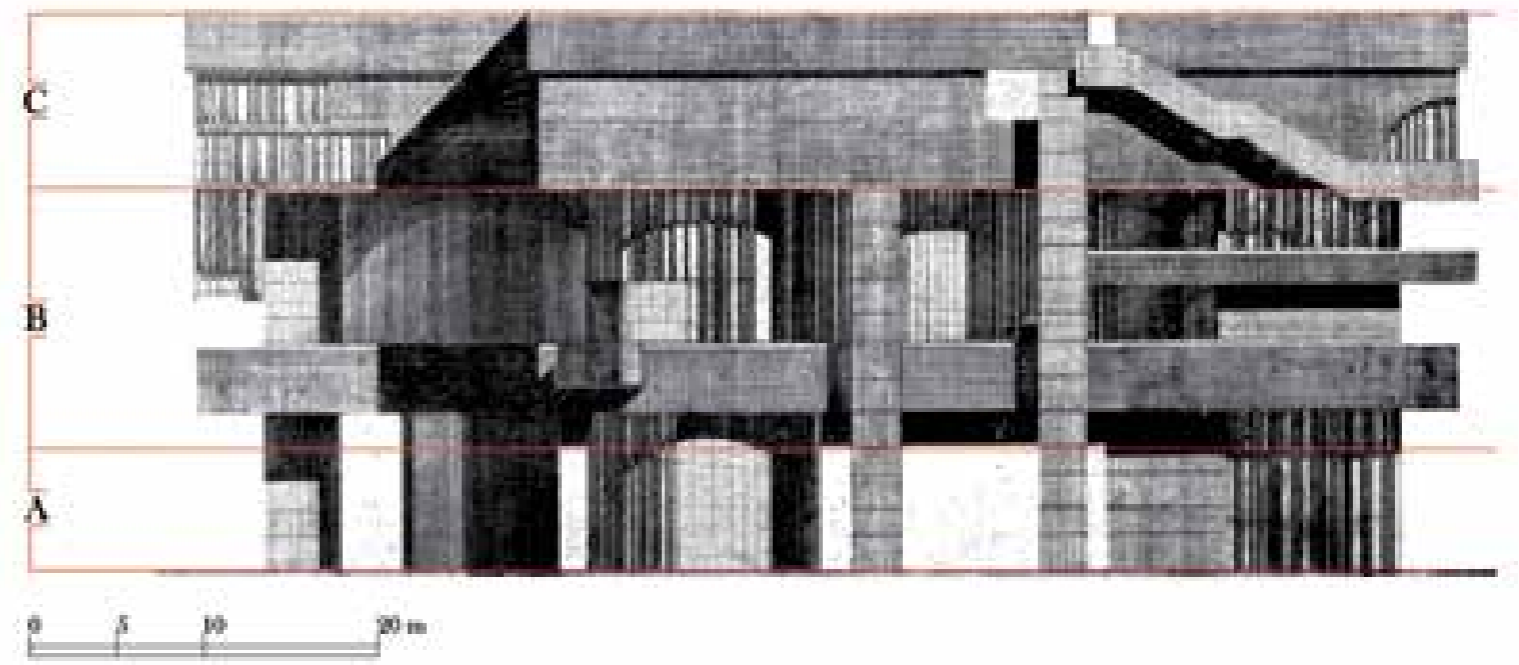
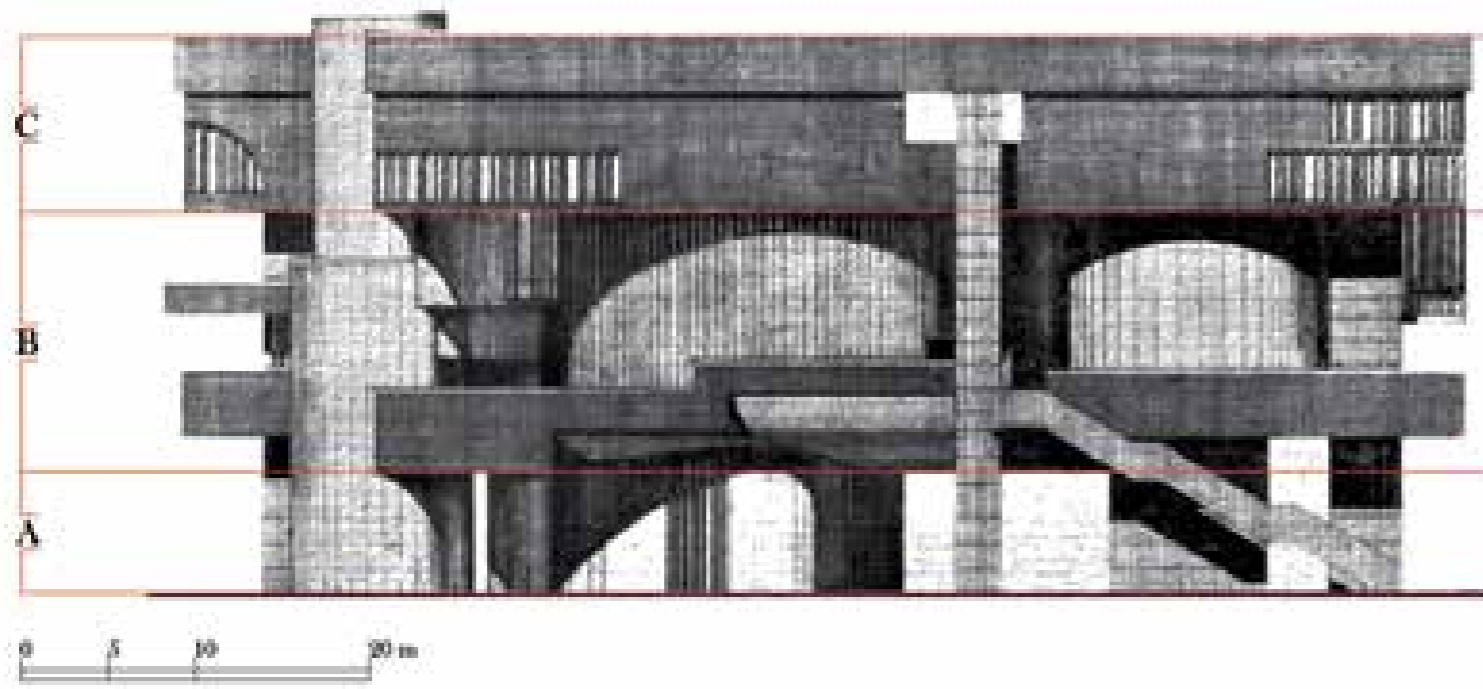
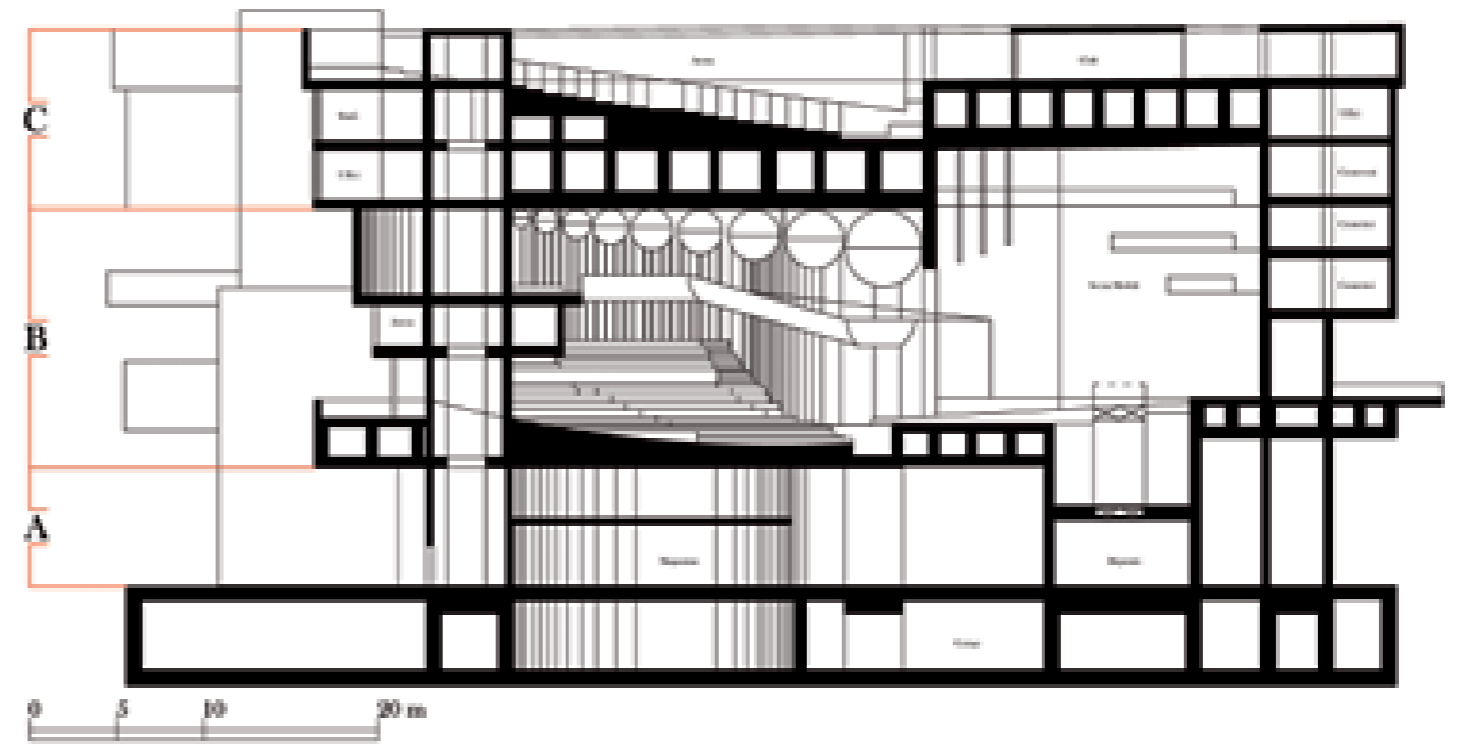
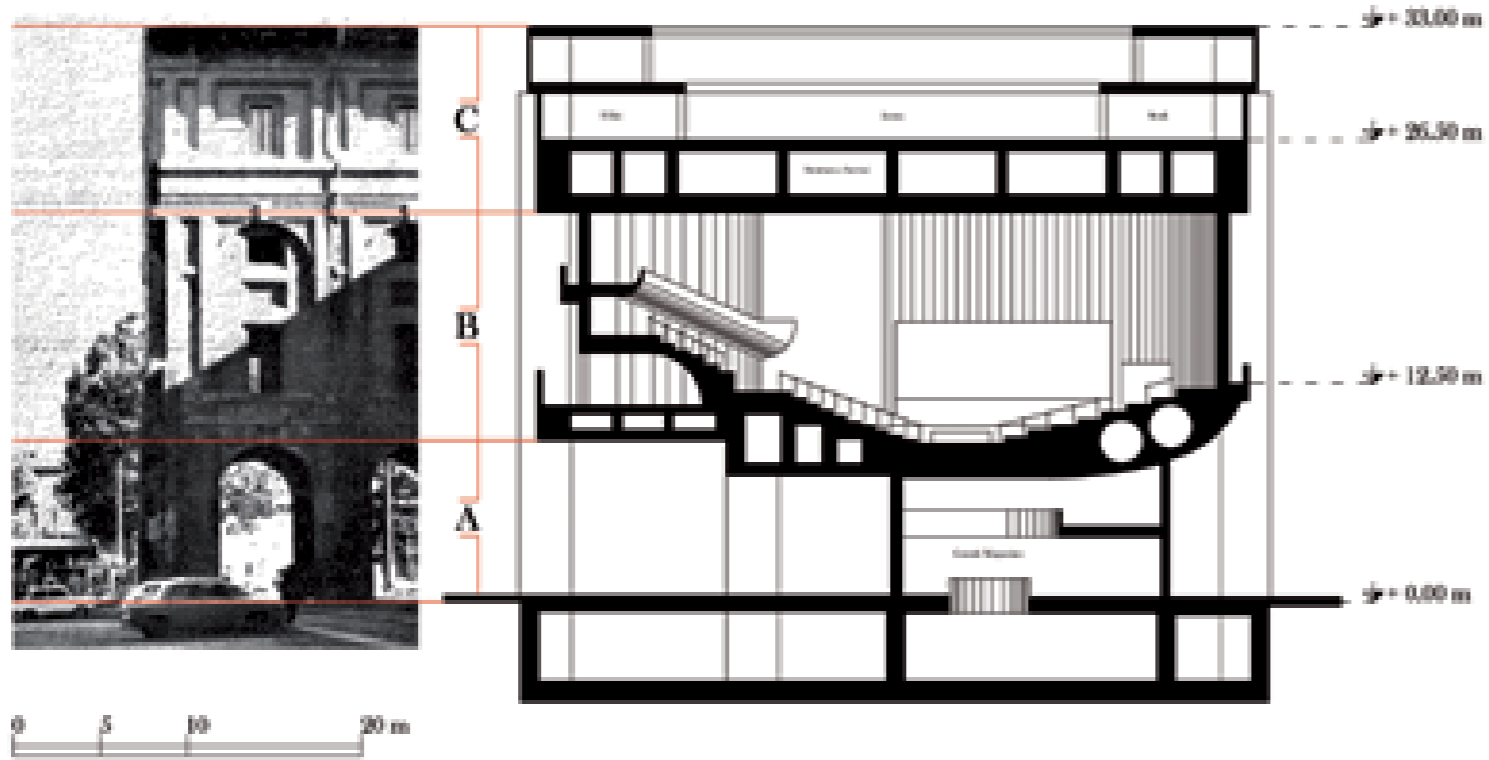
L'impaginato classico del Palazzo della Pilotta, con la sua tripartizione verticale: basamento porticato, piano nobile e attico, è ripresa nel progetto di Aymonino. C'è una corrispondenza altimetrica tra gli spazi porticati, la grande sala teatrale e il plateau che contiene l'arena: è la persistenza di elementi dell'architettura antica nella poetica di Aymonino. Il rapporto con l'edificio storico attraverso la geometria adattativa, avviene perciò in alzato, in sezione e in pianta.



Nella pagina a fianco:
Veduta dei contrafforti del Palazzo della Pilotta dalla grande terrazza del Teatro Paganini (in alto, disegno dell'autore).
Veduta del collegamento aereo tra la terrazza del Teatro Paganini e il Palazzo della Pilotta su piazza della Pilotta (in basso, disegno dell'autore).

Nella doppia pagina seguente:
Sezione trasversale del Teatro Paganini con il Palazzo della Pilotta e i tracciati che individuano la tripartizione verticale dell'edificio definita da quella del Palazzo storico (in alto a sinistra, disegno dell'autore).
Sezione longitudinale del Teatro Paganini con tracciati che individuano la tripartizione verticale dell'edificio (in alto a destra, disegno dell'autore).
Prospetti del Teatro Paganini con tracciati che individuano la tripartizione verticale dell'edificio (in basso, elaborazione grafica dell'autore).

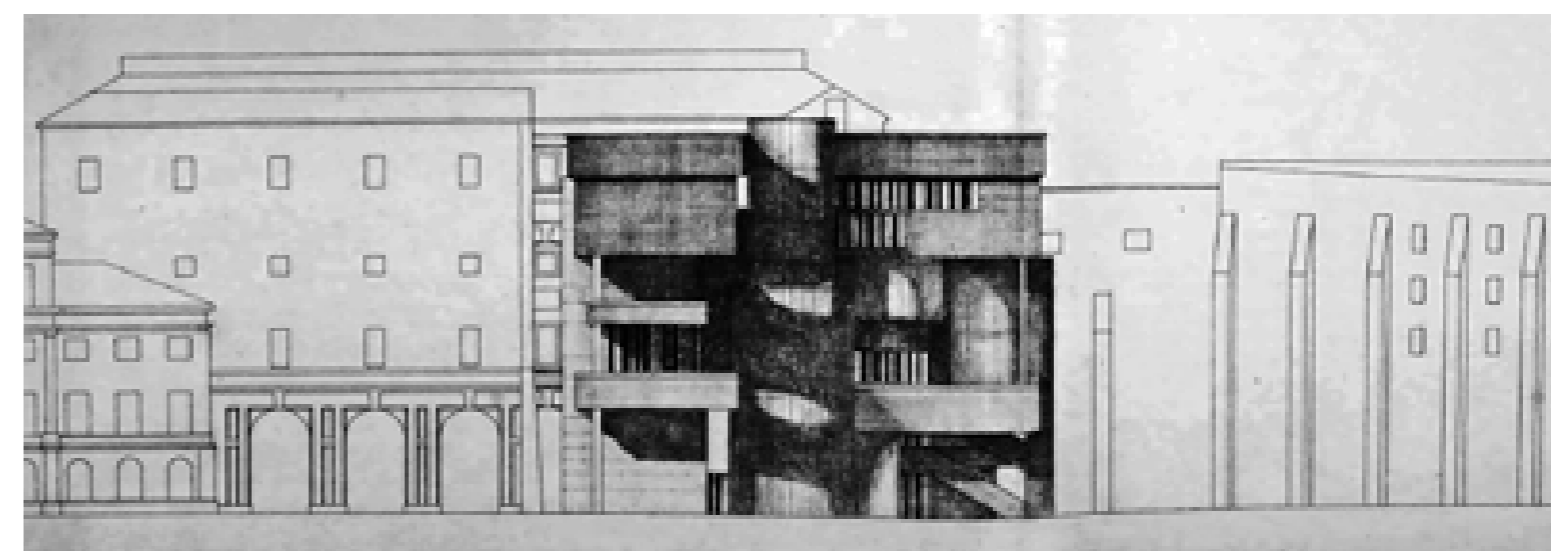
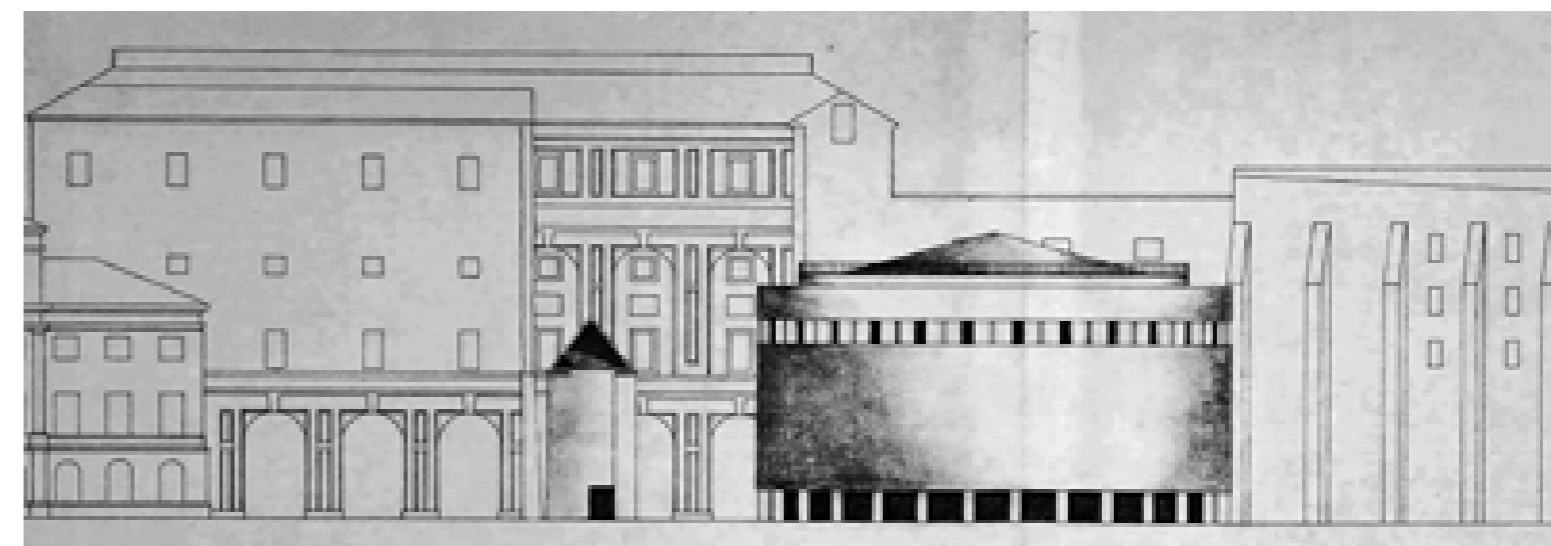




Come detto nel prospetto interno alla corte, è possibile vedere la scansione del palazzo della Pilotta, tripartito verticalmente, e commentato da fasce marcapiano. Allo stesso modo il nuovo teatro progettato da Aymonino è tripartito e scandito da elementi orizzontali che permettono di leggere il rapporto con l'edificio storico.

Una tavola di confronto, che vede ridisegnati sullo stesso fondale i progetti di Portoghesi (in alto), Rossi (al centro) e Aymonino (in basso), ritrovata nell'Archivio Storico Comunale di Parma, illustra come il progetto di Carlo Aymonino, a differenza degli altri due, è disegnato con l'intento di rapportarsi con la Pilotta, anche nel prospetto esterno, da via Garibaldi: anche da questo punto di vista, il Teatro Paganini, essendo cinturato orizzontalmente su tutto il perimetro, presenta le stesse caratteristiche geometriche, che ne denunciano la tripartizione verticale. Una scansione verticale leggibile anche dal ridisegno delle sezioni: sia la trasversale che la longitudinale testimoniano l'importanza di questo tema geometrico.

Infine nel ridisegno delle piante, vengono chiariti analiticamente, tramite l'uso dei tracciati, i rapporti con il contesto ricercati nei disegni di Aymonino: sia quelli presentati al concorso che quelli postumi. La figura che viene generata dal prolungamento delle linee derivanti dal contesto, Prefettura a ovest, Palazzo della Pilotta, frammento murario, eccetera, viene poi scavata dall'inserimento delle sale teatrali e dei percorsi.



Alla pagina precedente:
Tavola comparativa con progetti
a confronto: in alto Portoghesi; al
centro Rossi; in basso Aymonino
(elaborazione grafica dell'autore).

In questa doppia pagina:
Prospetto e sezione su Piazza
della Pilotta: i tracciati orizzontali
seguono l'impostazione del progetto:
la continuità al piano terra con il
portico; il piano nobile che si rapporta
con le sale teatrali; il piano attico con
il grande plateau di chiusura della
composizione (disegni dell'autore).

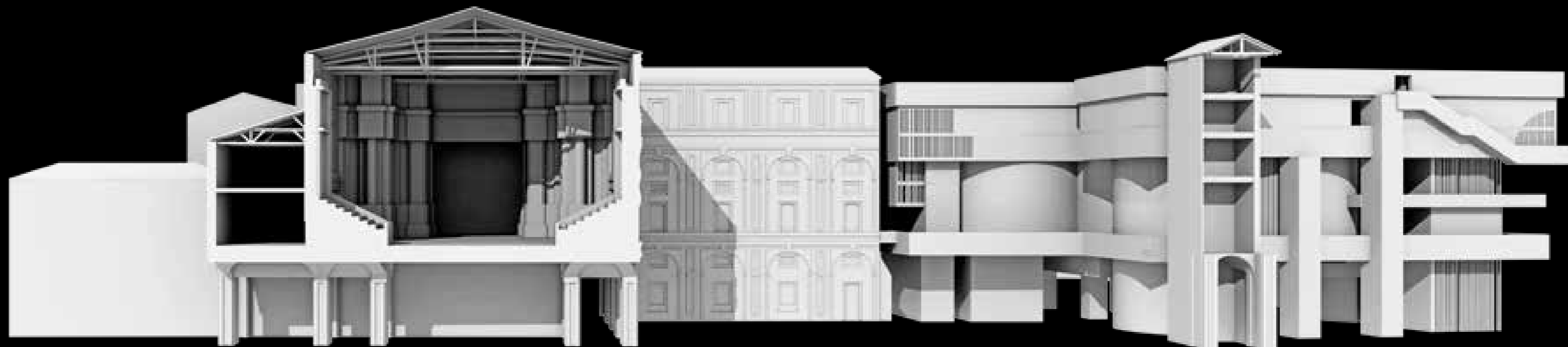
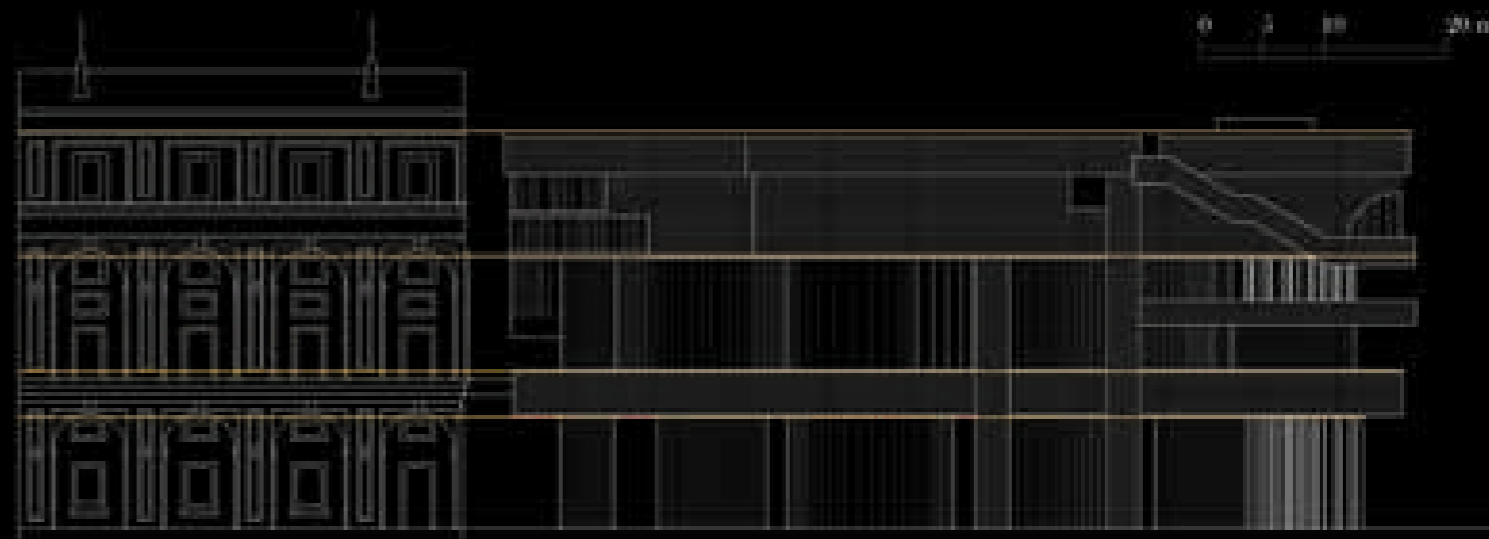
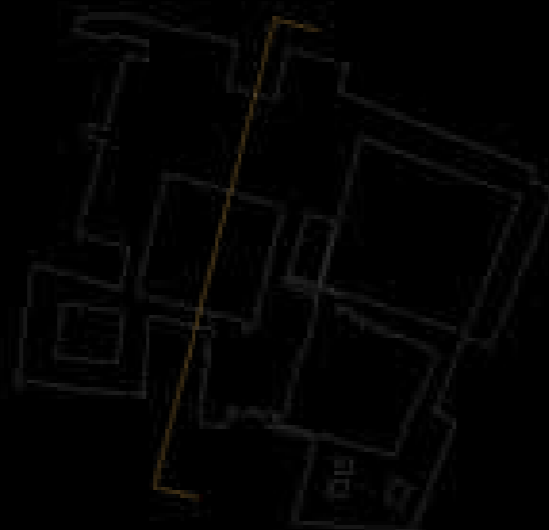


Diagramma della composizione planimetrica.
Un volume urbano inizialmente semplice determinato dagli allineamenti con il contesto in cui lo scavo determina la complessità interna degli spazi e dei percorsi (disegno dell'autore).

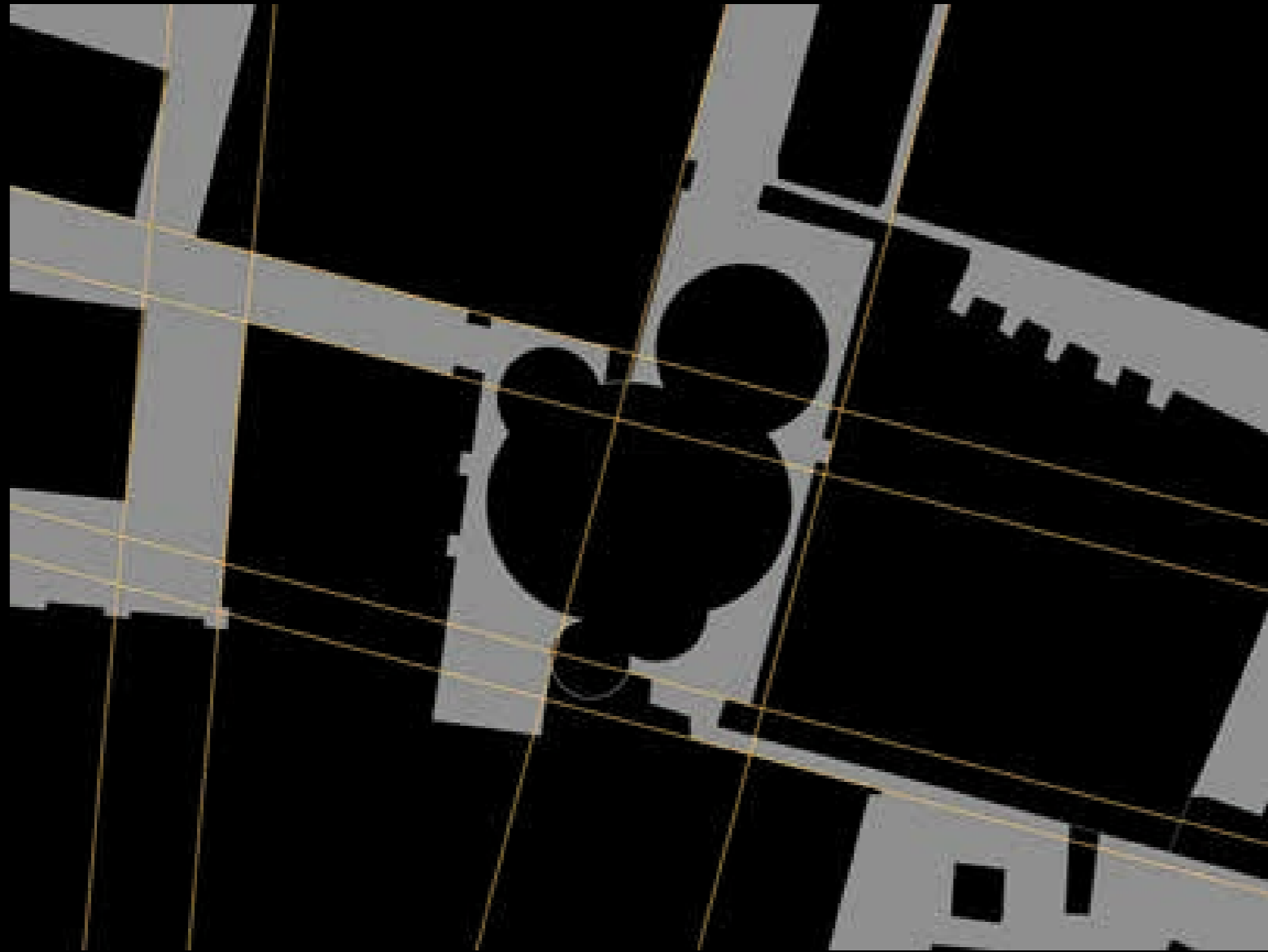
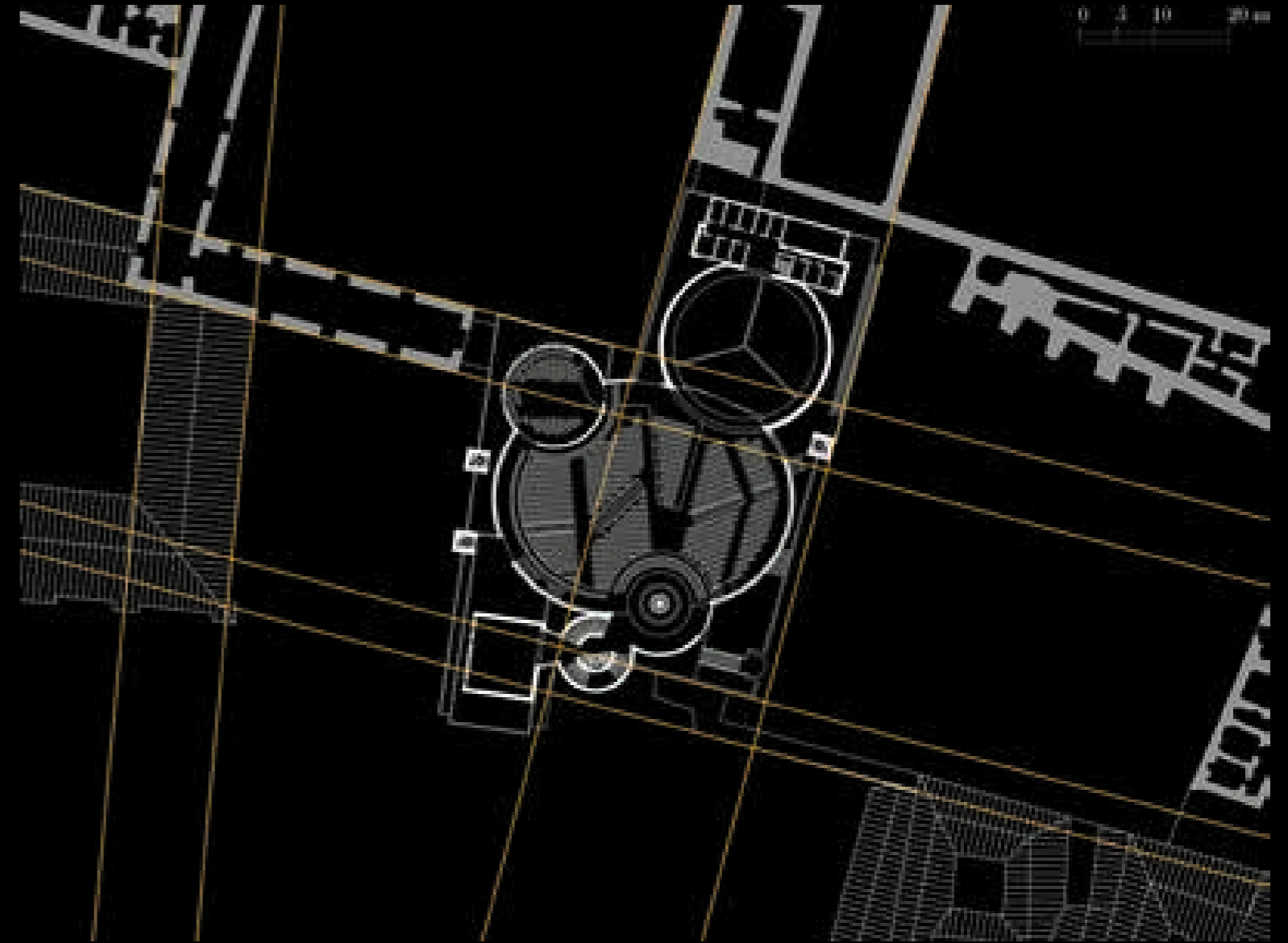
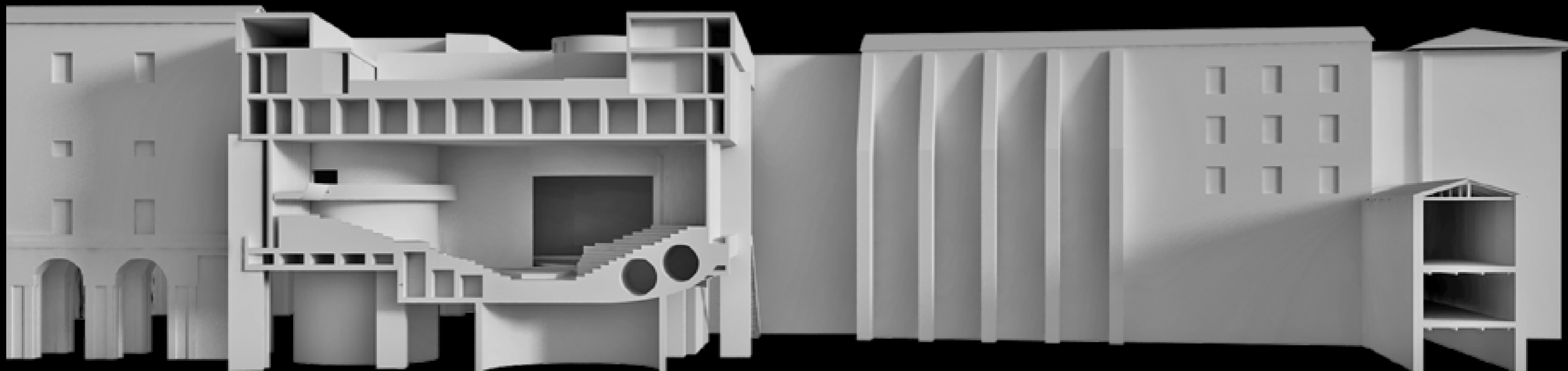
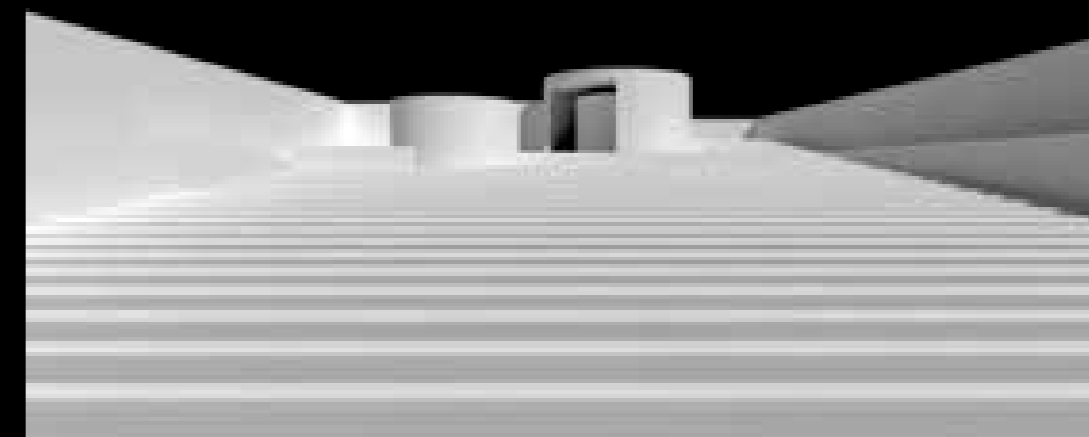
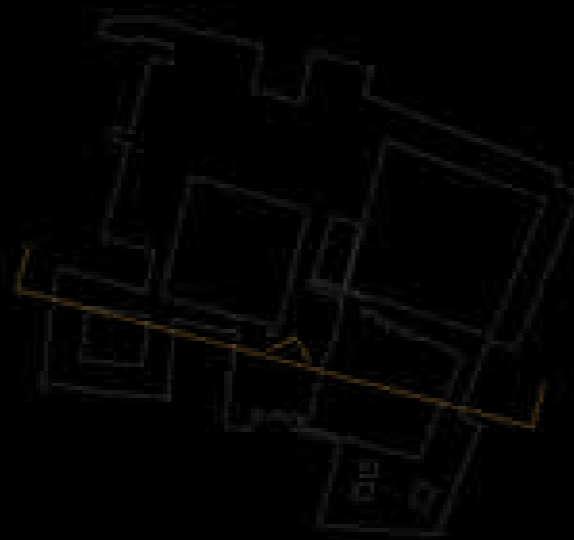


Diagramma della composizione planimetrica.
Le figure di base sono individuate dal prolungamento del corridore del Palazzo della Pilotta, dal frammento murario che segna il limite planimetrico del rettangolo a est e fa da quinta per la ricostruzione della piazza. Il rettangolo planimetrico posto ad Ovest segue l'inclinazione del Palazzo della Prefettura (disegno dell'autore).



Veduta dell'arena posta in copertura
del Teatro Paganini e sezione su
Piazza della Pace: la continuità è
leggibile altimetricamente su tutti i
lati e parte dal rapporto planimetrico
(disegni dell'autore).



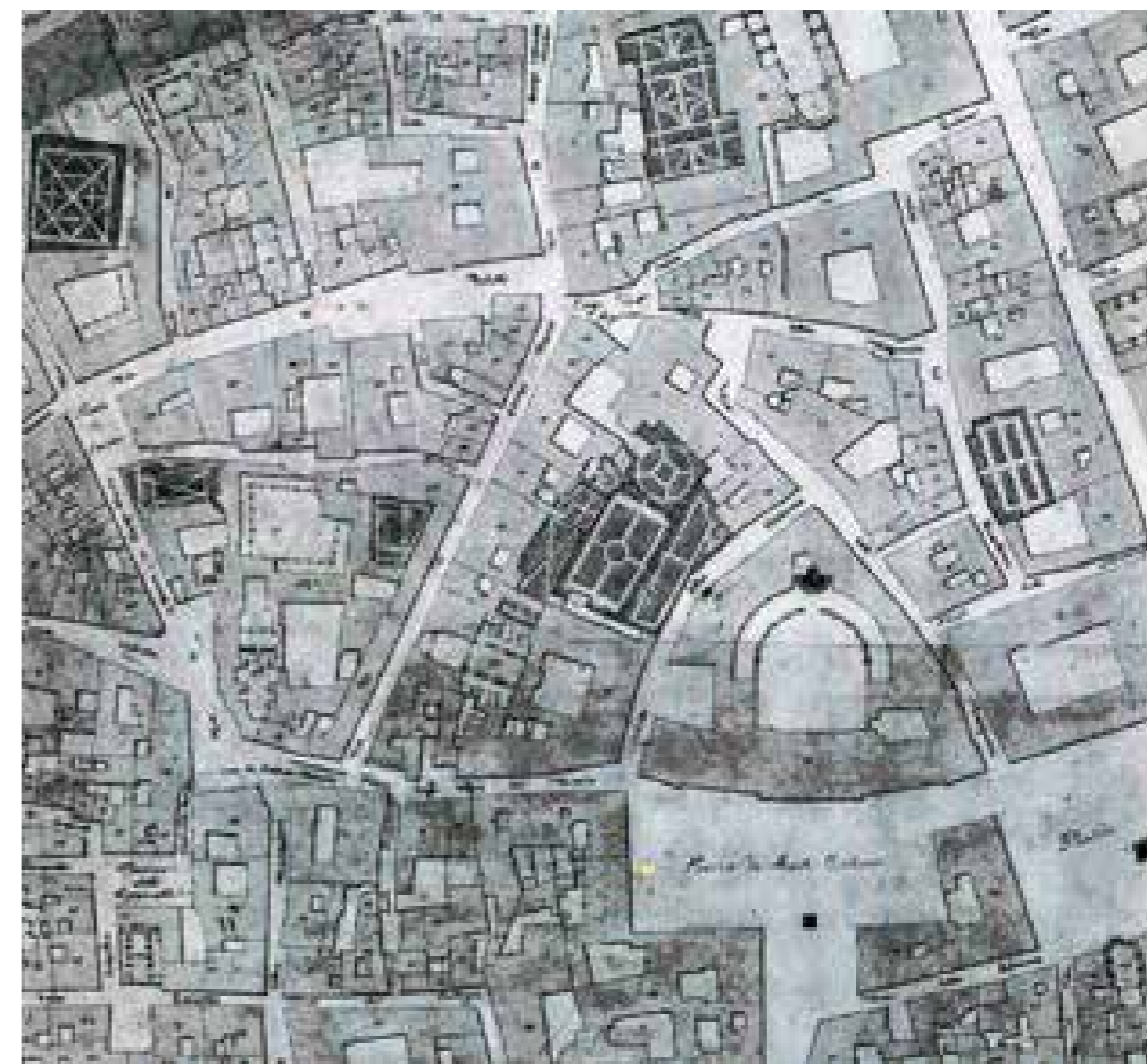
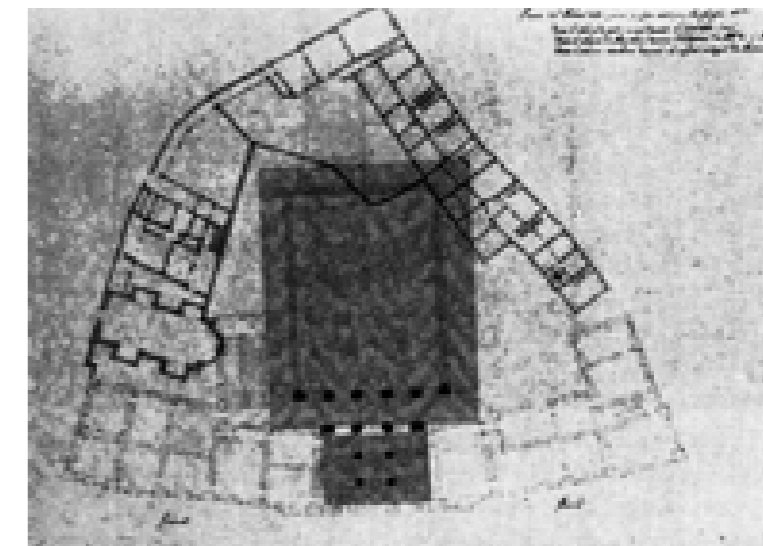
Come avveniva a Parma, anche nel concorso per il Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati a Roma del 1966, il progettista si trova ad affrontare il confronto con una parte di città storica nella quale si sono succeduti una lunga serie di progetti di trasformazione, che vedevano coinvolto il Palazzo di Montecitorio e il settore urbano di pertinenza – anche in tal caso – rimasto incompiuto: «Il relitto urbano compreso tra Via di Campo Marzio e Via della Missione, con le facciate cieche lasciate dalle demolizioni di Ernesto Basile affacciate su un'area utilizzata a strampalato parcheggio al servizio dei deputati, costituisce un vero vulnus storico e civile per la città di Roma»³⁰.

Anche nell'affrontare il progetto romano, Carlo Aymonino, terrà conto della storia delle stratificazioni urbane di questa parte di città, che diverrà il punto di partenza nell'impostazione del suo progetto, sempre attraverso il dispositivo della geometria – quale momento di confronto con la storia del luogo e metodo costitutivo del progetto – che si adatta alla complessità del contesto con cui il nuovo edificio si confronta cercando un legame.

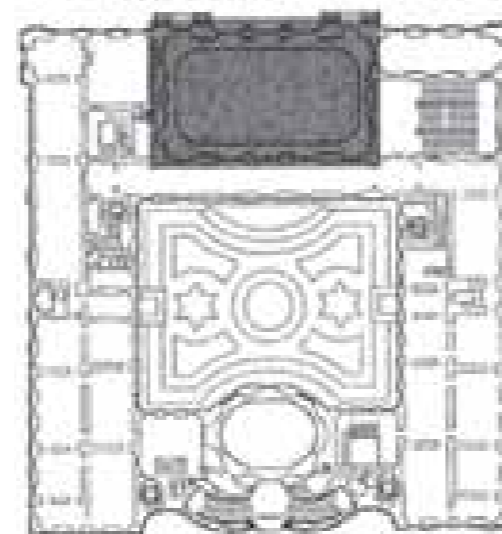
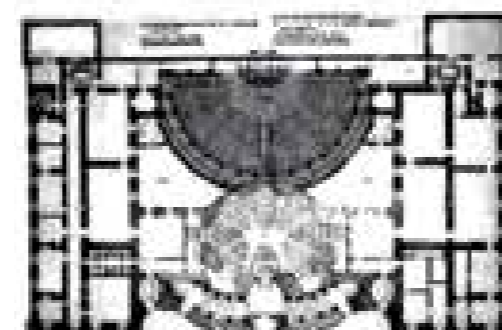
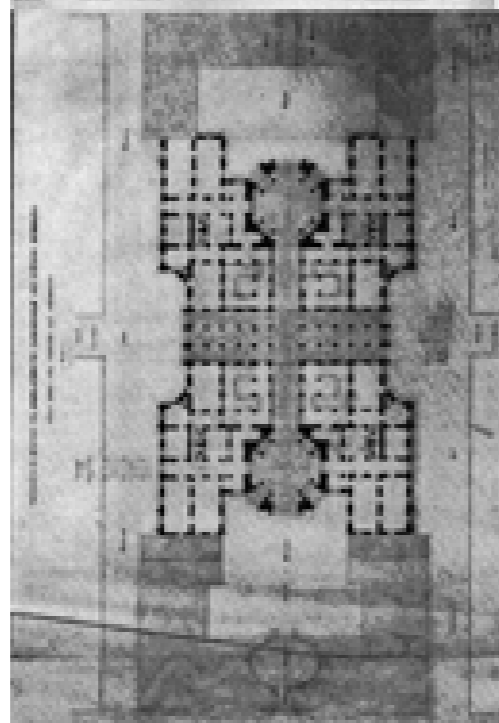
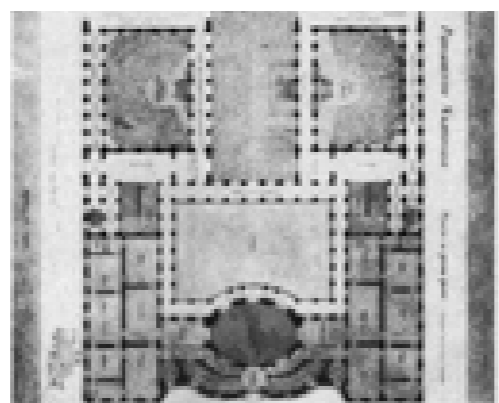
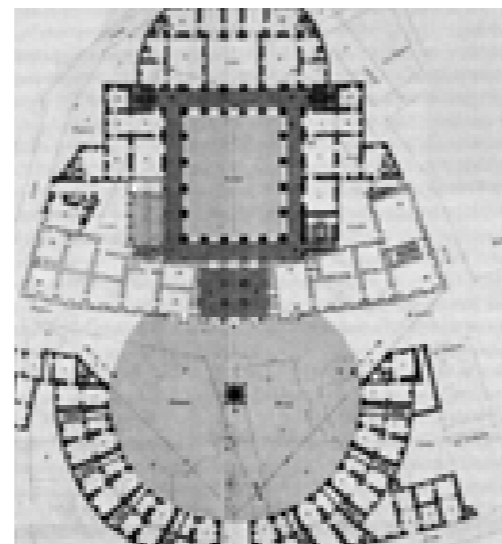
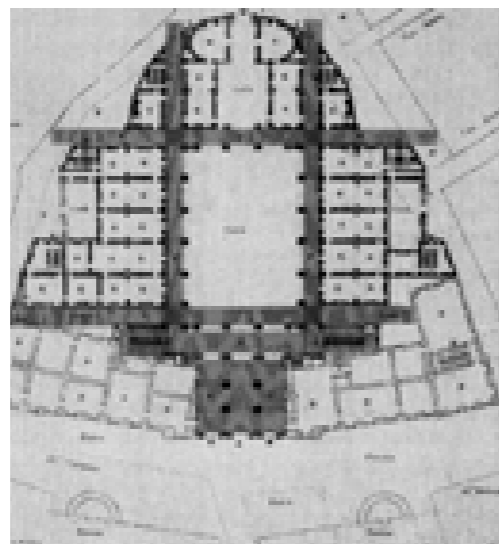
Allo stesso modo nell'analisi di questo progetto sono stati selezionati alcuni dei disegni storici, in quanto significativi per il tema in oggetto, a partire dall'immagine dell'area di Montecitorio nel Catasto Gregoriano che mette in risalto le sistemazioni urbane a giardino, di molte aree intorno al palazzo, tra cui

³⁰ Giuseppe Strappa, *La città della politica e il nodo della Camera dei Deputati*, in Carlotti, Paolo, Dina Nencini, e Anna Irene Del Monaco a c. di. *L' ampliamento della Camera dei Deputati. Letture e prospettive per il progetto*. Milano: Franco Angeli, 2018, p.9.

Carlo Fontana, prima ipotesi per palazzo Ludovisi con cortile quadrato (in alto).
L'area di Montecitorio nel Catasto Gregoriano (in basso).



L'area di Montecitorio nel Catasto Gregoriano (in alto a sinistra).
Carlo Fontana, prima ipotesi per palazzo Ludovisi con cortile quadrato (in alto a destra).
Progetti per il Nuovo parlamento nell'area dei giardini di Palazzo Carignano, 1860 (in basso).



quella che sarà destinata al progetto del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati.

Le prime ipotesi di Fontana, individuano nell'introduzione di un cortile quadrato il centro della composizione, un tema che sarà ricorrente in questa parte di città. Come nelle ipotesi successive, sempre di Fontana: si pensi all'idea di trasformazione del Palazzo intorno a un cortile annodato da percorsi che aprono l'edificio al tessuto circostante; e al tema della trasformazione di Palazzo Ludovisi in polo urbano, in cui di nuovo sono adottate le stesse figure compositive di base: quadrato e cerchio.

Altre soluzioni architettoniche si succedono, come quelle di Crida e Antonelli, entrambe pensate per l'area dei giardini di Palazzo Carignano, e progettate di nuovo con le figure compositive del quadrato e del cerchio.

Una tavola dell'autore con la sovrapposizione dell'immagine commentata, quella con i giardini urbani proveniente dal Catasto Gregoriano e una attuale, mostra come l'area prevista per il progetto di concorso per la Camera dei Deputati, era sistemata con un giardino geometrico, con le figure del quadrato e del cerchio. Anche in questo caso quindi, la storia diventa materiale di progetto, e ancora la tavola manifesto – che ha il titolo significativo *La piazza e i giardini* – spiega come: «La parte terminale della zona pedonale alla quota 8,50 si conclude in una piazza sopraelevata sistemata a giardini con un gruppo di alberature di alto fusto. Il giardino 'costruito' rientra nella tradizione romana, sia a livello di vere e proprie sistemazioni urbane, come quello di Palazzo Colonna, sia a livello di soluzioni più limitate, facenti parte integrante della costruzione, come quello di Palazzo Borghese. Alla quota 4,80 è invece previsto un giardino riservato ai deputati, in diretto contatto con le sale di lettura; esso è, nella soluzione attuale,

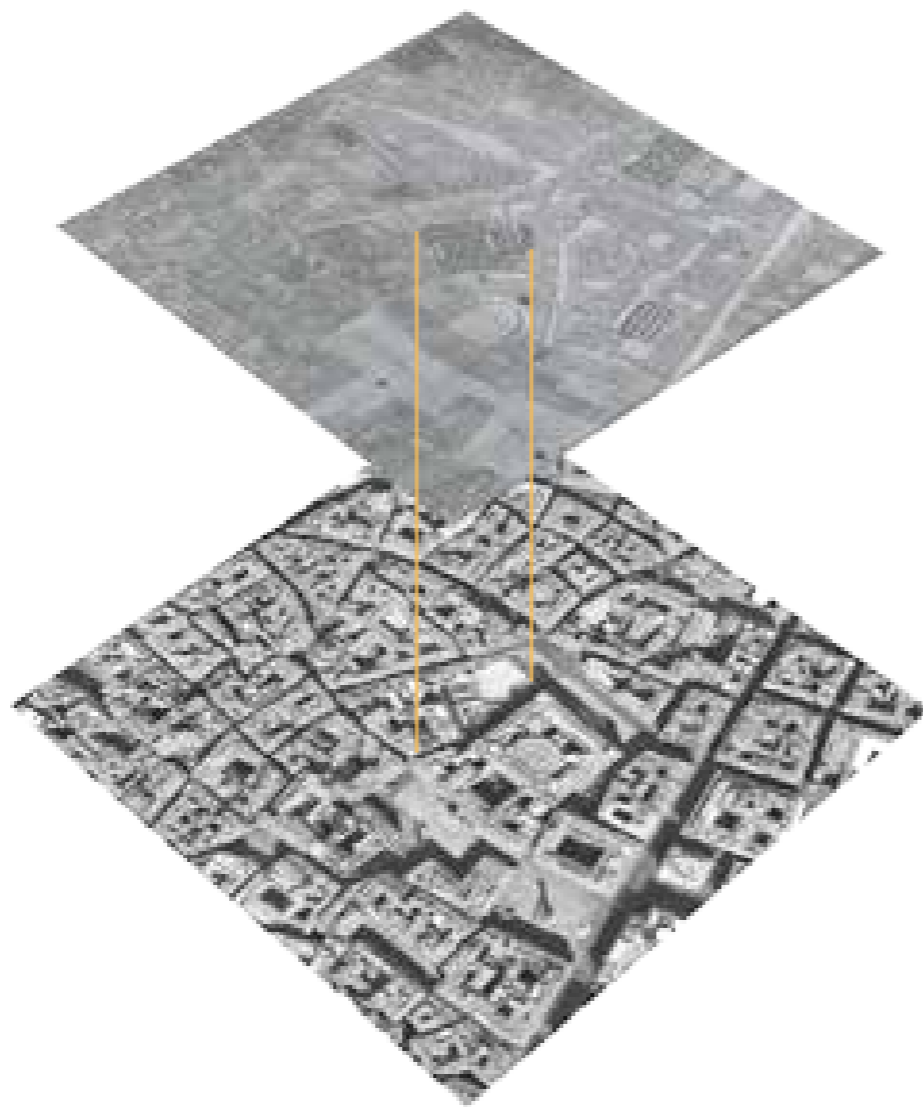
L'area di Montecitorio nel Catasto Gregoriano sovrapposta all'area di Montecitorio oggi fa pensare al progetto del gruppo Aymonino come un 'giardino ritrovato'.

A pagina 62:

Il giardino di Palazzo Colonna (immagine inserita nella tavola di concorso) a confronto con il giardino pubblico del progetto per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati (in alto, disegno dell'autore).

Uno spazio urbano di Stoccolma (immagine inserita nella tavola di concorso) a confronto con lo spazio pubblico del progetto per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati (al centro, disegno dell'autore).

Palazzo Borghese a confronto con il giardino pubblico del progetto per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati (in basso, fotomontaggio inserito nella tavola di concorso).



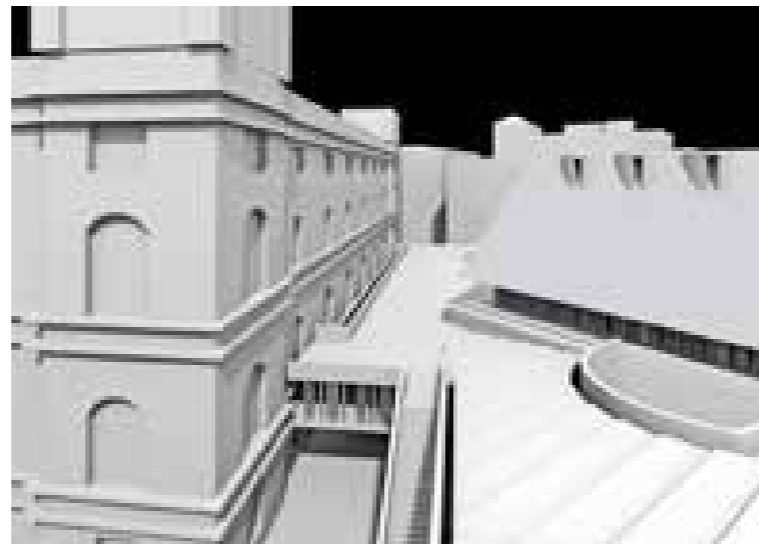
di limitata estensione, che non esclude la possibilità di alberature di alto fusto (1^a fase). [...] il progetto prevede l'ampliamento del giardino fino al fabbricato prospiciente via di Campo Marzio (2^a fase)»³¹.

Nella stessa tavola di concorso, sono presenti delle immagini di riferimento scelte dai progettisti, che relazionate con i disegni dell'autore, rendono più evidente, il metodo analogico: una ricerca di immagini storiche attraverso il progetto. La prima è una incisione prospettica raffigurante Palazzo Colonna, nella quale il Palazzo storico fa da quinta alla sistemazione urbana a giardino su più livelli, con i cavalcavia che connettono in quota il grande giardino geometrico e gli edifici adiacenti. Una figurazione ricercata anche da Aymonino, attraverso il progetto di un giardino ascendente verso il Palazzo di Montecitorio che si relaziona visivamente con il fondale prospettico progettato da Ernesto Basile.

Una piazza in quota, che si riferisce a uno spazio urbano di Stoccolma, è la seconda delle immagini di riferimento scelte dai progettisti nella stessa tavola. Anche in questo caso la connessione aerea avviene con dei cavalcavia urbani. Un'idea spaziale confrontabile con quella ottenuta da Aymonino, e la conferma dell'impiego analogico di diversi tempi della storia nel progetto.

La terza immagine che viene inserita nella tavola è un fotomontaggio con un disegno prospettico del giardino pubblico di progetto e il Palazzo di Montecitorio sullo sfondo: un'immagine confrontabile con quella di Palazzo Borghese, in cui il giardino pensile è integrato con la costruzione, come si legge nella relazione di progetto.

³¹ Relazione, Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Gruppo Aymonino.

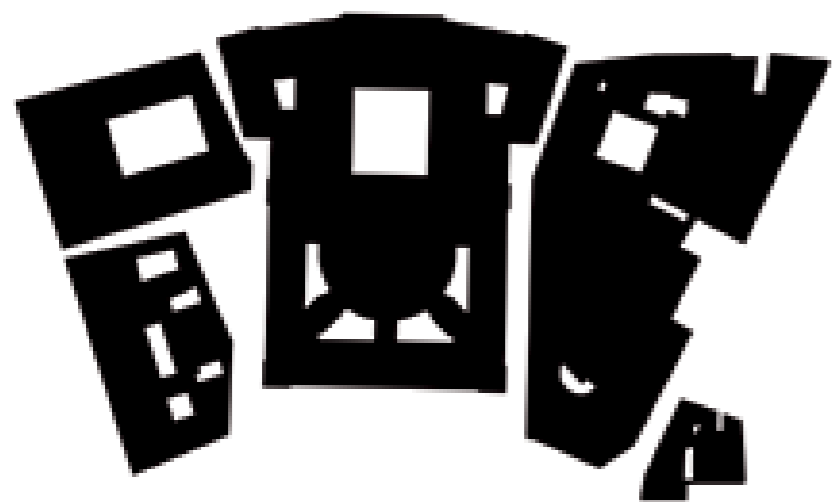


Il tema dei giardini e delle chiostrine che si annodano attorno all'aula parlamentare ritorna costantemente, come nelle planimetrie storiche datate 1888, con la formazione della prima aula parlamentare e la successiva ipotesi di spostamento. Un dispositivo, quello del chiostro, - evidenziato in un disegno dell'autore, - adottato anche nel progetto per il Nuovo Palazzo per Uffici per la Camera dei Deputati.

Un altro disegno dell'autore descrive le figure compositive di base del Palazzo di Montecitorio, che si relazionano a quelle scelte nel progetto del gruppo Aymonino: il quadrato è la figura compositiva sulla quale sono impostati i due edifici, e questa figura si relaziona, in entrambi, al cerchio.

Una tavola descrive un confronto, che fa da contrappeso ai disegni interpretativi del Teatro Paganini e del Palazzo della Pilotta, con i tracciati che individuano anche nel caso del progetto per l'area di Montecitorio una sagoma urbana di base determinata dal contesto: gli allineamenti con via della Missione e via di campo Marzio costituiscono i lati del perimetro che Aymonino individua planimetricamente. Dal volume urbano così ottenuto segue il procedimento di sottrazione materica mediante le figure del triangolo e del cerchio.

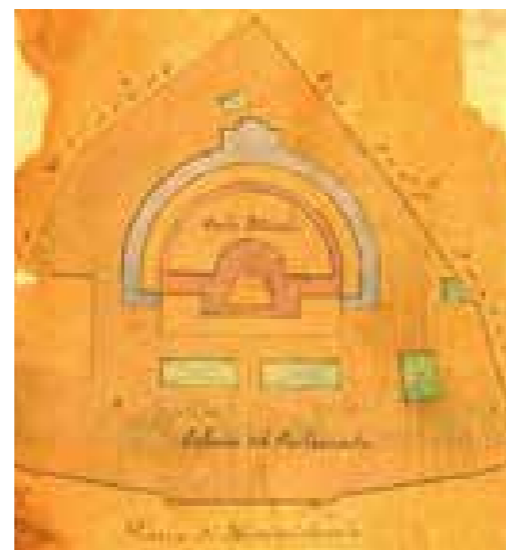
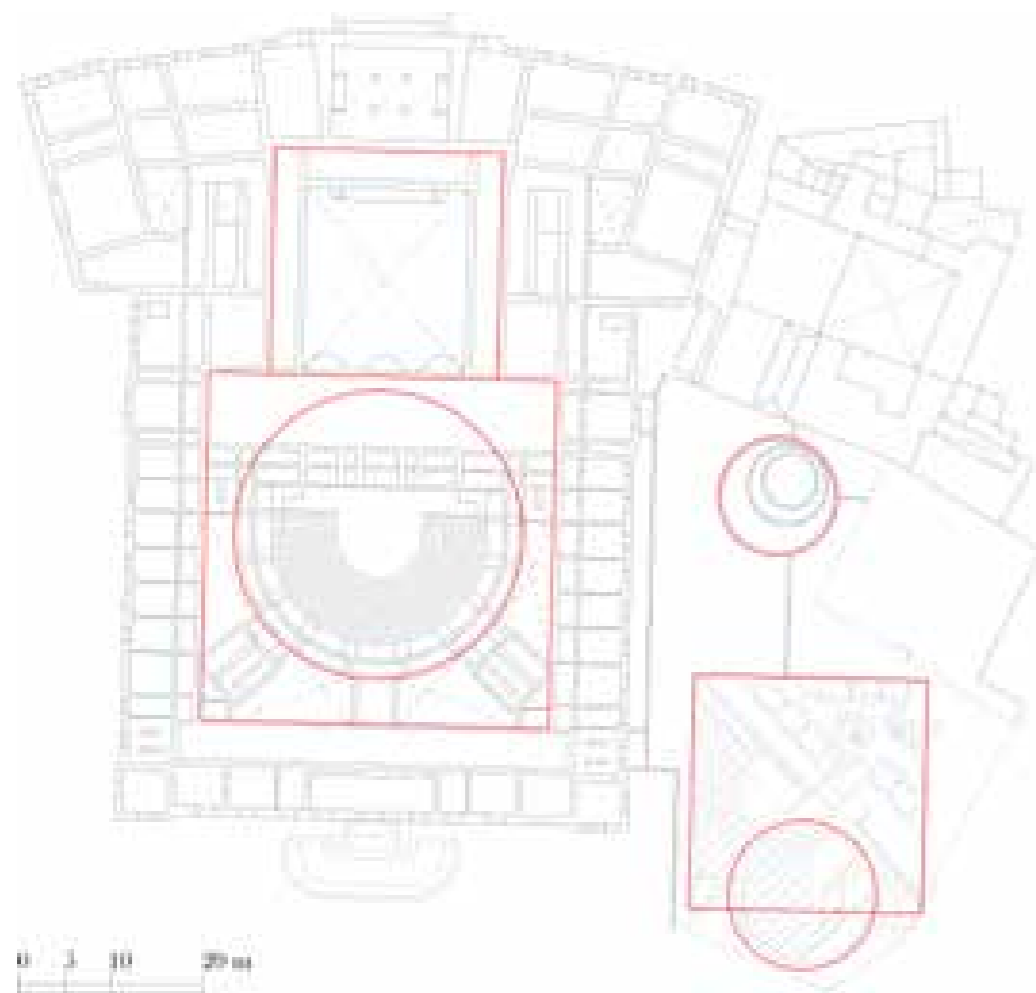
La relazione geometrico-adattativa con il contesto è confermata anche da scelte strategiche e teoriche nella relazione: «La decisione di contenere la cubatura fuori terra intorno al 35% del totale è una scelta programmatica dettata da una precisa visione urbanistica, mirante soprattutto alla integrazione della nuova costruzione nello spazio urbano preesistente. Aggiungendo agli attuali spazi pubblici di piazza Montecitorio e piazza del Parlamento nuove aree pedonali a diversi livelli si crea infatti un sistema continuo di ambienti urbani



La presenza delle chiostrine nel Palazzo di Montecitorio, nel contesto e nel progetto per il Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati (in alto a sinistra).

Attacco a terra del Palazzo di Montecitorio e ultimo piano del progetto per il Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati con corrispondenze compositive: il quadrato come generatore planimetrico e il cerchio (in basso a sinistra).

Formazione del primo nodo dell'aula parlamentare, 1888 (in alto a destra). Ipotesi di spostamento dell'aula parlamentare, 1888 (in basso a destra).



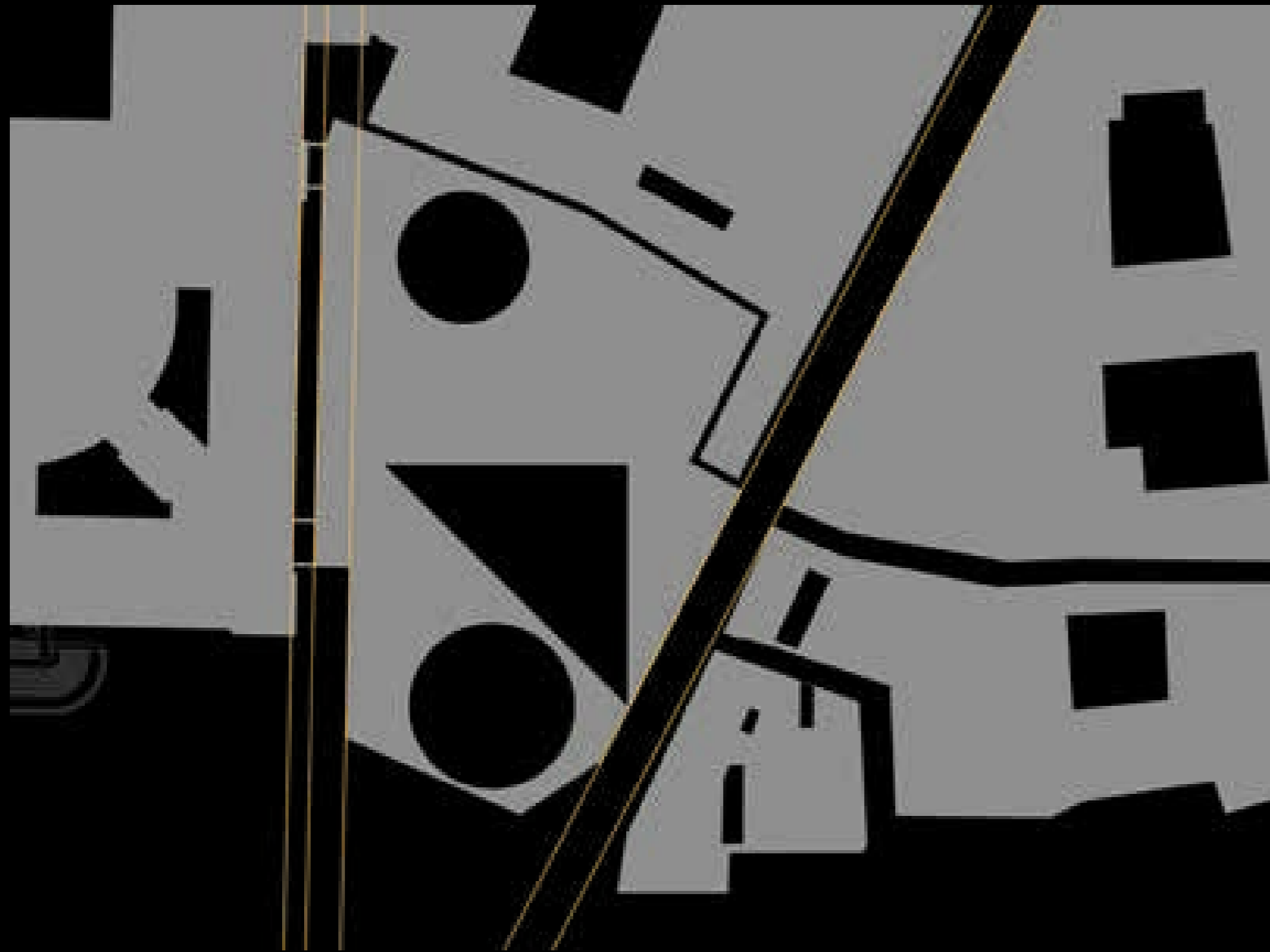
accessibili al pubblico, in cui l'aulicità e il simbolismo degli edifici pubblici del Rinascimento – Palazzo Montecitorio – e del primo novecento – Palazzo Basile – vanno stemperandosi nella invenzione di uno spazio continuo, accessibile e fruibile alla scala umana, come a rappresentare fisicamente la partecipazione democratica della collettività alle funzioni decisionali e rappresentative della Repubblica italiana»³².

Vale ricordare che il primo punto interpretativo è dedicato all'argomento della geometria adattativa, e all'importanza dell'analisi delle stratificazioni urbane, quali premesse al tentativo che Aymonino compie nei suoi progetti, per rendere formalmente compiuta una parte di città: «Aymonino, in particolare, si è proposto per la volontà di intervenire in aree urbane non solo con la riproposizione del singolo edificio, che con la sua forza magnetica riverbera sull'intorno le proprie qualità, ma soprattutto con interventi che affondano le proprie radici nei rapporti tra analisi urbana e progettazione architettonica in modo da esprimere, nel proprio intervento, il completamento del luogo città»³³.

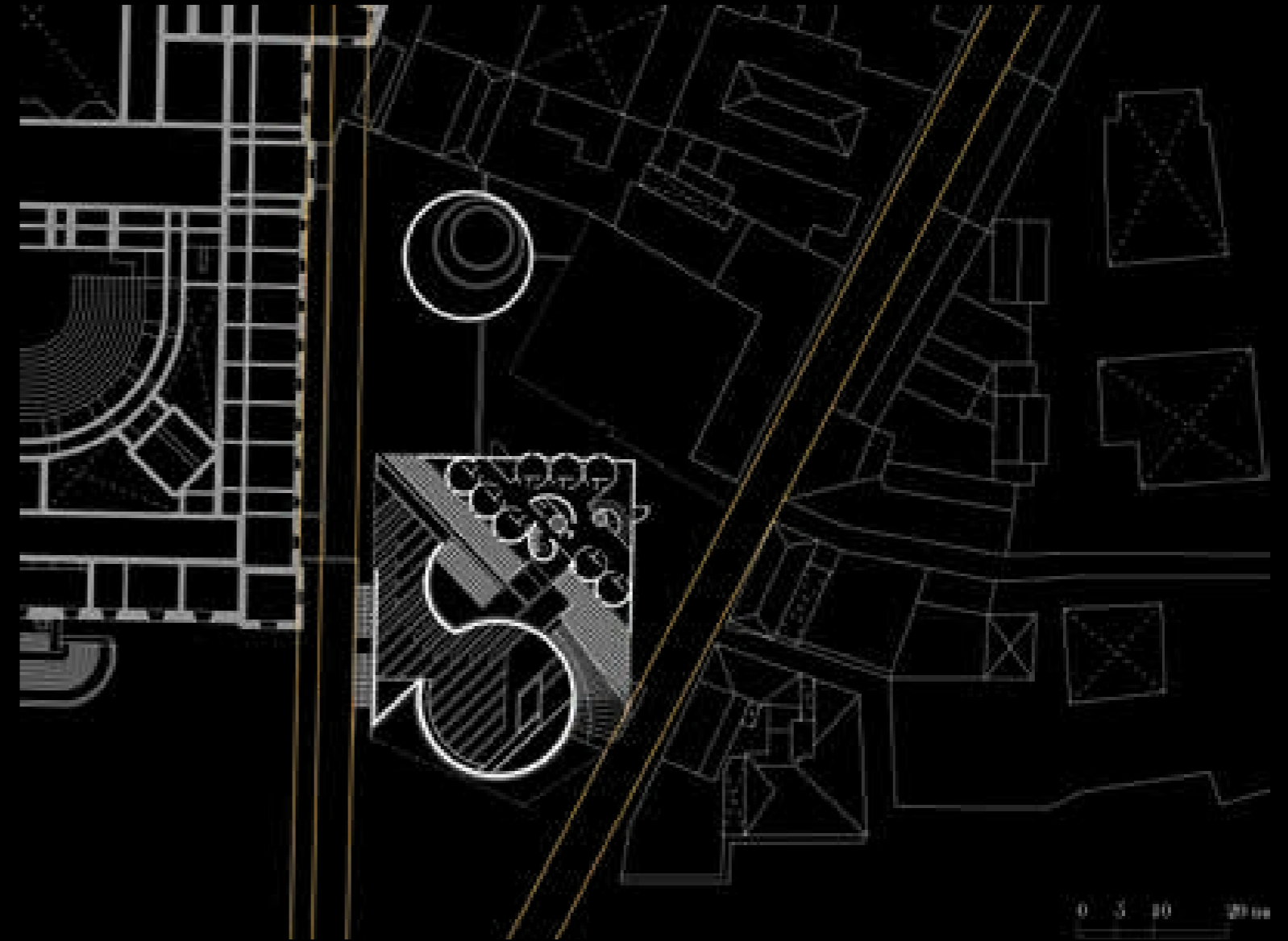
32 Relazione, Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Gruppo Aymonino.

33 Priori, Giancarlo. *Carlo Aymonino: architetture*. Bologna: Nuova Alfa, 1991 p. 8.

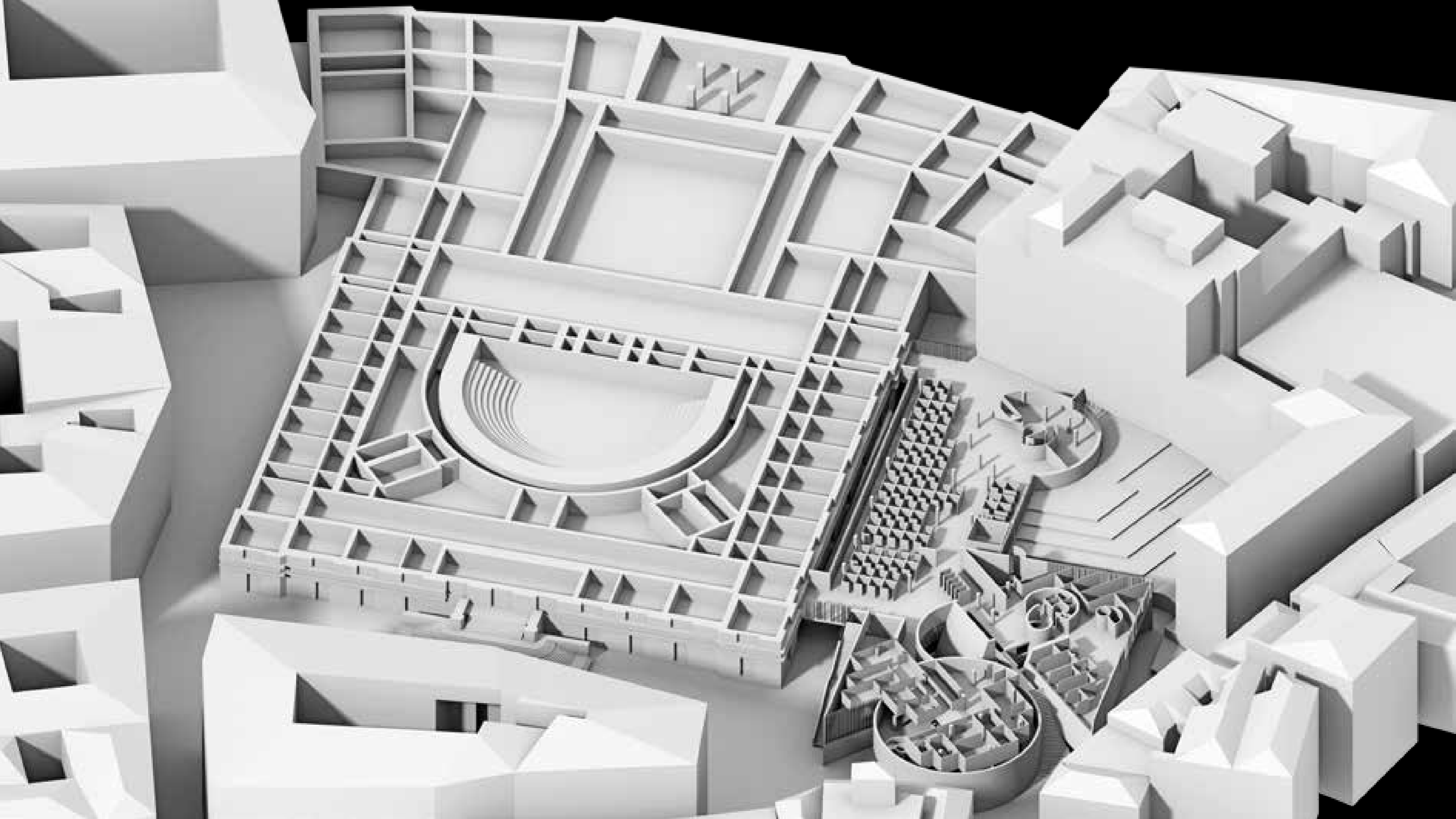
In questa pagina:
Diagrammi della composizione
planimetrica.
Un volume urbano inizialmente
semplice determinato dagli
allineamenti con il contesto in cui
lo scavo determina la complessità
interna degli spazi e dei percorsi
(disegno dell'autore).



In questa pagina:
La figura di base è individuata
dall'allineamento con via di Campo
Marzio e con il Palazzo di Montecitorio
(disegno dell'autore).



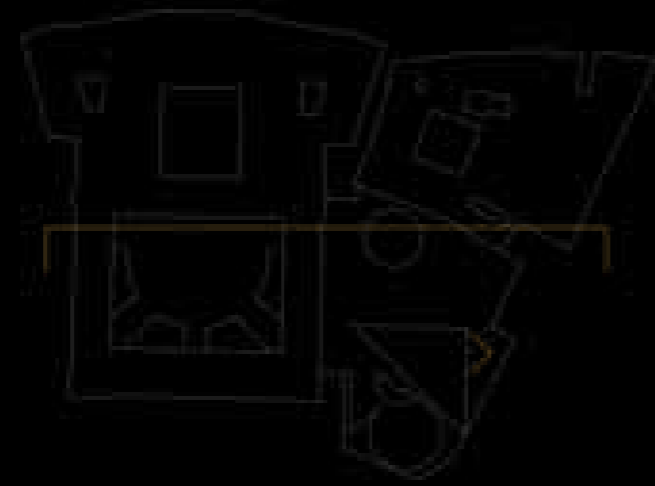
Nella doppia pagina seguente:
Spaccato all'altezza dei cavalcavia
di connessione tra il Palazzo di
Montecitorio e il progetto per il Nuovo
Palazzo per uffici della Camera dei
Deputati a Roma.
Aymonino partiva da figure
inizialmente semplici, che poi
diventavano degli scheletri
abbandonati, come si comprende
dalla complicazione formale del
progetto (disegno dell'autore).



Veduta interna dell'ultimo piano (a fianco) e sezione (in basso) che commenta le quote dei giardini pensili con il fondale prospettico progettato da Ernesto Basile, che individua una condizione spaziale simile a quella di Palazzo Colonna e dei suoi giardini (disegni dell'autore).



Veduta che commenta la complessità degli attraversamenti al piano terra, che ricorda il progetto di Parma (a fianco); sezione in corrispondenza dell'aula parlamentare di Palazzo Montecitorio (disegni dell'autore).



Un sodalizio con la città storica continuamente investigato, e nel caso del Gallaratese di Milano, dove questa possibilità viene a mancare, il progettista si propone, attraverso l'architettura, che si fa metonimia della complessità della città antica, un confronto interno al progetto, che ne ritrovi i paradigmi. In tal senso anche il Gallaratese, è un progetto morfologico-urbano per Aymonino, nella misura di alternativa, riscatto, restituzione, ricostruzione, lotta contro la città speculativa quale la periferia milanese: diritto alla complessità della città antica: «Gli edifici finiscono così col comunicare una sconcertante fissità remota, che li associa all'atmosfera dell'universo archeologico (i fori traianei, Ostia antica, la villa Adriana, Pompei) che ha fornito ai progettisti le tracce archetipiche della morfologia. [...] E ancora, è l'aspirazione a configurare una 'parte di città', dove la discontinuità morfologica adombri la discontinuità storica dei processi genetici urbani»³⁴.

Anche laddove il contesto 'non esiste', la riflessione teorica alla quale la progettazione architettonica è indissolubilmente legata, porta l'architetto a riflessioni profonde sull'idea di morfologia urbana, quale luogo qualitativo dell'abitare, in un rapporto tra contesto ideale e modello, in cui la geometria gioca il ruolo di elemento allo stesso tempo ordinatore e di complicazione formale: «Carlo Aymonino utilizzava la geometria in un modo molto personale, senza farsene imprigionare [...] Lavorando come Pietro Da Cortona o Bernini, partendo da schemi inizialmente semplici, che poi diventavano degli scheletri

34 Conforti, Claudia. *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi, 1967-1972*. Roma: Officina, 1981, pp. 145, 49.

abbandonati»³⁵. Il progettista chiarisce come questo avvenga nell'impostazione planimetrica dell'edificio: «La figura triangolare, ripetuta specularmente, rafforza la linea di sovrapposizione e dà una traccia ordinatrice al tutto, evitando l'esistenza 'autonoma' delle singole parti che lo compongono, senza incorrere per altro nel rischio di identificare l'edificio (o gli edifici) con l'impostazione geometrica stessa (come sarebbe avvenuto se, ad esempio, si fosse scelta un'unica figura geometrica quale 'segno' dell'insieme)»³⁶.

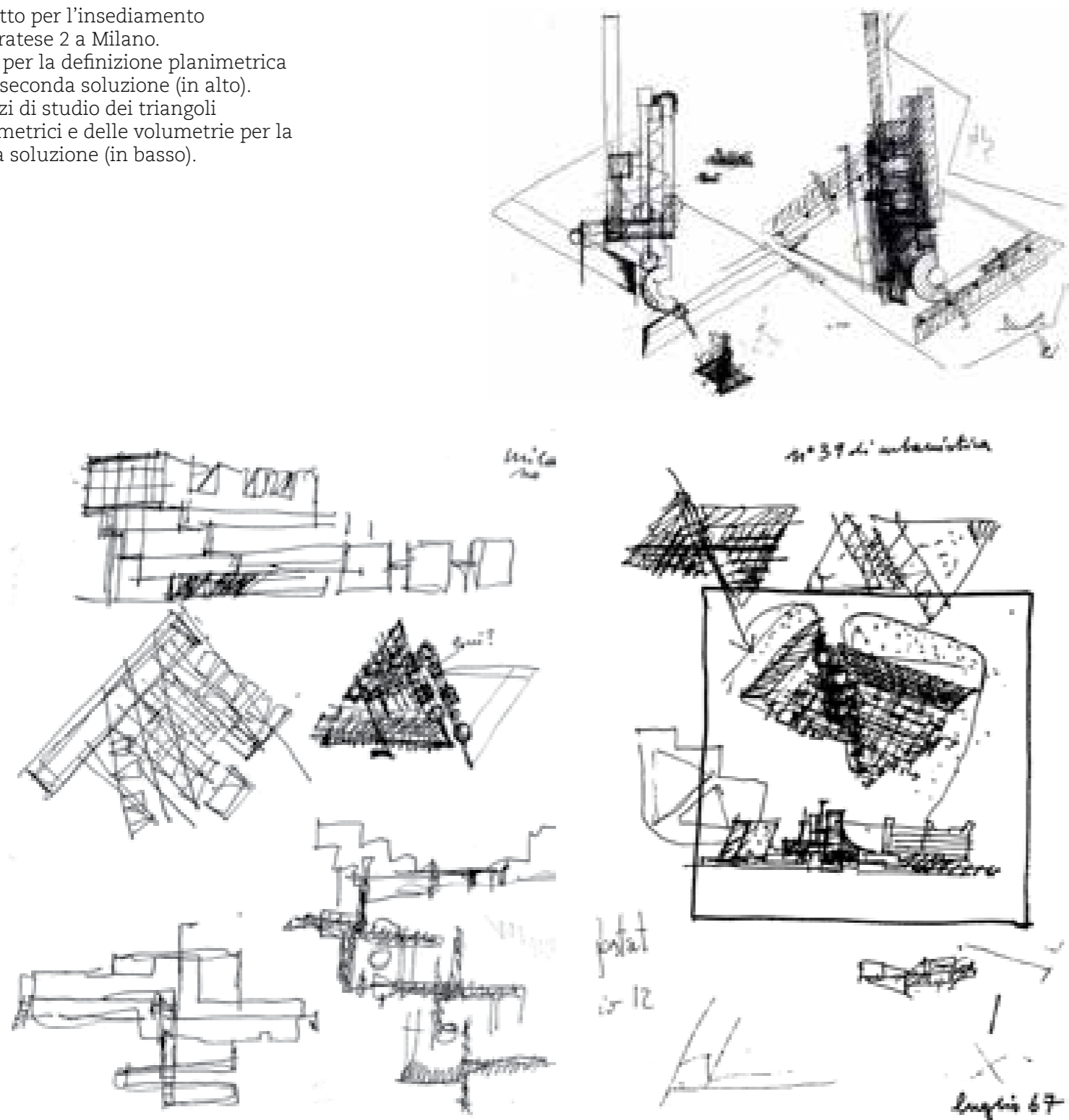
Il riferimento è ancora allo studio dei fenomeni urbani, all'amore verso la città, a una passione da sempre presente per l'arte: «Questa sua voracità di conoscenza del mondo delle arti, della pittura, della scultura secondo me era un altro degli strumenti, che non gli ha fatto commettere l'errore di Quaroni con la sfera, perché comunque l'idea della complessità Carlo l'aveva connaturata; sapeva benissimo che la geometria è un'ombra che puoi afferrare per un attimo, ma non puoi costruire solo su quella l'architettura»³⁷.

35 Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

36 Carlo Aymonino, *Il progetto dell'insediamento Gallaratese 2 a Milano*, in Aymonino, Carlo, e Aldo Rossi. *Due progetti per l'insediamento Gallaratese 2 a Milano*, Gruppo Architettura. Quaderni di progettazione 3, AA. 1969-70, IUAV, Venezia 1970, pp.9-16.

37 Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

Progetto per l'insediamento
Gallaratese 2 a Milano.
Studi per la definizione planimetrica
della seconda soluzione (in alto).
Schizzi di studio dei triangoli
planimetrici e delle volumetrie per la
prima soluzione (in basso).



L'uso della geometria quindi non è il fine della progettazione, ma il punto di partenza, il mezzo attraverso il quale ottenere la complicazione architettonica, che nel caso del Gallaratese, concorre a ricostruire quell'atmosfera urbana che nell'intento di Carlo Aymonino costituisce un grande valore per l'abitante: «La ricerca della soddisfazione degli abitanti attraverso la complicazione dell'architettura, dimostra la personalità di Carlo Aymonino. La visione della città di Aymonino rappresenta una forte critica verso il capitalismo dello sviluppo senza regole ed una diffidenza verso le pianificazioni forzate di certo socialismo reale. Aymonino da intellettuale comunista qual era ha sempre posto lo studio urbano in termini culturali e sociali, esprimendo una figuratività che esce dall'ortodossia modernista»³⁸.

«Tale metodo, quello dell'analisi, permette di precisare alcune tesi sul 'da fare' da verificare solo con la progettazione. [...] La progettazione è allora l'unico strumento che possiedo per indagare il presente in vista del futuro: sotto questo aspetto è uno strumento scientifico, sempre che sia riferita a delle tesi da dimostrare attraverso le opere [...] la ricchezza di occasioni 'esemplari' [...] è stata quasi sempre ottenuta mediante la messa a punto di modelli. [...] Il modello non è in relazione con il luogo o con il preesistente, ma con se stesso [...] Ne discendono i problemi di individuazione di elementi standardizzabili»³⁹.

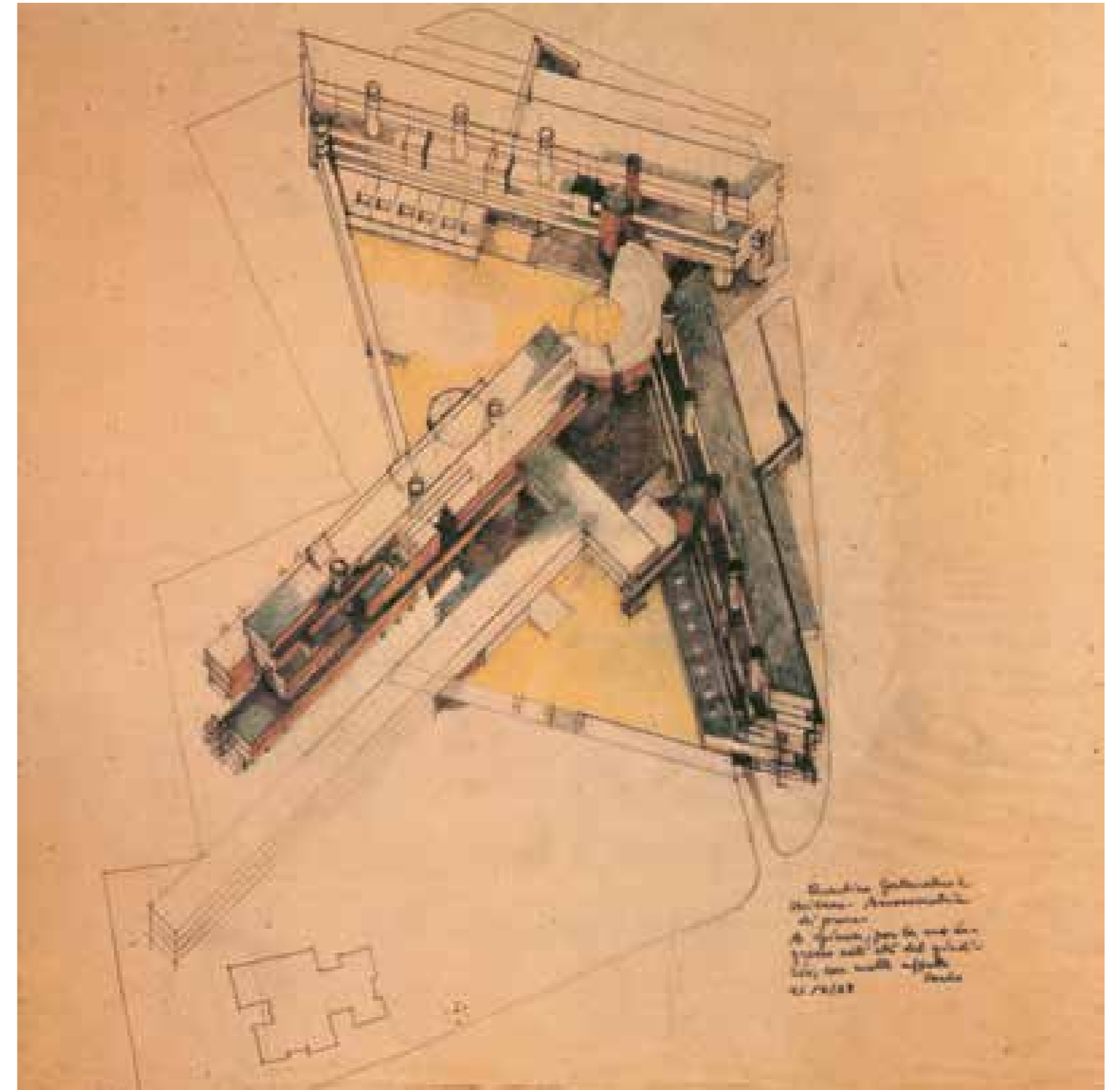
38 Gian Maria Casadei, *Intervista a Giancarlo Priori*. Roma: 02/03/2020.

39 Carlo Aymonino, *Il progetto dell'insediamento Gallaratese 2 a Milano*, in Aymonino, Carlo e Aldo Rossi. *Due progetti per l'insediamento Gallaratese 2 a Milano*, Gruppo Architettura. Quaderni di progettazione 3, AA. 1969-70, IUAV, Venezia 1970, pp.9-16.

Anche in questo tipo di sperimentazione, che prevedeva una quantità edilizia considerevole, ed elementi normati, la ricerca di Aymonino, mai slegata dall'indagine teorica, oltre a proporre una serie di risposte attraverso il modello, ne critica allo stesso tempo l'uso meccanico di derivazione modernista: «Aymonino provava insofferenza verso tutte quelle sperimentazioni che ha portato con sé il funzionalismo [...] erano presupposti inaccettabili da Carlo [...] io credo che proprio la rivolta geometrica che unisce Aymonino, De Feo, Quaroni, il loro maestro, Costantino Dardi, e si potrebbe continuare, perché sono tanti, sia una scelta che contrasta quella maniera corriva di concepire la prefabbricazione, con la messa a punto di un modulo quanto più piccolo possibile, in modo da poter essere aggregato il più liberamente possibile, rinunciando a quella che Michelangelo chiamava l'idea»⁴⁰.

In tal senso propone l'evoluzione del modello, ancora partendo da riflessioni teorico-progettuali: «Il 'modello', cioè l'edificio studiato una volta per tutte in modo da poter essere realizzato con metodi industriali, tenta infatti di superare tale interrogativo con la possibilità, insita nel modello stesso, della ripetizione continua mediante l'industrializzazione delle parti e dell'insieme. La soluzione 'specifica', se condotta alle estreme conseguenze rispetto alle possibilità tecnologiche, inverte il procedimento: di volta in volta si può organizzare un'industria per un singolo cantiere; ma questa inversione presuppone delle qualità (di metri cubi; di infrastrutture, di finanziamenti ecc.) ben lontane da

⁴⁰ Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.



quelle dell'insediamento in esame o di altri consimili»⁴¹. Si potrebbe pensare che in questo caso, come deducibile dai diagrammi territoriali, il contesto, per Aymonino, è quello dell'intera città, o di una città ideale: «Oggi, rispetto all'unità residenziale di Le Corbusier, possiamo fare un passo avanti, elaborando soluzioni specifiche ai luoghi di applicazione, possiamo radicare l'oggetto architettonico nel contesto preesistente e dove manca, come nel comprensorio del Gallaratese, strumentarlo in chiave di una alternativa morfologica. Per spiegarmi meglio: in fase di progettazione, andavo spesso a visitare i Mercati Traiane a Roma. Esperienza stimolante, magnifica: quel brano della città ha trovato uno snodo singolarissimo, irripetibile altrove, mediante un intervento articolato ma unitario. Siamo giunti ad una svolta che dobbiamo approfondire. Urvatettura? È una parolaccia che non uso mai, ma significa proprio questo»⁴².

Una riflessione sulla complessità della città antica è riscontrabile da diverse corrispondenze geometriche, che costituiscono un evidente richiamo formale ai Mercati traiane. L'impostazione planimetrica è la medesima: una figura circolare di base che fa da fulcro per i corpi che si distendono verso l'interno. L'edera dei Mercati traiane corrisponde per diametro al teatrino all'antica

41 Carlo Aymonino, *Il progetto dell'insediamento Gallaratese 2 a Milano*, in Aymonino, Carlo e Aldo Rossi. *Due progetti per l'insediamento Gallaratese 2 a Milano*, Gruppo Architettura. Quaderni di progettazione 3, AA. 1969-70, IUAV, Venezia 1970, pp.9-16.

42 Carlo Aymonino, in Dardi, Costantino. *Abitazioni nel quartiere Gallaratese a Milano*, «L'architettura – cronache e storia» 226, 1974, p.223.

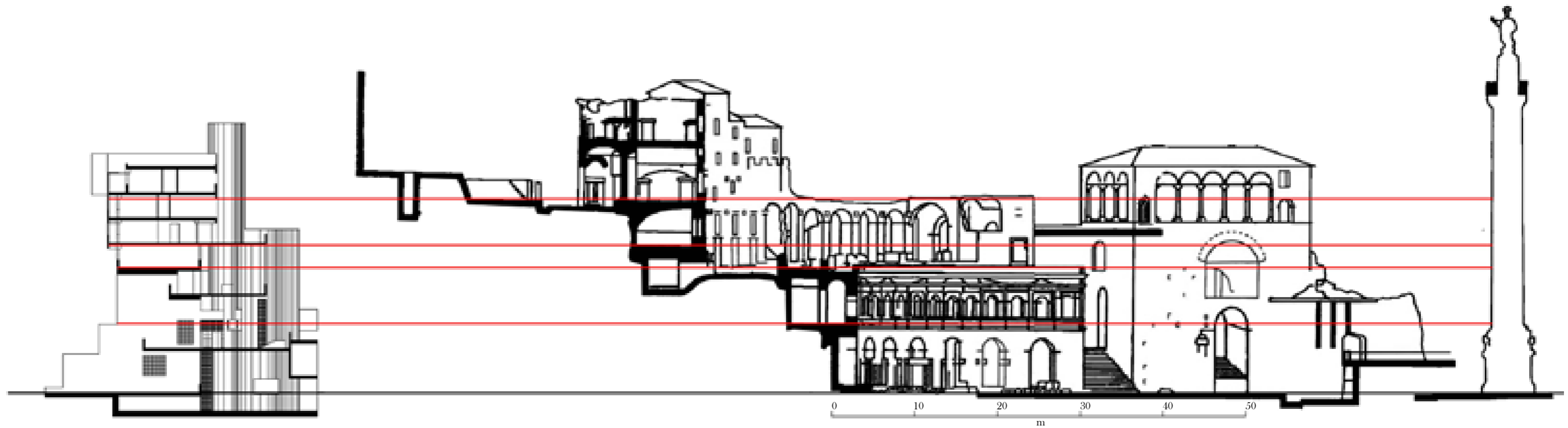
del Gallaratese. I tagli dei corpi longitudinali hanno la stessa inclinazione, che nei Mercati traiane era dovuta alla necessità di una sostruzione integrata alla collina ed all'incontro con gli edifici a cui si addossano, come messo in evidenza nel ridisegno interpretativo con tracciati.

Il posizionamento dei negozi sotto le gallerie, trova anche nelle funzioni, oltre che nella forma, una corrispondenza.

Nel Gallaratese Aymonino ragiona su questo immaginando di confrontarsi con la 'sua' città storica con un'analogia autobiografica ed il disegno di una 'sostruzione' legato al suo rapporto con la Roma classica. Nella sezione i rapporti altimetrici tra i due edifici mostrano delle forti analogie. Una maniera di pensare il progetto, però, quella di Aymonino, che non confonde la poetica con la meccanica, la 'memoria colta' con il collage, l'affetto verso la città con la copia accademica: «Credo che non fosse un caso, che Carlo amasse molto Piranesi, perché le sue architetture, non sono ordinate, ma tendenzialmente caotiche e assoggettate a un equilibrio sottile. Se percorri il Gallaratese te ne accorgi, di questo caos tenuto in pugno»⁴³.

«Il processo compositivo adottato, addensa e risolve, in unità formalmente conclusa, le tracce dei calchi genetici dei più diversi organismi urbani – tutti riconducibili, in qualche misura a una matrice romana – indagati da Aymonino nel corso dei viaggi attraverso l'Europa. Questa amorosa e rapace attenzione per la configurazione storico-fisica delle città è testimoniata, oltre che dagli studi sistematici di analisi urbana [...], da numerosi album, che raccolgono schizzi e disegni di viaggio, vere e proprie 'radiografie' interpretative delle città: da

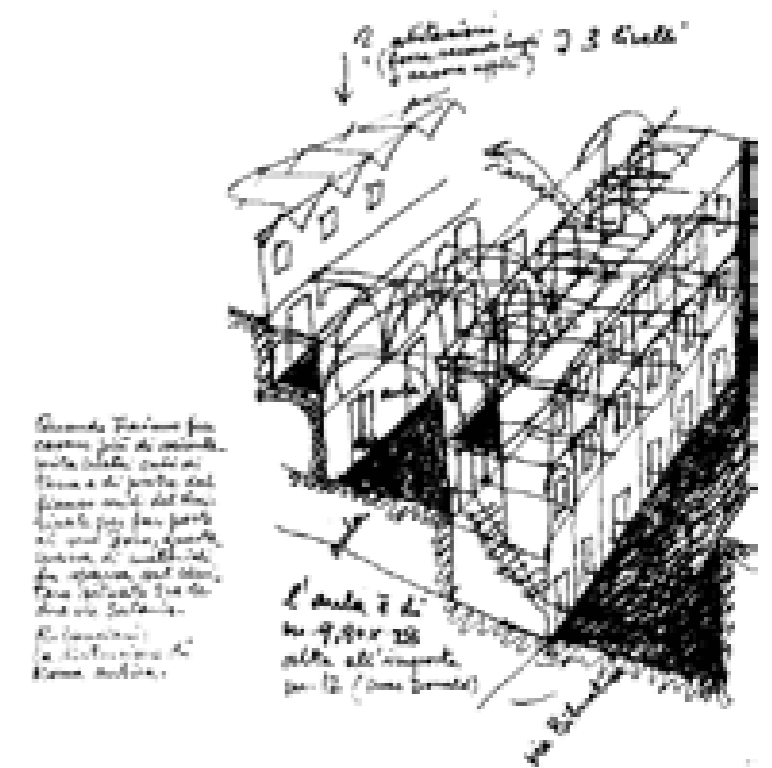
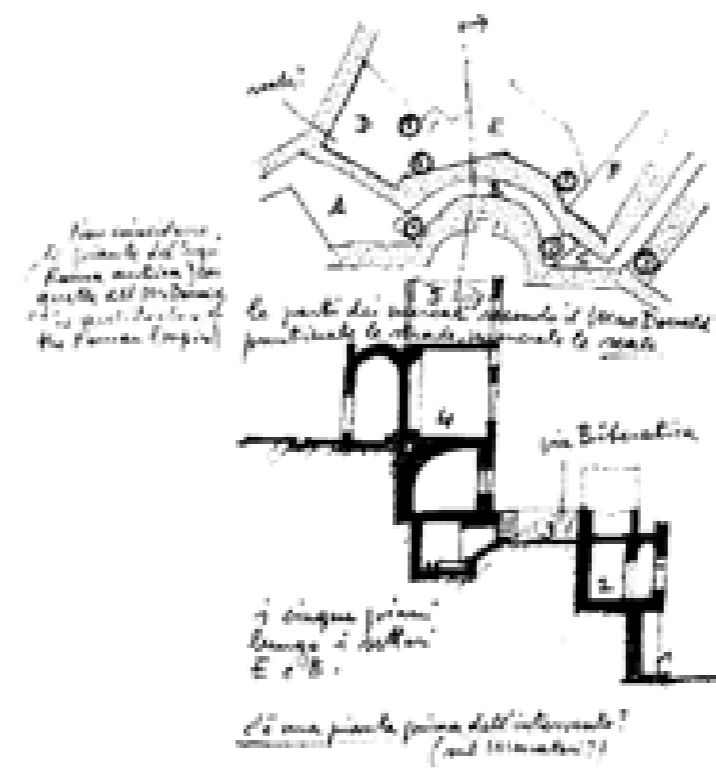
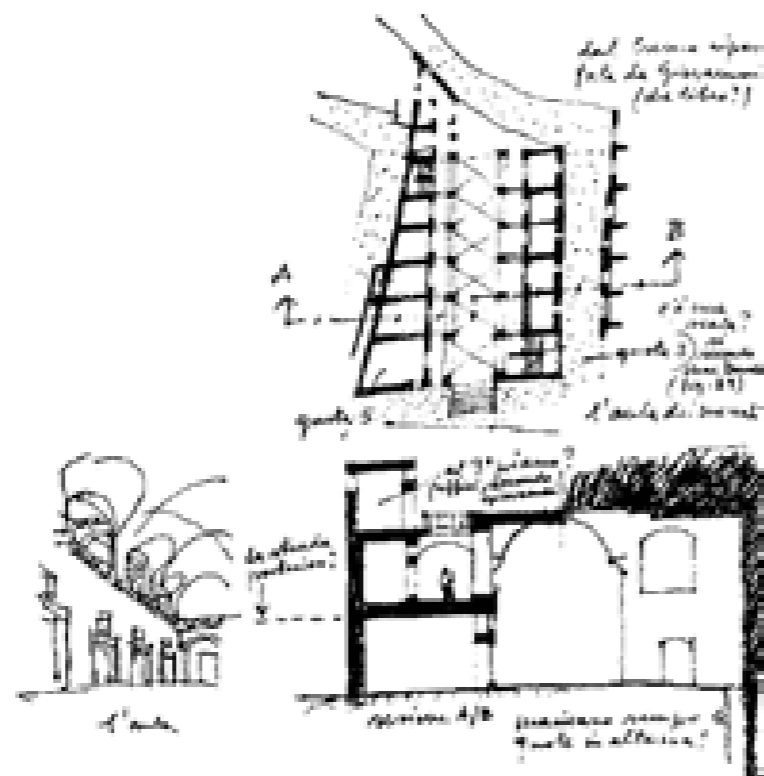
43 Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.



Sezione trasversale dell'edificio A1 del Gallaratese a confronto con la sezione dei Mercati traiane: il ridisegno mostra analogie altimetriche (in alto, disegno dell'autore).

Studi grafici dei Mercati traiane 1967-1972 (in basso):

1. Pianta, sezione e veduta dell'aula. Gli interrogativi sulle misure e sui riferimenti bibliografici sono annotati a fianco.
2. Planimetria con la sottostante sezione dei cinque piani dei Mercati traiane. Gli elementi di risalita sono numerati.
3. Rilievo quotato dell'aula con appunti e commenti.



Dubrovnik e Nimes, da Utrecht a Cremona, da Modena a Strasburgo»⁴⁴.

‘Radiografie interpretative delle città’ lo sono anche i rilievi dei Mercati traianei anche se dimostrano una continua ricerca delle misure. Una ricerca che, come testimoniato dai quaderni di Carlo Aymonino, disegnati nell’arco di tempo compreso tra il 1967 e il 1972 – e la coincidenza con il cantiere del Gallaratese non è affatto casuale – si concentra sulla possibilità di un rilievo verosimile, tramite l’impiego di riferimenti bibliografici, puntualmente annotati nei quaderni, e misurazioni dal vero attraverso sopralluoghi personalmente compiuti, proprio negli stessi anni. Un metodo che sarà rilevante per comprendere la genealogia creativa dell’architetto, retaggio degli insegnamenti romani, nel capitolo dedicato alla formazione.

A partire dai disegni in cui descrive il rapporto tra i Mercati traianei, il Foro di Trainano e la via Biberatica, come parte di città, possibile cerniera tra i fori e il Campo Marzio.

Ancora una lettura della città per parti con la descrizione del ruolo che assumono i percorsi, nell’essere determinati dalle architetture, in un secondo disegno con il rapporto con la Basilica Ulpia e il Foro di Trainano.

Un disegno datato 1972 si concentra su alcuni particolari, come l’aula, fissando alcuni appunti, interrogando le misure, le sovrapposizioni e gli ingressi.

Un rilievo in planimetria con la sottostante sezione dei cinque piani dei Mercati traianei, individua le strade e gli elementi di risalita numerandoli, ancora ponendo diversi interrogativi su misure e proporzioni della sezione obliqua

⁴⁴ Conforti, Claudia. *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi, 1967-1972*. Roma: Officina, 1981, p. 48.

lungo la collina. Altre due pagine individuano un rilievo in pianta, sezione e una veduta dell’aula. Ancora il metodo di indagine si ripete: le annotazioni, l’interrogarsi sulle misure, il fissare nello schizzo alcuni particolari nella loro essenza.

Infine una vera ‘radiografia’ dell’edificio in sezione, e ancora la ricerca delle misure dell’aula, i riferimenti bibliografici e gli appunti che commentano un determinato momento storico.

Un metodo che verrà indagato in seguito e che pare emblematico nel descrivere la poetica di Carlo Aymonino.

L’interesse verso la spazialità degli ambienti che indaga attraverso i rilievi dei Mercati traianei lo condurrà a riportare le stesse misure nel progetto del Gallaratese, in quanto per Aymonino, lo spazio, con le sue misure, è ciò che maggiormente caratterizza un edificio. «Tutto sommato, se si prescinde dalla qualità e dai valori urbani, a grande dimensione, l’architettura di duemila anni fa non è molto diversa nel suo processo di costruzione, di uso, di destinazione da quella attuale. Io ho sempre sostenuto, al limite che, una porta greca, le misure di questa, non sono molto diverse da quelle attuali, come le misure di una finestra romana, non sono molto diverse da quelle di una attuale. Cioè ci sono alcuni elementi se vogliamo troppo primordiali, che danno il senso della continuità del nostro operare. In questo senso anche studiare o appassionarsi, o conoscere, o copiare come è stato fatto in alcuni periodi storici, non lo considero un elemento negativo ma anzi un radicamento che da ancora maggior conto dei cambiamenti delle diversità tra un’epoca e l’altra. La tradizione intesa come retaggio, come percorso autobiografico nel passato, ha un’enorme importanza. Di fatto nelle architetture concrete, in quelle contemporanee, non è così

meccanico. Alcuni oggi credono che ricopiando delle cornici o dei dettagli di epoche precedenti l'architettura diventi più comprensiva, si dice più a scala umana. Ritengo questo abbastanza sbagliato, di fatto quando una cosa è copiata senza nessuna inventiva, senza nessuna passione, resta abbastanza amorfa e triste come una brutta architettura moderna. Per fare un esempio, probabilmente del più grande degli architetti moderni che è Le Corbusier, non ritroviamo più nulla dell'architettura storica, del passato, tuttavia dai suoi appunti, dai suoi viaggi, dalle sue fissazioni sulle dimensioni, dalla sua affermazione che la differenza tra un bravo architetto e uno mediocre, è quella che sta nei centimetri, scopriamo che appunto ha studiato, ha capito, si è appassionato all'architettura del passato. Nessuno nasce da zero, anzi più si studia, si capisce, ci si ricollega al passato, più si può essere architetti moderni»⁴⁵.

La tradizione che intende ereditare Aymonino quindi, è anche quella legata alla misura degli spazi, come visto, indagati direttamente e attraverso studi teorici sulla città nel corso della sua vita: «Si può partire dicendo perché mi sono interessato agli studi sulle città, quello che poi abbiamo chiamato analisi urbana. Per un motivo teorico e pratico insieme, per la convinzione che l'architettura nasce nella città, nelle città, ed è quello che abbiamo detto con una formula anche sommaria, l'architettura come fenomeno urbano. Non credo alle teorie per le quali l'architettura nasce da suggerimenti naturalistici, non credo all'inizio dalla capanna, anche se vi sono stati modi di risiedere in grotte

45 Carlo Aymonino in Viola, Giampiero. *La tradizione ritrovata. Passato e presente dell'architettura italiana*, RAI 1980.

e capanne, però l'architettura è qualcosa di complesso, ragionato, stratificato, che trova proprio nella città la sua ragion d'essere. In questo senso gli studi sulla città di Padova, su Parigi, Vienna, su Venezia purtroppo non compiuti, sono stati occasioni per andare a cercare da un lato le conferme di queste idee, e per apprendere ulteriormente»⁴⁶.

Lo studio dei Mercati traianei, approfondito nel periodo in cui Aymonino si trovava impegnato nel progetto per il Gallaratese, gli permette di capire e descrivere a pieno, praticamente e teoricamente, il concetto di soluzione architettonica, come egli stesso ricorda parlando dei Mercati traianei: «Qui ci troviamo in un esempio che cito sempre, perché mi piace, lo trovo ammirevole per due motivi. Il primo perché all'interno delle questioni dell'architettura non è un modello, come il Partenone, valido in qualsiasi luogo e in qualsiasi tempo, ma è proprio quello che ho chiamato una soluzione architettonica.

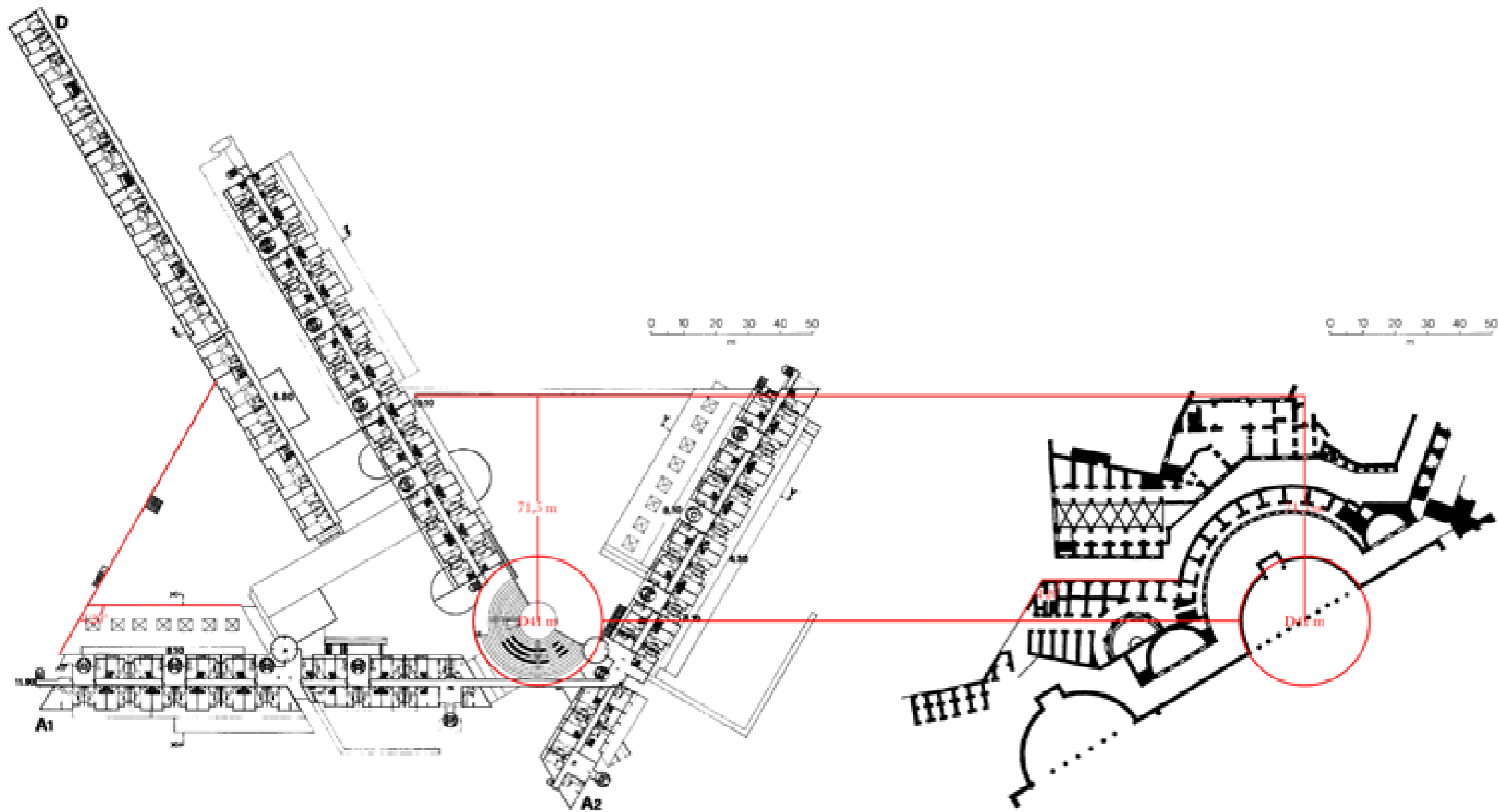
Usare gli strumenti dell'architettura, le misure, il linguaggio, qui abbiamo archi, timpani, lesene, il linguaggio usato per una soluzione, per quel luogo e per quel problema. Il problema è noto, i Fori esistevano già, e c'era il problema di collegarli con il Quirinale e il Campo Marzio, Traiano eseguì quest'opera, tagliando una collina la cui altezza è segnata dalla colonna traiana. Organizzando attraverso architetture, il completamento di quella forma urbana di allora, e in questo lo ho assunto come un simbolo anche, ed un esempio concreto. Perché è

46 Carlo Aymonino in Viola, Giampiero. *La tradizione ritrovata. Passato e presente dell'architettura italiana*, RAI 1980.

un'architettura molto complessa, a botteghe, strade, magazzini, anche pare ad abitazioni e luoghi che oggi si chiamerebbero uffici, nello stesso tempo completa quella parte di Roma attraverso quest'opera e risolve la forma di Roma nel suo complesso di allora. Quindi è carico anche di significati funzionali ed architettonici. Dimostra come forse si poteva fare solo e solo quella soluzione. Per questo, anche per verificare che studi, teorie e attività pratica, avessero un senso, anche in direzione politica, ma sempre partendo da problemi tecnici e specifici della mia professione, ho accettato di fare l'assessore al centro storico di Roma, per verificare quanto queste teorie sono applicabili, quanto della città storica è recuperabile in una dimensione di una città contemporanea. Quanto può essere recuperato in modi diversi conservando però tutta la ricchezza architettonica che le è stata data nel momento iniziale»⁴⁷.

47 Carlo Aymonino in Viola, Giampiero. *La tradizione ritrovata. Passato e presente dell'architettura italiana*, RAI 1980.



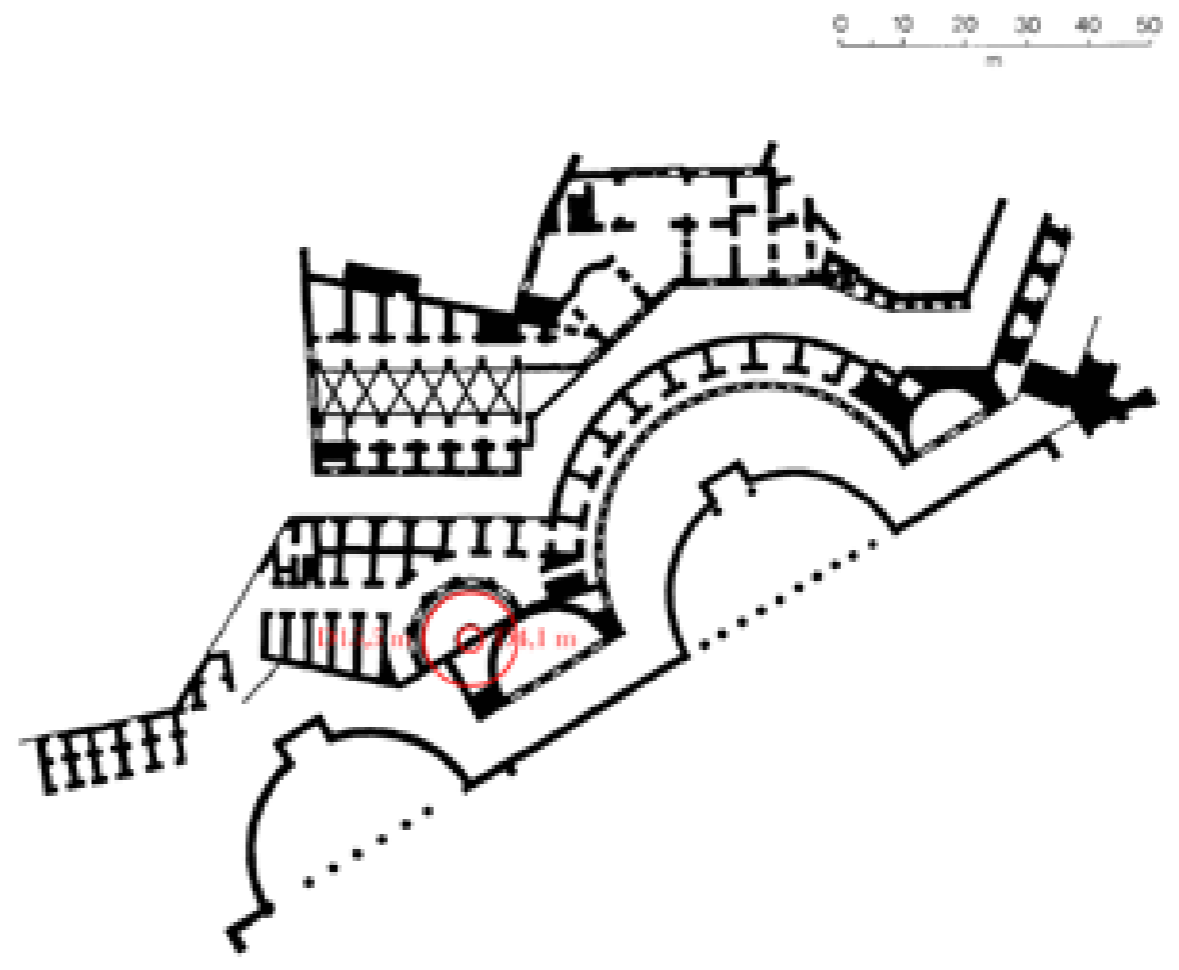
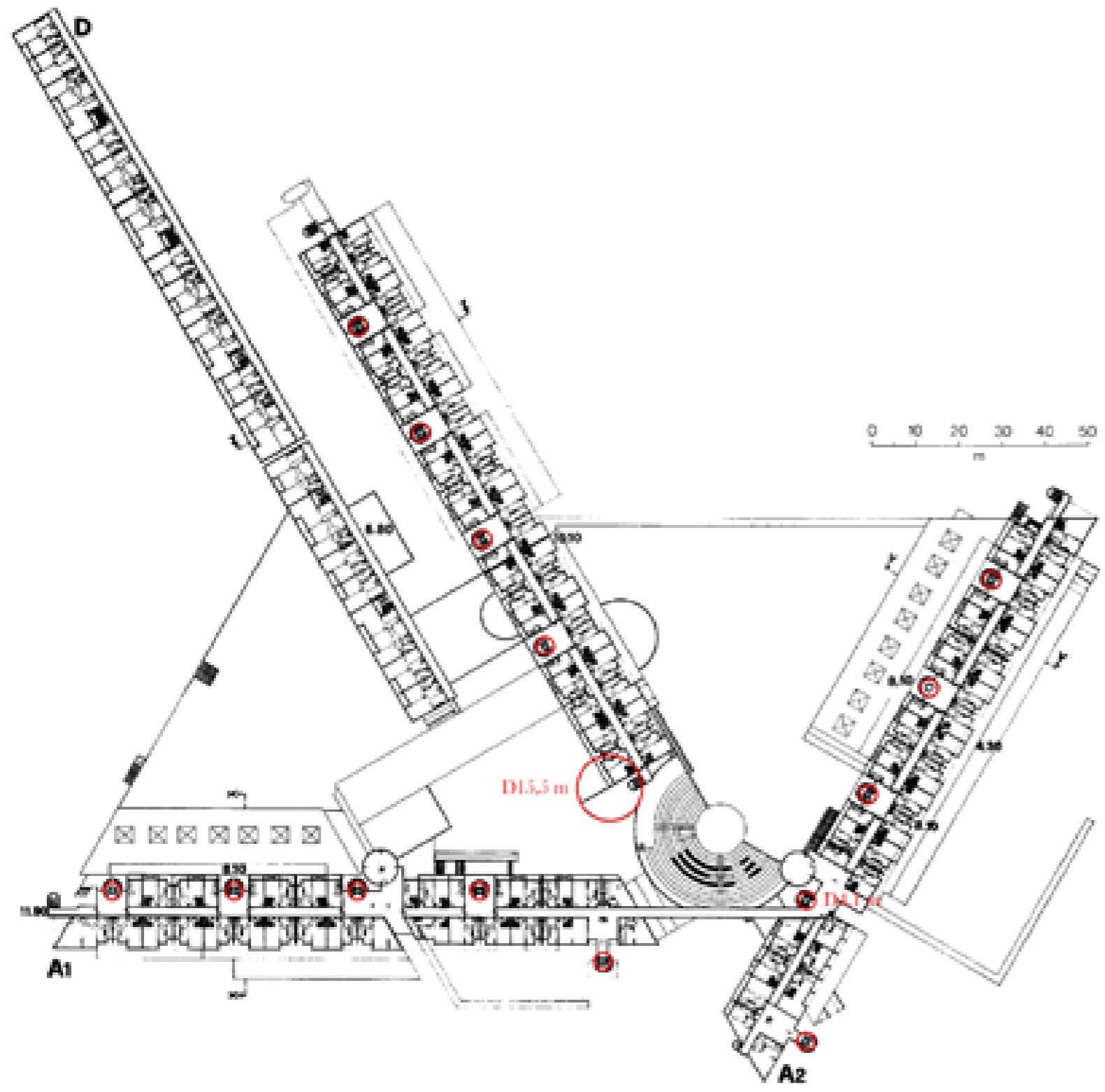


Diagrammi di confronto alla stessa scala: Gallaratese e Mercati traianei (disegni dell'autore).

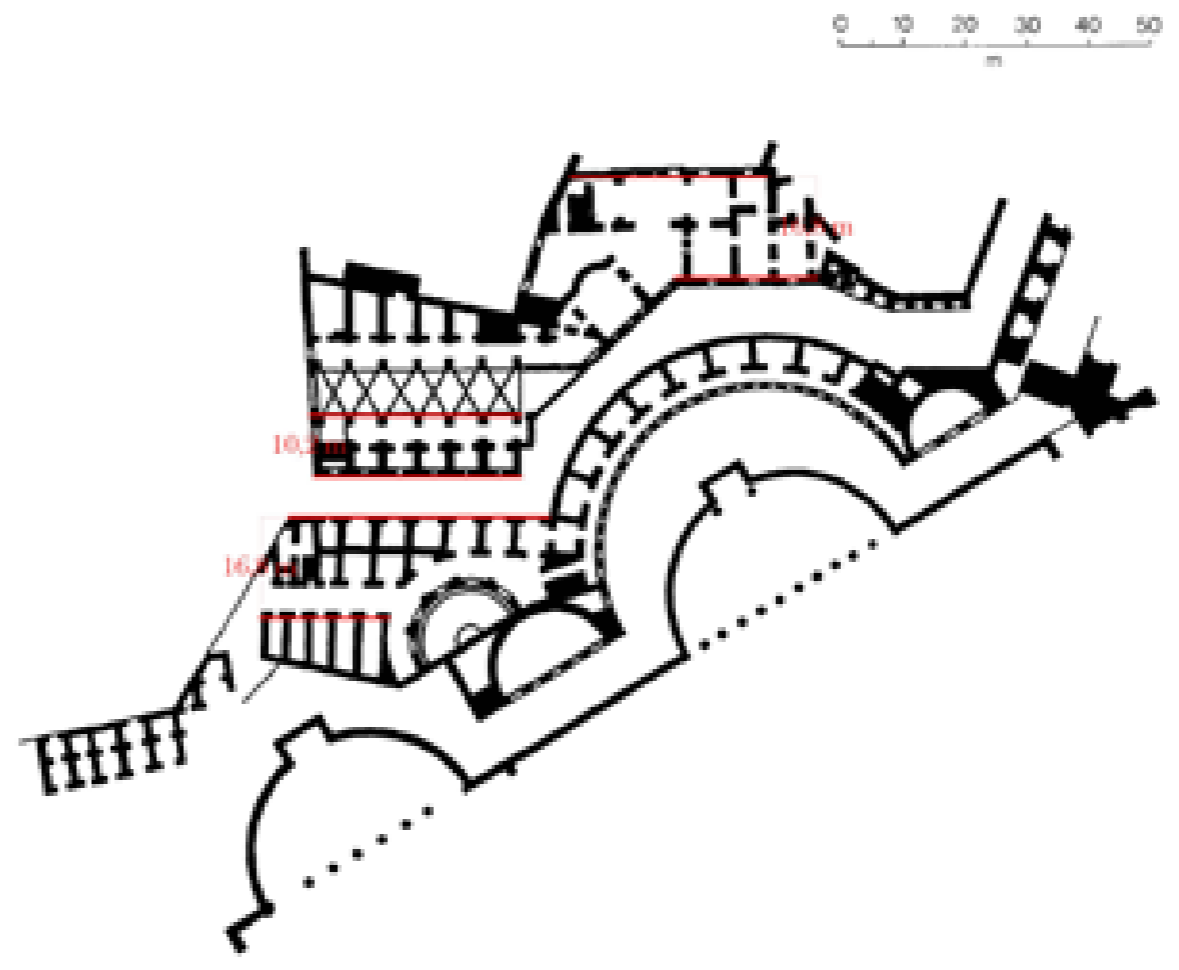
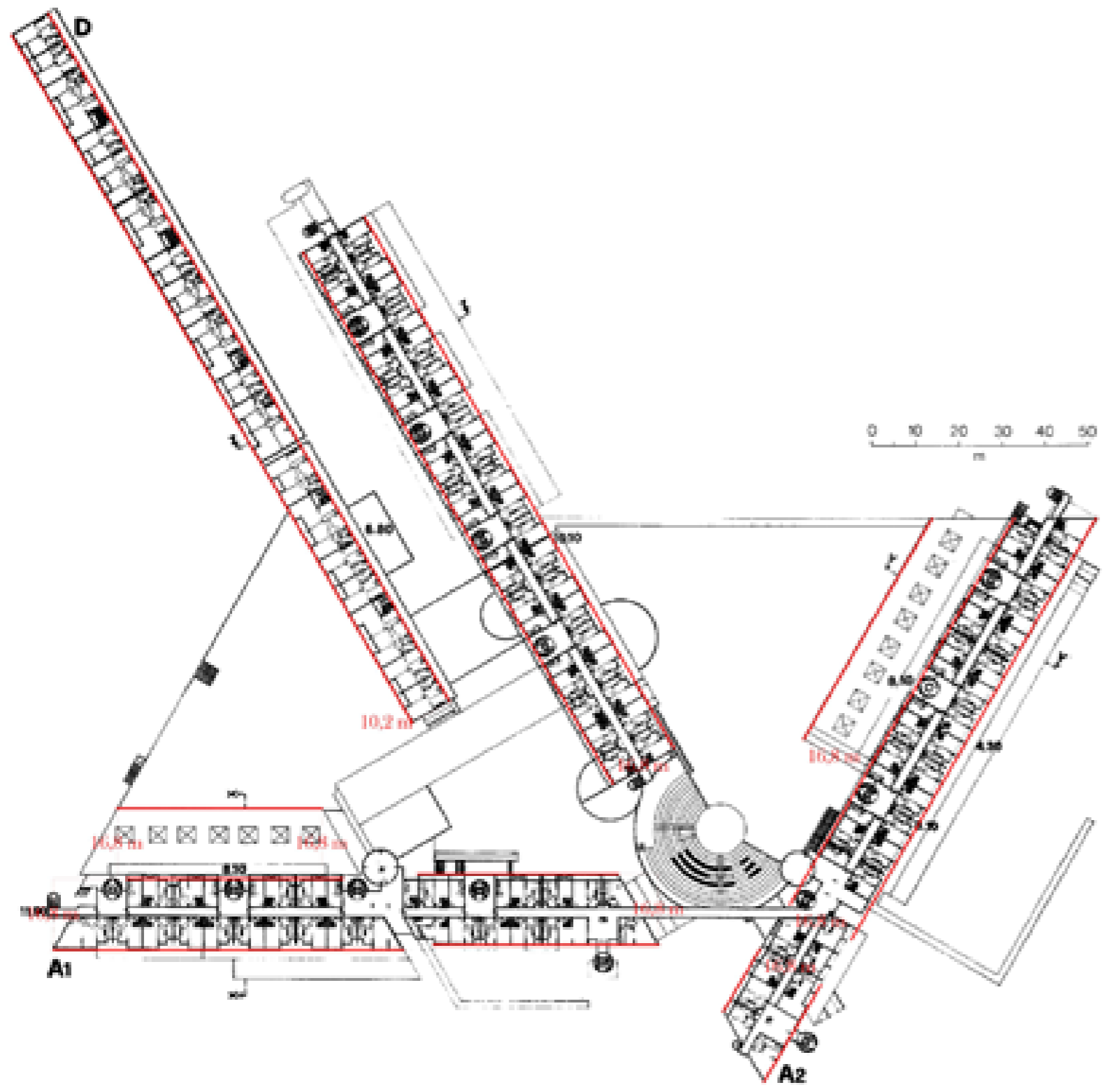
L'esedra dei Mercati traianei corrisponde per diametro al teatrino all'antica del Gallaratese.

Le distanze tra questi due elementi semicirculari e i muri orizzontali che limitano le composizioni sono eguali e misurano 71,5 metri.

I tagli dei corpi longitudinali hanno la stessa inclinazione, che nei Mercati traianei era dovuta alla necessità di una sostruzione integrata alla collina ed all'incontro con gli edifici a cui si addossano.



Diagrammi di confronto alla stessa scala: Gallaratese e Mercati traianei (disegni dell'autore).
 Oltre ai diametri segnalati nel diagramma precedente ve ne sono altri due eguali, corrispondenti a nicchie nei Mercati traianei e utilizzate come cilindri contenenti le scale nel Gallaratese.



Diagrammi di confronto alla stessa scala: Gallaratese e Mercati traianei (disegni dell'autore).
 I moduli di 16,80 metri e 10,20 metri, ripresi dai Mercati traianei, vengono riproposti come misura della larghezza dei corpi degli alloggi, rispettivamente per le case medie, le case a patio e la casa in linea.

Parte seconda

Sequenze

I percorsi come sistema
osteologico della
composizione

Nel capitolo precedente si è trattato dell'importanza del rapporto con il contesto – descritto attraverso un uso 'adattativo' della geometria – nella poetica di Carlo Aymonino. Un aspetto che risulterà rilevante anche per questo capitolo – dedicato all'importanza che assumono i percorsi – nel quale si indagheranno i tre progetti, attraverso questa particolare lettura. I percorsi come sistema osteologico della composizione, come dispositivo che tiene in pugno la complessità del contesto: attraverso un sistema di sequenze spaziali. Lo spazio come luogo della composizione, in quanto, nell'ottica di Aymonino: «Lo spazio caratterizza maggiormente l'edificio, nel suo significato oggettivo.

Molto importante è anche il luogo dove l'edificio è collocato, esiste sempre il rapporto con la città [...]

La facciata da sola non esiste, dietro c'è sempre l'edificio: Palazzo Farnese per esempio, non possiede solo una bellissima facciata ma anche il palazzo è molto interessante. Dal Partenone a Palazzo Farnese e per tutti gli edifici degni di attenzione, la prima cosa che mi viene in mente è l'ambito dove sono collocati. Importantissimo è il contesto, l'espressione individuale possiamo definirla un 'malloppo' che contiene al suo interno il contesto.

Nel libro *Il significato delle città* è fondamentale il rapporto tra l'architettura ed il contesto, non è certo il paesaggio o il deserto, ma la città, nel mio caso la città che in quel momento mi interessa.

Per me è fondamentale il rapporto tra l'architettura e la forma urbana, anzi, tra l'architettura e la struttura urbana.

[...] L'opera che mi è dispiaciuto non realizzare è il Teatro Paganini di Parma, che doveva essere il completamento del Palazzo della Pilotta. Tra l'altro, sono convinto che la sua esecuzione, in qualche modo, avrebbe aiutato a cambiare il

dibattito sui centri storici. Un'opera di quel genere, infatti, che non era affatto camuffata, inserita abbastanza bene in quell'ambiente, in quel vuoto, aveva una sua dignità. Il progetto si innestava in un sistema di condizioni complesso e vincolante, propizio comunque a stimolare la libertà creativa. Il teatro doveva essere un luogo d'incontro con una serie di percorsi pedonali. All'interno la scena poteva essere utilizzata in maniera differente (anche per sfilate di moda!), con le poltrone che ruotavano secondo il diverso utilizzo del teatro stesso»⁴⁸.

Contesto e percorsi come punti fermi della composizione, determinanti per il progetto, insieme al tema da svolgere: «Vale moltissimo l'impianto, ovvero il rapporto con il luogo e anche un'idea guida, ovvero un 'cosa' da seguire [...]

L'architetto è sempre bifronte [...] penso debba assomigliare a Giano, ha un'unica testa ma guarda da più parti: verso l'edificio, nel suo interno e verso la città, all'esterno»⁴⁹.

Un 'cosa' da seguire, l'idea, il tema del progetto, Aymonino, ancora una volta lo 'seleziona' oltreché dal contesto, dalla storia. Quella storia delle stratificazioni urbane che spesso si sofferma a ridisegnare – nel momento del progetto ed in seguito – come osservato.

Un diagramma di analisi dei fatti morfologici disegnato da Aymonino – che ben riassume questa idea di progetto – individua il disegno del Parco Ducale,

48 Carlo Aymonino in Morelli, Maria Dolores, a c. di. *Saper credere in architettura: venticinque domande a Carlo Aymonino*. Napoli: CLEAN, 2002, pp. 19,27,31,37.

49 Carlo Aymonino in Morelli, Maria Dolores, a c. di. *Saper credere in architettura: venticinque domande a Carlo Aymonino*. Napoli: CLEAN, 2002, p. 39.

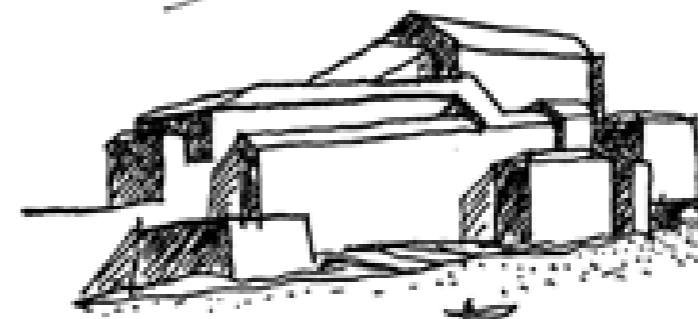
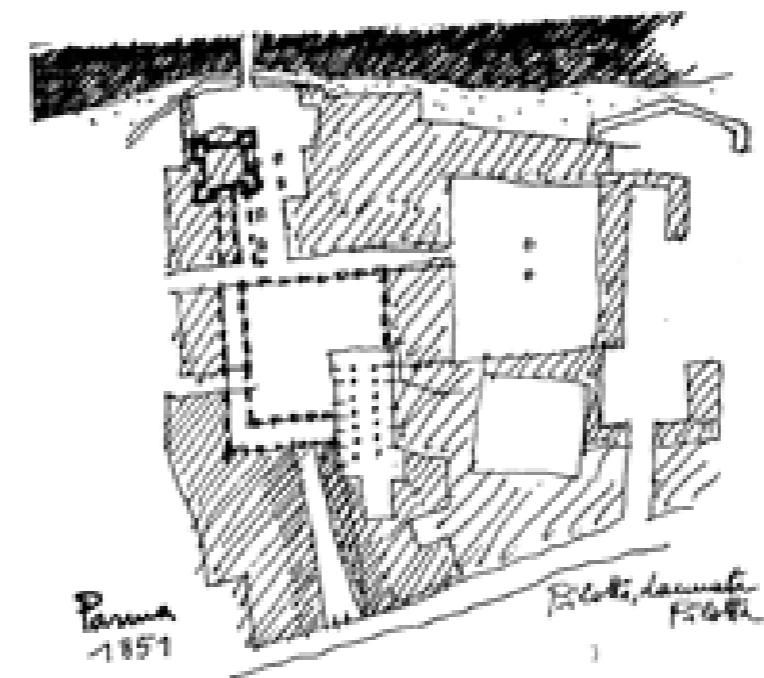
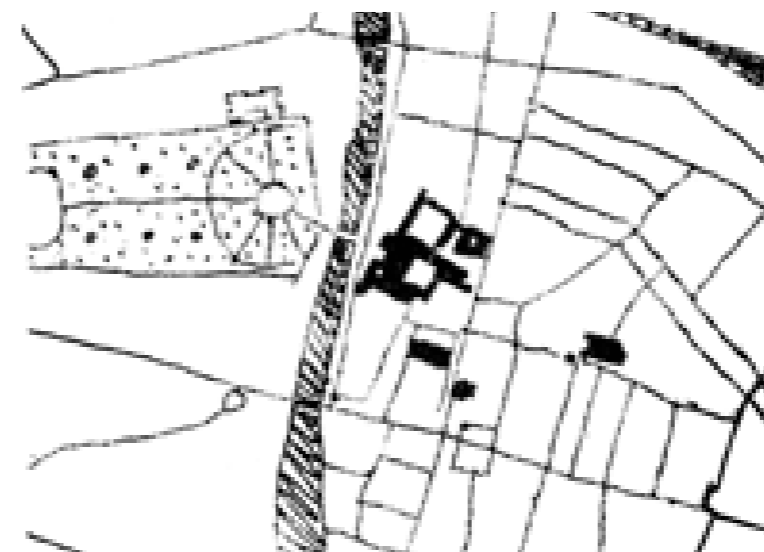


Diagramma di Carlo Aymonino con il Parco Ducale e i monumenti di Parma (in alto a sinistra).

Parma 1851. Pilotta, dannata Pilotta, Schizzo di Carlo Aymonino (in basso a sinistra).

Smeraldo Smeraldi, particolare della Pianta iconografica di Parma, 1592 (in basso a destra).



connesso con una linea al complesso della Pilotta – con inserito il progetto per il Paganini – ed altri monumenti: il Teatro Regio, la chiesa della Steccata, la Cattedrale di Parma.

A tal proposito scrive Claudia Conforti: «[...] attraverso un sistema combinato di percorsi verticali e orizzontali, che alludono ed espandono lo scheletro compositivo dell'intervento, il complesso per l'attività teatrale diventa il luogo della centralità urbana: si distende come un ragno e irradia la tela dei suoi percorsi alle ali e ai cortili della Pilotta, fino al Teatro Regio, alla strada Garibaldi. Collegandosi e sovrapponendosi alla viabilità esistente, si protende oltre torrente e recupera al sistema delle infrastrutture culturali il giardino romantico e la villa di Maria Luigia. I monumenti sbriciolati e franti dagli eventi bellici e dalla timidezza urbanistica, le invenzioni interrotte della storia urbana, vengono ricomposti, assunti artisticamente, tornando ad essere parte di città per pura intenzione dell'architettura»⁵⁰.

Un secondo disegno postumo di Aymonino – intitolato *Pilotta, dannata Pilotta* – individua la situazione al 1851 con la Rocchetta ed il corridore che collega il Palazzo della Pilotta con la chiesa dei Domenicani, insieme ad uno schizzo prospettico delle masse edilizie viste dal fiume. I corridori risalgono all'epoca dei Farnese: «[...] nella seconda metà del XVI secolo, e precisamente al momento in cui Ottavio Farnese, nipote del fondatore Papa Paolo III (Alessandro Farnese, che era stato vescovo di Parma), decise di portare la sua residenza a Parma, elevandola a capitale politica e militare. [...] Per garantirsi spostamenti rapidi

50 Conforti, Claudia. *Carlo Aymonino: l'architettura non è un mito*. Roma: Officina, 1980, p.45.

e sicuri dalla residenza all'edificio militare e da questi alla vicina chiesa di S. Pietro Martire, Ottavio affidò all'architetto Francesco Paciocco la realizzazione di un sistema di sovrappassi presto nominati come 'corridori'. Questa rete di percorsi al primo piano, poggiante inizialmente su tre, poi su due pilastri, non sorse contemporaneamente. Il tracciato tra la residenza ducale e la Rocchetta fu costruito infatti qualche anno prima dei collegamenti tra i due edifici e la chiesa. Fu questo il primo impianto di quella che diverrà qualche decennio dopo la Pilotta, sotto il governo di Ranuccio I»⁵¹.

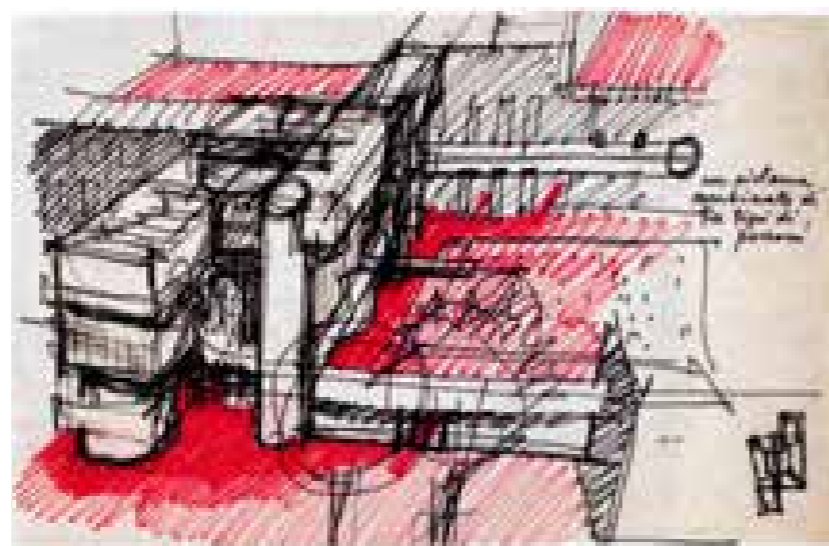
In seguito: «[...] Nicola Betolli, realizzò un riassetto complessivo dell'area dei 'Guasti', sulla base di tre principali interventi, il più importante dei quali fu la trasformazione, in stile neoclassico, della facciata del Palazzo Ducale (1833). Venne inoltre radicalmente ricostruito l'edificio perpendicolare a strada San Barnaba, sede del Corpo della Guardia (l'attuale sede dell'Amministrazione provinciale), ed arricchito da un cavalcavia sul prolungamento ad est, ripreso dal modello dei 'corridori' di farnesiana memoria»⁵².

Quindi l'idea di connessione aerea tra gli edifici, con l'invenzione dei corridori prima e dei cavalcavia poi – che si possono osservare in un raffronto tra due prospettive del Palazzo Ducale, prima e dopo l'intervento di Betolli, che nel progettarli si ispira a quelli della Pilotta – fa parte della storia delle stratificazioni di questa parte di città.

51 Azzoni, Gianluca, a c. di. *La Città e la Piazza dei Guasti*. Parma: STEP, 1995, pp. 23-24.

52 Azzoni, Gianluca, a c. di. *La Città e la Piazza dei Guasti*. Parma: STEP, 1995, p. 36.

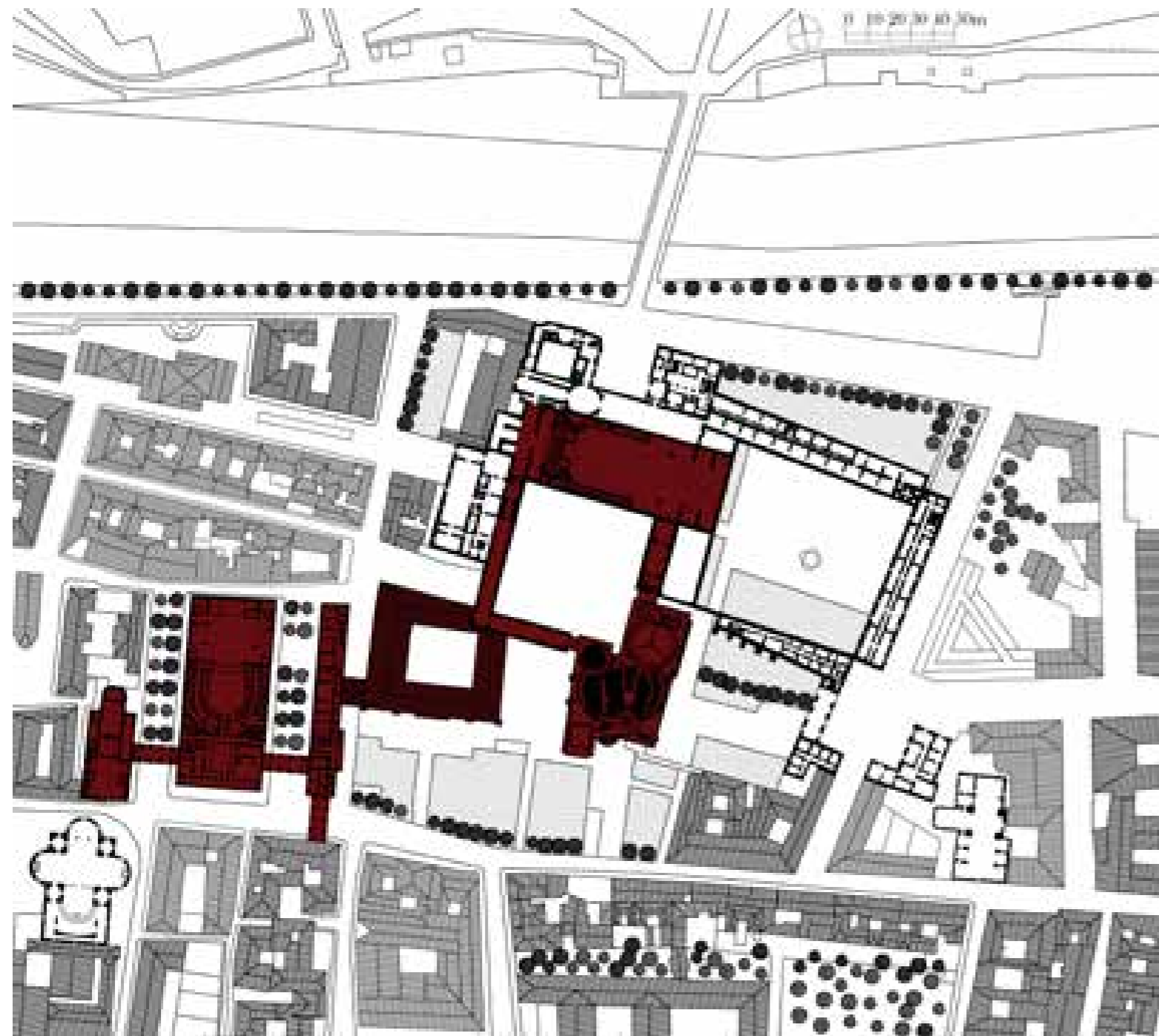
Area della Pilotta a Parma, il Palazzo Ducale prima e dopo l'intervento dell'architetto Betolli (a fianco).
Area della Pilotta a Parma, fotografia dell'abbattimento del cavalcavia inserita in una tavola di concorso (in basso a sinistra).
Teatro Paganini a Parma, schizzo di Carlo Aymonino: *Un sistema combinato di tre tipi di percorsi* (in basso a destra).



Aymonino ne trae insegnamento, pensando a un sistema aereo anche nella parte nord, insieme al rapporto con il frammento murario che fa da quinta, come si osserva nel disegno che intitola *Un sistema combinato di tre tipi di percorsi*, che riassume in modo rappresentativo il metodo progettuale aymoniniano: la geometria che si adatta al contesto urbano; i percorsi come ossatura del progetto; la veduta quale strumento che tiene insieme momento creativo e di controllo della composizione.

Si legge nella relazione di progetto: «Si è tentato di evitare che il *lieu théâtral* si costituisse a fortilizio per eletti, rasentato per ogni intorno e quasi circoscritto dalla rotte imperterrite dei filobus e delle autovetture. Proprio in quanto 'luogo d'incontro', il teatro esige intorno a sé un'area di diffusa agibilità pedonale o, quanto meno, una serie di canali pedonabili – massimi se situato nel cuore di un centro storico che è al contempo, come capita, nodo di traffico –. La particolare struttura del Palazzo della Pilotta, cui il Paganini verrebbe a innestarsi, suggerisce una serie di soluzioni in questo senso che non comportano, di necessità, interventi troppo brutali nella trama della circolazione urbana (l'urgenza di tali interventi, in particolare del convertimento a zona pedonale di Piazza Garibaldi, Piazza della Steccata, Piazzale Marconi e della sezione di Strada Garibaldi compresa fra queste ultime due, così da creare una continuità serenamente agibile fra una serie di episodi urbani caratterizzanti nel loro assieme il centro storico, commerciale e culturale della città, andrà semmai postulata in altra sede). Situato a quota 11 m., il piano del teatro è progettato al medesimo livello d'un ampio passaggio pedonale che si innesta a ovest nelle gallerie della Pilotta, per le quali si accede alla Biblioteca Palatina, alla Pinacoteca Nazionale e al Teatro Farnese (mezza rampa più sotto è l'ingresso del Museo Nazionale d'Antichità), a

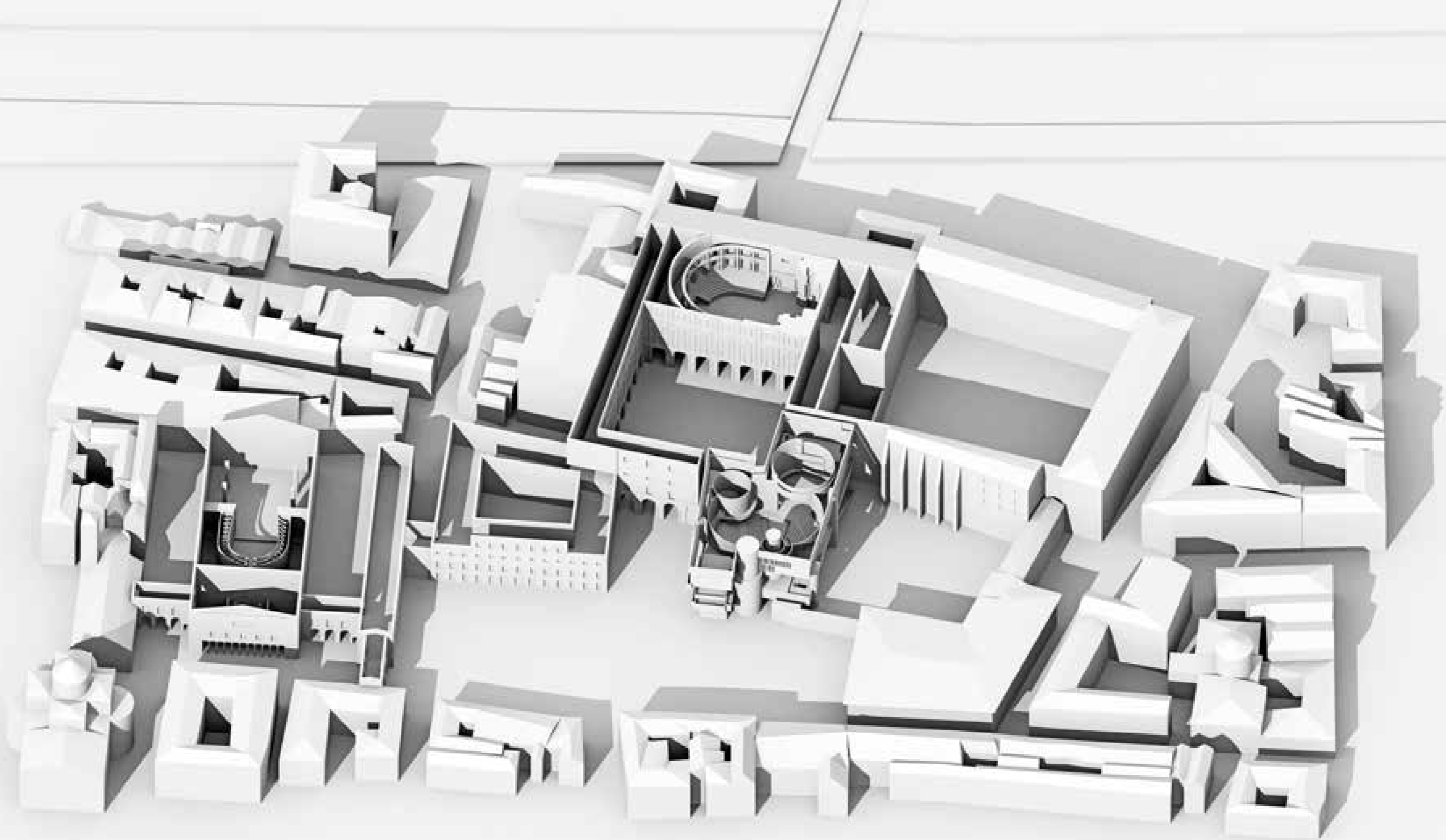
Planimetria generale dell'area della Pilotta. In rosso gli edifici collegati dal progetto di Carlo Aymonino: dal Teatro Farnese si giunge al Teatro Paganini tramite i due corridoi del Palazzo della Pilotta. Il percorso prosegue fino al foyer del Teatro Regio (disegno dell'autore).

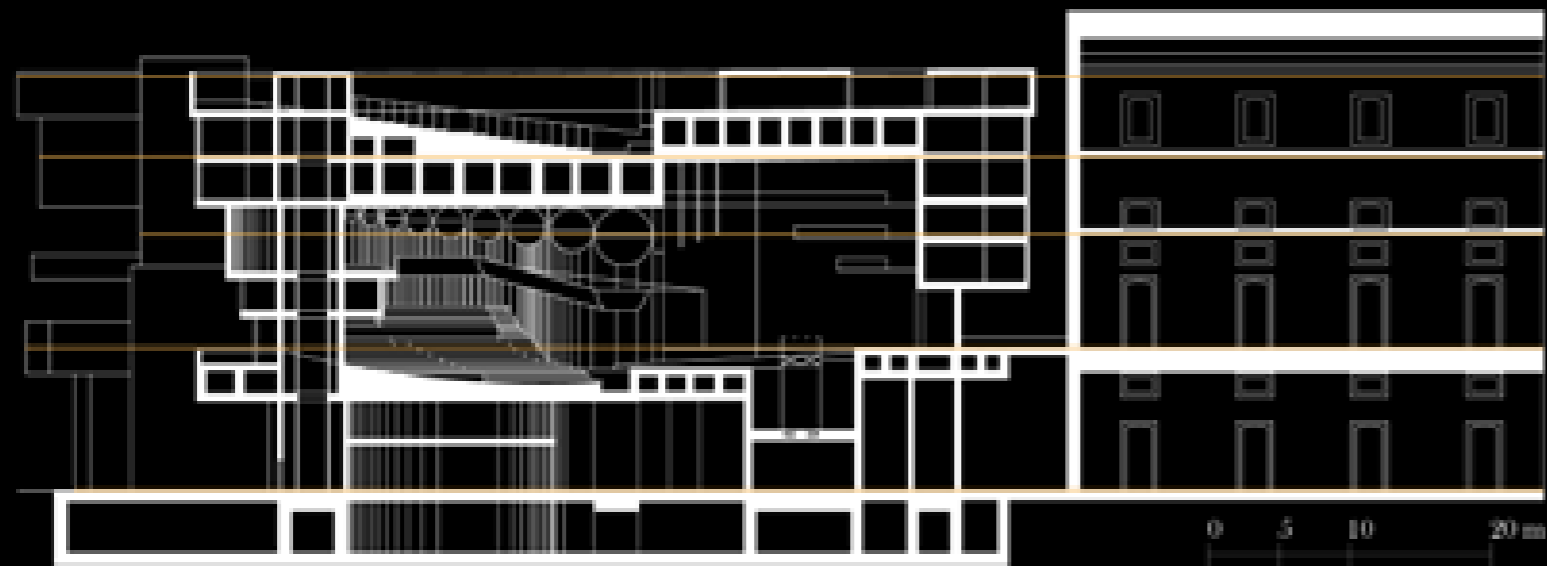


sud del passaggio che, mediante un breve tratto di galleria sospesa su Piazzale Paer, allaccerebbe il nuovo ambiente teatrale al foyer del Regio. Sul passaggio si affaccia un gran bar, distanziato dalla sala quel tanto da evitare gli ingorghi che si verificano inevitabilmente nelle *buvettes* e lungo gli accessi a quelle [...] Al medesimo livello si accede inoltre alla sala conferenze, contermina anzi in parte interferente nel cerchio della platea. Questo ampio itinerario pedonale pensile risulterebbe inoltre solidale, grazie a capaci percorsi verticali, con un completo di attrezzature commerciali a livello strada, aperte sulla Piazza Marconi, e con due piani superiori che porterebbero la nuova struttura edilizia all'altezza di gronda della Pilotta: nel primo verrebbe installato un ristorante panoramico, nel secondo una serie di vani di varia destinazione e d'interesse pubblico (uffici, boutiques, studi professionali, sedi di associazioni, ecc.) disposti lungo una galleria comodamente transitabile e 'passeggiabile'; le installazioni dell'uno e dell'altro, circoscriverebbero l'area di una arena all'aperto non rigorosamente vincolata ad impegni di spettacolo»⁵³.

Questo aspetto diventa il tema del progetto: il ricongiungimento di spazi a diversi livelli attraverso delle sequenze raccordate da percorsi. Con l'obiettivo della percorribilità totale anche alla quota dei tre teatri. Si tiene conto anche in questo caso dell'aspetto del vecchio Teatro Reinach, che funzionalmente era simile a quello pensato da Aymonino, in quanto, la platea del Reinach era attrezzata con strutture mobili per consentire all'impianto di ospitare all'occasione le più svariate rappresentazioni, ivi compresi gli spettacoli equestri. Tema ripreso

53 Aymonino, Carlo, a c. di. *Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma*. Venezia: Cluva, 1966, p. 21.

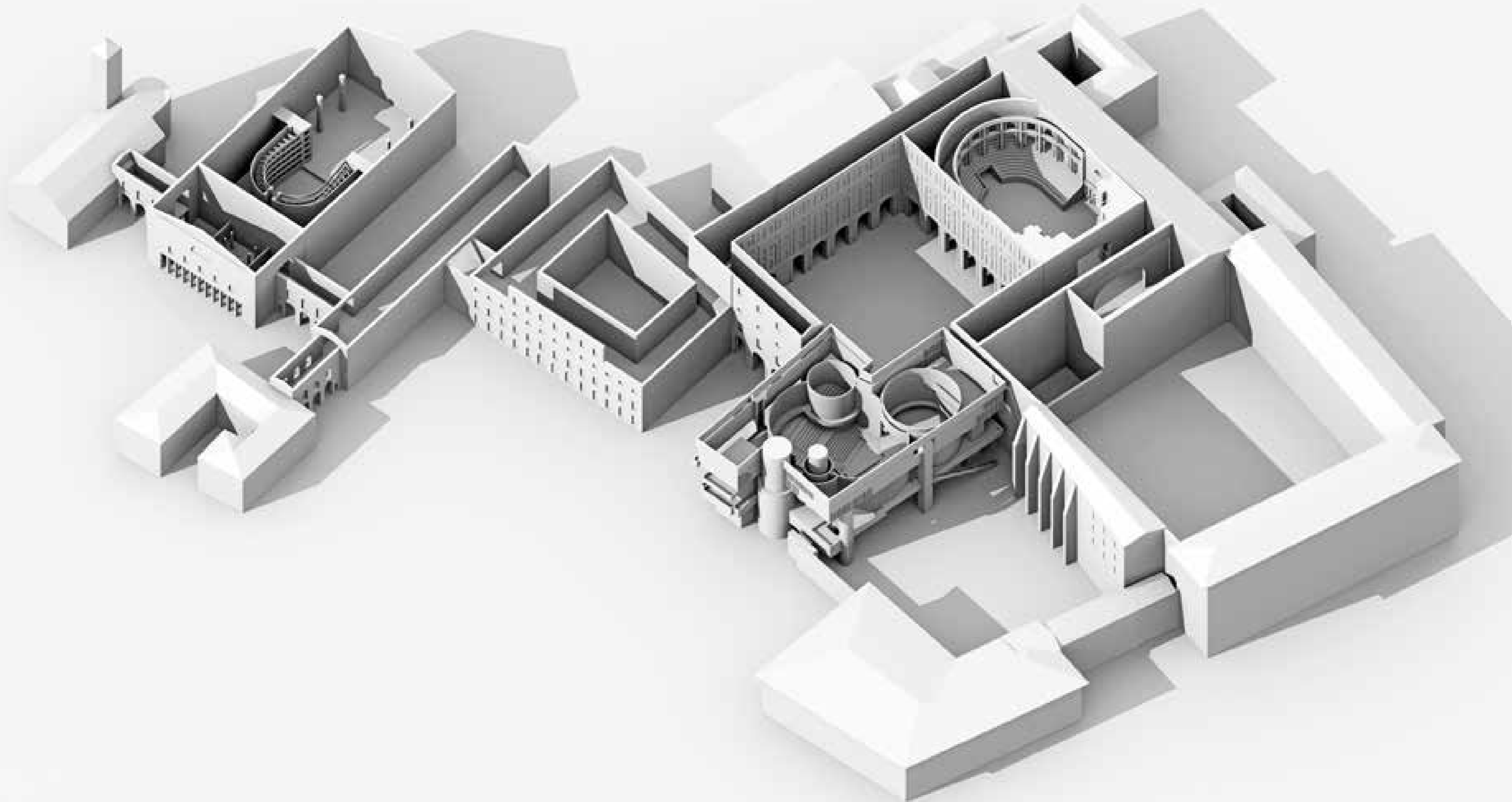




Nella doppia pagina precedente:
Il sistema delle sequenze spaziali.
Il teatro Paganini progettato da
Aymonino si configura come una
ragnatela che distende la sua tela
su una parte di città che trova la
sua compiutezza formale dopo
l'intervento progettuale. «Ecco
un altro pezzo di città» scriveva
Aymonino (disegno dell'autore).

In questa doppia pagina:
Sezione con tracciati altimetrici e
sezione con il Teatro Paganini e il
Teatro Farnese. Sequenze altimetriche
e spaziali anche nella proiezione degli
spazi della Pilotta nel Paganini, da
verificare nel disegno con i tracciati
e nella sezione in cui si vedono le
spazialità dei due teatri ricongiunte.
Sezione che si configura come una
sorta di paesaggio interno nei progetti
di Aymonino (disegni dell'autore).

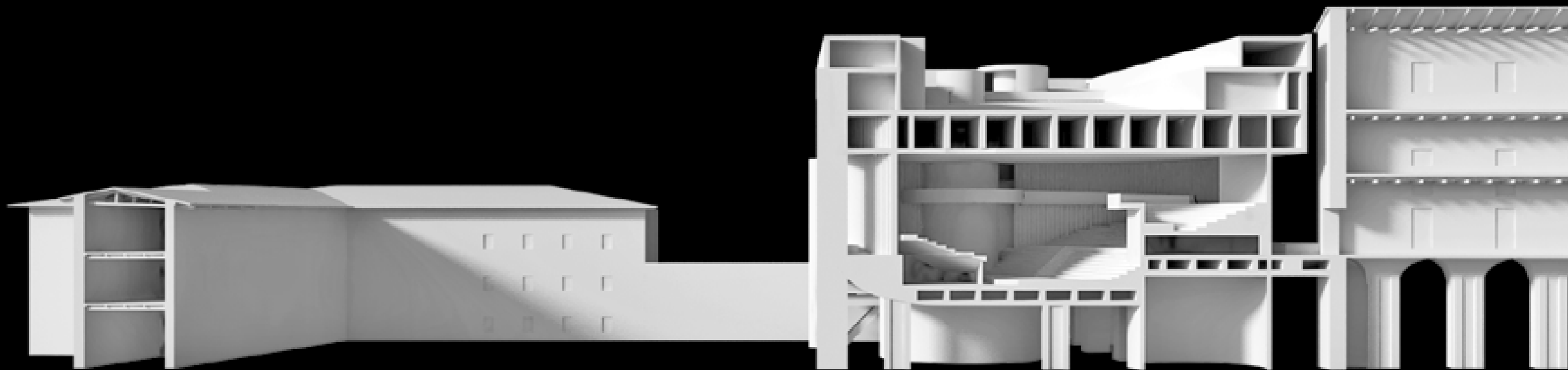


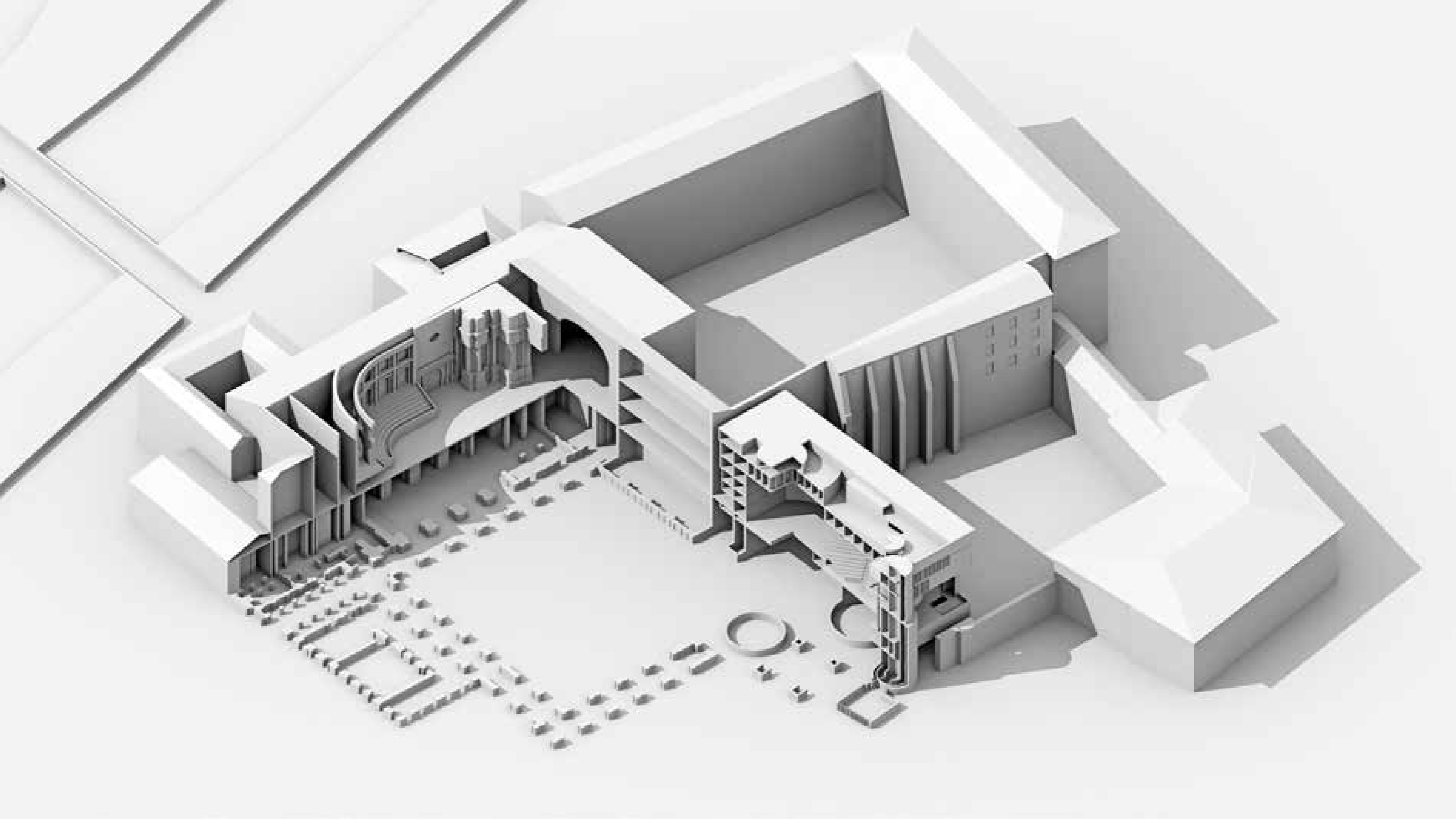


Nella doppia pagina precedente:
Il progetto dell'area della Pilotta
ripristina la percorribilità a terra e a
quota + 11: connettendo i tre teatri ed
espandendosi per comunicare con i
monumenti di questo 'pezzo di città'
(disegno dell'autore).

In questa doppia pagina:
Veduta del Teatro Paganini da Piazza
della Pilotta e sezione trasversale
del Teatro Paganini che si connette
al Palazzo della Pilotta con una
passerella aerea, il frammento
murario che fa da quinta sullo sfondo
costituisce il limite della piazza a est
(disegni dell'autore).

Nella doppia pagina successiva:
Spaccato con il Teatro Paganini e il
Palazzo della Pilotta. Una continuità
spaziale ricercata anche attraverso la
sezione (disegno dell'autore).





nel progetto da Aymonino nel quale sono previste oltreché le rappresentazioni classiche anche sfilate di moda, concerti ed incontri di box.

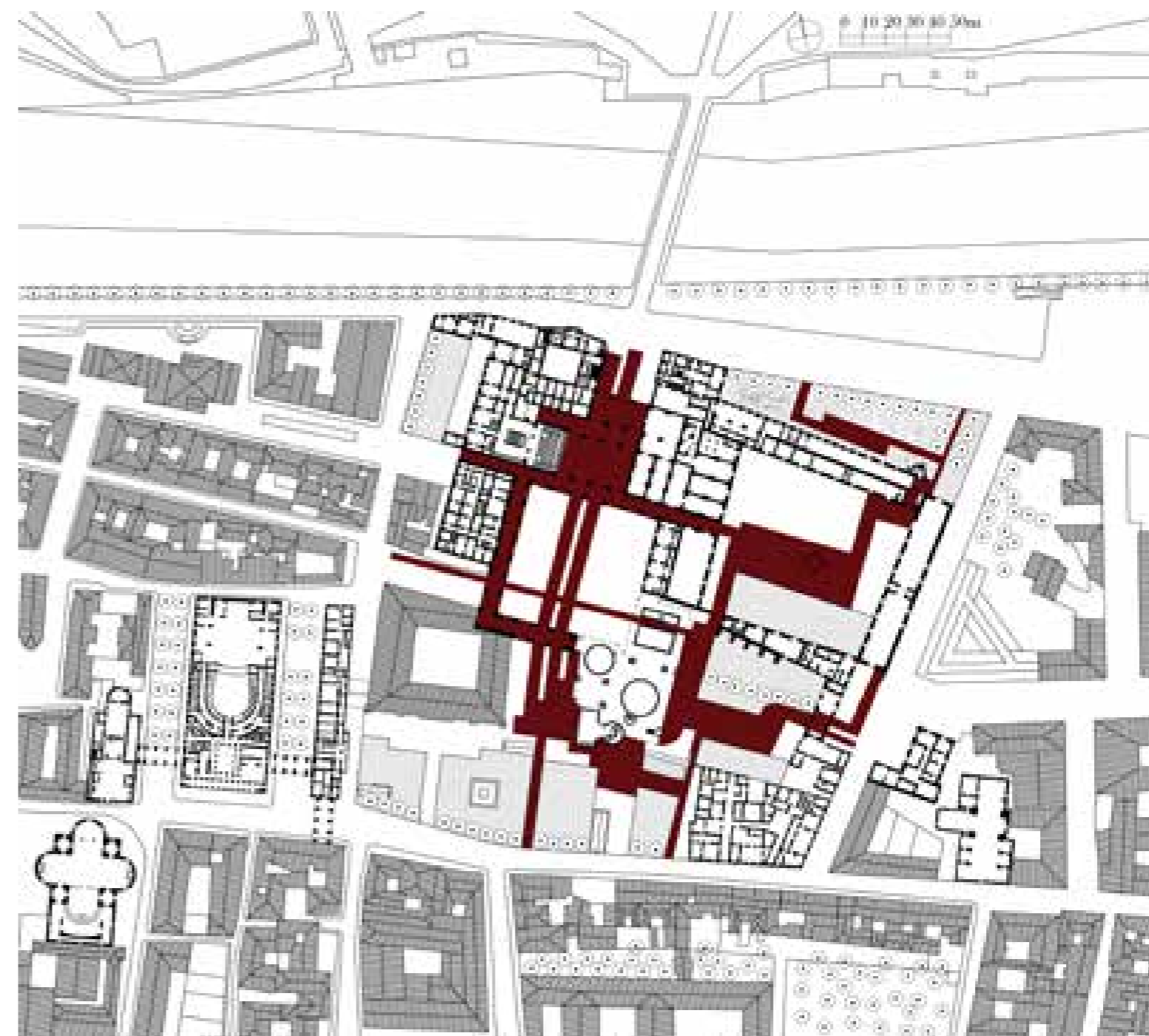
A proposito della nozione di rapporto con la complessità del contesto, oltreché all'assunzione artistica dell'intero impianto urbano, Aymonino si rapporta con il Palazzo della Pilotta, sia con il suo impaginato classico in facciata, sia in sezione, proiettando nel Teatro Paganini la dimensione spaziale interna della tipologia del corridore, introiettando e riproponendo un'analogia e continuità spaziale tra i due corpi degli edifici. La sezione, che costituisce un vero e proprio 'paesaggio' interno, nelle composizioni aymoniniane, assume un'importanza centrale, come ricorda Efsio Pitzalis: «A ben guardarle, anche attraverso i disegni annotati di getto, le architetture di Aymonino sono concepite meticolosamente in pianta e in sezione [...] Nell'impianto generale, la distinzione tra contenuto e contenente si annulla sul piano di proiezione della facciata come articolazione di cavità»⁵⁴.

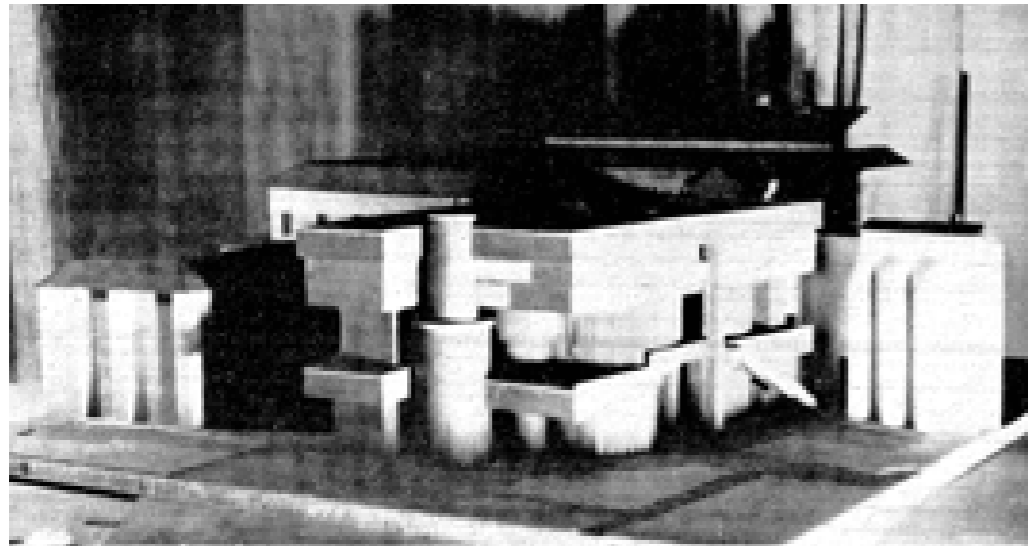
Una ulteriore precisazione e specializzazione dei percorsi al piano terra, che si sovrappone ed integra a quella esistente, è dovuta ad un'insolita e lieve modellazione del terreno, prevista dal progetto, una sorta di disegno del suolo che mima la fluidità dei possibili spostamenti negli spazi aperti e coperti pubblici esterni: volontà maniacale di controllo degli spostamenti, sempre generati dagli allineamenti con l'esistente e con il nuovo.

Una dimensione cinetica di controllo delle vedute e della tipologia anche interna attraverso la modellazione degli elementi di risalita primari e secondari,

54 Efsio Pitzalis in Pitzalis, Efsio, a c. di. *Carlo Aymonino: disegni 1972-1997*. Milano: Motta, 2000, p. 9.

Planimetria generale dell'area della Pilotta.
Nel progetto di Carlo Aymonino il disegno del suolo (in rosso) si integra a quello esistente e contribuisce alla complicazione spaziale delle tre piazze ripristinate dal suo intervento (disegno dell'autore).

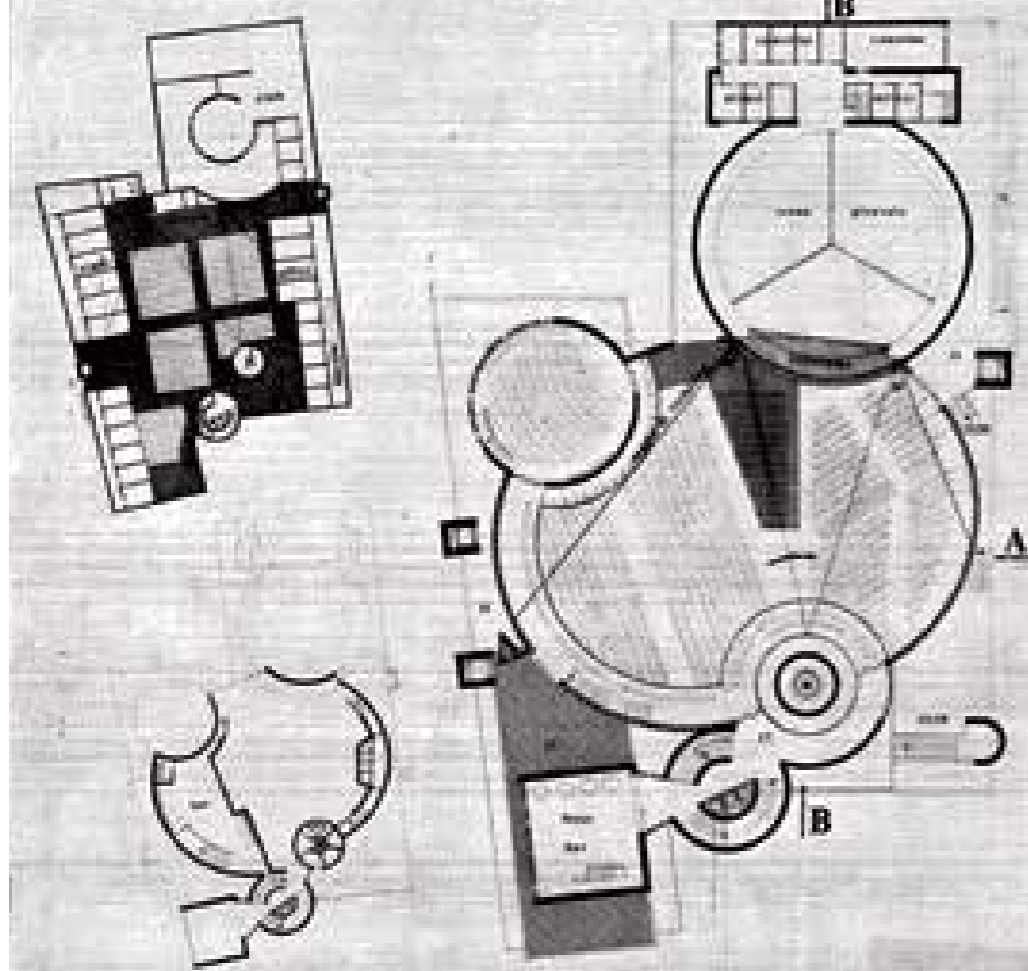




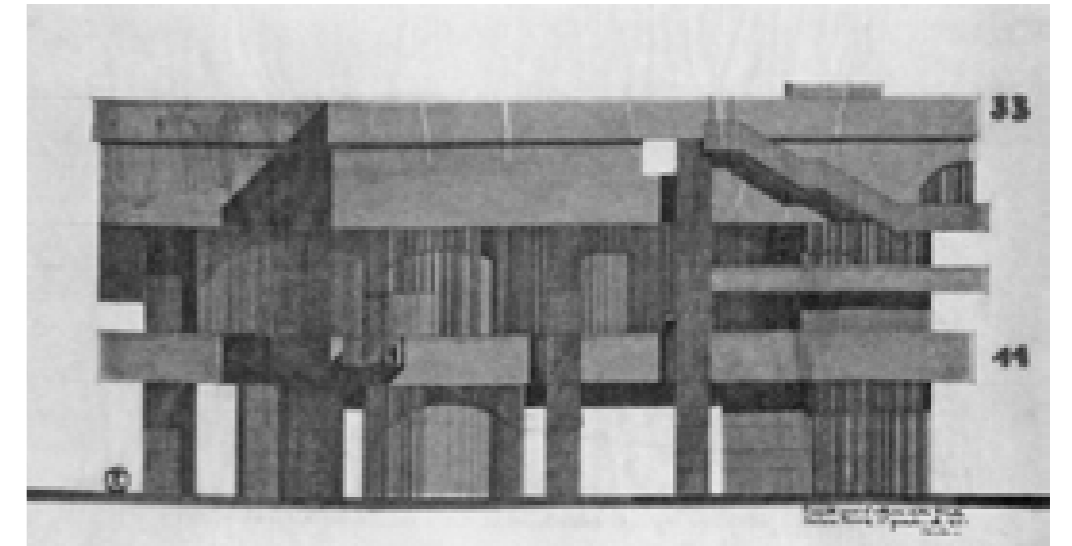
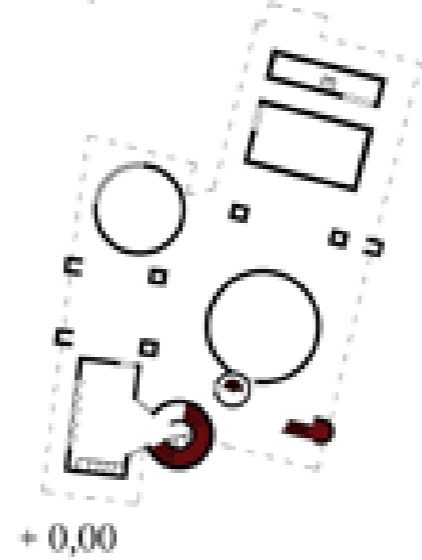
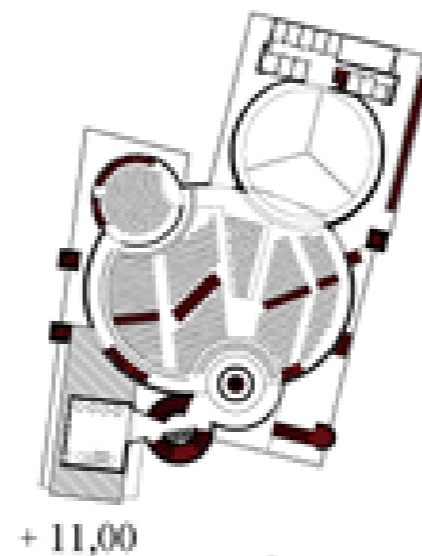
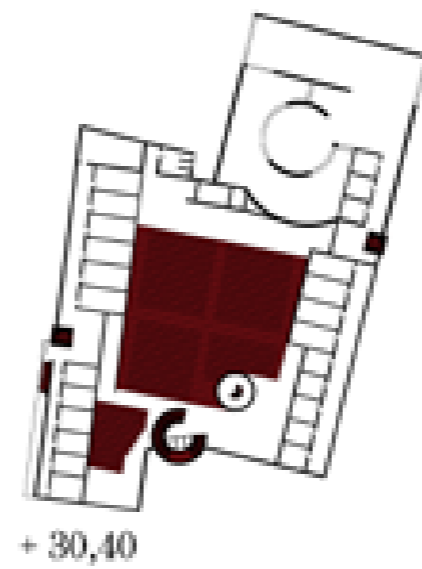
Modello del progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, 1964 (in questa pagina in alto).
Tavola di concorso dedicata ai percorsi verticali (in questa pagina in basso).
Piante dei principali livelli fuori terra con evidenziate (in rosso) le aree destinate agli elementi di risalita (nella pagina a fianco a sinistra, disegno dell'autore).

Prospetto verso l'attacco della Pilotta, Concorso Parma primo grado, ottobre 1964. Nel disegno sono evidenziate le due quote principali attraverso le quali viene impostato il progetto: la quota + 11 corrispondente al piano del Teatro Farnese e dei corridoi del Palazzo della Pilotta; la quota + 33 è l'altezza del Palazzo della Pilotta eguagliata dal Teatro Paganini progettato da Carlo Aymonino (nella pagina a fianco a destra).
Tavola di concorso dedicata alla continuità dei percorsi al piano terra (nella pagina a fianco a destra).

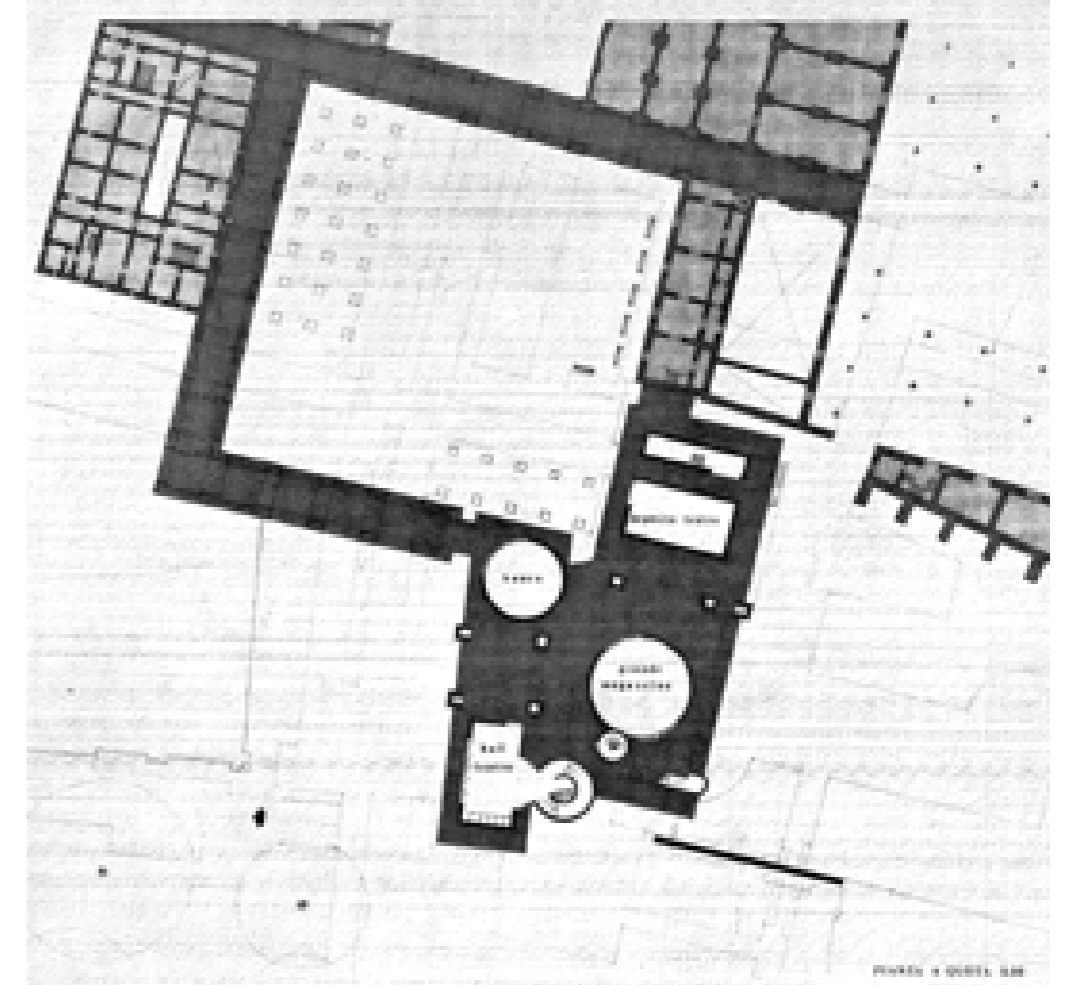
CONCORSO PER LA RICOSTRUZIONE



DEL TEATRO PAGANINI IN PARMA



CONCORSO PER LA RICOSTRUZIONE



DEL TEATRO PAGANINI IN PARMA

il cui commento è affidato a forme icastiche, tramite il rapporto prisma-cerchio. Negli spazi aperti pubblici, tra le tre piazze ed i portici; seguendo le continue variazioni interne alle sale teatrali; percorrendo l'adeguatezza delle sezioni fino all'arena posta a chiusura della composizione ascensionale: questa pare stratificata all'interno dei due corpi a baionetta che contengono gli uffici e le attività commerciali. Questo grande plateau, questo alto piano, insieme alla fascia che cintura l'edificio hanno la funzione di rapportarsi figurativamente con l'intorno. Gli elementi cilindrici invece denunciano la presenza delle grandi sale e dei percorsi verticali. Un tema, quello dei percorsi, esaltato anche dalla presenza delle scale portate sul prospetto.

In particolare tra il palazzo della Pilotta ed il Teatro Paganini, si instaura un rapporto sequenziale e spaziale, dato dalle similitudini altimetriche delle sezioni. L'immagine della ragnatela in riferimento ai percorsi che Aymonino ricuce con il suo progetto, pare emblematica, se si osserva una pianta di Parma con la Pilotta che viene completata dal suo progetto: una rammagliatura con il dispositivo dei cavalcavia, la disposizione strategica del teatro, il disegno del suolo che rinsalda l'andamento di via Garibaldi.

Nella raccolta di progetti che Aymonino compie, alla fine degli anni ottanta, oltre ai già nominati disegni, a commento del capitolo precedente, egli ridisegna anche le planimetrie del progetto per il Teatro Paganini⁵⁵. Ritorna quindi a pensare al progetto per il Paganini a distanza di anni, e per mettere ancor di più l'accento sul tema dei percorsi, aggiunge il cavalcavia di Betolli – non previsto in

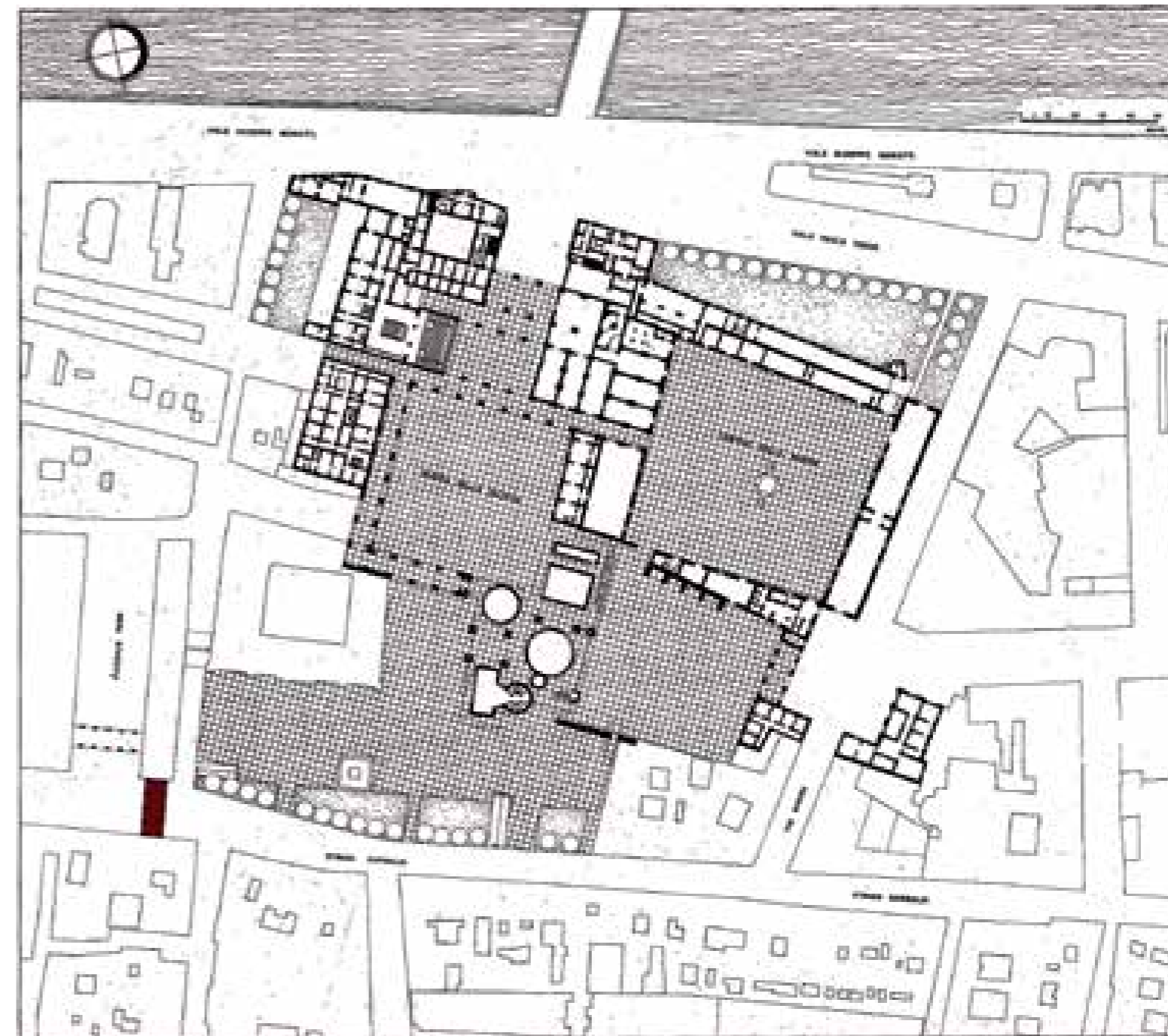
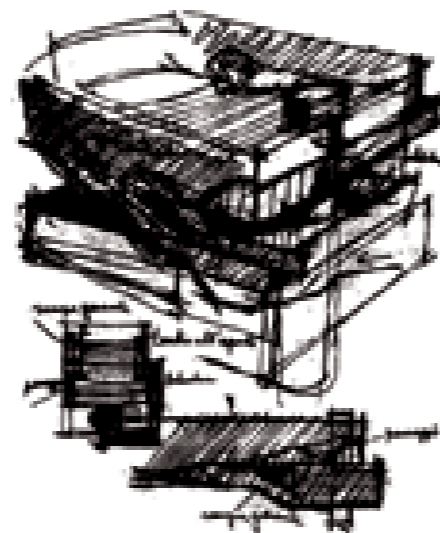
⁵⁵ Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988, pp. 23-29.

precedenza nel progetto presentato al concorso – come parte del suo progetto. Nei progetti presi in analisi in questa ricerca, insieme al tema discusso nel primo capitolo, relativo all'uso della geometria, quello delle sequenze spaziali raccordate da percorsi risulta fondamentale: «Carlo aveva alcune passioni collezionistiche, una riguardava il Colosseo. Se ci pensi, il Colosseo, è un edificio che Aymonino avrebbe voluto fare, perché è un edificio che parte da una geometria relativamente semplice, un'elisse a due fuochi, ma si complica tanto in alzato, attraverso i percorsi anulari e radiali, dai quali partono le forme. Quindi non è la geometria a suggerire poi la sovrapposizione delle arcate, fino all'attico cieco, ma sono i percorsi. È un po' quello che succede nel Gallaratese, e nel progetto di Parma, dove le cose sono rese più delicate, però anche più suggestive, dal fatto che si deve legare con una preesistenza, mai completamente compiuta»⁵⁶.

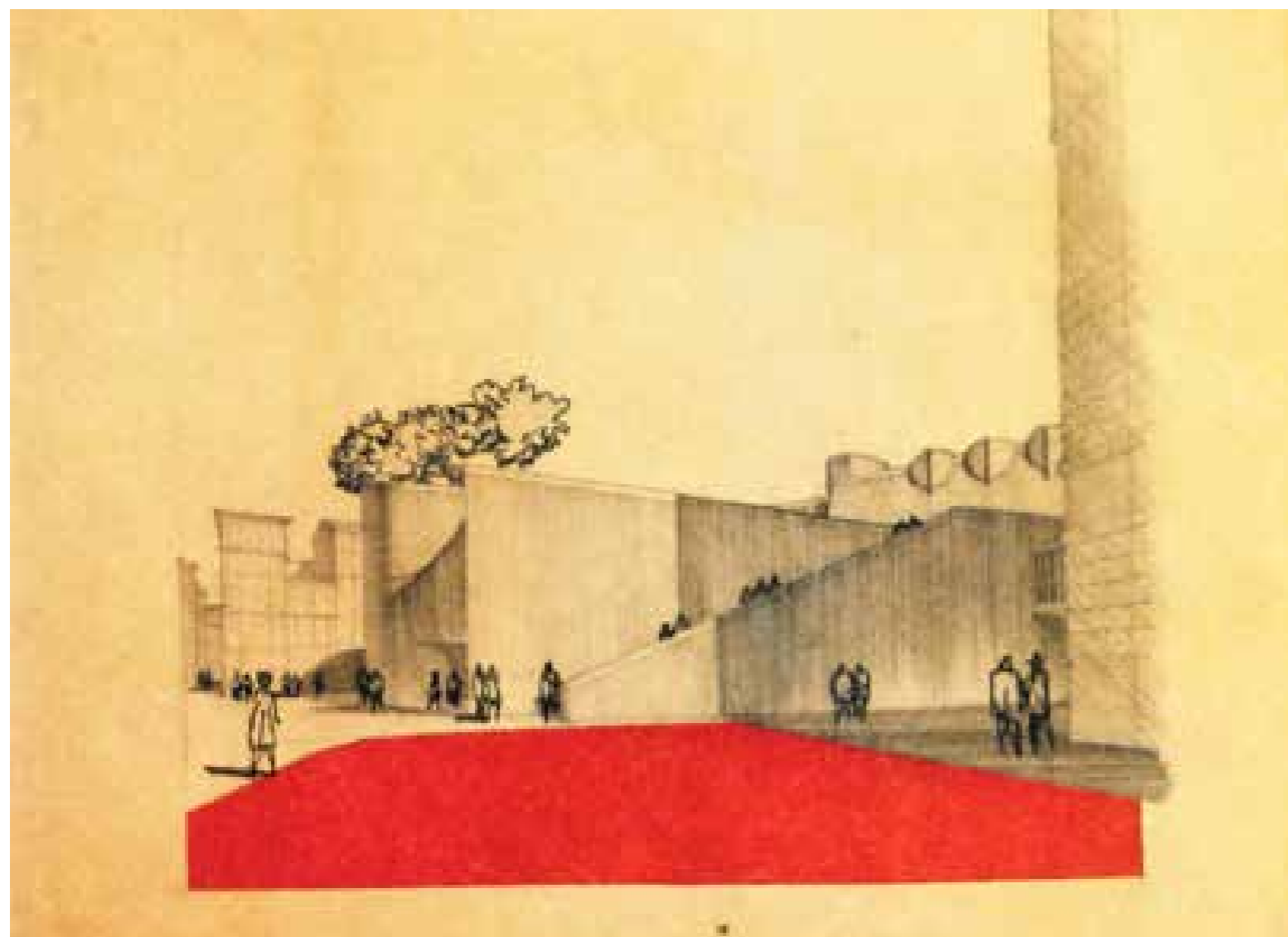
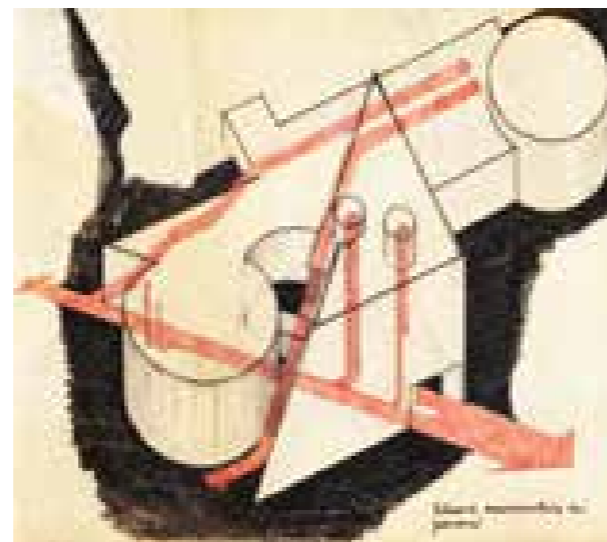
È ancora un'immagine postuma – dedicata al concorso per il Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati a Roma – a commentare simbolicamente la poetica di Aymonino, da considerare valida per tutti e tre i progetti: un 'volume urbano', inizialmente semplice, scavato e complicato dai percorsi: «La formulazione primaria (il quadrato generatore della planimetria) vede negato il proprio potere ordinatore nel momento in cui è devastato dall'interno dall'immissione scardinante dei percorsi, che si avvolgono a definire composite articolazioni spaziali e volumetriche dominate dalla generatrice circolare [...] La trama dei percorsi, come già nel progetto per Parma, è assunta 'come modo di rappresentazione totale dell'impianto urbano' mentre funziona come sistema di coordinate che organizza le forme dell'intervento e le sue relazioni

⁵⁶ Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

Studio per la copertura e i passaggi pedonali (in questa pagina a fianco).
Tavola di concorso: il cavalcavia di Betolli non era disegnato al momento del concorso nel 1964 (in questa pagina in basso).
Disegno intitolato *Pianta delle tre piazze interne*, con evidenziato (in rosso) il cavalcavia progettato da Betolli che viene in seguito aggiunto da Aymonino in occasione della composizione del libro *Piazze d'Italia*.
Progettare gli spazi aperti del 1988 (nella pagina a fianco, elaborazione grafica dell'autore su disegno pubblicato nel testo).



Disegni postumi:
Schema assonometrico dei percorsi (a fianco).
Disegno prospettico con in evidenza i percorsi e la disposizione degli alberi in quota nel giardino pubblico (in basso).



con l'intorno»⁵⁷. L'immagine è intitolata *Schema assonometrico dei percorsi* ed è rappresentativa: il volume iniziale è generato dai tracciati definiti dal contesto; i collegamenti tra spazi diversi, ad altezze diverse, raccordati da percorsi – orizzontali e verticali – lo attraversano; alcuni di questi sono segnalati da forme cilindriche.

Anche a seguito di questo concorso, indetto nel 1966, Aymonino ridisegna poi alcuni approfondimenti, molti di questi sono proprio dedicati ai percorsi, che diventano una vera e propria ossessione, nella serie di prospettive datate gennaio 1967. Evidente è l'idea della sistemazione urbana su diversi livelli, con sequenze di spazi che individuano connessioni con le due piazze – di Montecitorio e del Parlamento – insieme alla via di Campo Marzio, con penetrazioni dell'edificio al piano terra. Anche in questo progetto, come avveniva a Parma, Aymonino ritorna a progettare, aggiungendo una carica figurativa agli elementi destinati ai percorsi, rendendoli in tal caso monumentali.

Il reperimento di materiali inediti – presso l'Archivio Storico della Camera dei Deputati – ha permesso di far luce su alcuni aspetti fondamentali del progetto. Uno di questi riguarda la distinzione tra i materiali presentati al concorso e quelli postumi. Un altro notevole riscontro è proprio quello legato all'importanza che i progettisti assegnano al tema delle sequenze spaziali connesse da percorsi, sin dalla prima tavola, intitolata *Impostazione urbanistica*, nella quale si parla di una riorganizzazione generale dell'assetto urbano: «[...] in primo luogo la rete del

⁵⁷ Conforti, Claudia. *Carlo Aymonino: l'architettura non è un mito*. Roma: Officina, 1980, p. 60.

traffico pubblico e privato. La maglia dei percorsi automobilistici, attestata sulle arterie di scorrimento veloce dei lungotevere e dell'asse Corso Vittorio – Via Dei Fori Imperiali (vedi piano comunale del traffico) è formata, per il perimetro del Parlamento, dal quadrilatero Via Tomacelli, Via del Corso, Corso Vittorio, Corso Rinascimento – Via della Scrofa. All'interno di questo quadrilatero non esistono attraversamenti automobilistici ma solo penetrazioni alle zone di parcheggio. Le distanze pedonali sono dell'ordine dei 100-200 metri. L'esempio della sistemazione della zona rappresentativa di Londra, Whitehall, (B), è particolarmente esemplificativa della validità di questa impostazione ormai generalmente acquisita della tecnica urbanistica europea»⁵⁸.

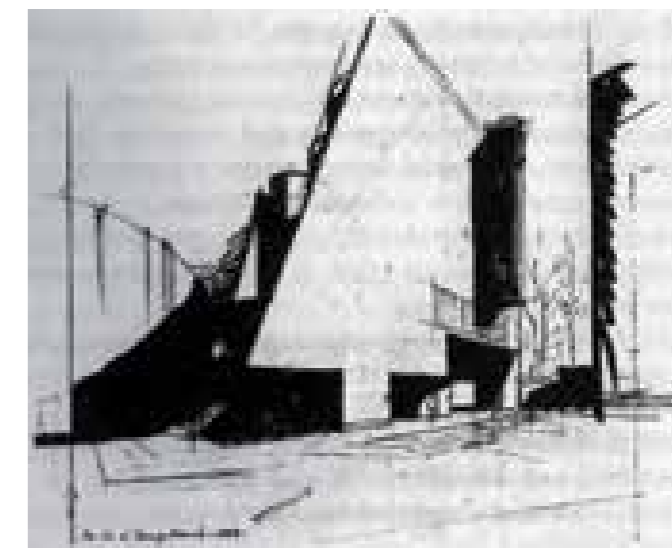
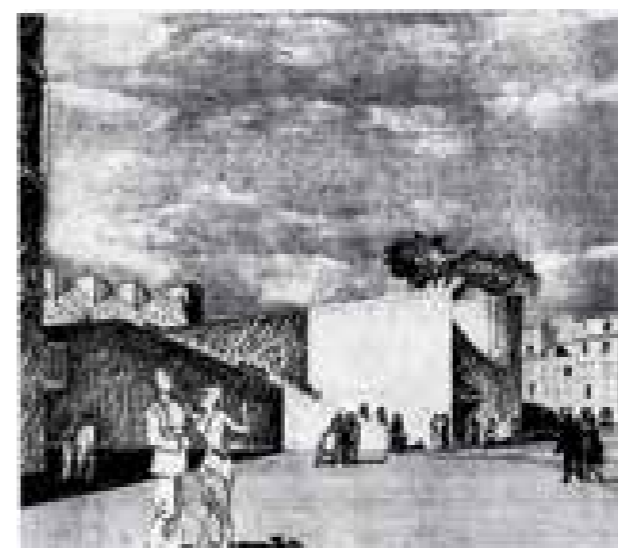
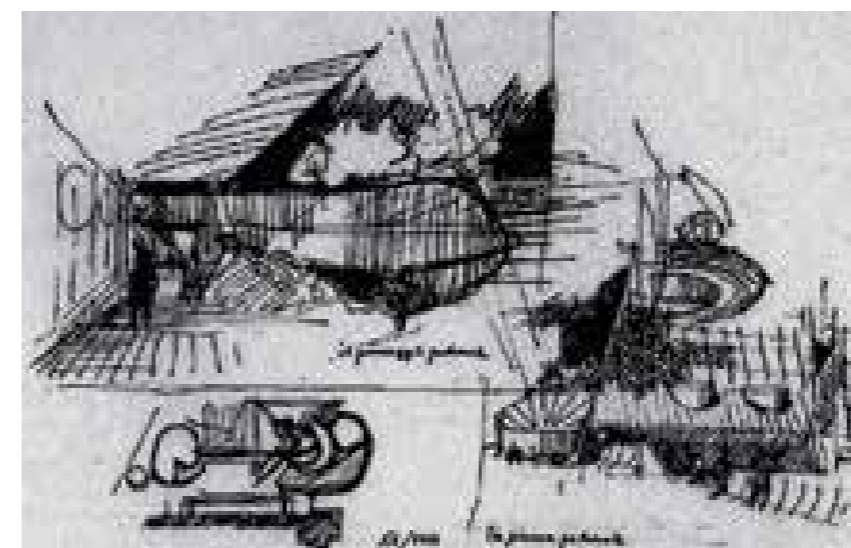
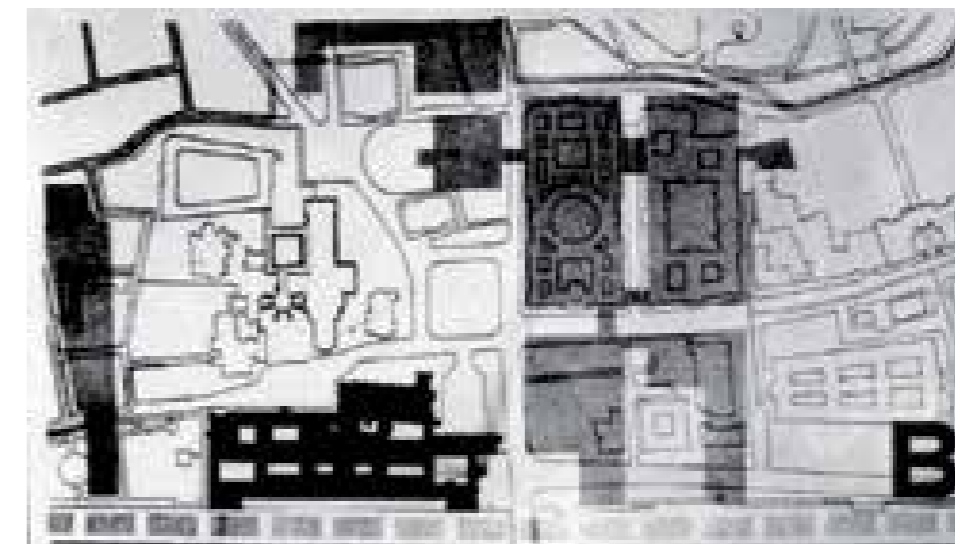
Un tema perseguito a partire dall'impostazione urbanistica, passando per le relazioni tra le piazze, i giardini e gli spazi esterni sull'edificio, fino a giungere all'interno: considerando sempre storia e contemporaneità quali strumenti per la progettazione, nella quale l'attenzione è posta ancora sull'essere un progetto urbano: «La sua caratteristica principale è costituita dall'essere prima di tutto una sistemazione urbana: di percorsi a diversi livelli, di relazione tra le piazze e le strade, di visuali continuamente mutevoli come passaggio tra spazi così diversi architettonicamente»⁵⁹.

Nella tavola intitolata *I percorsi pedonali* scrive Aymonino: «In conseguenza della impostazione di progetto i percorsi pedonali esterni hanno un'importanza

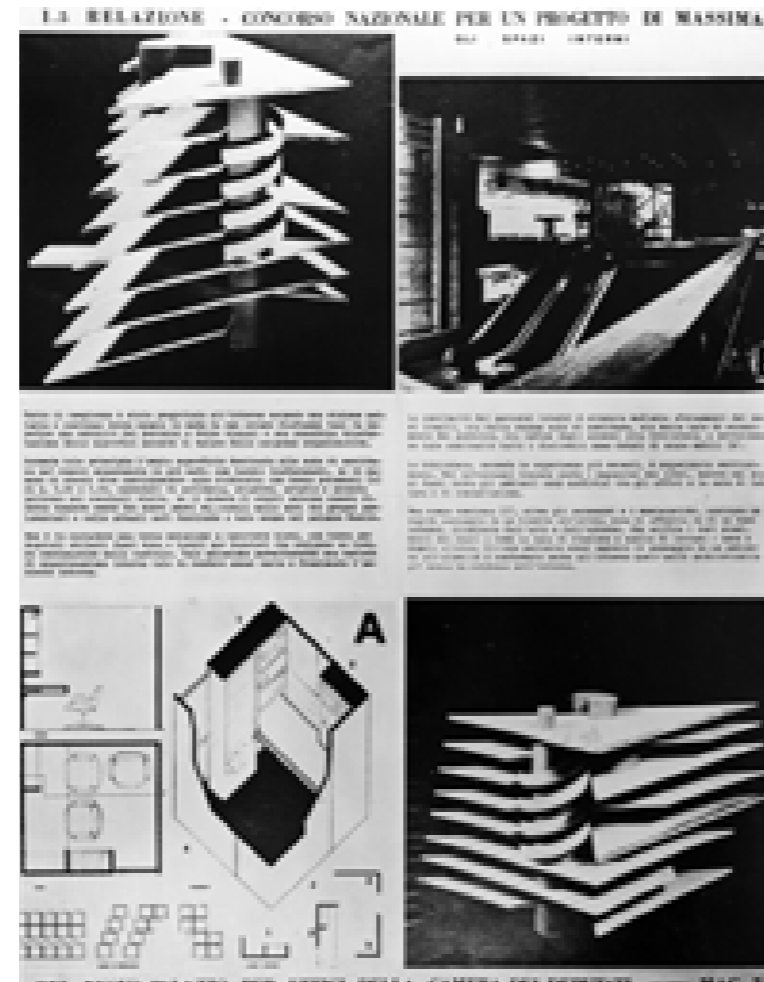
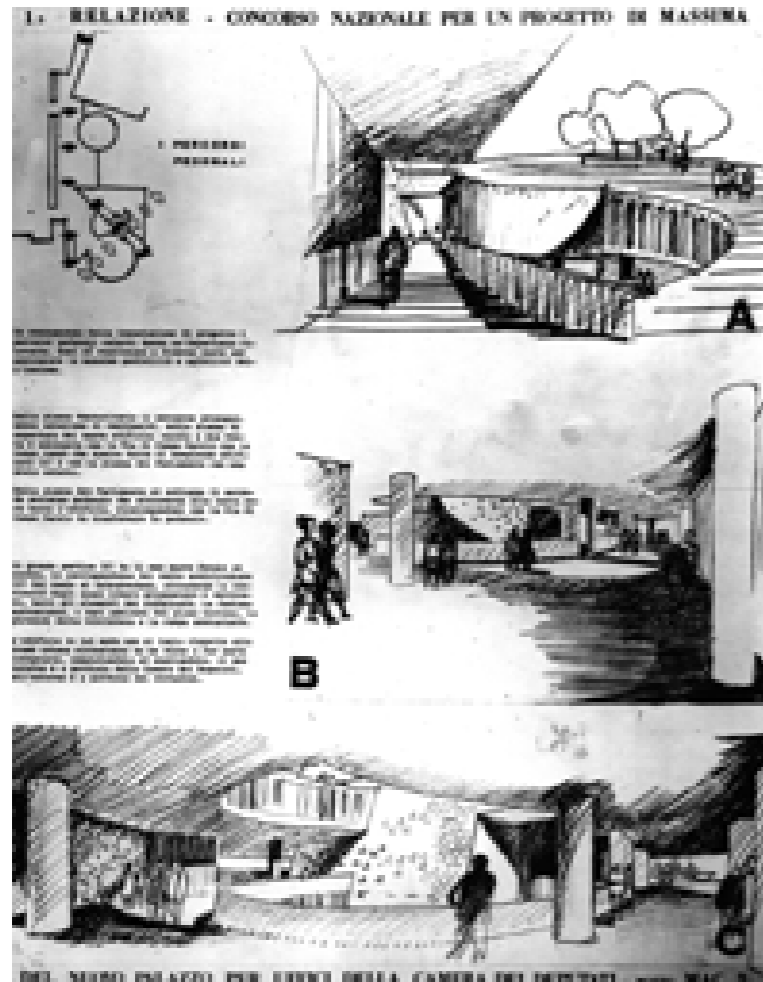
⁵⁸ Relazione, Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Gruppo Aymonino.

⁵⁹ Relazione, Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Gruppo Aymonino.

Dalla tavola di concorso:
Sistemazione della zona
rappresentativa di Londra, Whitehall
(a fianco).
Disegni postumi:
Prospettive raffiguranti il tema dei
percorsi, gennaio 1967 (in basso).



Relazione – Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei deputati. Motto Mac 3.
 Tavola I percorsi pedonali (in basso a sinistra).
 Tavola Gli spazi interni (in basso a destra).



rilevante. Essi si realizzano a diverse quote per assicurare la massima godibilità e agibilità dell'insieme.

Dalla Piazza Montecitorio il percorso prosegue, senza soluzione di continuità, nella piazza di copertura del nuovo edificio; questa a sua volta è collegata con la Via di Campo Marzio con la lunga rampa che spacca tutto il complesso edificato (A) e con la piazza del Parlamento con una scala esterna.

Dalla piazza del Parlamento si sviluppa il secondo percorso pedonale che attraversa alla quota zero tutto l'edificio, ricollegandosi con la Via di Campo Marzio da trasformare in pedonale.

Il grande portico (B) ha il suo punto focale al centro, in corrispondenza del vuoto semicircolare (C) dal quale si intravedono, attraverso la continuità degli spazi liberi orizzontali e verticali, tutti gli elementi del fabbricato. La fontana sottostante, i vari ambienti del piano terreno, la piramide della biblioteca e la rampa sovrastante.

L'edificio in tal modo non si isola rispetto alla trama urbana circostante ma ne viene a far parte integrante, completandola ed esaltandola. Al suo interno è a servizio della Camera dei Deputati, all'esterno è a servizio dei cittadini»⁶⁰.

Il tutto trova verifica nelle vedute prospettive, disegnate secondo un'idea sequenziale: la rampa che collega a piazza del Parlamento e al giardino pensile pubblico; lo studio delle sequenze spaziali lungo il portico che vedono il loro fulcro nel vuoto centrale.

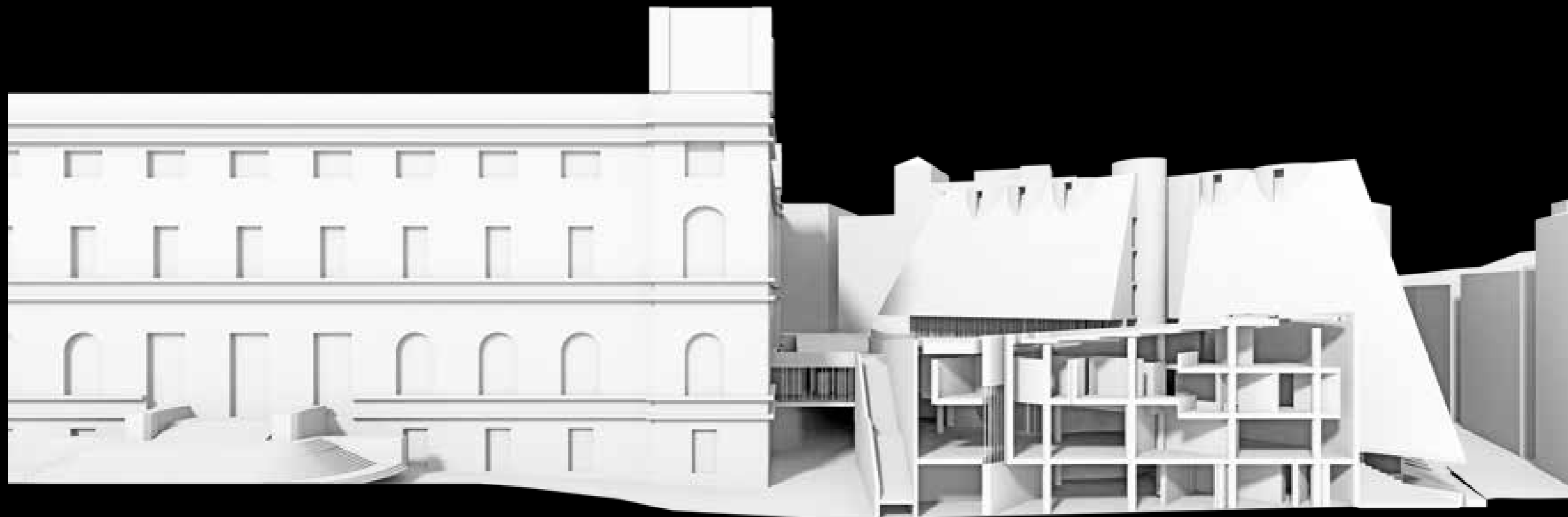
Una seconda tavola intitolata *Gli spazi interni* è ancora dedicata ai percorsi: un

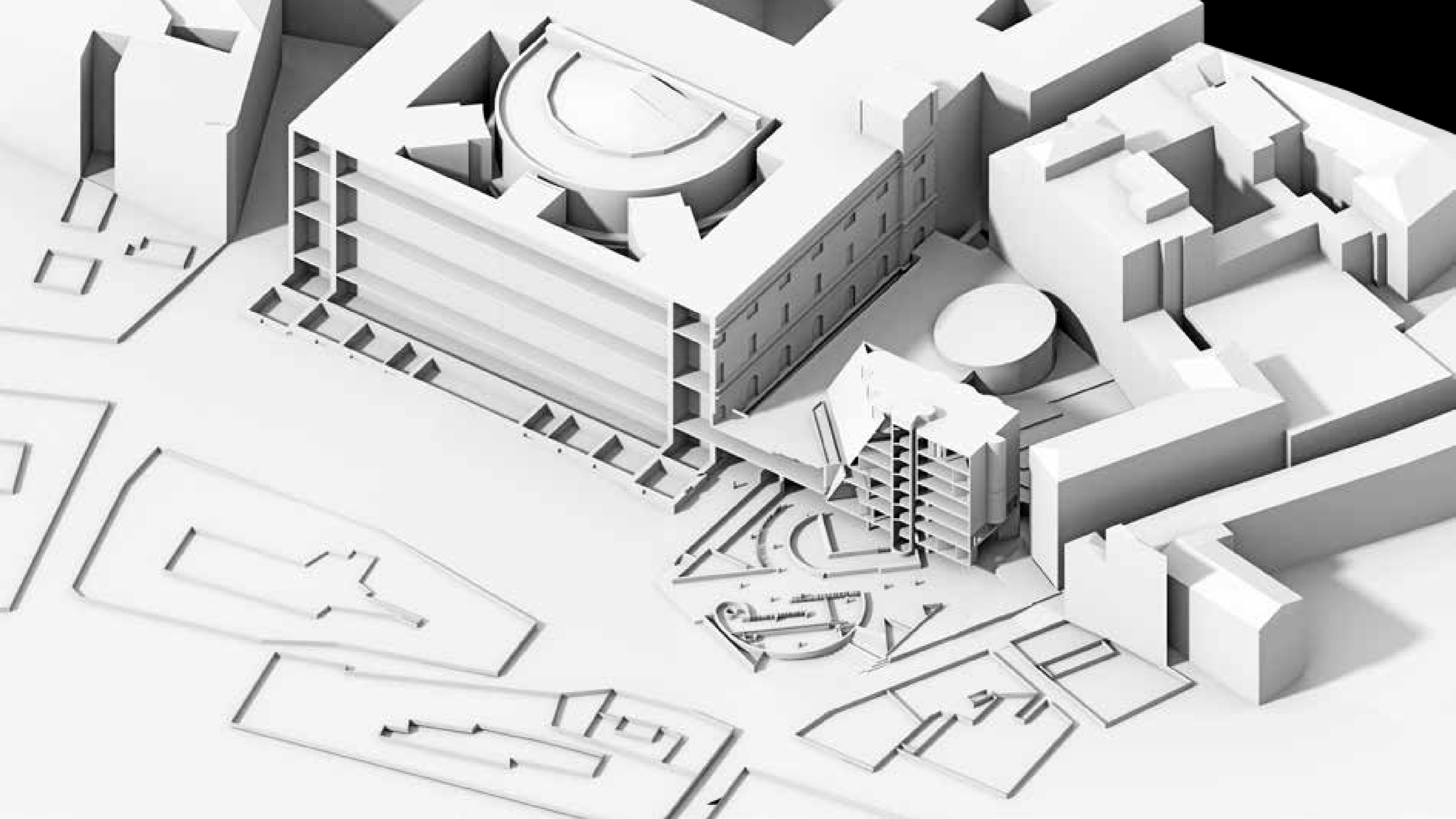
⁶⁰ Relazione, Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Gruppo Aymonino.

In questa doppia pagina:
Gli spazi interni che ruotano attorno
a quello che Aymonino chiama «Il
vuoto di luce» e la complicazione della
sezione che si connette all'esistente
(disegni dell'autore).

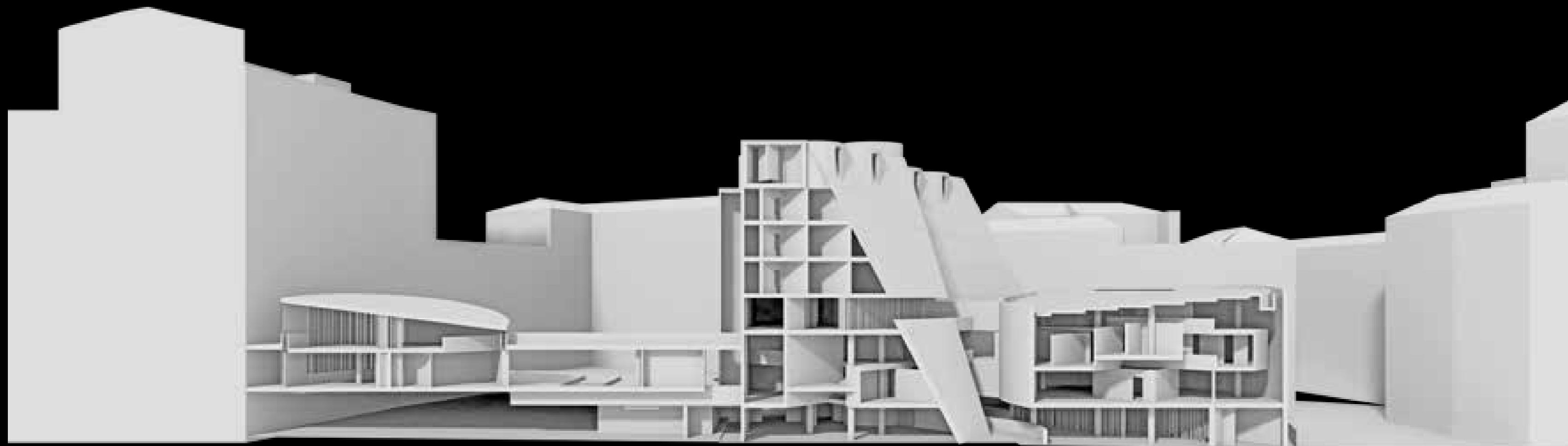
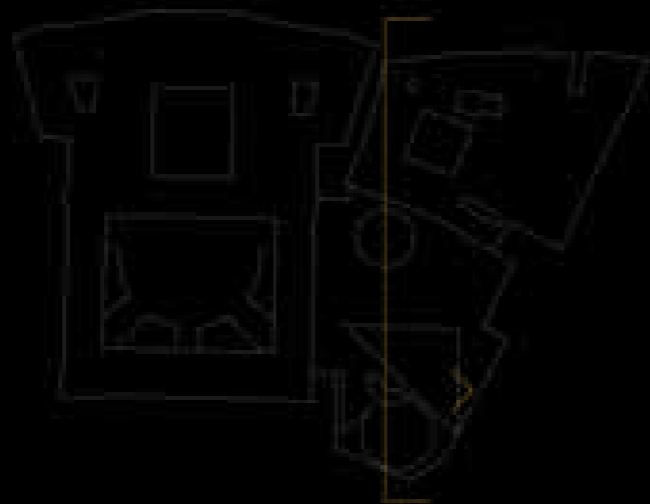


Nella doppia pagina successiva:
Spaccato in corrispondenza del
cavalcavia prossimo a piazza del
Parlamento, si nota la complessità
che i percorsi generano nel volume
progettato (disegno dell'autore).

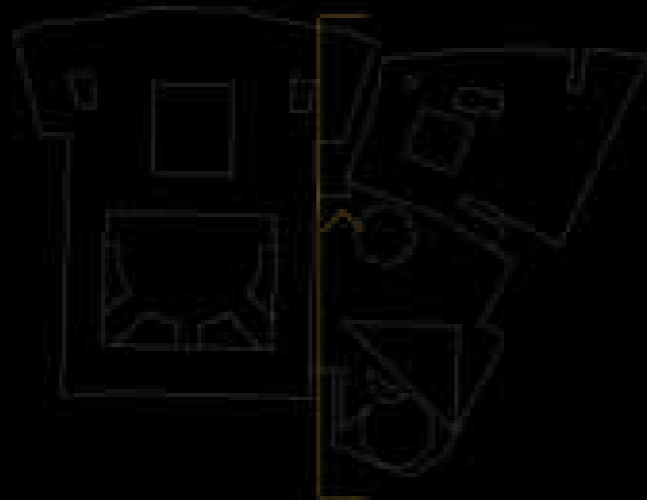




Veduta che commenta la complessità degli attraversamenti al piano terra, che ricorda il progetto di Parma (a fianco); dalla sezione si vedono i due livelli dei giardini pensili (disegni dell'autore).



Veduta del piano terra con il
cavalcavia che connette all'esistente;
prospetto con i due livelli dei giardini
pensili e i passaggi pedonali al piano
terra (disegni dell'autore).



sistema raccordato di percorsi interni garantisce fluidità e visibilità spaziale grazie alle scale mobili e una rampa continua che assicura un rapido passaggio da un livello all'altro inserita in una piramide troncata. Quindi anche l'interno è dominato dal tema dei percorsi e dei rapporti di visibilità tra i diversi piani: «Tutto il complesso è stato progettato all'interno secondo una visione unitaria e continua dello spazio in modo da non creare diaframmi tali da impedire una mobilità dei percorsi e delle visuali e una possibile trasformazione delle superfici secondo il mutare delle esigenze organizzative. [...] La continuità dei percorsi interni è ottenuta mediante sfalsamenti dei vari livelli, sia delle stesse sale di scrittura, sia delle sale di ricevimento del pubblico, sia infine degli accessi alla biblioteca; a sottolineare tale continuità tutti i dislivelli sono dotati di scale mobili (B).

[...] Una rampa continua (C), oltre agli ascensori e ai montacarichi, assicura un rapido passaggio da un livello all'altro; essa si affaccia su di un vano interno, illuminato dall'alto e dall'esterno, che unifica i vari piani, molti dei quali – come la sala di riunione e quelle di lettura – sono a doppia altezza. Diviene per tanto assai agevole il passaggio da un'ambiente all'altro ed è confermata anche all'interno quell'unità architettonica già messa in evidenza nell'esterno»⁶¹.

Come detto anche le vedute sono legate a questo tema, si pensi al disegno intitolato *La via di Campo Marzio*, postumo, in cui si vede la sottolineatura di uno degli ingressi e la continuità con il giardino interno.

Il rapporto con il Palazzo di Montecitorio avviene per mezzo di due cavalcavia,

61 Relazione, Concorso nazionale per un progetto di massima del Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Gruppo Aymonino.

un termine ricorrente nel progetto del Paganini, come la collocazione di oggetti diversi sotto una grande copertura a livello del piano terra e gli sfondamenti tramite i percorsi che individuano relazioni con l'edificio storico.

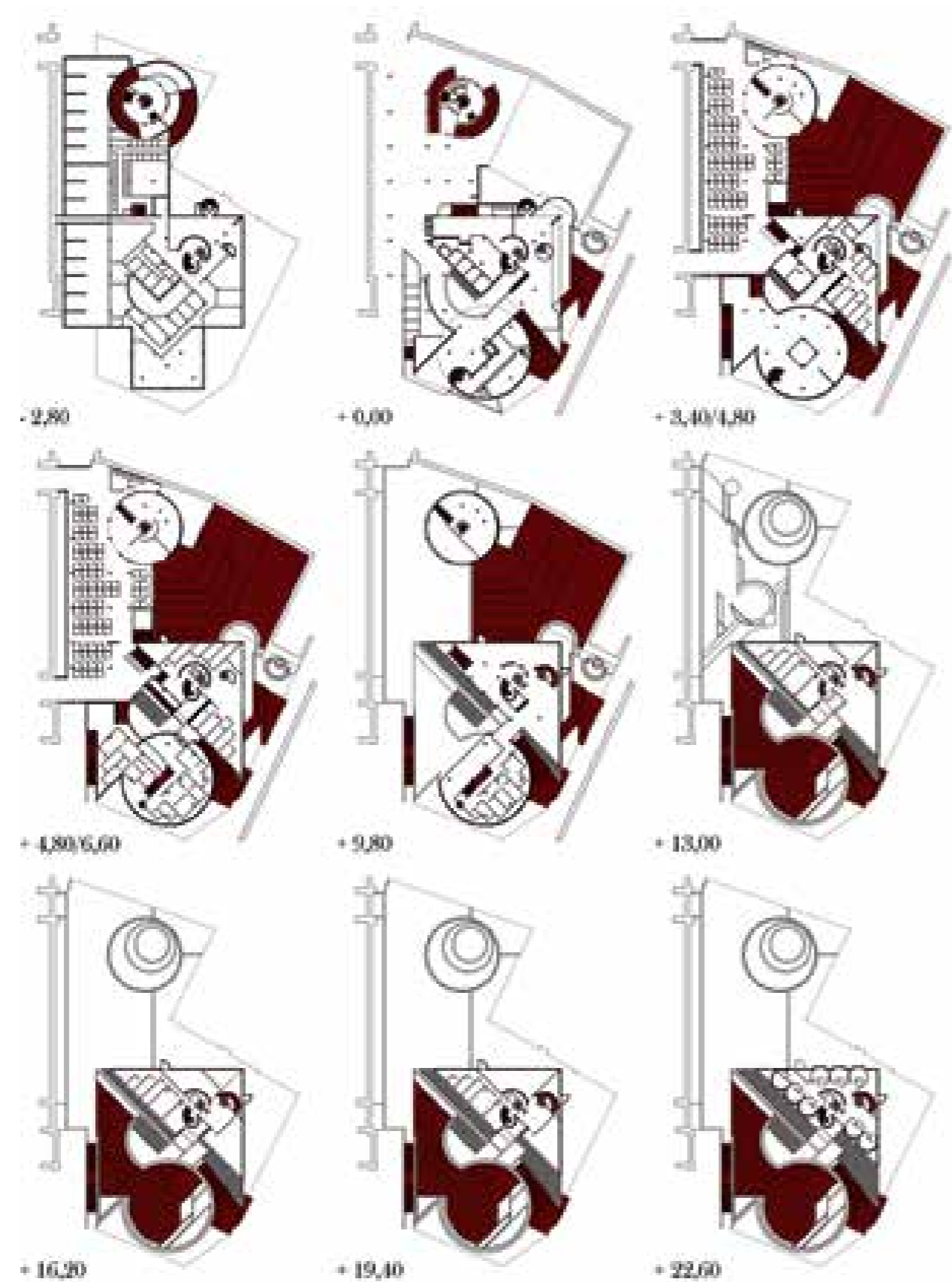
Uno spaccato prospettico (disegnato dell'autore) commenta ancora la relazione con Montecitorio: un cavalcavia che si allaccia al Palazzo, l'impiego di elementi formali cilindrici spesso destinati alla segnalazione dei percorsi, insieme alla complessità interna, configurano la grande complicazione formale della macchina compositiva pensata da Aymonino.

Come anticipato nel capitolo precedente, Aymonino pensa ad un'analogia con Palazzo Colonna, svolgendo il tema della sistemazione urbana a giardini su più livelli. In questo i cavalcavia contribuiscono a rendere più esplicita tale analogia con Palazzo Colonna, che è collegato allo stesso modo, con dei passaggi su via della Pilotta, ai giardini pensili posti a fronte. Uno spazio dedicato ai percorsi tra la vegetazione, racchiuso da due fondali prospettici: obiettivo della ricerca figurativa del progetto del gruppo Aymonino con il disegno dei due giardini in quota racchiusi tra il Palazzo di Montecitorio e gli edifici lungo via di Campo Marzio.

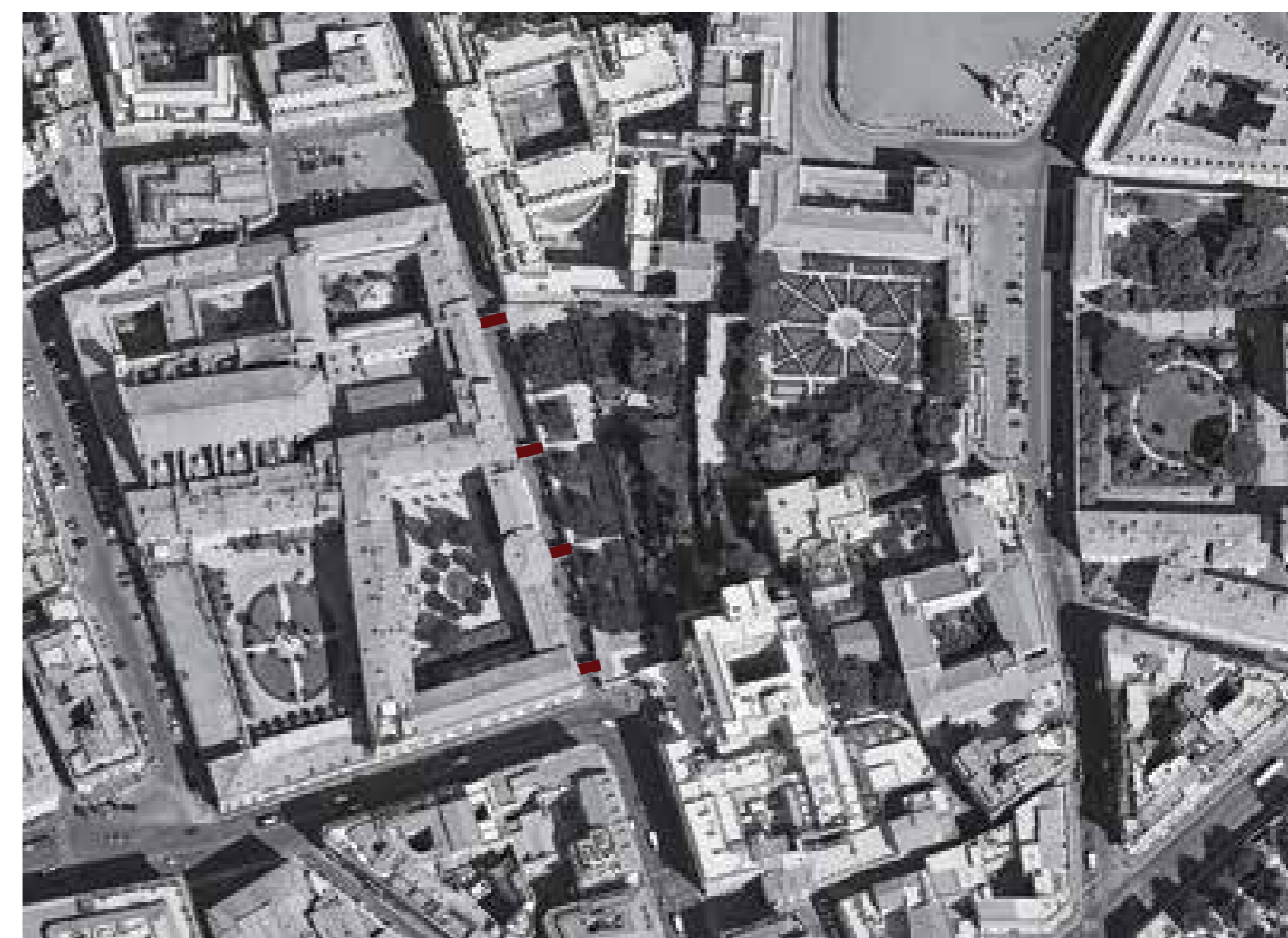
I disegni dell'autore che hanno per oggetto le vedute che individuando gli spazi interni ed esterni sono il tentativo di far luce sugli ambienti progettati, difficilmente immaginabili e rappresentabili in due dimensioni.

Una tavola planimetrica coglie invece la rilevanza percentuale di superficie dedicata ad elementi di risalita: scale, rampe, ascensori, giardini pensili, eccetera.

Nell'affrontare l'argomento delle sequenze nel progetto per il Gallaratese

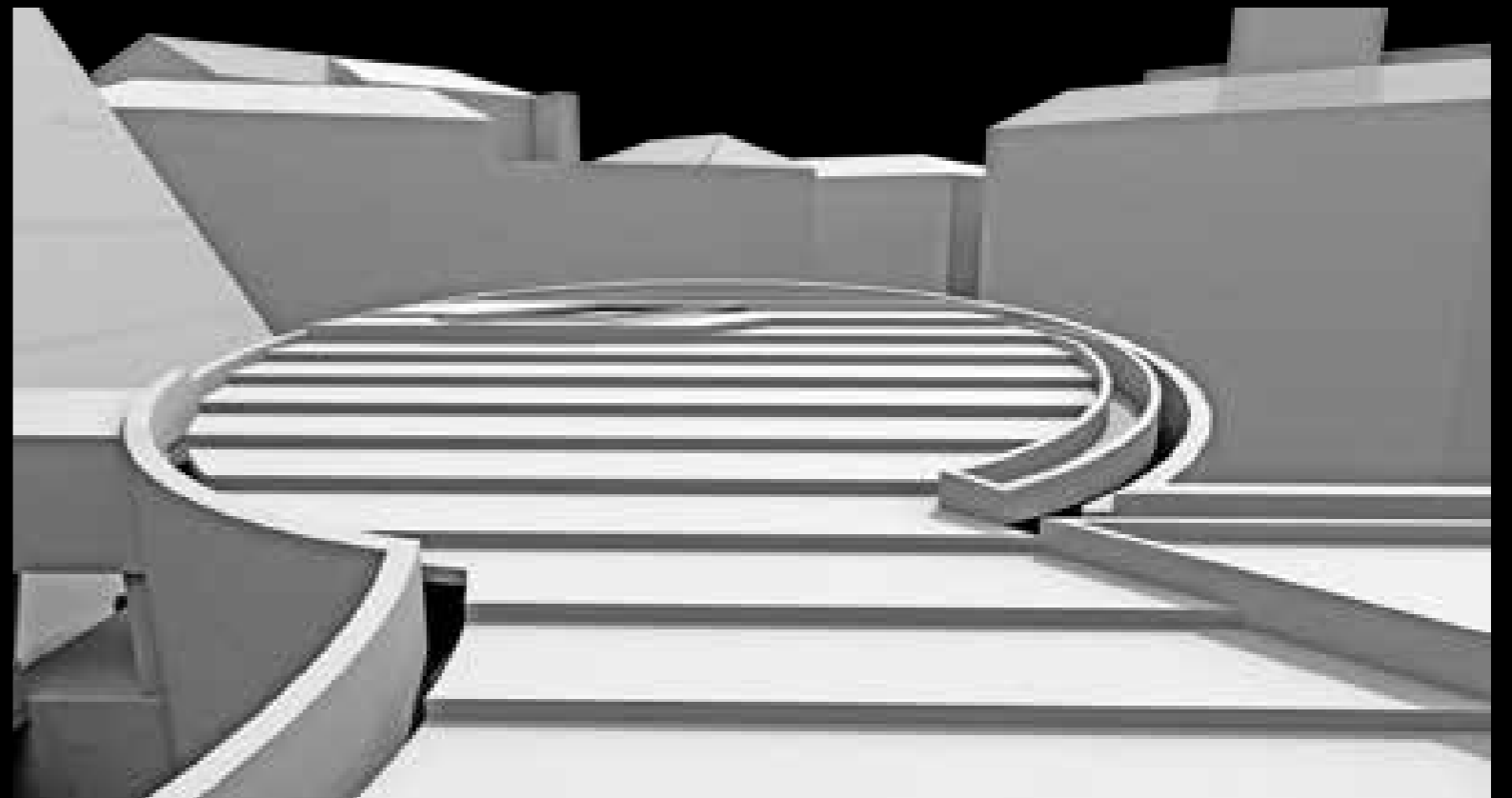
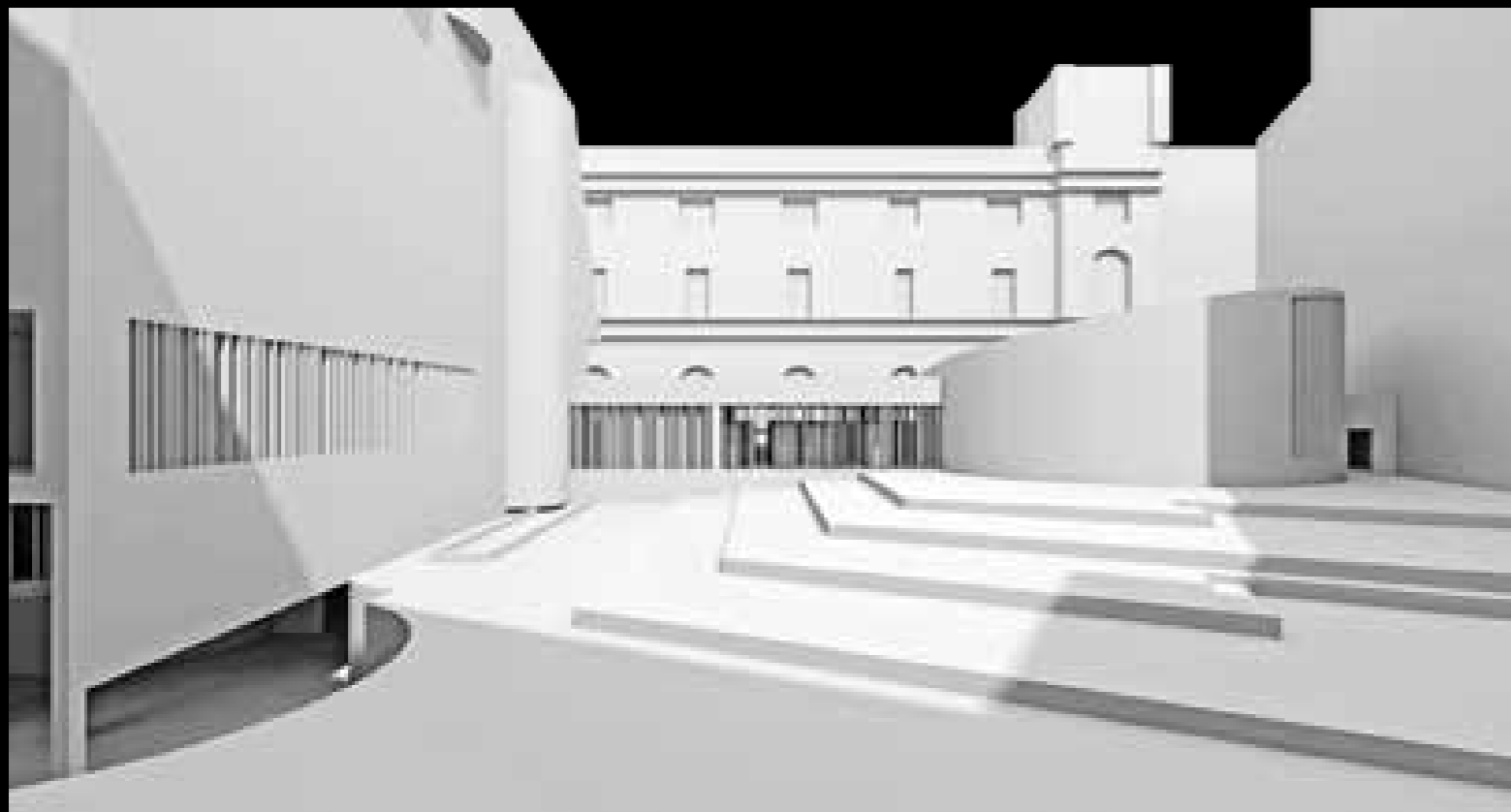


Piante a tutti i livelli fuori terra con evidenziate le aree destinate agli elementi di risalita (nella pagina a fianco, disegno dell'autore).
 Foto storica di via della Pilotta con il sistema dei cavalcavia di connessione tra Palazzo Colonna e i suoi giardini (in questa pagina a fianco).
 Foto zenitale di Palazzo Colonna e i suoi giardini con indicazione (in rosso) dei cavalcavia su via della Pilotta (in questa pagina in basso, elaborazione grafica dell'autore).





Il giardino in quota di Palazzo Colonna visto dall'alto (nella pagina a fianco in alto) a confronto con il giardino interno del progetto per il Nuovo Palazzo per Uffici per la Camera dei Deputati (nella pagina a fianco in basso, disegno dell'autore).
Il giardino interno di Palazzo Colonna (in questa pagina in alto) a confronto con il giardino pubblico in quota del progetto per il Nuovo Palazzo per Uffici per la Camera dei Deputati (in questa pagina in basso, disegno dell'autore).



di Milano, vale ricordare quanto scrive Claudia Conforti, a proposito dei riferimenti culturali di Aymonino, il suo rapporto con lo studio della storia come materia di progetto, che ritorna in modo costante come riferimento imprescindibile della sua poetica: «La trama avvolgente dei percorsi, le pause improvvise e ‘aperte’ della piazza-giardino, la percorribilità totale dei volumi, [...] configurano l’immagine del labirinto. Non il labirinto geometrico e astratto della tradizione rinascimentale, bensì il labirinto ‘archeologico’, l’intricata e complessa immagine che il tempo e la storia ci hanno lasciato dei complessi dell’antichità classica. Ancora i Mercati Traianei, le botteghe di Ostia antica, la conchiglia pietrificata del Colosseo, funzionano come modelli sotterranei della struttura morfologica»⁶².

Una reminiscenza storica, come già accennato nel capitolo precedente, che sarà dominante anche nell’insediamento del Gallaratese, in modo esplicito in riferimento al tema dei percorsi: «Le scale e i pianerottoli, che nella corrente pratica funzionalista sono ridotti a puri dispositivi di distribuzione, spazialmente mortificati, diventano, nella progettazione del Gallaratese, il filo di Arianna della genesi morfologica e della percezione, dilagano all’interno degli edifici, li avvolgono all’esterno, ne fendono le volumetrie, si dilatano nei luminosi affacci degli atrii esterni a terrazza (a quota 17.50 degli edifici A1 e A2), percorrono la lunghezza dell’edificio nella sua profondità inferiore come piccoli tunnel che distribuiscono gli accessi ai *duplex* (quote 5.10 e 11.30 dei corpi A, quota 11.90 del corpo B).

62 Conforti, Claudia. *Carlo Aymonino: l’architettura non è un mito*. Roma: Officina, 1980, pp. 60-61.

Dai *garage* e dalle cantine (a quota -1) i percorsi si dispongono, quale struttura osteologica degli spazi, senza soluzione di continuità, a lambire le piazze, le strutture commerciali e di servizio – individuate dai cardini cilindrici – su, fino ai ballatoi d’affaccio degli ultimi livelli»⁶³.

Il Gallaratese, unico progetto costruito, tra quelli analizzati, è di conseguenza il solo in cui Aymonino riesce a realizzare i cavalcavia studiati e progettati per il concorso di Parma e in seguito per quello di Roma. Si chiariscono anche i caratteri di questi dispositivi: «La fluidità connettiva di percezione demandata ai percorsi è esaltata dagli squilli cromatici – il giallo cromo delle passerelle aeree, il rosso geranio delle gallerie – che fessurano crudelmente le volumetrie bruno-rossastre delle residenze»⁶⁴.

Una coerenza nel metodo progettuale, da individuare nei tre progetti discussi: «[...] la continuità dei percorsi pedonali, sia orizzontali sia verticali (dai parcheggi a terra si arriva agli spazi di ingresso, da questi si passa ai ballatoi, ai corridoi interni dei duplex – collegati tra loro da edificio a edificio – e si può tornare ai portici dei piani terreni, alla quota più alta del teatro all’aperto o sostare nelle tre piazze differenziate), ha il compito di rompere la tradizionale concezione dell’edificio ‘privato’, il cui unico rapporto con le zone ‘pubbliche’ della città è dato dal portone d’ingresso sulla strada, per costruirsi, invece, come un iniziale

63 Conforti, Claudia. *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi, 1967-1972*. Roma: Officina, 1981, p. 46.

64 Conforti, Claudia. *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi, 1967-1972*. Roma: Officina, 1981, p. 56.



modo di strutturare diversamente residenza e servizi»⁶⁵.

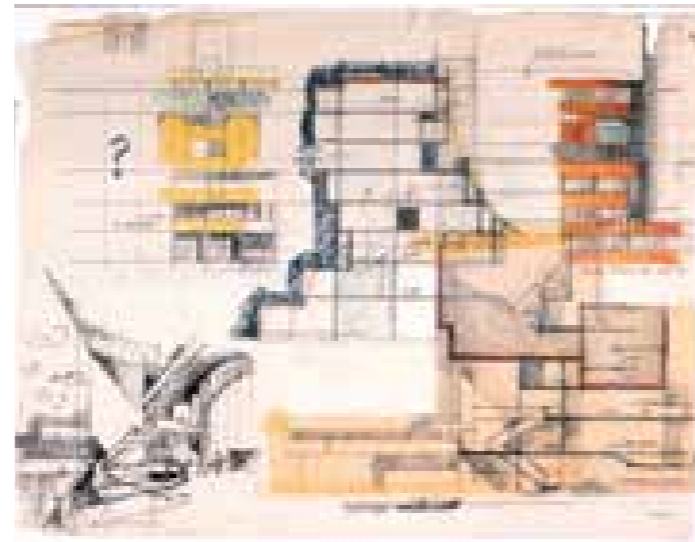
Una volontà di portare la dimensione urbana all'interno di quella architettonica attraverso la ricerca della complessità: in quest'ottica i percorsi non sono solamente un fatto funzionale. Nel Gallaratese questo aspetto tematico diventa ridondante: un progetto in cui è ancor più evidente il tema della ricerca interna alla dinamica compositiva di una complessità urbana mediante la sovrapposizione e complicazione dei percorsi e la ricerca di figurazioni urbane: «Complessità che diventa attenzione verso la storia concepita come aggregazione di immagini e di influenze, *materiali* di cui dispone l'autore del progetto. [...] Allorché la costruzione di Aymonino è un 'tentativo', ovvero sia il perseguimento di una utopica continuità urbana, sintetizzata nella riproduzione di immagini estratte dalla storia, tradotte in 'omaggi' e citazioni»⁶⁶.

La grande quantità di disegni prodotti e conservati nel corso dei sei anni di progetto, permettono di comprendere il procedimento creativo di quest'opera, e di metterla in relazione con le altre – il concorso per il Paganini e quello per Montecitorio – con l'intento di sottolineare una continuità anche dal punto di vista formale: la sezione è il momento in cui le analogie si fanno più nitide, come sarà trattato nel capitolo successivo.

⁶⁵ Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988, p. 34.

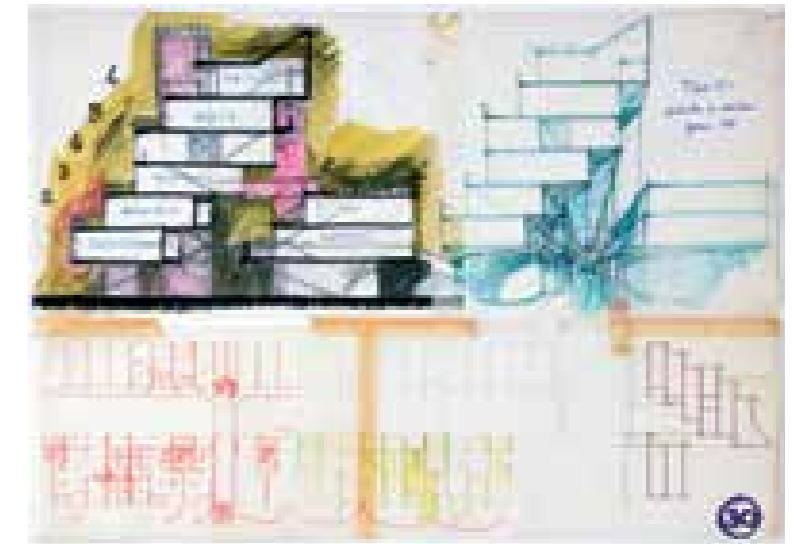
⁶⁶ Francesco Dal Co e Mario Manieri-Elia, *La gènèration de l'incertitude*, «L'Architecture d'aujourd'hui» 181,1975, p. 48.

Nella doppia pagina precedente:
Fotografie dei percorsi pedonali
in quota: il Gallaratese fa luce
anche sul carattere che avrebbero
assunto i cavalcavia urbani pensati
da Aymonino: fendenti aerei che
trafiggono l'edificio con colori
squillanti.



Nella pagina a fianco:
Edificio A1: studio delle sezioni, 1968.
Edificio A2: sezione prospettica (con
Ospedale psichiatrico di Mirano).
Edificio A2: sezione prospettica (con
selvaggio e ragazza).

In questa pagina:
Edifici B e C: studi delle sezioni e della
distribuzione, gennaio 1968.
Edificio A2: sezione prospettica (con
Lenin, Fornarina e un compagno che
saluta).
Edificio A2: studio dell'attacco con il
teatro, prospettiva.



Una collezione di disegni, selezionati dall'autore, permette di osservare come anche in questo progetto, il controllo delle sequenze spaziali, attraverso vedute e sezioni, sia argomento focale nella progettazione di Carlo Aymonino. Sezioni prospettiche che mostrano sempre il passaggio tra diversi piani, a volte colorate come quadri pittorici – retaggio di un'educazione artistica adolescenziale – con l'inserimento di personaggi legati alla biografia, anche se perfettamente in scala, quotate, e destinate a fare chiarezza su nodi della composizione, come istantanee fotografiche consentono di immaginare lo spazio interno; e ancora schizzi prospettici e selettivi dei punti da studiare, dove ancora i percorsi sono protagonisti – anche attraverso le annotazioni e le indicazioni dei possibili flussi – del disegno in sezione. Complessità ed evocazione dell'antico anche attraverso: «[...] un'articolata sezione obliqua, ottenuta dall'aggregazione gradonata di alloggi duplex, il corpo B (6 piani) si protende in aggetto progressivo sul corpo C (2 piani), individuando una profonda passeggiata coperta, illuminata obliquamente dalla fenditura residua tra i due edifici: si configura così una fusione drammatica e fortemente evocativa tra le luminose e catafratte gallerie ottocentesche e le umbratili passeggiate commerciali traianee»⁶⁷.

67 Conforti, Claudia. *Carlo Aymonino: l'architettura non è un mito*. Roma: Officina, 1980, p. 45.

Parte terza

Figure

L'ideale di un'architettura
scalpita

«C'è anche la conferma di un mio ideale recondito ma sempre presente nei miei progetti 'maturi': quello di una soluzione architettonica già preesistente entro un involucro generale, che prende forma e si dà ragione, togliendo, scavando in quell'iniziale e teorico volume semplice, fino a rendere evidenti e praticabili i complessi rapporti tra i percorsi, gli elementi componenti, l'interno e l'esterno. In fondo l'idea di un'architettura scolpita, senza dettagli o materiali differenti che ha ragion d'essere in sé, per il compito che si assume: come gli acquedotti, i resti in cotto dei Mercati traianei, il colonnato di Piazza San Pietro. Che raggiunge il massimo nelle architetture scolpite di Petra, bellissime nella loro soluzione formale ma soprattutto nella loro sapienza tecnica: le misure generali già valutate e predisposte, la scelta del punto più giusto nella roccia da cui iniziare a scavare dall'alto in basso, l'impossibilità di assorbire o correggere errori. La perfezione; che testimonia della differenza qualitativa di una soluzione artificiale, pur limitata, rispetto all'infinito, variabile ma non troppo, della natura»⁶⁸.

Il brano riportato è parte di un saggio che Carlo Aymonino scrisse nel 1989, contenuto in una raccolta in cui si dava voce, ad una generazione di architetti tra i più rappresentativi del dopoguerra. Aymonino descrive il suo personalissimo rapporto con l'arte e l'approccio alla genesi del progetto, che racchiude i contenuti dei capitoli precedenti e introduce l'argomento di questo terzo capitolo: l'architettura che si 'nutre' dell'arte, di un approccio scultoreo, non fine a se stesso, ma determinato e determinate l'architettura stessa. Un volume

68 Carlo Aymonino, *Soluzioni non più modelli*, in Ciucci, Giorgio, a c. di. *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*. Roma: Laterza, 1989, p. 14.

semplice, che nel caso dei due progetti urbani analizzati prende forma dalle linee generatrici del contesto, che a seguito di un procedimento compositivo urbano-architettonico-scultoreo, arriva fino alla definizione del rapporto tra interno ed esterno – rendendo evidenti dopo tale processo formale, e non viceversa – anche i percorsi interni.

È significativo che Aymonino, in questo personale rapporto con la scultura, includa sempre la città. Anche se risultato di un lungo sviluppo formale – che avviene per sottrazione di materia – le sue architetture, non sono mai distaccate dalla realtà urbana: la scultura, in tal senso, assume sempre il ruolo di dispositivo urbano: quando parte del processo compositivo in quanto scultura-architettura o se distaccata dall'edificio. Gli elementi scultorei acquistano valore in tal senso, collocati in modo da individuare triangolazioni visive – quali inquadrature sceniche indirizzano nei movimenti attraverso gli spazi aperti e le architetture – come nei monumenti della Roma classica tra di loro: «sempre rapportati a quelli precedenti, nella continuità dei percorsi e nella varietà 'omogenea' delle vedute»⁶⁹.

Un progetto di Aymonino, più di altri, è paradigmatico, nel descrivere i processi determinanti la sua architettura, ovvero le architetture indagate in questa ricerca, racchiudendo i caratteri specifici del tema proposto come interpretazione argomentativa del presente capitolo: il Colosso: «Se pensi ai disegni del Colosso-belvedere che Aymonino progetta per risarcire quello neroniano, è una specie di folgore, che tiene insieme dall'architettura romana, al San Carlo Borromeo, alla

⁶⁹ Aymonino, Carlo. *Il significato delle città*. Venezia: Marsilio, 2000, p. 232.

Statua della Libertà. Mette insieme venti secoli. È stata un'occasione perduta, perché sarebbe stata un'addizione critica fantastica, in quella zona di margine del Colosseo che continua a restare indefinita»⁷⁰.

Come egli stesso ricordava commentando un disegno progettuale in cui annotava: «Dal primo canyon alla scultura/architettura»⁷¹: «Questa è una delle prime immagini che mi sono venute in mente, e cioè un blocco, anche abbastanza banale, se volete, ma un blocco in qualche modo scavato, dove si vedesse una ipotesi, e soprattutto una struttura di altezze. La statua di Nerone era alta 33 metri. Sulla destra invece un abbozzo di una figura, che poi rimarrà, e si svilupperà»⁷².

Il progetto del Colosso nasce durante gli anni in cui Aymonino è Assessore per gli Interventi sul Centro Storico di Roma: «L'idea di un progetto sul luogo del Colosso è nata in uno dei molti incontri non ufficiali con il sovrintendente archeologico Adriano La Regina. Trovatici più volte d'accordo sulla possibilità e, in taluni casi, sulla necessità di nuovi interventi nei Fori (per completarne una più corretta lettura, per dotarli di amenità – una volta divenuti parte di città – e

⁷⁰ Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

⁷¹ Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988, p. 79.

⁷² Carlo Aymonino, Conferenza svolta in occasione della mostra *Carlo Aymonino: La bella architettura*, Opere scelte dalla collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna, Università di Cagliari Facoltà di Ingegneria / Facoltà di Architettura, Aula Magna, Dipartimento di Architettura, 13 maggio 2005.

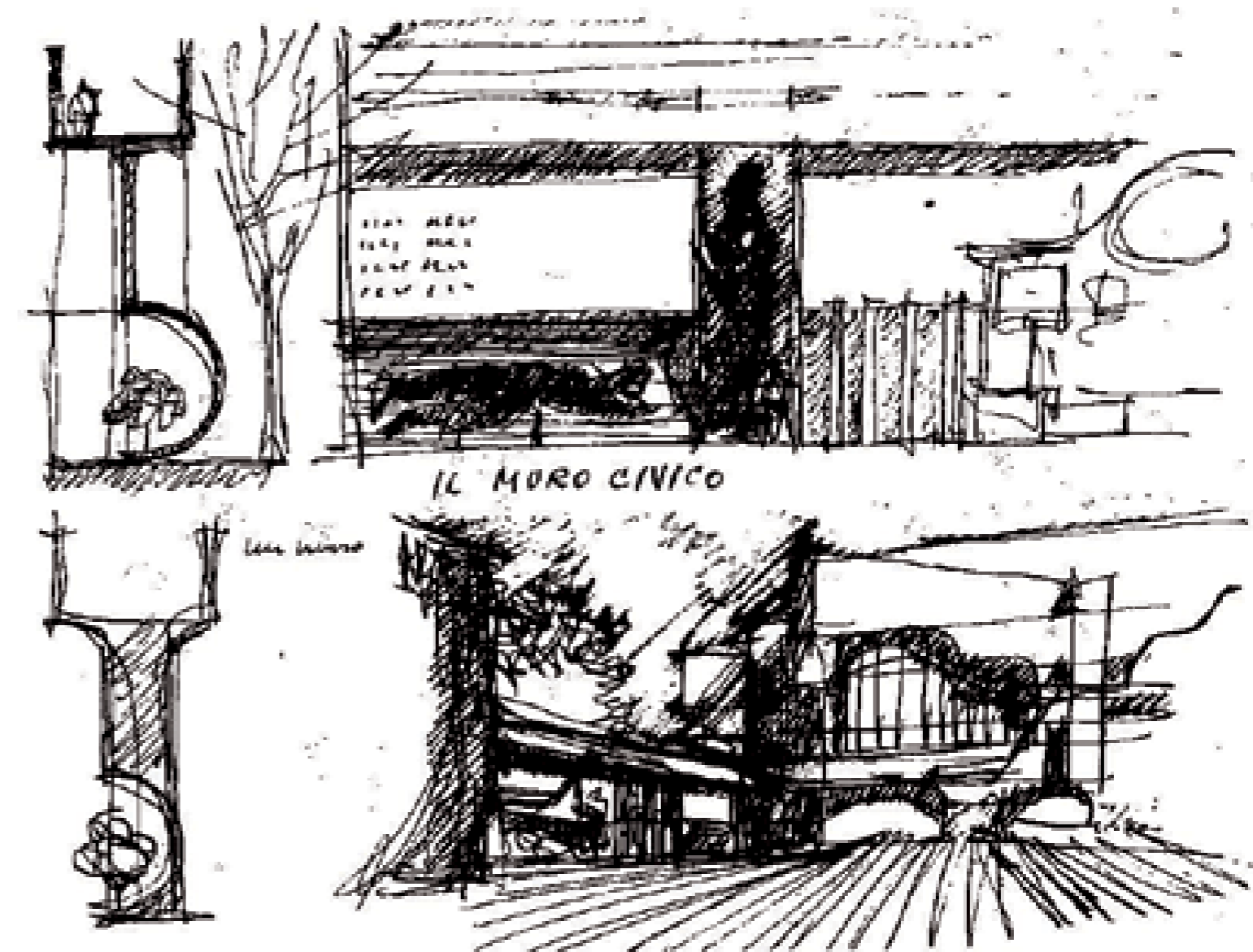
per suggerire alcuni rapporti originari tra gli edifici), fu lui a porre il problema di pensare a qualcosa di costruito (una statua? un monolite? una torre?) sull'area recuperata delle fondamenta del Colosso, un quadrato di 15 X 15 m»⁷³. È da considerarsi allora, insieme agli altri progetti degli anni di assessorato, a tutti gli effetti, momento di confronto diretto, in cui mettere a tema le indagini teoriche sulla struttura urbana delle città, non solo come architetto, ma anche come uomo politico.

Inoltre si ritrova il tema delle sequenze spaziali: i percorsi che determinano l'architettura urbana e sono determinati dall'architettura al suo interno, rendendo così evidenti i rapporti tra interno ed esterno; si rivede il tema della citazione – come già osservato, ad esempio, per l'edera dei Mercati traianei – con l'inserimento della scala della colonna traiana; infine è un progetto di ricostruzione morfologica dell'architettura, in quanto – come nel progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma – la collocazione ricalca la giacitura storica del monumento.

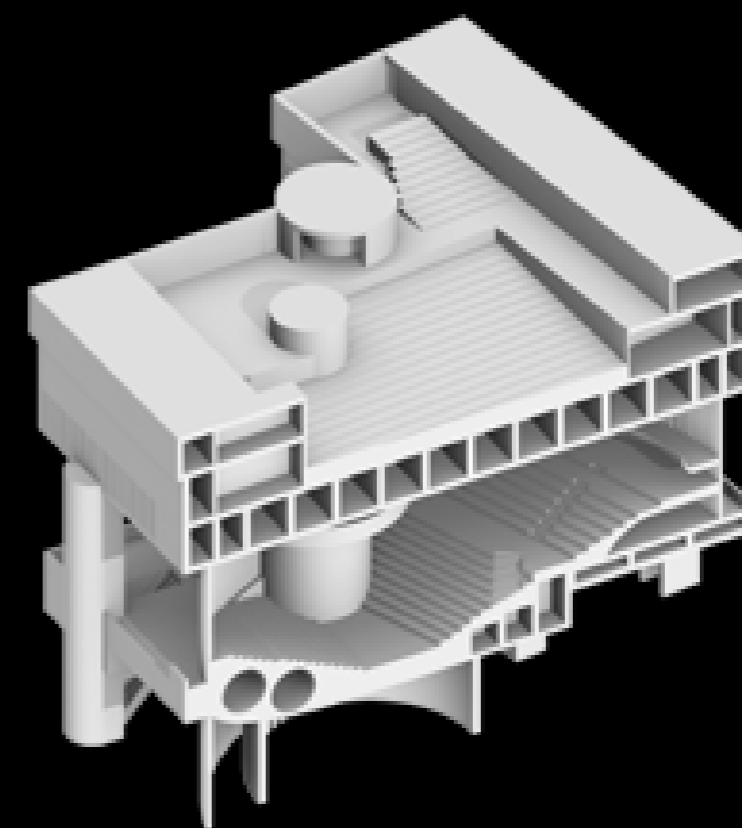
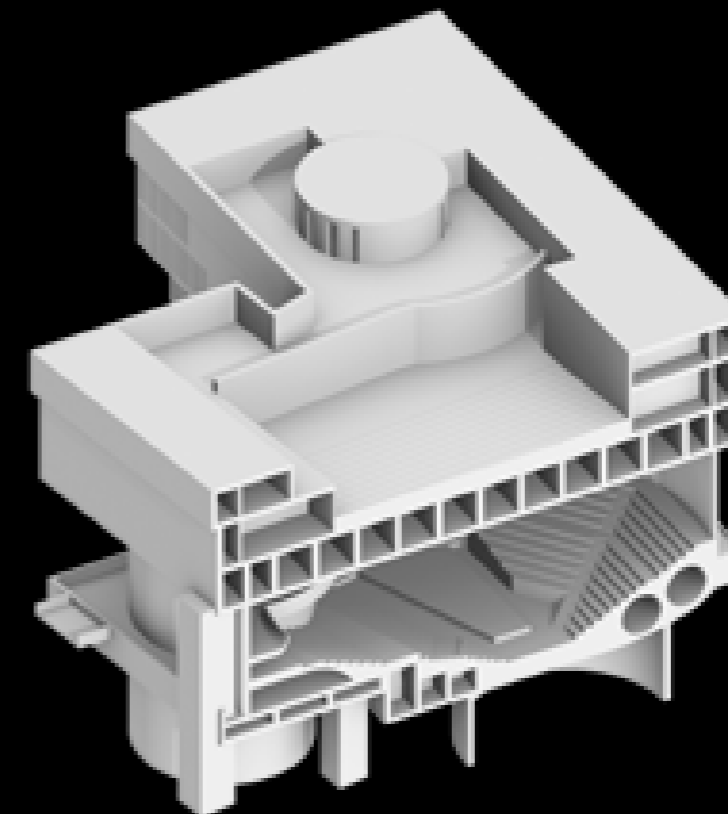
Un rapporto, quello tra architettura e scultura, che attraversa diverse scale, anche in riferimento al progetto per il Paganini: a ben osservare alcuni schizzi, meno noti, contenuti nelle tavole di concorso, si ritrovano degli interessanti studi grafici di Aymonino. La modellazione del frammento murario al quale allaccia ortogonalmente la facciata nord è emblematico degli argomenti trattati: l'inserimento della scultura nell'architettura nella duplice accezione di

⁷³ Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988, p. 79.

Il muro civico, studi prospettici e in sezione, del rapporto tra il teatro Paganini e il frammento murario che fa da quinta alla piazza a est, con la collocazione di un apparato scultoreo.



Spaccati prospettici (nella pagina a fianco) e diagrammi della genesi compositiva (in basso) a commento della matrice scultorea del progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma (disegni dell'autore).
Scrive Aymonino: «Una soluzione architettonica già preesistente entro un involucro generale, che prende forma e si dà ragione, togliendo, scavando in quell'iniziale e teorico volume semplice, fino a rendere evidenti e praticabili i complessi rapporti tra i percorsi, gli elementi componenti, l'interno e l'esterno».



orientamento visuale e penetrazione volumetrico spaziale; il rapporto con le preesistenze; l'esaltazione del tema dei percorsi; la tecnica della veduta come momento di controllo.

Il ridisegno interpretativo dei tre progetti, importante fin dall'inizio dell'esame sui progetti di Carlo Aymonino, risulterà particolarmente articolato in questo capitolo, nel quale l'astrazione di figure geometriche, in pianta e alzato, con disegni e modelli, costituirà il fulcro di indagine del legame tra scultura e architettura.

Un disegno dell'autore, mostra il processo ideativo del Teatro Paganini, generato da figure di base, sempre scaturite dalla relazione con il contesto urbano, ed in seguito occupate, in negativo, da forme circolari. Si osserva la figura geometrica ottenuta dai due rettangoli; lo spazio teatrale inserito all'interno della 'stereometria urbana', individuato come uno scavo; infine la 'discesa' degli elementi pieni al piano terra in parte destinati ai percorsi.

Gli elementi compositivi: cilindri, elementi di cintura orizzontale, i grandi pilastri, aspirano alla riconoscibilità all'interno della composizione. I volumi cilindrici si addensano a livello delle sale teatrali, per poi discendere in parte al piano inferiore e protendersi nel grande plateau di coronamento; i pilastri sono concentrati per lo più a livello del portico, quasi a voler mimare quelli della Pilotta, per poi diradarsi ai piani superiori; le cinture murarie di coronamento, se pur erose in alcuni punti, restano costanti. L'edificio ideato da Aymonino, nonostante il tentativo di rapportarsi con gli edifici a ridosso dei quali si colloca, dal punto di vista stereometrico, parla un altro linguaggio architettonico. Infatti l'idea di facciata viene annullata, per far posto a quella di giustapposizione volumetrica di solidi geometrici: i cilindri verticali ed i prismi orizzontali. Un

linguaggio architettonico quello di Aymonino – risultato della composizione e non punto di partenza – che non rinuncia alla perentorietà degli elementi della composizione – che si agglutinano e sovrappongono all'interno della stereometria ed erompono nelle testate – anche se la nuova costruzione sarebbe stata un completamento del volume del Palazzo della Pilotta.

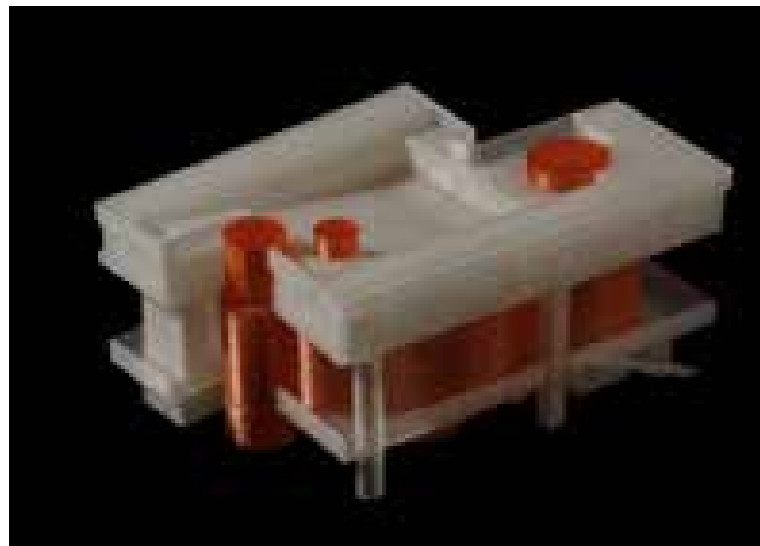
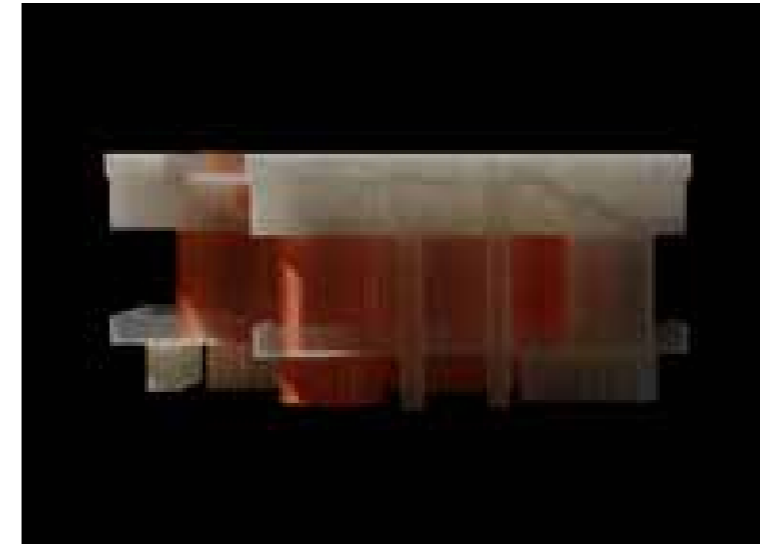
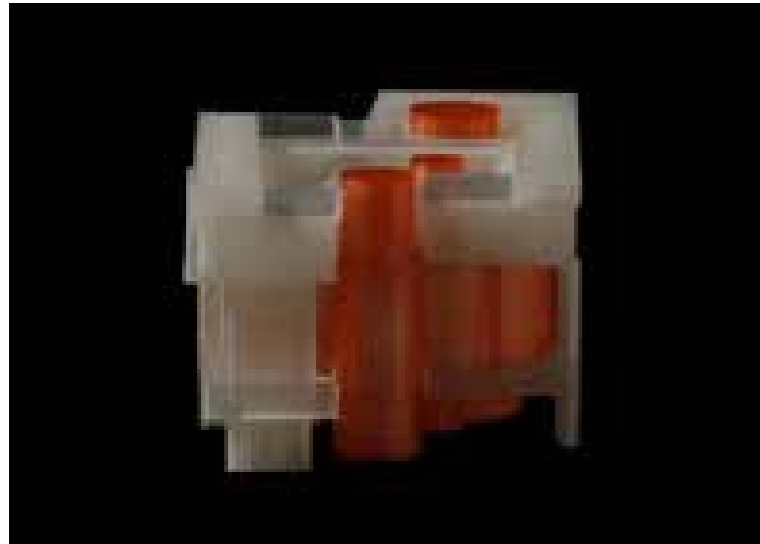
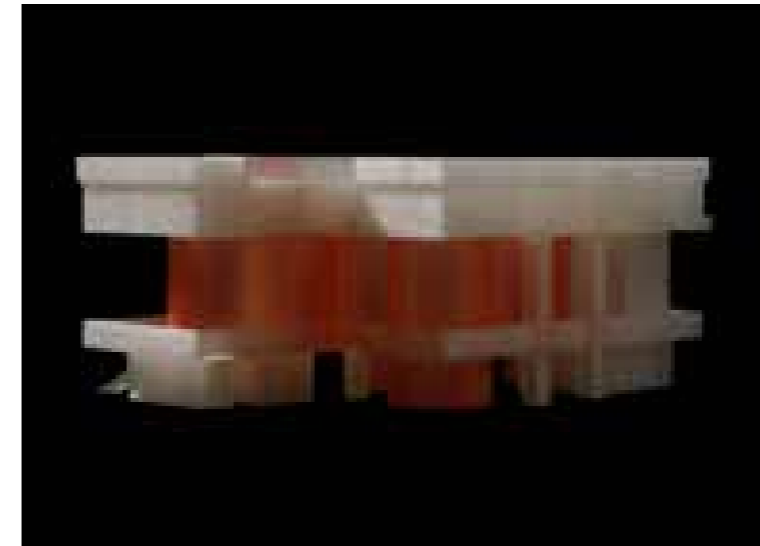
L'impiego dello spaccato prospettico, con un'astrazione formale del Teatro Paganini, consente di comprendere la complessità straordinaria che Aymonino mette a tema in questo progetto. Modelli che parlano dell'importanza assegnata alla struttura: con travi Vierendeel, senza elementi diagonali, dalla linea armonica e percorribili: ancora il tema dei percorsi e della sezione come ambiente dotato di autonomia, un 'mondo' interno all'edificio. Ancor più significativo che questo derivi dalla città stessa – con le sue geometrie – e dall'analisi urbana come istanza progettuale: «La geometria in qualche modo restituisce l'architettura alle sue forme, perché è un fatto di forme compiute. Quando Carlo parla della città che ha raggiunto la forma compiuta, è un discorso che lo puoi traslare sull'architettura»⁷⁴.

Sono temi ricorrenti anche nel progetto per i Nuovi uffici della Camera dei Deputati a Roma: l'impiego della geometria è il medesimo: una selezione degli elementi significativi della città riportati all'astrazione geometrica. Collocandosi a ridosso dei due edifici esistenti e rispettandone gli allineamenti: a sinistra con il Palazzo di Montecitorio e a destra con gli edifici lungo la via di Campo Marzio. Come a Parma l'utilizzo di una figura planimetrica di base: i due rettangoli

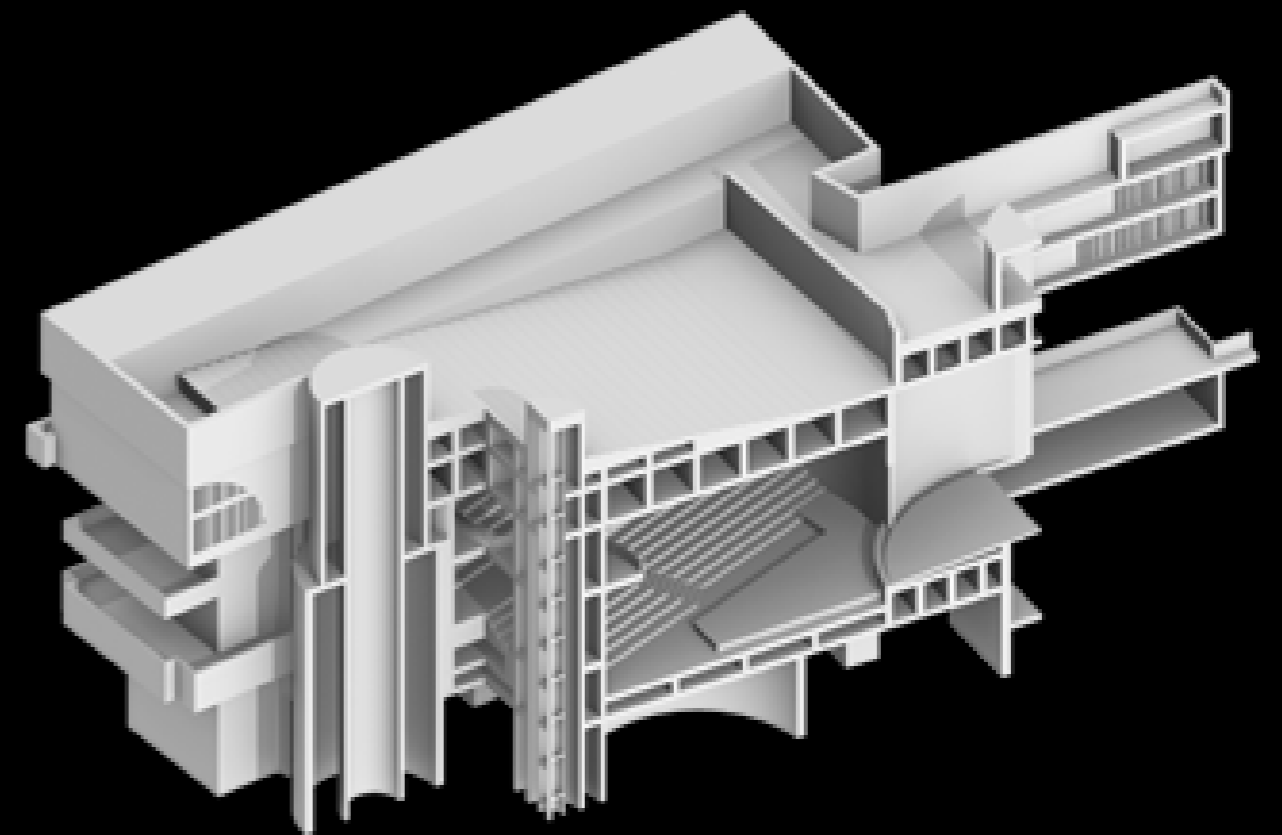
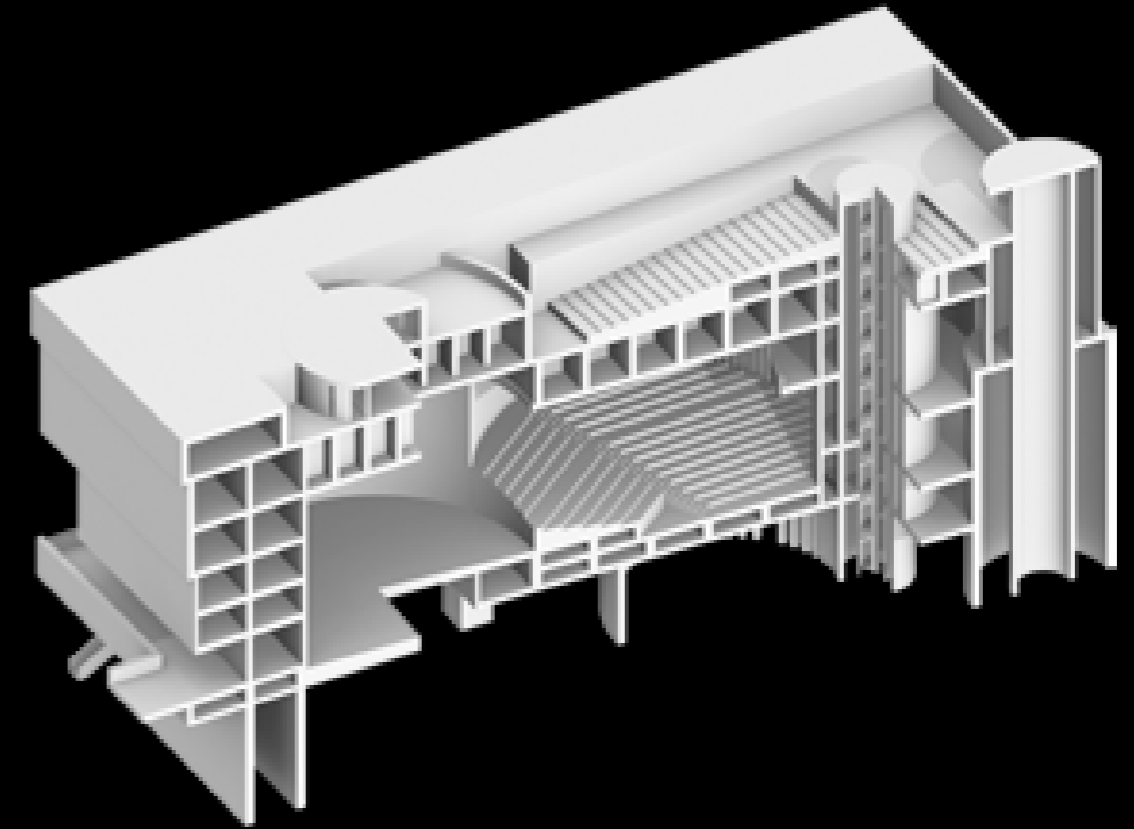
⁷⁴ Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

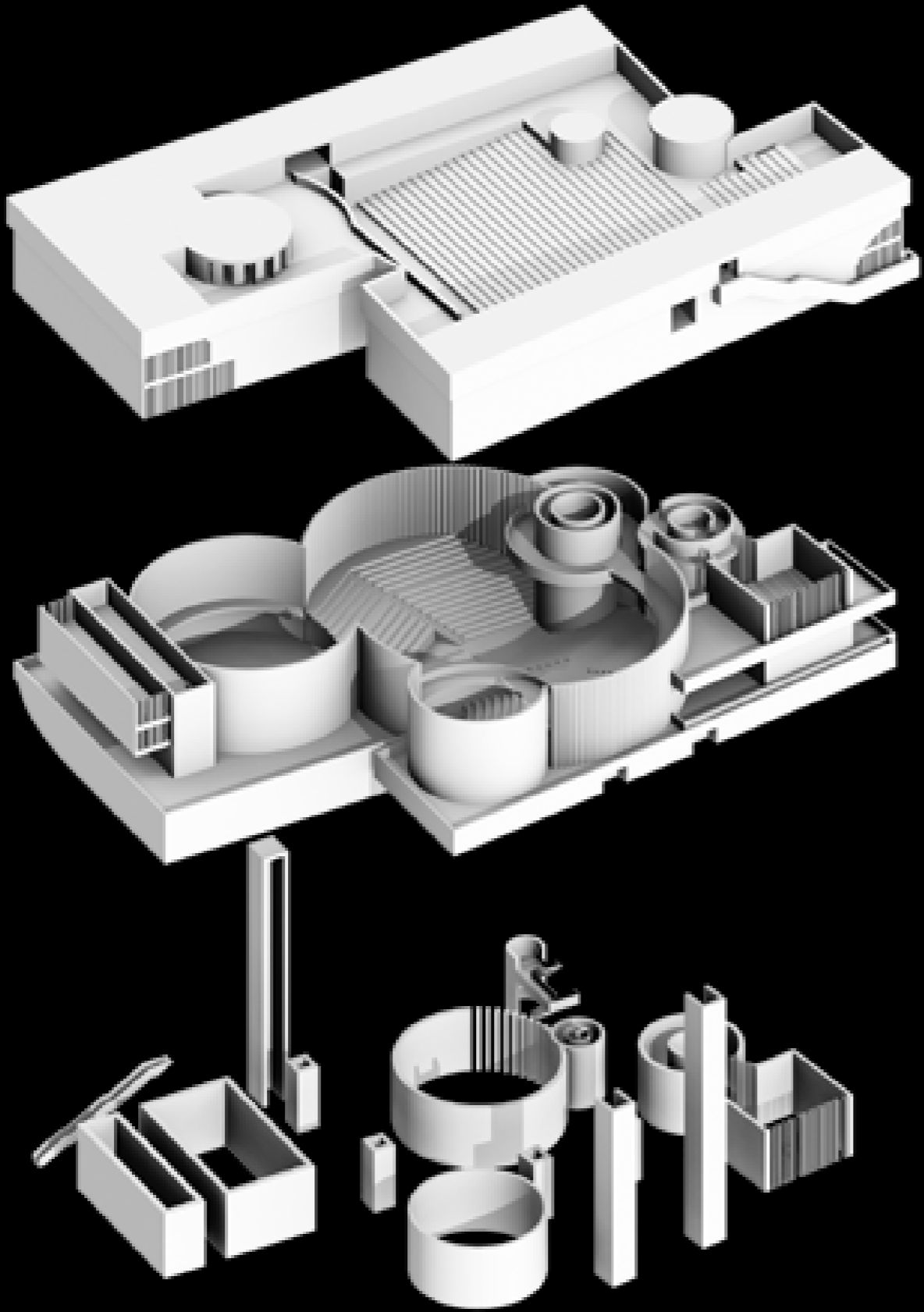


La complessità architettonica generata dal rapporto tra figure prismatiche e circolari che si rendono evidenti singolarmente al termine del processo compositivo urbano-architettonico-sculptoreo nel progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma (modello dell'autore).



Spaccati prospettici a commento della matrice scultorea del progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma (disegni dell'autore).
Modelli che parlano dell'importanza assegnata alla struttura: con travi Vierendeel, senza elementi diagonali, dalla linea armonica e percorribili: ancora il tema dei percorsi e della sezione come ambiente dotato di autonomia, un 'mondo' interno all'edificio.





Esploso: una 'scatola' urbana
nella quale l'intervento da parte
dell'architetto è sottrattivo. È
esemplificativo, insieme al complesso
di sale teatrali, il grande plateau
arcaico (disegno dell'autore).

slittati con l'inserimento di elementi circolari che erompono, in questo caso interviene anche il quadrato, come generatore della figura planimetrica, come visto in precedenza, che in alzato, viene tagliato e dà forma a una piramide.

La ricerca formale parte dalla presenza di un volume che viene perforato con elementi circolari che spesso costituiscono i percorsi verticali, o i grandi spazi interni, o il sistema generativo/di fulcro della composizione: lo si comprende dagli schizzi di studio. Altri elementi cilindrici raggruppati perforano la piramide per trasformarsi in *cannon lumier* lecorbusieriani.

Un sistema formale riproposto anche nel Gallaratese, come ricorda lo stesso Aymonino: «Gli elementi costitutivi della mia architettura, che oltre ai percorsi sono le figure geometriche del cubo, del parallelepipedo, del cilindro ecc. divengono nel tempo delle vere e proprie 'fissazioni' architettoniche, come accade in ogni altro mestiere che si rispetti e che tenda a divenire riconoscibile. Fissazioni alle quali commisurare, costringendola, la 'materia' dell'architettura (e non i materiali). Per questo negli ultimi progetti i materiali sono sempre più poveri – di varietà, non di qualità – riscattati dalla varietà e qualità della materia (i percorsi, le figure geometriche, i rapporti urbani) nelle sue diverse e possibili combinazioni»⁷⁵.

È una 'ossessione' quella di Aymonino che, nel caso del Gallaratese, parte dal luglio 1967. Una riflessione sulle figure del parallelepipedo e del cerchio, tenute insieme dalla geometria, i due triangoli equilateri slittati lungo un comune lato obliquo,

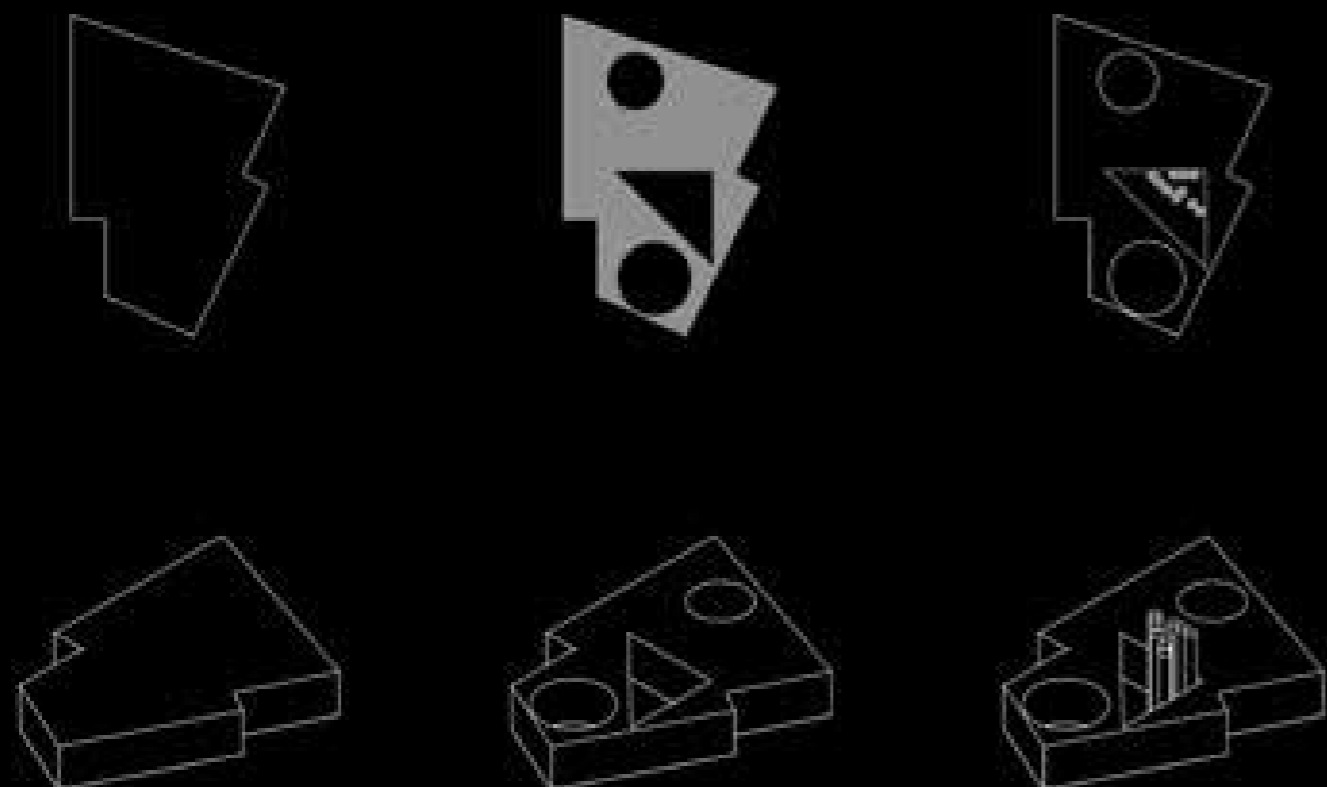
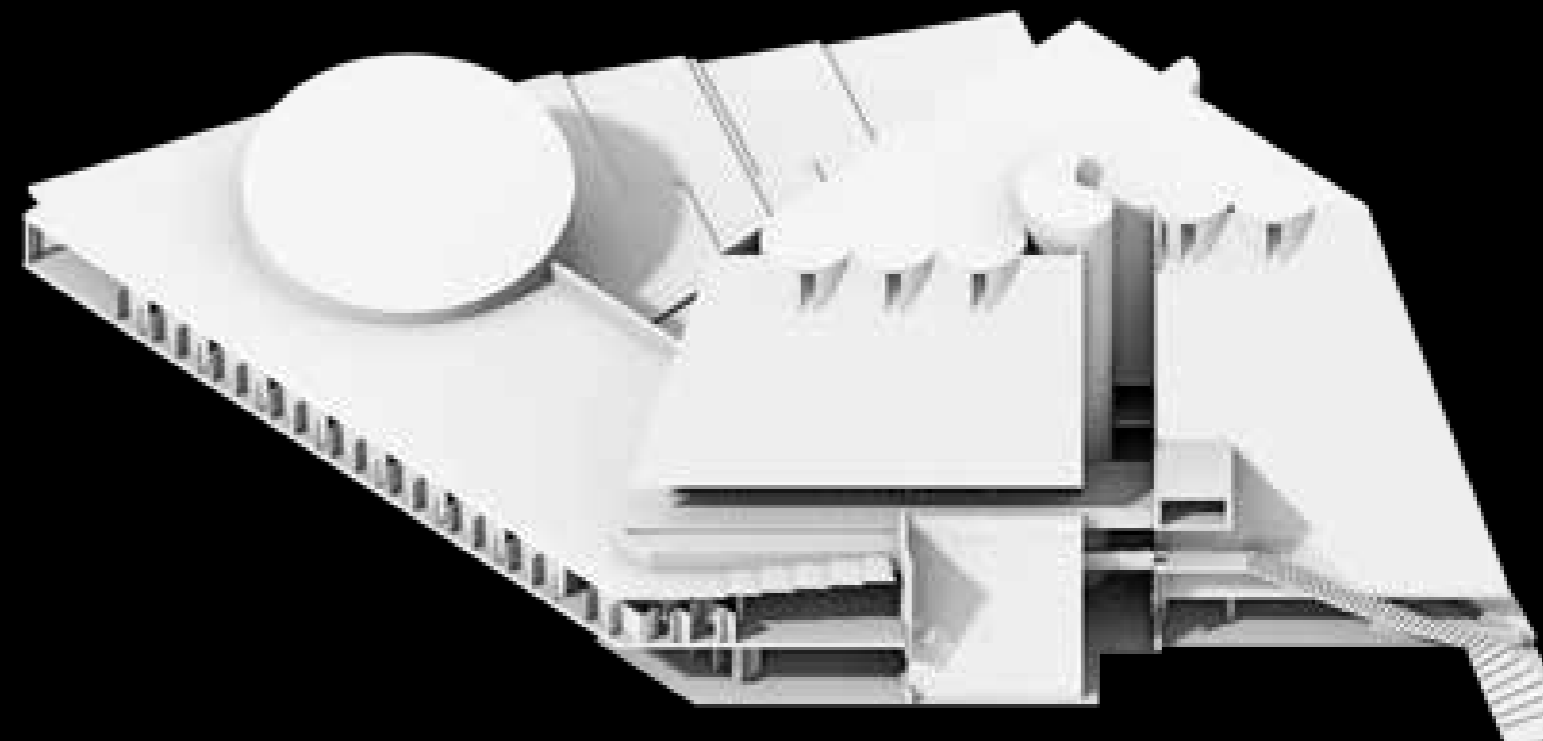
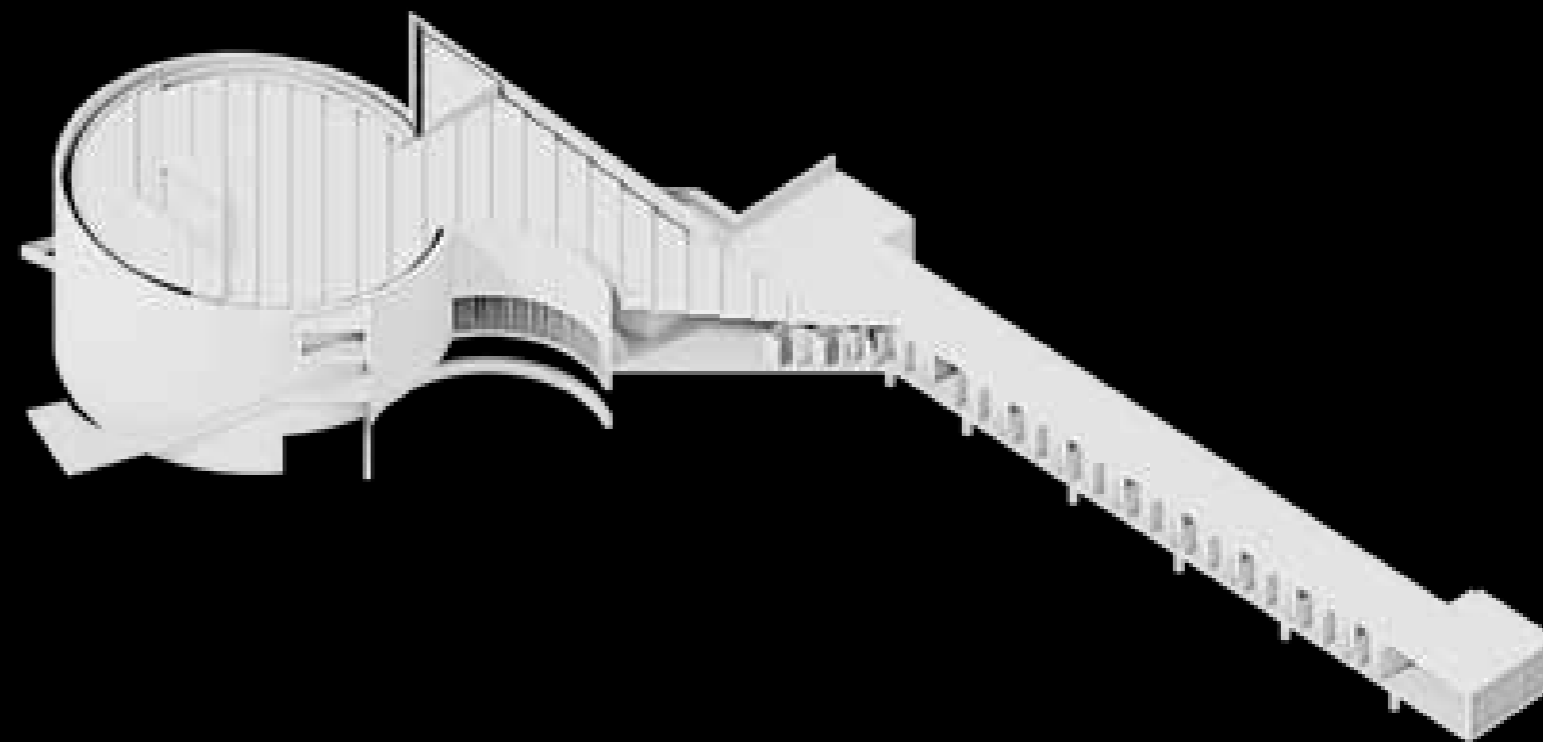
⁷⁵ Carlo Aymonino in Priori, Giancarlo. *Carlo Aymonino*. Bologna: Zanichelli, 1990, p.6.

l'impronta dei quali, determinerà la planimetria definitiva del complesso. Studi planimetrici, dove prevalgono le costruzioni geometriche e le figure tipologiche, restituiti in diagrammi, nel tentativo di raccontare l'importanza della pianta nella formalizzazione del progetto di Aymonino. La pianta come ordinatrice, come sistema combinato di elementi sempre riconducibili a figure primarie.

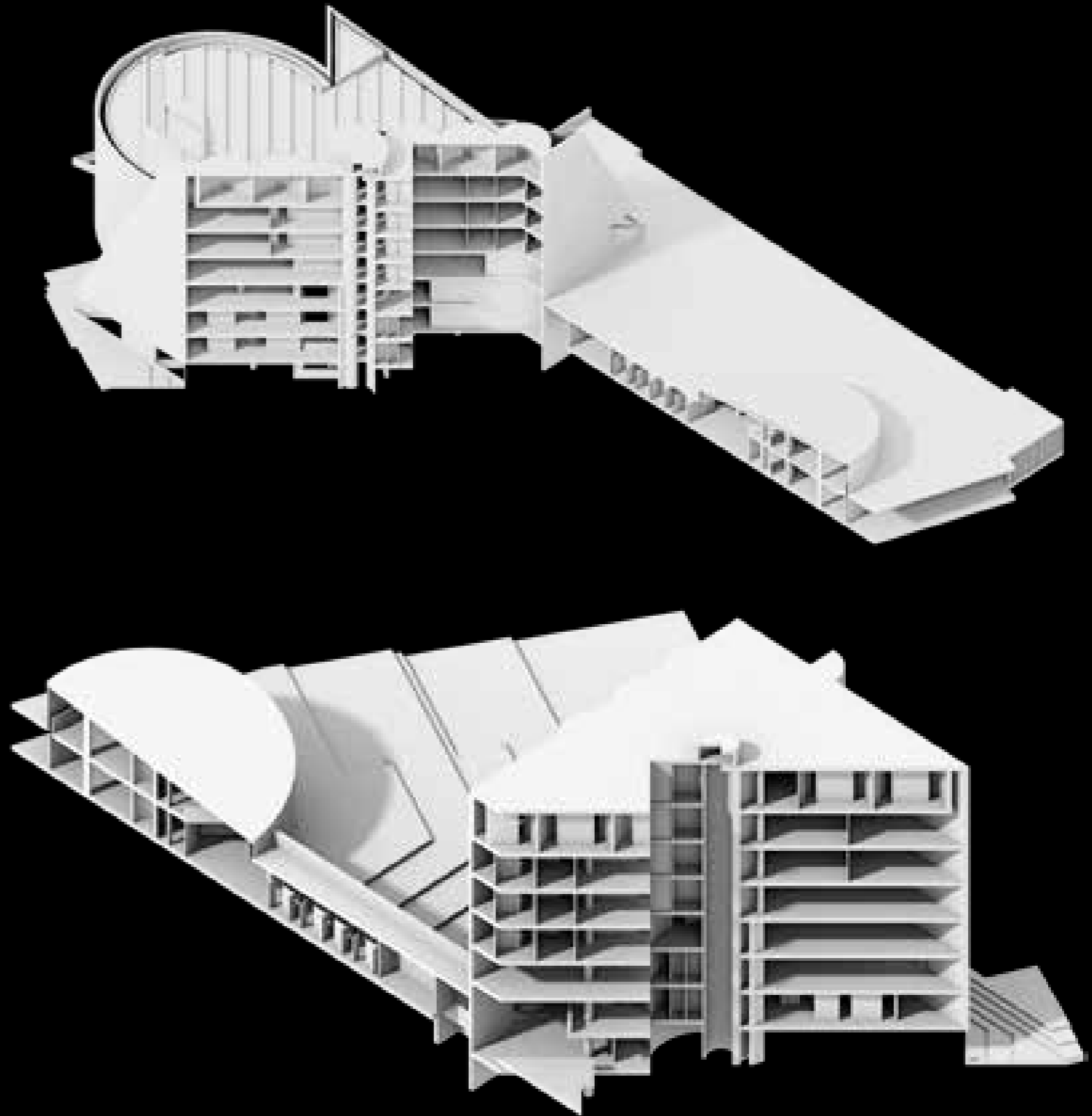
Un progetto quello del Gallaratese che testimonia bene il lavoro dell'architetto, il processo della composizione attraverso successive approssimazioni, reiterando e trasfigurando le stesse figure geometriche: «Possiamo dunque riconoscere in questo patrimonio di disegno e di colore l'eredità dell'esperienza di Aymonino pittore? Credo di sì, anche considerando una specifica autonomia della rappresentazione dell'architettura che qui si fa più astratta (perché non mimetica e maggiormente soggiacente alle geometrie della costruzione). Come non appassionarsi a certi disegni a penna che inseguono percorsi e distribuzioni? Come non entrare nelle profonde cavità, nelle ombre e negli spazi densi di colore? Come non ritrovare nelle elaborazioni tipologiche di Aymonino (sulle quali ha costruito la ragione più viva del suo lavoro di architetto) anche la tradizione pittorica italiana del dopoguerra che fonda nel 'lavoro', incessante, che prova e riprova tratti e colori»⁷⁶.

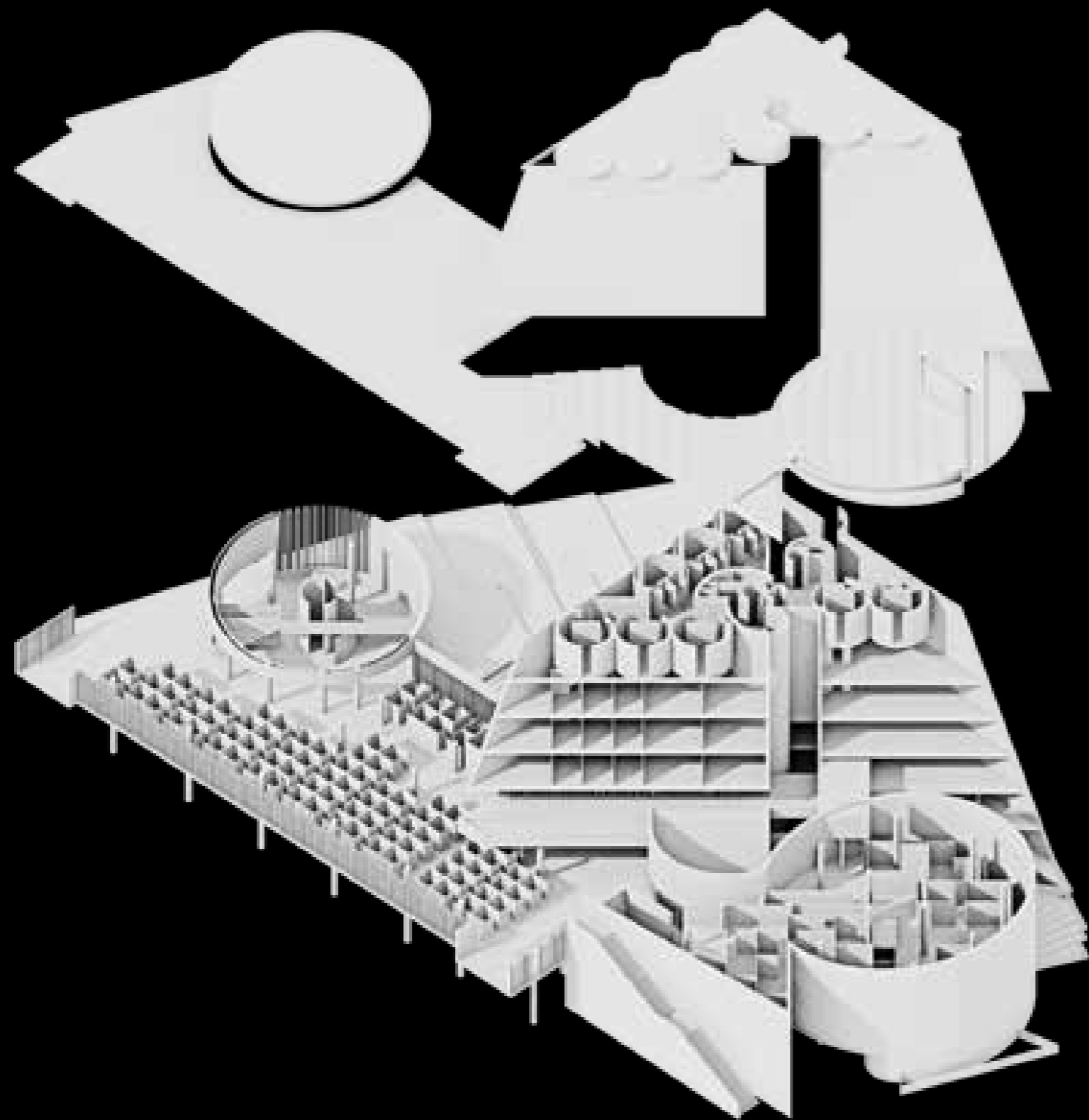
⁷⁶ Luca Monica, "Ero pittore..." *I disegni di Carlo Aymonino e la sua vocazione artistica*, in «Il disegno di architettura» 36, settembre 2009, pp. 7-12.

Spaccati (nella pagina a fianco) e diagrammi della genesi compositiva (in basso) a commento della matrice scultorea del progetto per i Nuovi uffici per la Camera dei Deputati a Roma (disegni dell'autore).



Spaccati a commento della matrice scultorea del progetto per i Nuovi uffici per la Camera dei Deputati a Roma (disegni dell'autore). Ancora il tema dei percorsi e della sezione come ambiente dotato di autonomia, un 'mondo' interno all'edificio.



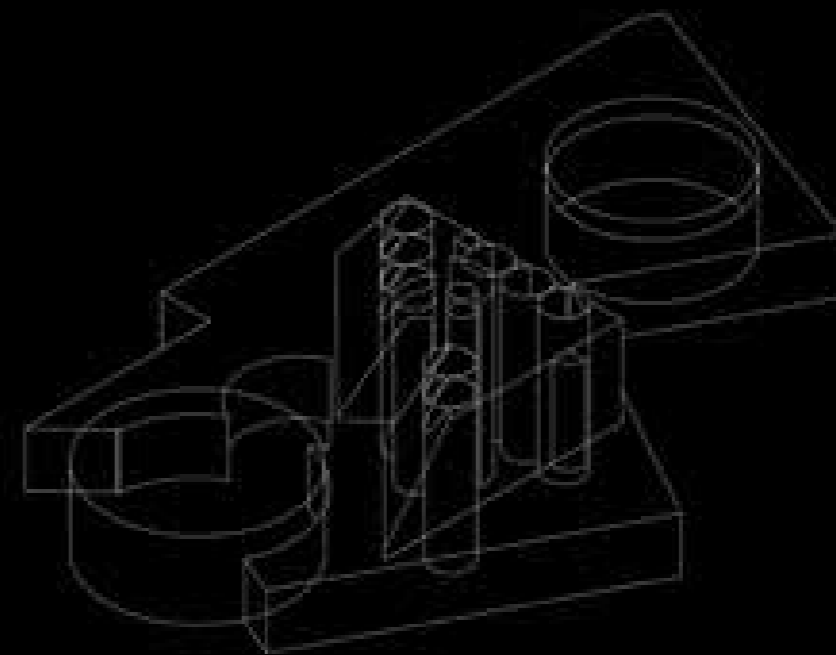
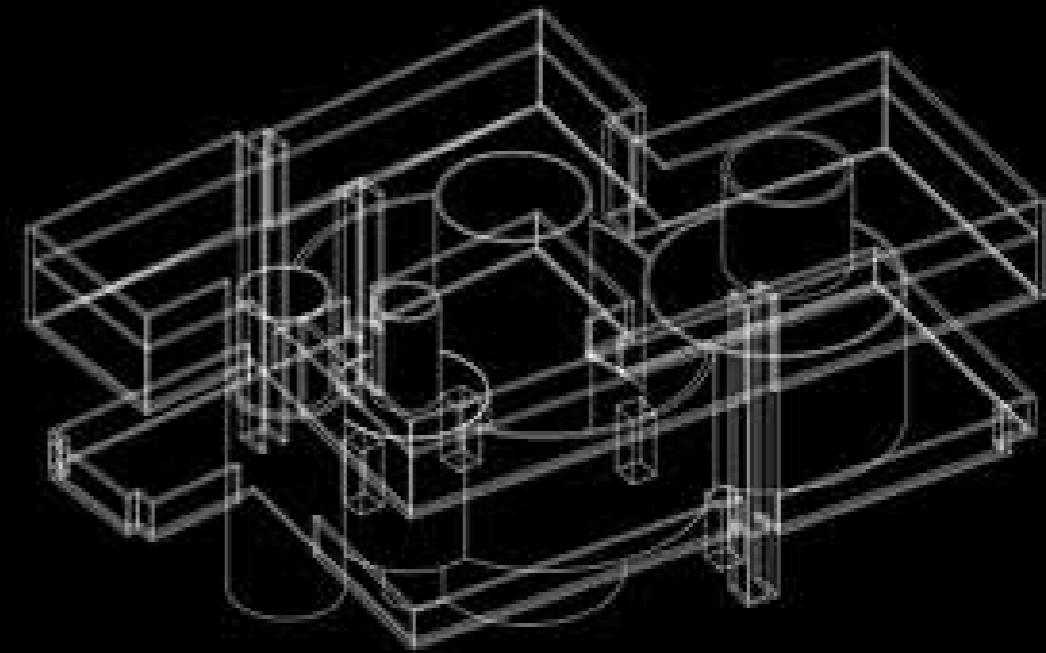


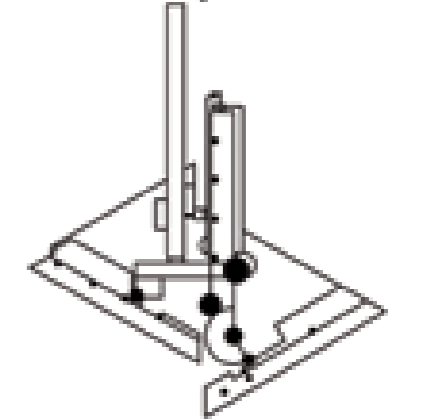
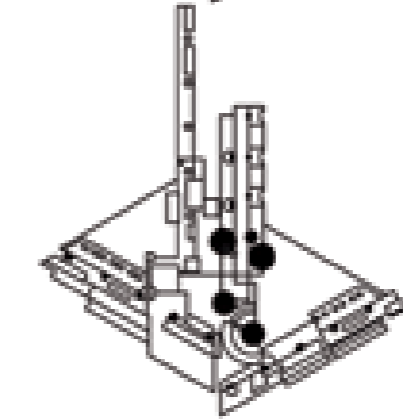
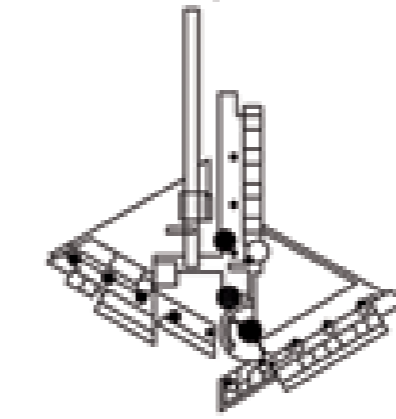
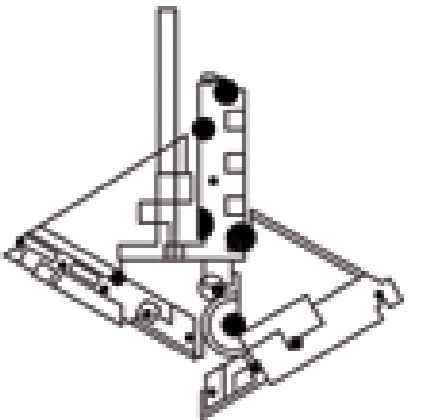
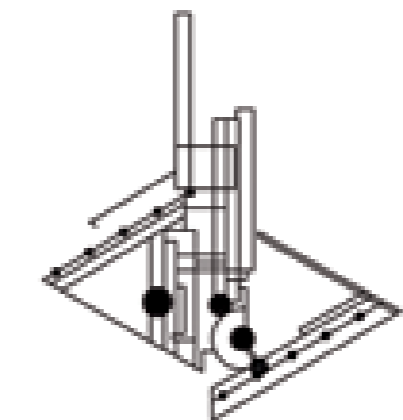
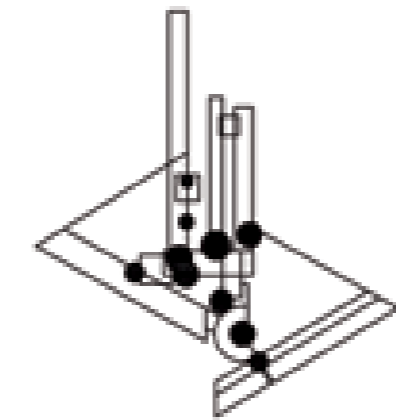
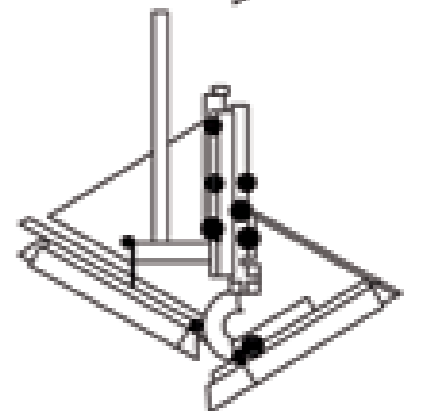
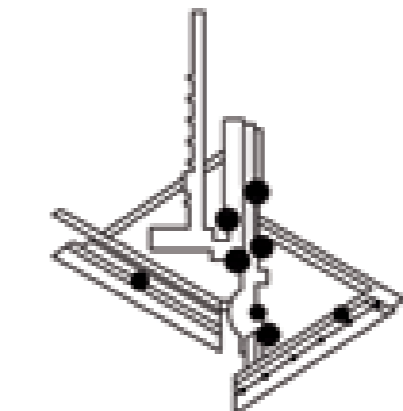
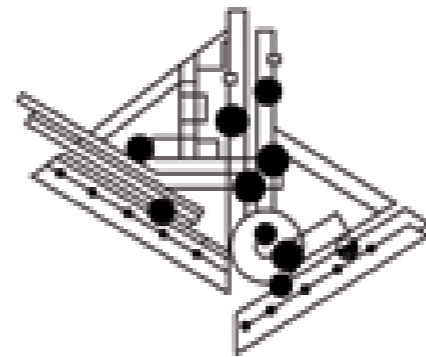
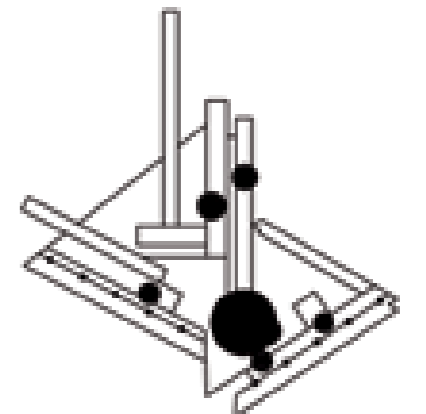
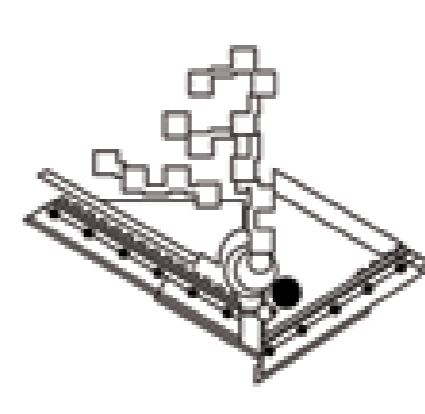
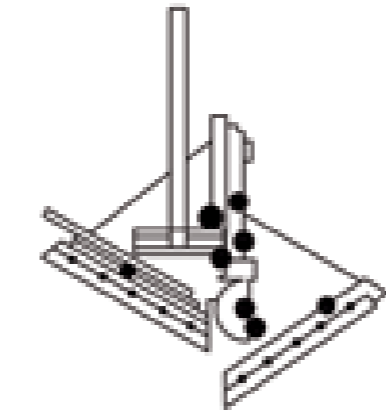
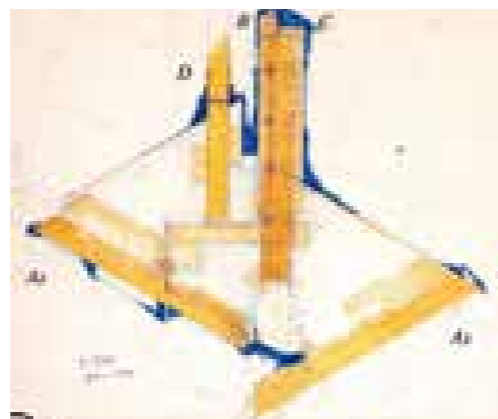
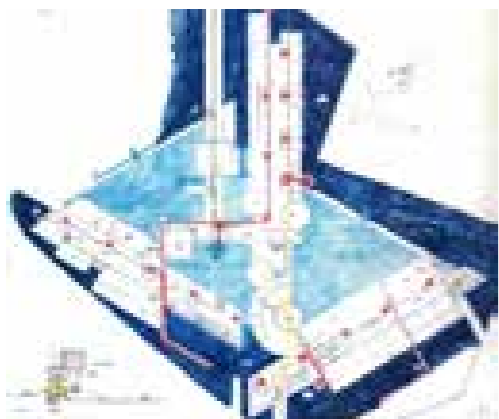
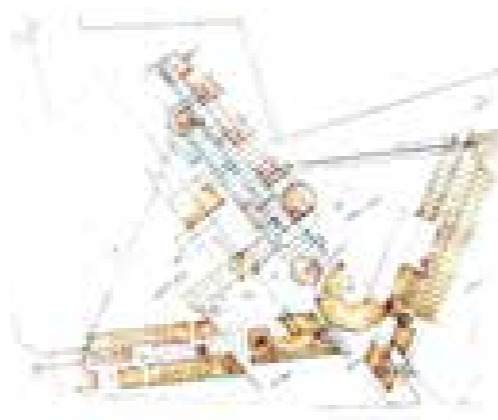
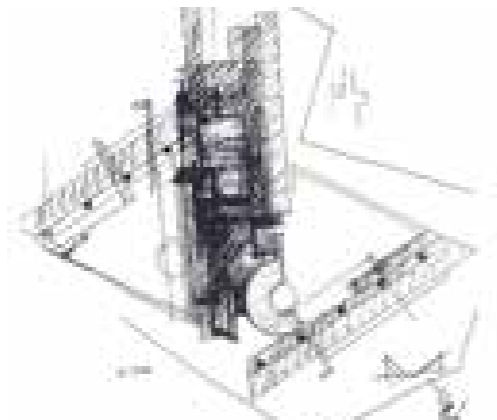
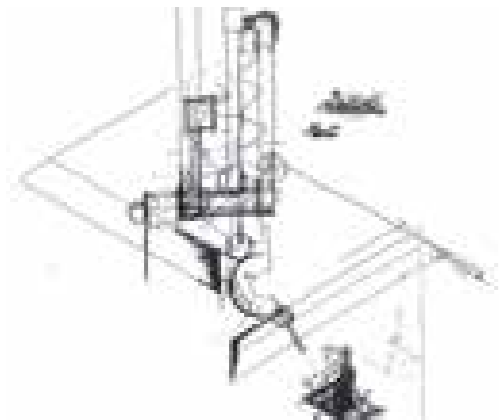
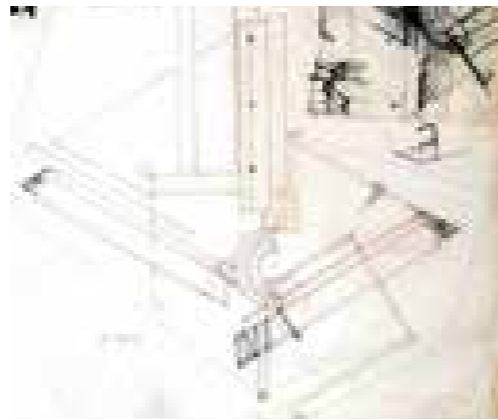
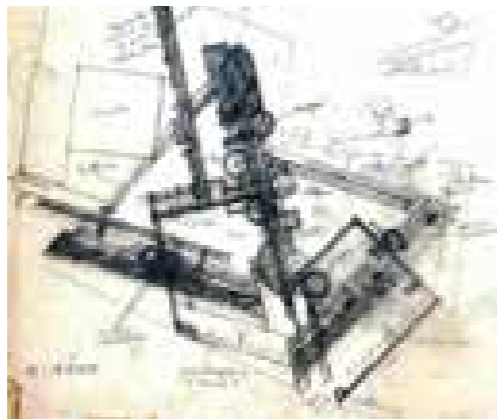
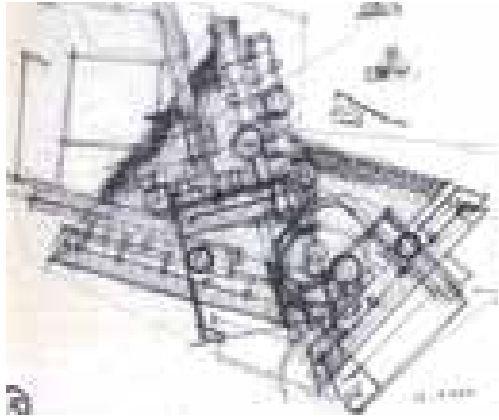
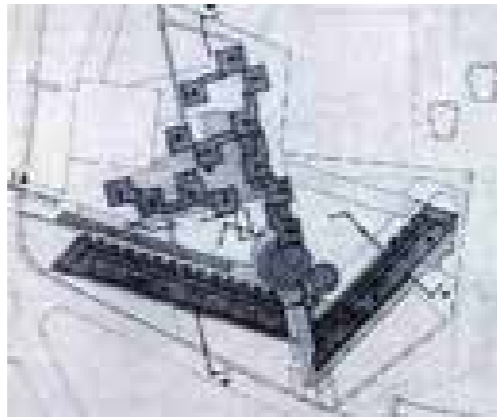
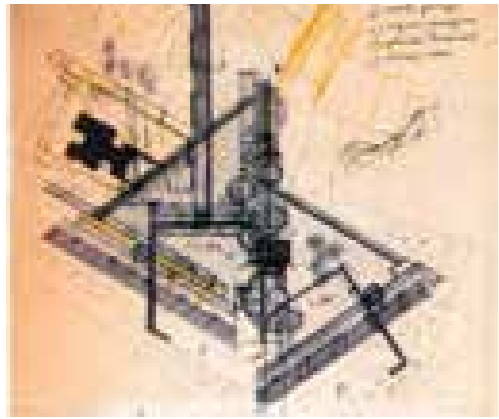
Esploso. La ricerca formale parte dalla presenza di un volume che viene perforato con elementi circolari che spesso costituiscono i percorsi verticali, o i grandi spazi interni, o il sistema generativo/di fulcro della composizione.

Altri elementi cilindrici raggruppati perforano la piramide per trasformarsi in *cannon lumier* lecorbusieriani (disegno dell'autore).

In questa doppia pagina:
Un processo compositivo comune nel progetto per il Teatro Paganini e per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati: un volume urbano determinato dagli allineamenti con l'esistente e la sottrazione di volume. Figure inizialmente semplici e poi complicatissime (disegni dell'autore).

Nelle doppie pagine successive:
Un processo creativo indagato nel lungo farsi del progetto per il Gallaratese di Milano, che dà la possibilità di mettere a fuoco questo aspetto della poetica di Aymonino (elaborazione grafica e disegni dell'autore).





La relazione formale e figurativa, tra gli edifici scelti, è sottolineata in uno scritto teorico, che risale agli anni del cantiere del Gallaratese. A proposito dei riferimenti formali Aymonino scrive: «[...] sono stati conseguentemente molto determinanti sin dall'inizio, secondo due linee di sviluppo. [...] Sotto questo aspetto si è inteso riprendere, in questa occasione, alcune precedenti ricerche, puntualizzate specialmente nel concorso per il Teatro Paganini in Parma, in particolare quelle sulla 'complicazione' formale e di destinazione d'uso nei punti di sovrapposizione dei percorsi (orizzontali e verticali) con i singoli elementi costituenti il progetto (la sala del teatro, nel caso di Parma, sistemata là dove si sovrappongono i due rettangoli degli uffici; i negozi, i servizi della residenza e le poche attrezzature collettive consentite nel caso del progetto in esame).

La seconda linea di sviluppo, in parte derivante e in parte condizionante la prima, è data dall'utilizzazione – nell'impianto generale dell'insediamento – di figure geometriche elementari (i due triangoli) quali matrici 'funzionali' al risultato compositivo da raggiungere. Facilmente leggibili planimetricamente, nel disegno su di un piano bidimensionale, i due triangoli sono gli elementi ordinatori della composizione d'insieme, i suoi confini fittizi, riconoscibili quindi come tali solo all'interno del processo di progettazione, là dove diviene processo compositivo.

[...] I confini, in tal modo tracciati, sono successivamente negati in parte – proprio rispetto al compito ordinatore, ma elementare, loro assegnato – dal 'complicarsi' delle figure di base nelle tre dimensioni, in particolare nei punti di

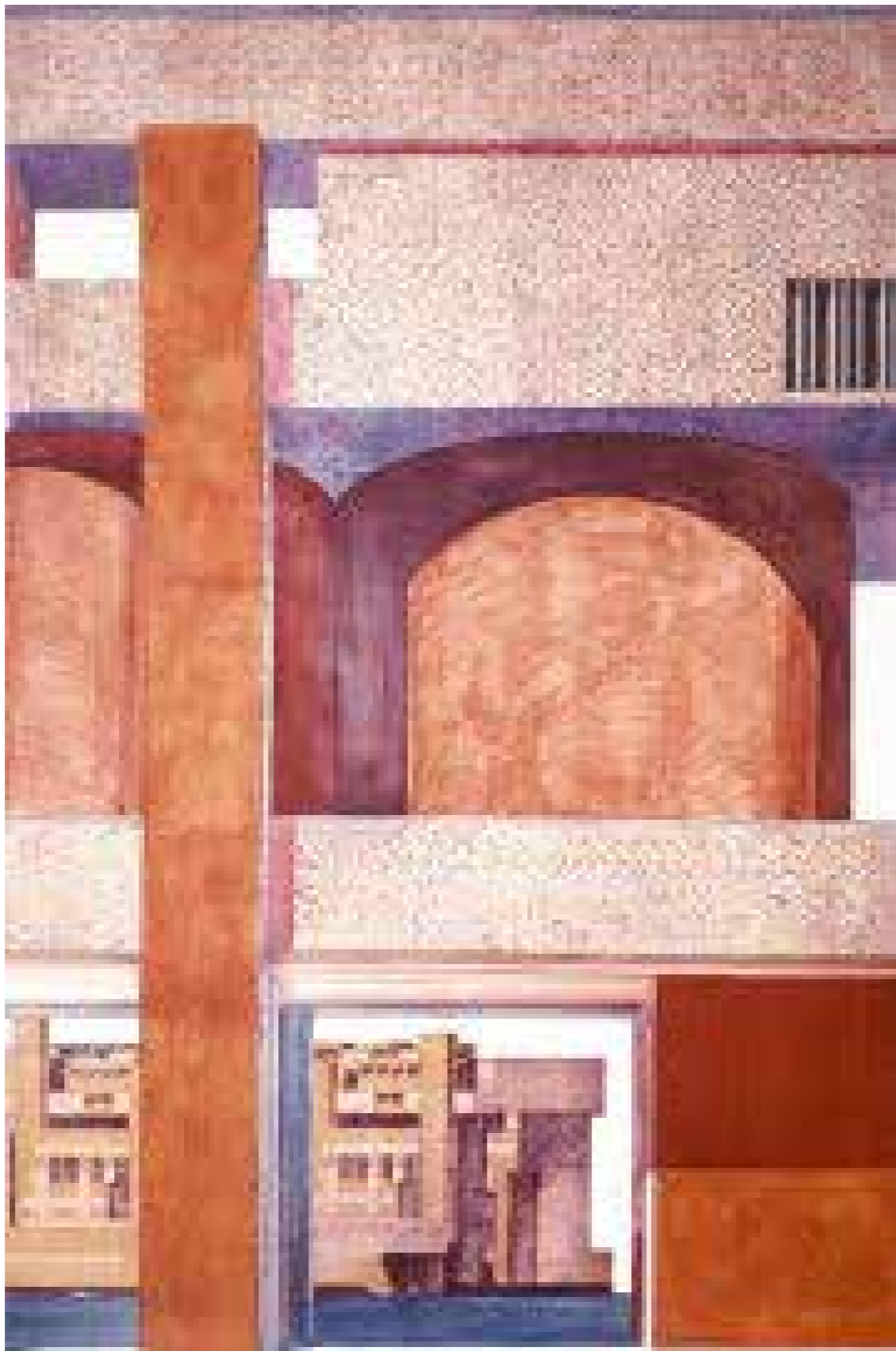
sovrapposizione dei percorsi con gli elementi singoli o di questi tra di loro [...]»⁷⁷. Difficile comprendere però, la complessità formale insita in questi progetti, attraverso la geometria piana, come sottolinea Claudia Conforti nell'intervista concessa all'autore, forse sarebbe opportuno parlare di stereometrie, nei progetti di Aymonino, dove le figure geometriche tendono ad essere celate – al termine del procedimento creativo – in luogo della riconoscibilità del singolo volume, in quanto, come ricordava Tafuri: «Il complesso progettato da Aymonino sembra voler sottolineare ogni soluzione, ogni cerniera, ogni artificio formale: Aymonino declina il linguaggio della sovrapposizione e della complessità, in cui i singoli oggetti, parossisticamente allacciati tra loro insistono nell'ostentare il proprio ruolo all'interno della 'macchina' complessiva »⁷⁸.

Sovente avviene, si è osservato, che Carlo Aymonino si soffermi a ridisegnare, anche per parti, i suoi progetti, contribuendo a chiarire alcuni aspetti rilevanti della sua poetica. In tre disegni postumi, si legge un rapporto formale tra il Paganini e il Gallaratese. In particolare un disegno 'metafisico' intitolato *Gallaratese del 1973 con l'edificio di Milano che pare 'navigare' sullo sfondo*

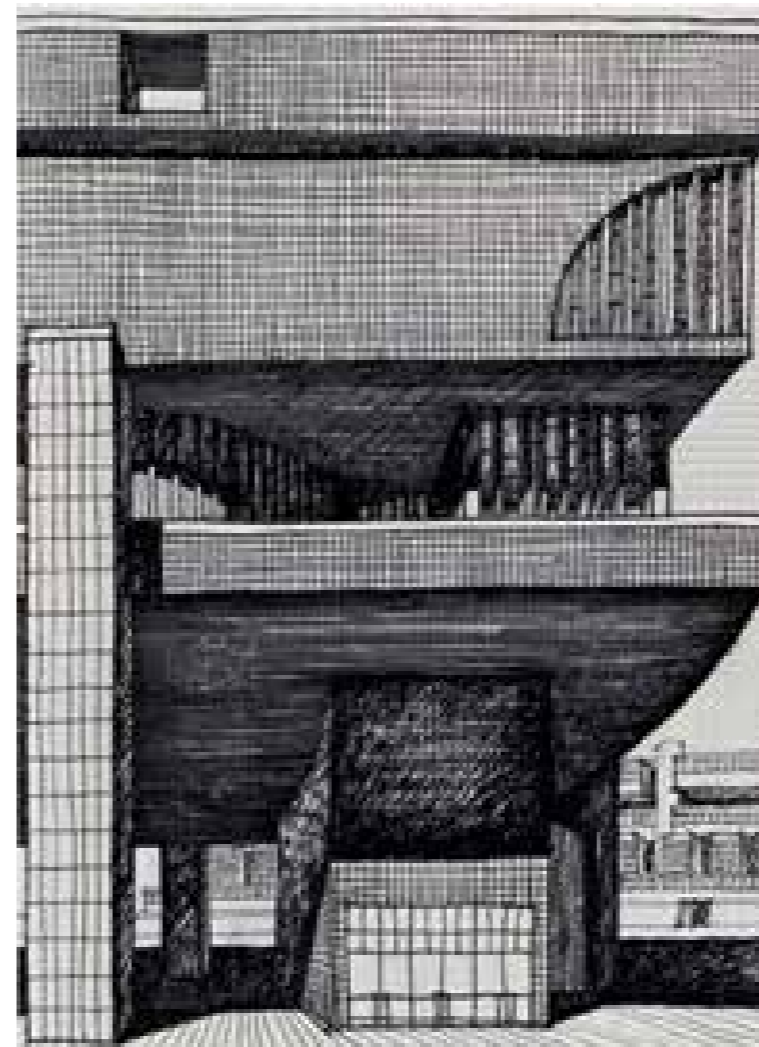
⁷⁷ Carlo Aymonino, *Il progetto dell'insediamento Gallaratese 2 a Milano*, in Aymonino, Carlo e Aldo Rossi. *Due progetti per l'insediamento Gallaratese 2 a Milano*, Gruppo Architettura. Quaderni di progettazione 3, AA. 1969-70, IUAV, Venezia 1970, pp.9-16.

⁷⁸ Manfredo Tafuri, *L'Architecture dans le Boudoir. The Language of criticism and the criticism of language*, 1974, ora *L'architecture dans le boudoir*, in *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino: 1980, pp. 336-337,341-342.

Courtesy e Copyright:
FFMAAM | Fondo
Francesco Moschini
A.A.M. Architettura Arte
Moderna.
Carlo Aymonino
"Gallaratese" 1973,
Tecnica mista su tela,
297x199 cm.
Note:
in alto firma e data, in
basso a destra, dedica
"per Francesco (Moschini),
Carlo Aymonino".



Università Iuav di Venezia,
Archivio Progetti – Fondo
Carlo Aymonino.
Teatro Paganini in Parma.



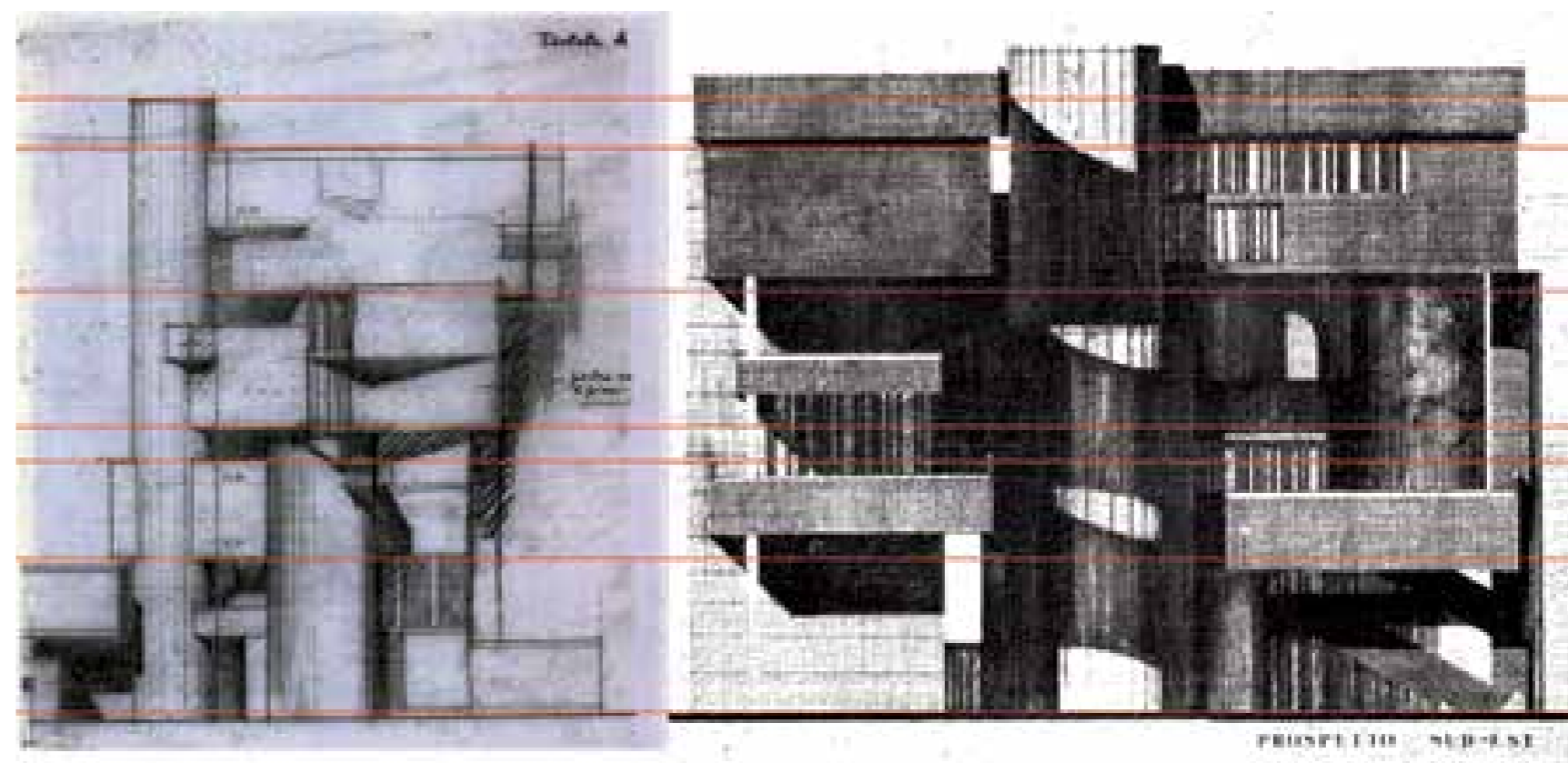
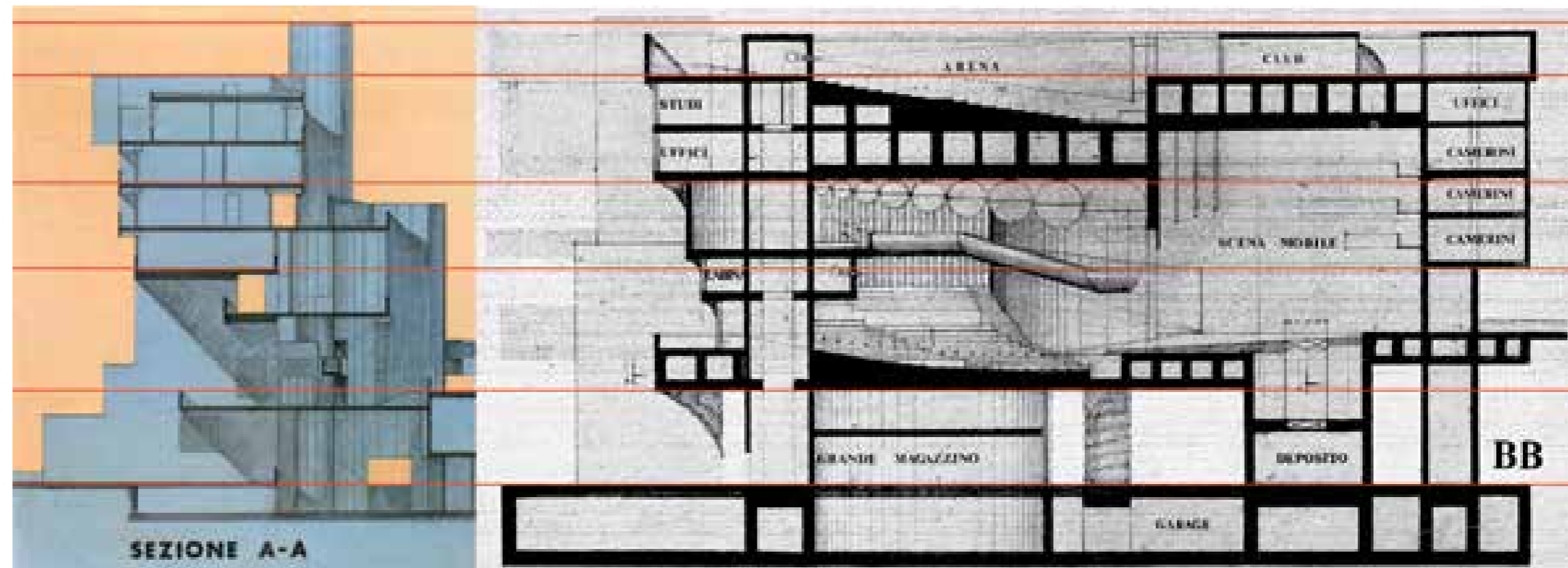
inquadrato dal corpo del Teatro Paganini in primo piano. Studi nei quali viene rievocata l'abilità coloristica e pittorica: guardando l'architettura attraverso gli occhi della pittura, si potrebbe affermare, confrontando il disegno commentato, con un secondo disegno, in cui lo studio si concentra sulla soluzione angolare. Un raffronto più sistematico tra i due progetti – con la sezione del Gallaratese e la testata sud-est del Paganini – consente la lettura di figure che Aymonino mette a punto nel progetto parmense per poi reitarle nel Gallaratese: l'alto coronamento dell'edificio, gli elementi smangiati che cinturano i corpi cilindrici, i rapporti proporzionali tra gli elementi della composizione. Componenti grammaticali riconoscibili anche nelle rispettive sezioni costituiscono una sintassi unica a prescindere dalla funzione. Nel confronto tra di esse l'edificio A1 del Gallaratese e il Teatro Paganini risultano di eguale altezza. Il cilindro del corpo scala del Gallaratese raggiungere quello del Paganini e di nuovo i rapporti proporzionali sembrano ricopiati, quasi a sottolineare i meccanismi compositivi replicati da Aymonino.

Una tavola dell'autore, propone un confronto tra gli schizzi di introduzione formale relativi ai progetti per il Teatro Paganini e per il Gallaratese. L'impronta planimetrica, nel rapporto tra figure che fanno da contenitore e quelle che sono contenute, evidenzia il comune intento compositivo aymoniniano: due figure principali che frizionano, i due rettangoli, nel caso del Paganini e i due triangoli nel Gallaratese, insieme alle addizioni circolari disposte in modo disinvolto ma sempre riportate in proporzioni esatte: il cerchio è figura di raccordo della composizione.

Un disegno interpretativo dell'autore, con la sovrapposizione della pianta del progetto per il Teatro Paganini alla pianta del Palazzo della Pilotta alla stessa scala, rimanda alla sovrapposizione tra la pianta dei Mercati traiane e quella del Gallaratese. Anche in tal caso, non è possibile parlare unicamente di suggestioni, le corrispondenze metriche dimostrano l'interesse di Aymonino verso lo studio dei monumenti, attraverso il ridisegno interpretativo. I pilastri del Teatro Paganini hanno lo stesso passo di quelli del Palazzo della Pilotta in corrispondenza degli spazi voltati di ingresso al Palazzo. Una larghezza sulla quale sono impostate anche le figure elementari collocate a prolungamento del corridore farnesiano.

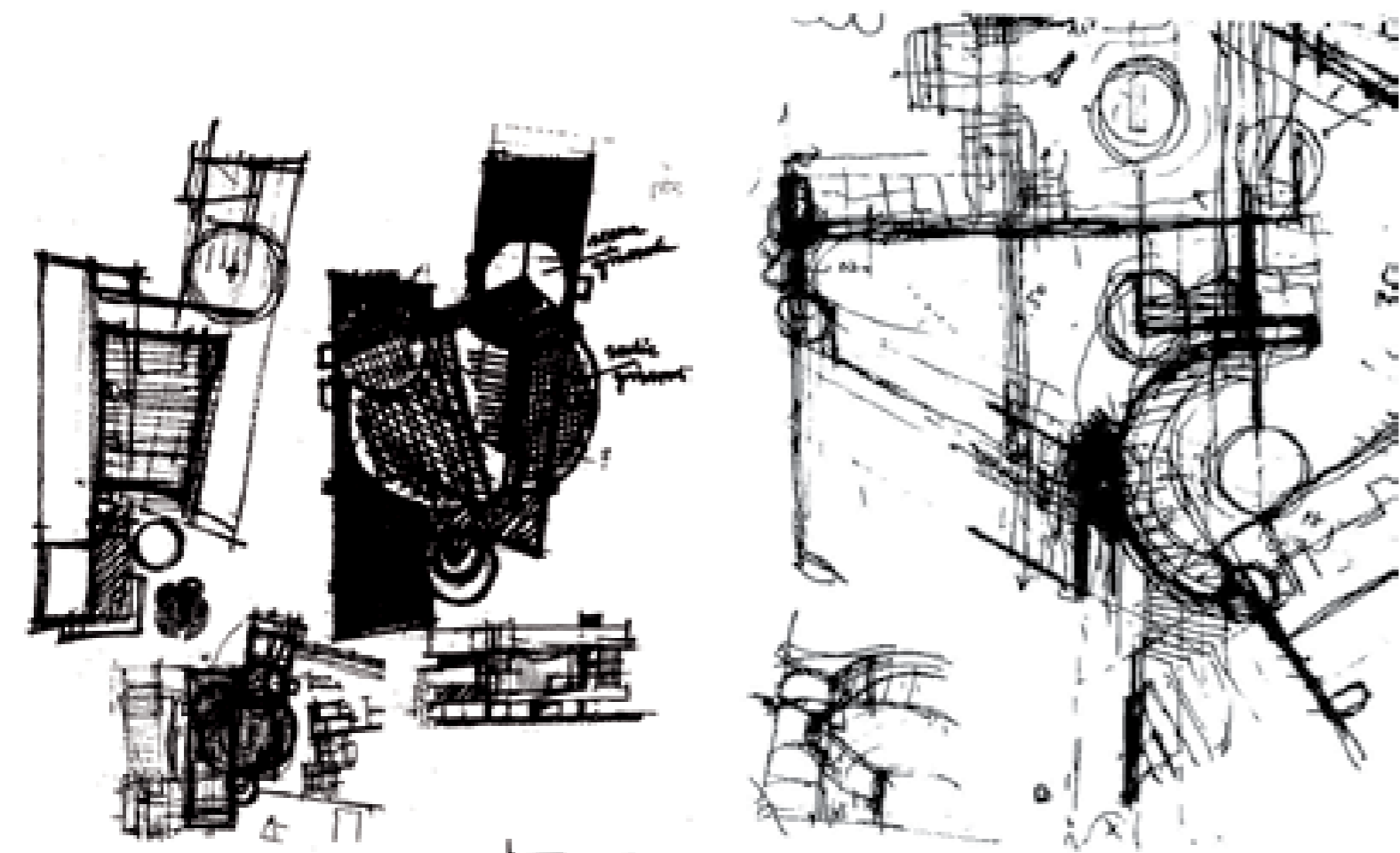
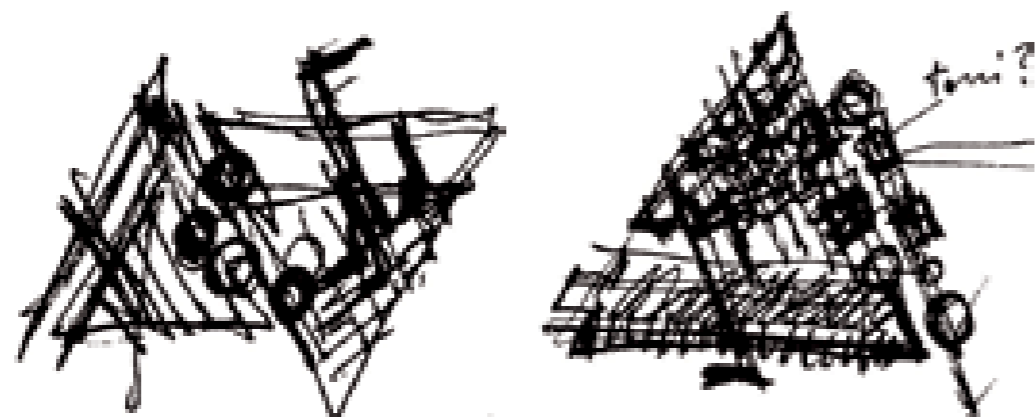
Oltre all'aspetto della complicazione formale i due progetti hanno in comune quello della complessità dei percorsi: in questo probabilmente il Palazzo della Pilotta, con le sue spazialità, ha condizionato il pensiero creativo di Aymonino al momento del progetto. I lunghi percorsi a piano terra, che attraversano i corpi longitudinali, progettati nel Gallaratese, potrebbero essere rilette come richiamo al tema del corridore farnesiano (oltreché alle gallerie dei Mercati traiane).

Sezione dell'edificio A1 del Gallaratese (in alto a sinistra), sezione longitudinale del Teatro Paganini (in alto a destra).
Testata dell'edificio A1 del Gallaratese (in basso a sinistra), testata del Teatro Paganini (in basso a destra).
La sezione è il momento che consente un confronto più sistematico e chiaro tra i due edifici, qui insieme alle testate, in cui si agglutinano le forme cilindriche (elaborazione grafica dell'autore).



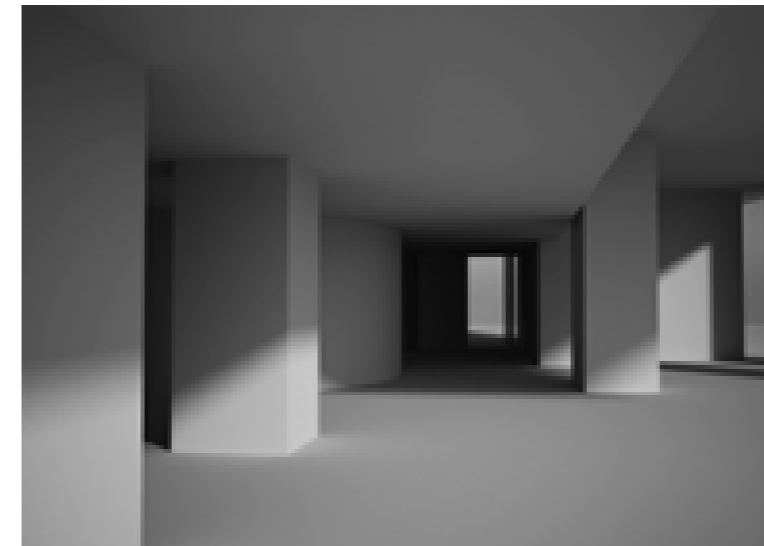
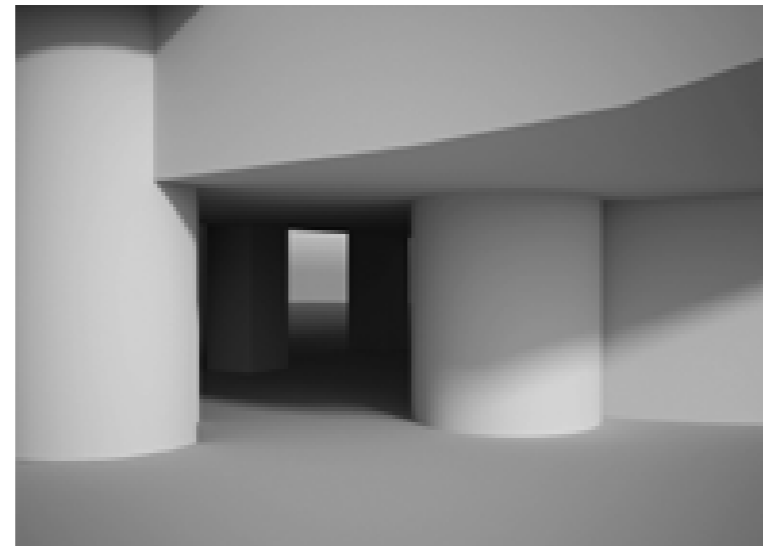
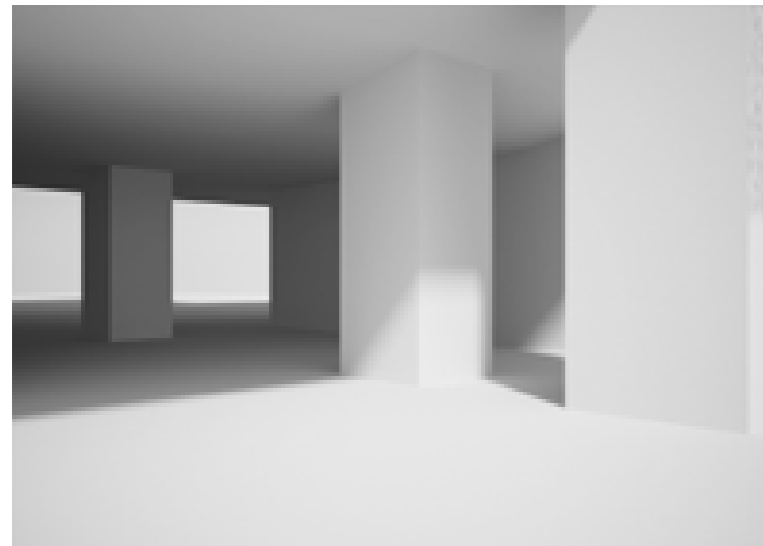
Un confronto tra gli schizzi di studio del progetto per il Teatro Paganini (in basso a sinistra) e per il Gallaratese (in alto e in basso a destra).

Due figure principali che frizionano, i due rettangoli, nel caso del Teatro Paganini e i due triangoli nel Gallaratese, con il cerchio come figura di raccordo della composizione (elaborazione grafica dell'autore).



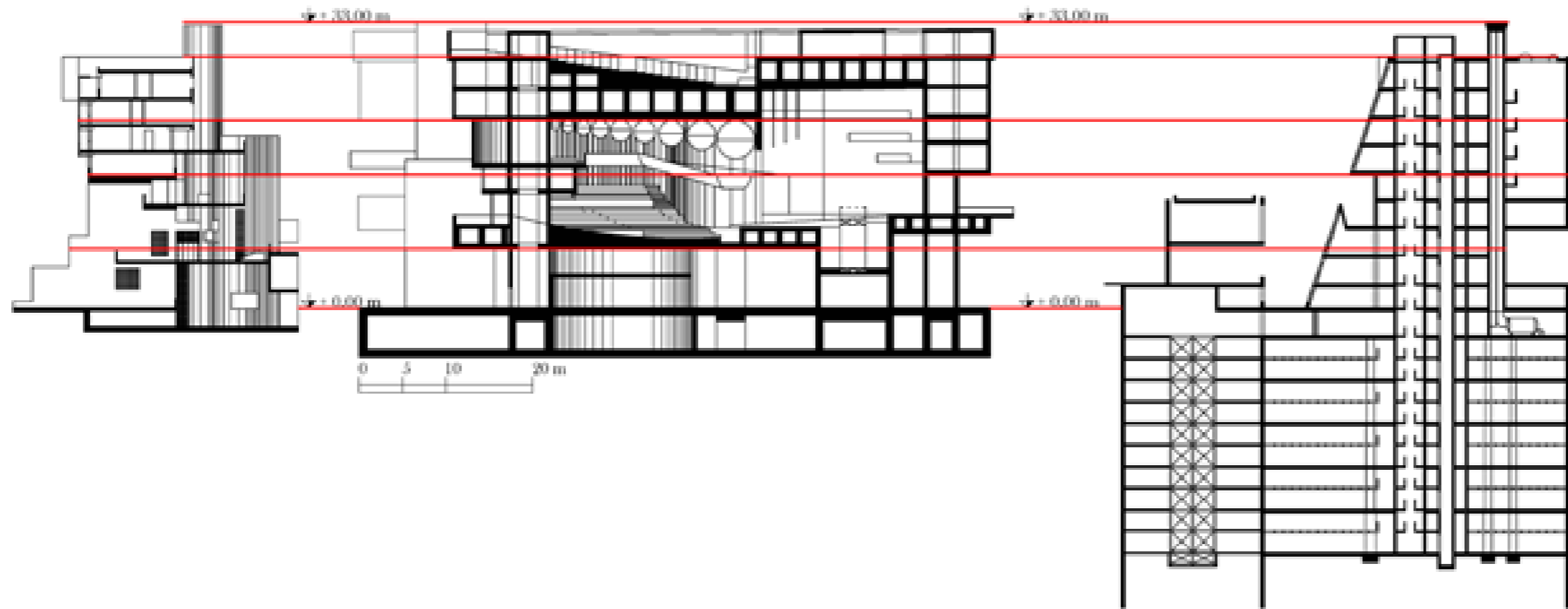
Sovrapposizione della pianta del progetto del Teatro Paganini alla pianta del Palazzo della Pilotta alla stessa scala: anche in tal caso, come per i Mercati traianei, non sono solo suggestioni, ma copie. I pilastri del Teatro Paganini ricopiati da quelli della Pilotta, come il passo tra questi e le larghezze delle figure elementari (disegno dell'autore).



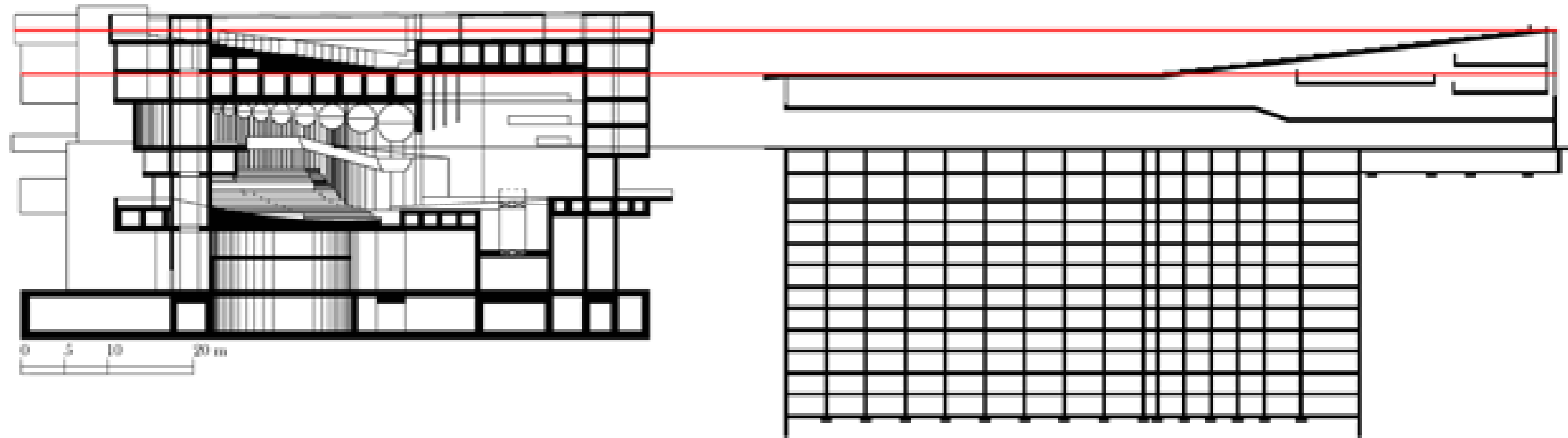


I grandi pilastri del progetto per il Teatro Paganini (al centro, disegni dell'autore) mimano quelli del Palazzo della Pilotta (in alto), a voler sottolineare la continuità formale e spaziale. Una continuità analogica che è possibile riscontrare anche nel Gallaratese e nei suoi lunghi passaggi a terra (in basso).





Sezione dell'edificio A1 del Gallaratese (in alto a sinistra), sezione longitudinale del Teatro Paganini (in alto al centro), sezione trasversale del progetto per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati (in alto a destra).
 Sezione longitudinale del Teatro Paganini (in basso a sinistra), sezione longitudinale del progetto per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati (in basso a destra).
 La messa al vaglio delle sezioni più significative permette di vedere le eguaglianze nelle misure: i tre progetti hanno la stessa altezza (in alto) e la ripetizione del tipo dell'arena sul tetto del Teatro Paganini e del progetto per i Nuovi uffici per la Camera dei Deputati (in basso). Disegni dell'autore.



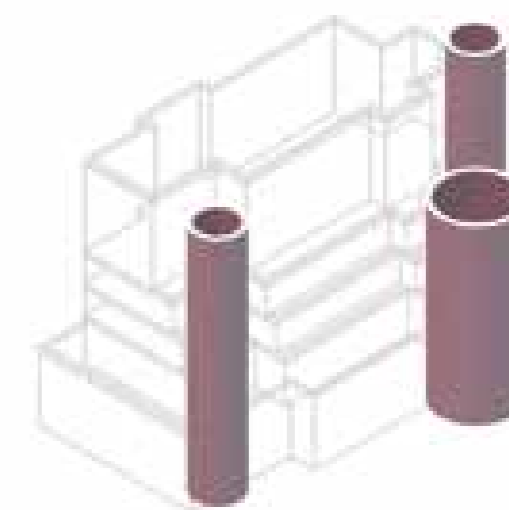
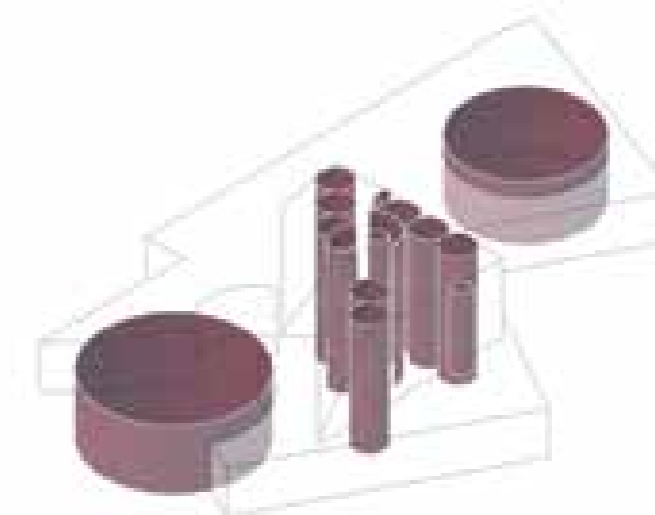
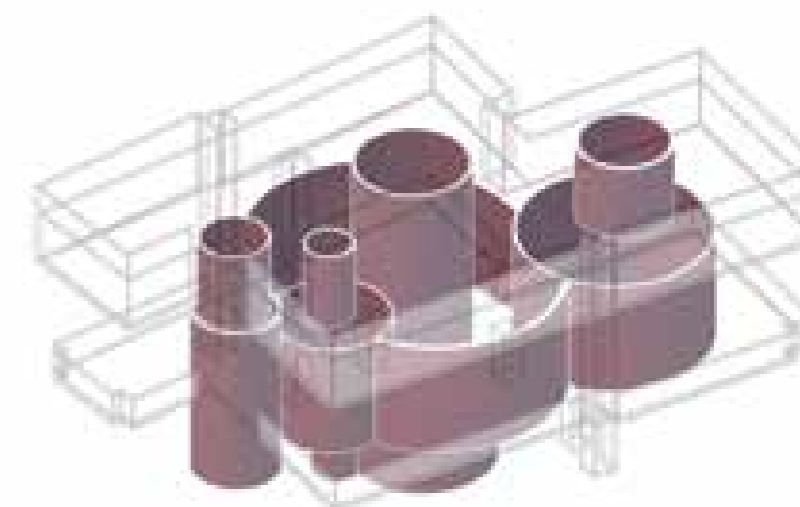
Il nodo della composizione, in cui si raccordano i corpi lineari è un teatro, come lo era per il Teatro Paganini ed i corridori della Pilotta a Parma: «Un altro aspetto molto importante del Gallaratese, è che è una forma esplosa, con il nucleo, che guarda caso è proprio un teatro all'antica, in cui mette le botteghe al piano terreno, come al Colosseo, nel rinascimento o in età barocca. Rimescola tutte queste cose, in maniera credo del tutto inconsapevole, però certamente ci sono»⁷⁹.

Un disegno dell'autore – ottenuto mediante la messa al vaglio delle sezioni più significative dei tre progetti – dimostra la corrispondenza metrica – tra figure prismatiche e circolari – permettendo un confronto, per mezzo del quale si evince che: il Gallaratese e il Paganini hanno le stesse altezze, e nel progetto per la Camera dei Deputati, ritorna la misura di 33 metri, se si misura l'altezza dell'edificio dalla quota della chiostrina interna; l'utilizzo del tipo dell'arena al piano attico degli edifici di Parma e Roma, che presentano altezze eguali, sono per Aymonino una sorta di citazione a se stesso.

«Aymonino ricompone i cardini di un sistema distinguibile per parti, traducendolo nella figura, tumultuosa e unitaria al tempo stesso, dell'intarsio.

[...] Una idea di architettura [...] più che di una forma, anche se quest'ultima, sia pure concepita di concerto, anzi nata dall'idea stessa, sembra oscurare le ragioni prime che l'hanno prodotta, in virtù di un retaggio che lo conduce a perpetuare continuamente le stesse, scarse figure; indice di una coerenza di

Il rapporto tra figure prismatiche e cilindriche nei tre progetti scelti dall'autore: il progetto per il Teatro Paganini (in alto), il progetto per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati (al centro), il Gallaratese (in basso). Disegno dell'autore.



⁷⁹ Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

temi, di vedute, persino di consueti meccanismi formali ormai ridotti a icona. [...] Cos'altro possono significare i suoi progetti, se non la fusione in un unico manufatto della complessità urbana? Come se accentrassero in un solo pezzo i temi, le fratture, le discontinuità di una parte complessa di città. In questo senso, la spinta alla complessione, lo schiacciamento virtuale su di un unico piano delle parti che compongono l'edificio, diviene uno strumento per ricomporre ciò che l'analisi ha meticolosamente disgiunto. Come se un nuovo oggetto derivasse dall'articolazione di nodi irrisolti e incompleti»⁸⁰.

La reminiscenza dunque – come individuato al principio della dissertazione – dei processi genetici urbani – della storia delle stratificazioni della città come ragione progettuale – diventa più esplicita ad uno sguardo prospettico e incrociato sui tre progetti nei quali a forme analoghe corrispondono funzioni dissimili, atte ad avvalorare la profonda verità dell'architettura, rendendo formalmente compiuta una parte di città, in modo da durare nel tempo anche con usi diversi, perché: «È esattamente quello che è avvenuto con l'architettura antica. Se pensi al tempio di Adriano, che è stato tutto, da residenza nobiliare a Borsa, eccetera, ed ha funzionato sempre. Questo era un dato che sicuramente Carlo aveva in mente»⁸¹.

80 Pitzalis, Efsio, a c. di. *Carlo Aymonino: disegni 1972-1997*. Milano: Motta, 2000, pp. 7-9,13.

81 Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

Parte quarta

Vedute

La tecnica della veduta
come istanza verificatrice

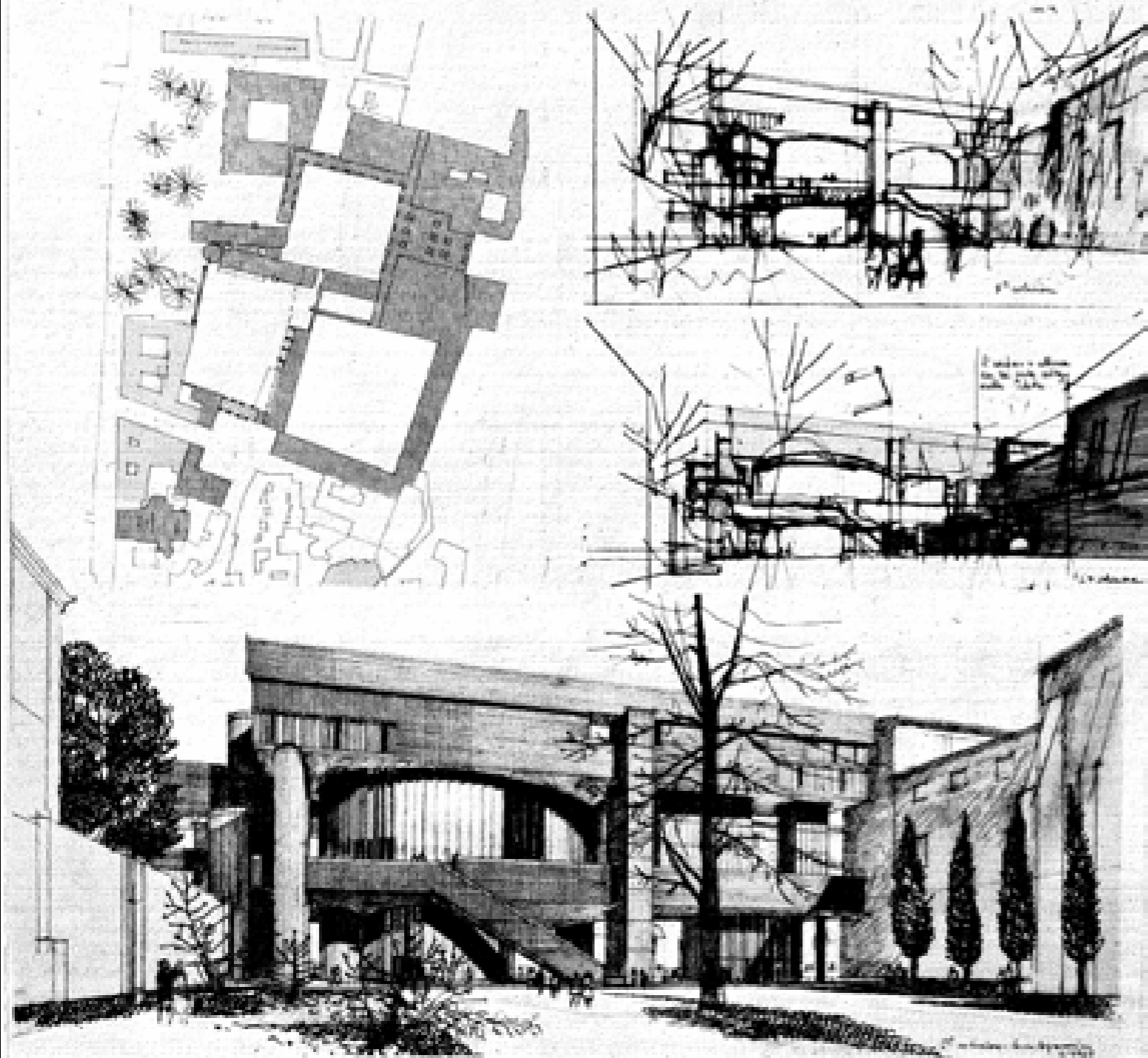
L'indagine dell'autore – tesa all'individuazione di un metodo nel fare progettuale di Carlo Aymonino – impostata sull'impiego di disegni interpretativi e di restituzione tridimensionale delle opere, è volta a svelare tecniche sommesse al progetto.

I tre punti argomentativi evidenziano oltreché un metodo progettuale, delle attitudini, sempre presenti in tutte le opere dell'architetto.

Il disegno, insieme all'importanza della cronistoria urbana, e più in generale, della storia dell'architettura, è l'aspetto che fa da sfondo, a tutta la ricerca progettuale del professor Aymonino. Una ricerca della storia nel progetto, si è osservato, preceduta da uno studio sistematico delle stratificazioni urbane, allo stesso modo individuabile come metodo analitico. Tale processo trova nell'analogia con immagini storiche il pretesto per il progetto. Ed ancora il disegno, particolarmente quello prospettico, è impiegato come istanza allo stesso tempo progettuale, analitica, di controllo delle misure rilevate e di quelle progettate.

Alla luce di tali premesse teoriche e pratiche insieme, l'autore ha tentato di ricostruire la genealogia creativa di Aymonino, partendo quindi da questa duplice attitudine al disegno e alla storia, domandandosi da dove potesse derivare, soffermandosi sulla formazione: «Vorrei parlare adesso del tema della veduta prospettica, uno strumento così importante per Aymonino. [...] Gianugo Polesello, all'IUAV, faceva disegnare agli studenti delle vedute prospettiche di città. Lo stesso avveniva a Roma con Mario De Renzi, di cui Aymonino fu studente: sono conservati dei disegni con delle vedute di città di Aymonino. Le chiedo questo nell'intento di capire, sempre pensando alla genesi del progetto per via morfologica, da dove derivi questa attitudine e disinvoltura

CONCORSO PER LA RICOSTRUZIONE



DEL TEATRO PAGANINI IN PARMA

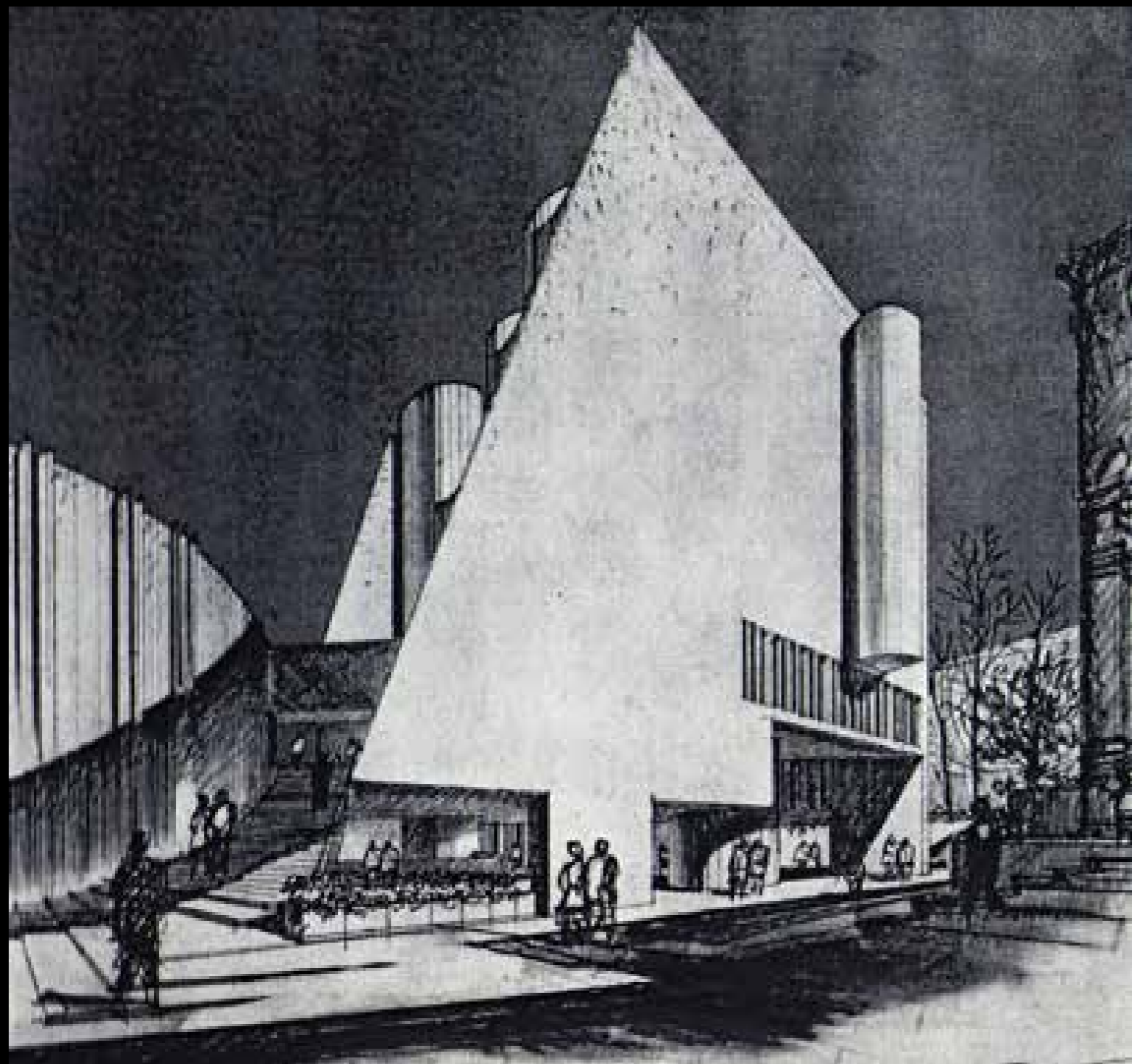
Dalla tavola di concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, studi prospettici per la piazza a est (nella pagina a fianco). Restituzione grafica della veduta dalla tavola di concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma (in basso, disegno dell'autore).



Dalla tavola di concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, studi prospettici per lo spazio aperto su via Garibaldi (nella pagina a fianco).

Restituzione grafica della veduta dalla tavola di concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma (in basso, disegno dell'autore).

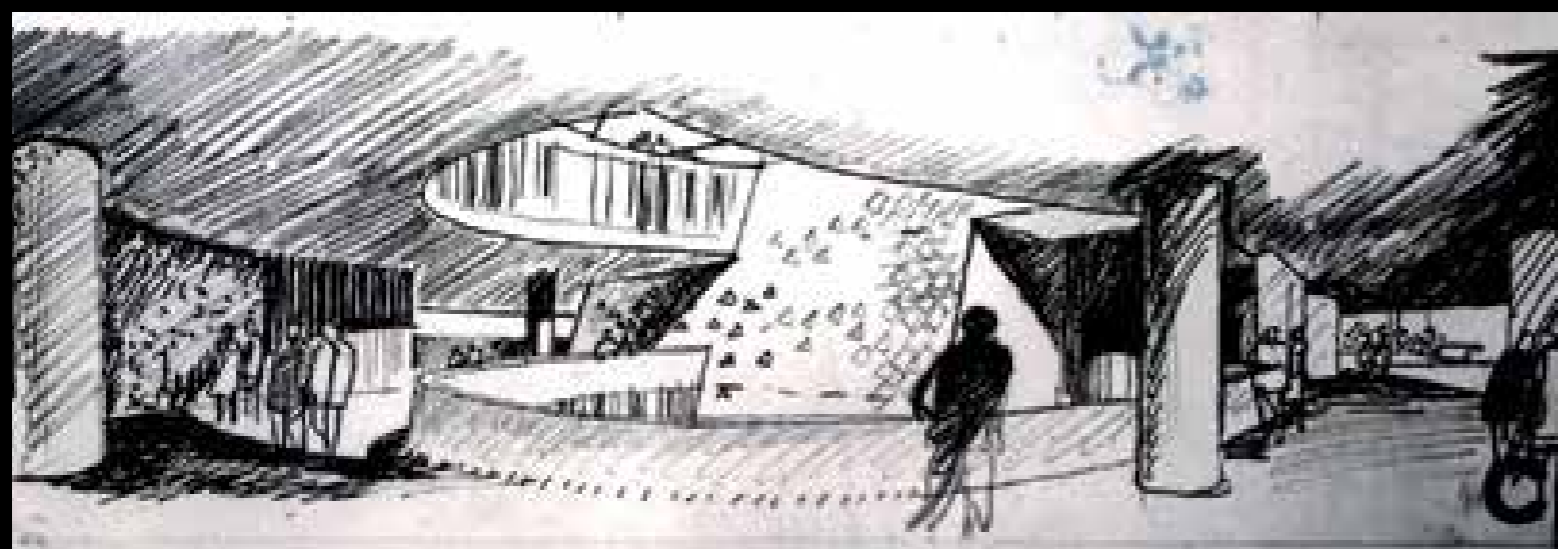
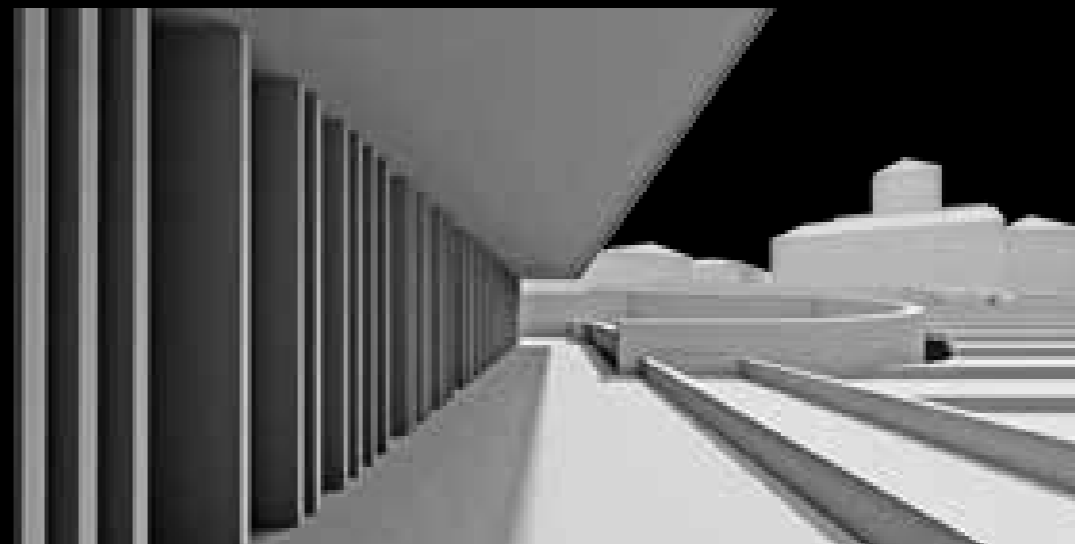
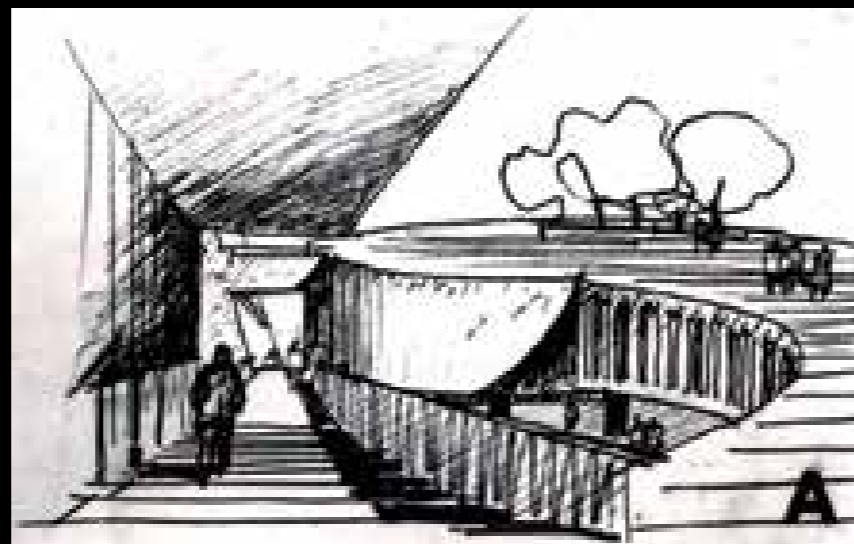




Dalla tavola di concorso per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati a Roma, studi prospettici dell'ingresso su via di Campo Marzio (nella pagina a fianco).
Restituzione grafica della veduta dalla tavola di concorso per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati a Roma (in basso, disegno dell'autore).



Dalla tavola di concorso per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati a Roma, studio prospettico del percorso in quota (a fianco); studi prospettici del vuoto interno (a fianco al centro e in basso).
Restituzione grafica delle vedute dalla tavola di concorso per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati a Roma (nella pagina a fianco, disegni dell'autore).



nel disegno in prospettiva. Da un lato, forse, l'educazione artistica, dall'altro la scuola romana. Lei ricorda chi fossero gli insegnanti romani, oltre a De Renzi, in quel momento?

Fasolo, che disegnava con entrambe le mani, faceva simultaneamente due prospettive alla lavagna. Carlo poi è stato molto seguito, nei suoi studi, dallo zio paterno Marcello Piacentini, che è nato nel 1881 e appartiene a una generazione che si forma con Vignola e con la prospettiva. Se pensi che Armando Brasini disegna la prospettiva della Grande Roma a volo d'uccello! Inoltre, penso io, che sia determinante la passione di Carlo per il rinascimento e per la pittura, di cui era un autentico esperto. Nel rinascimento le piante di città, da Jacopo de' Barbari, a Falda, a Tempesta, sono piante tridimensionali. A Roma Leonardo Bufalini incide una pianta ortometrica, pubblicata attorno al 1551, come risposta alle vedute ingannevoli pseudo-prospettiche del Quattrocento, in cui le topografie venivano accomodate alle esigenze di esautività dell'immagine. Quindi penso che ci sia anche quella componente, non so quanto volontaria, certo Carlo conosceva benissimo la storia di Roma, i modi in cui è stata celebrata e rappresentata. Credo che anche questo abbia avuto senz'altro il suo peso e poi se ti muovi nella stereometria la prospettiva ti serve, perché altrimenti non la controlli. Se ti muovi in pianta no, ma Carlo non si muove in pianta, i suoi schizzi sono sempre come delle istantanee fotografiche. Lui esercita moltissimo la prospettiva, anche ridisegnando i quadri che amava in certi album che faceva rilegare appositamente. È sempre allineato con Giovanni Pietro Bellori a favore dello spirito profondo del classicismo; preferisce Guido Reni ai seguaci di Caravaggio; Domenichino a Battistello Caracciolo. Si muove su questa linea, usa

Vincenzo Fasolo, Progetto per lo stadio della Vittoria a Bari, 1930 (a fianco).
Vincenzo Fasolo, Area del Teatro di Pompeo (in basso).



le immagini che ha ridisegnato nei quadri, nelle prospettive dei suoi progetti, come nel progetto per la piazza delle Bambine e dei Bambini di Terni, animata da figure tratte da Reni. Per lui la prospettiva è fondamentale: tutti i suoi viaggi erano documentati, non da fotografie, perché non era, a differenza di molti della sua generazione, un fotografo appassionato, ma invece da disegni. Come quando è andato a Petra, a Jerash, lui disegnava prima di partire per prepararsi all'incontro con i monumenti e durante per appropriarsene. Che fosse Pompei o Jerash, vicino o lontano, disegnava, cercava nei libri e nelle guide gli spaccati, e quindi entrava proprio dentro la carne dell'architettura. Quello secondo me era il nutrimento delle sue opere»⁸².

Nello studiare i progetti di Carlo Aymonino, appare evidente un'attitudine al disegno, retaggio di una educazione artistica, fondamentale per ricostruirne la genealogia creativa. È da questa evidenza che sono iniziate le prime riflessioni sull'importanza assegnata a tale tecnica, e il tentativo di ricostruirne le matrici, indagando la formazione dell'architetto a partire dai corsi che frequentò a Roma. Una scuola, la Facoltà di Architettura di Roma, che era fortemente impostata sul primato attribuito al disegno.

A partire da tale constatazione l'autore ha considerato i corsi romani nel periodo in cui Aymonino frequentò la scuola – 1944/1950 – nei quali il disegno in prospettiva costituiva l'essenza della disciplina.

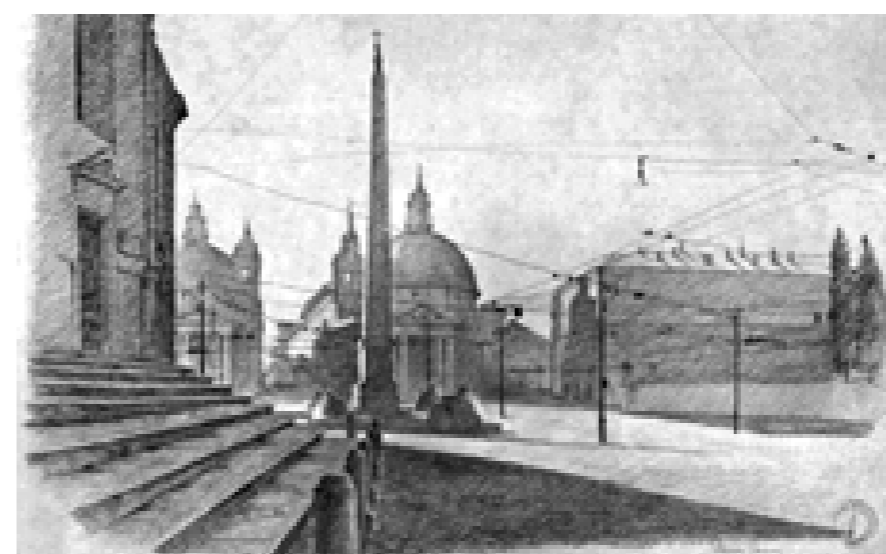
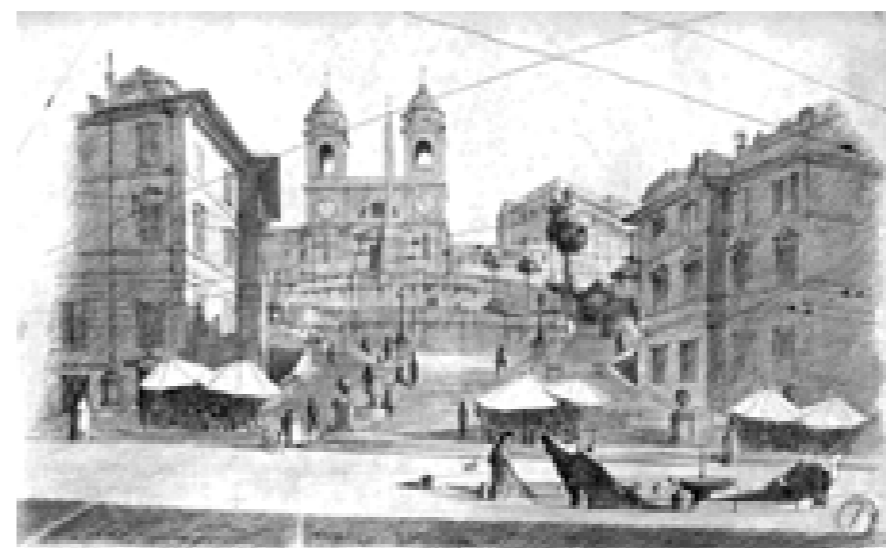
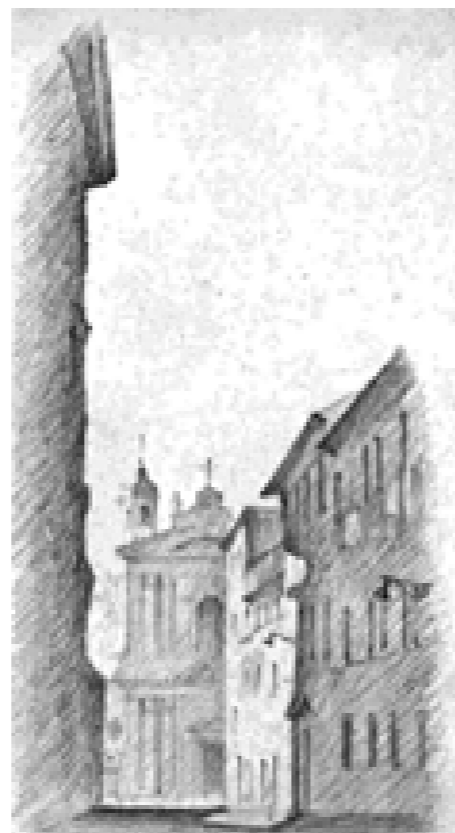
Tra questi, il corso di *Disegno dal vero* di Vagnetti, dove naturalmente la prospettiva è protagonista dei disegni urbani. Nel corso di *Elementi di architettura*

⁸² Gian Maria Casadei, *Intervista a Claudia Conforti*. Roma: 21/02/2019.

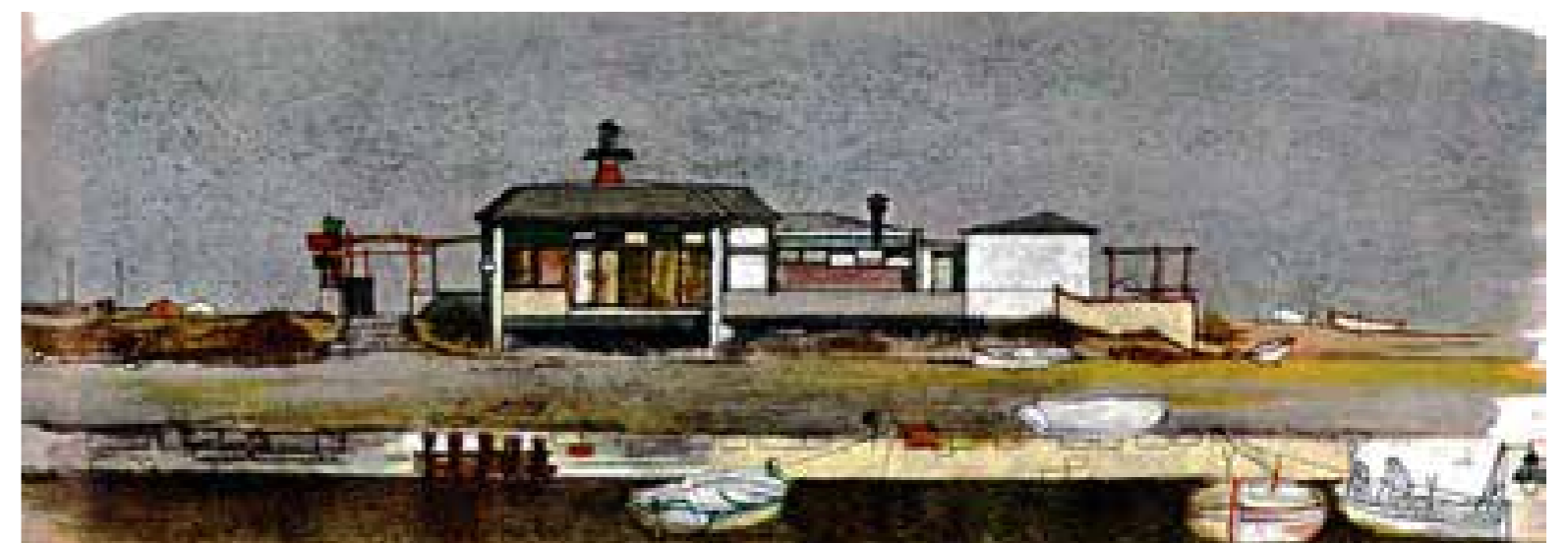
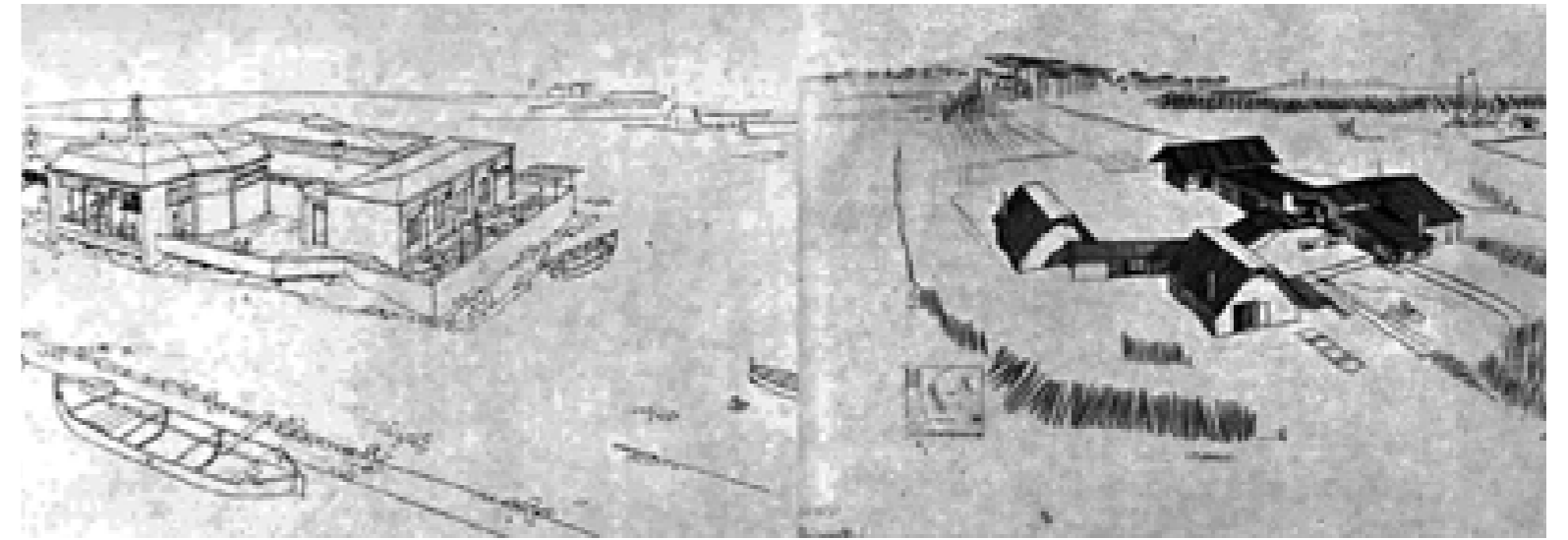
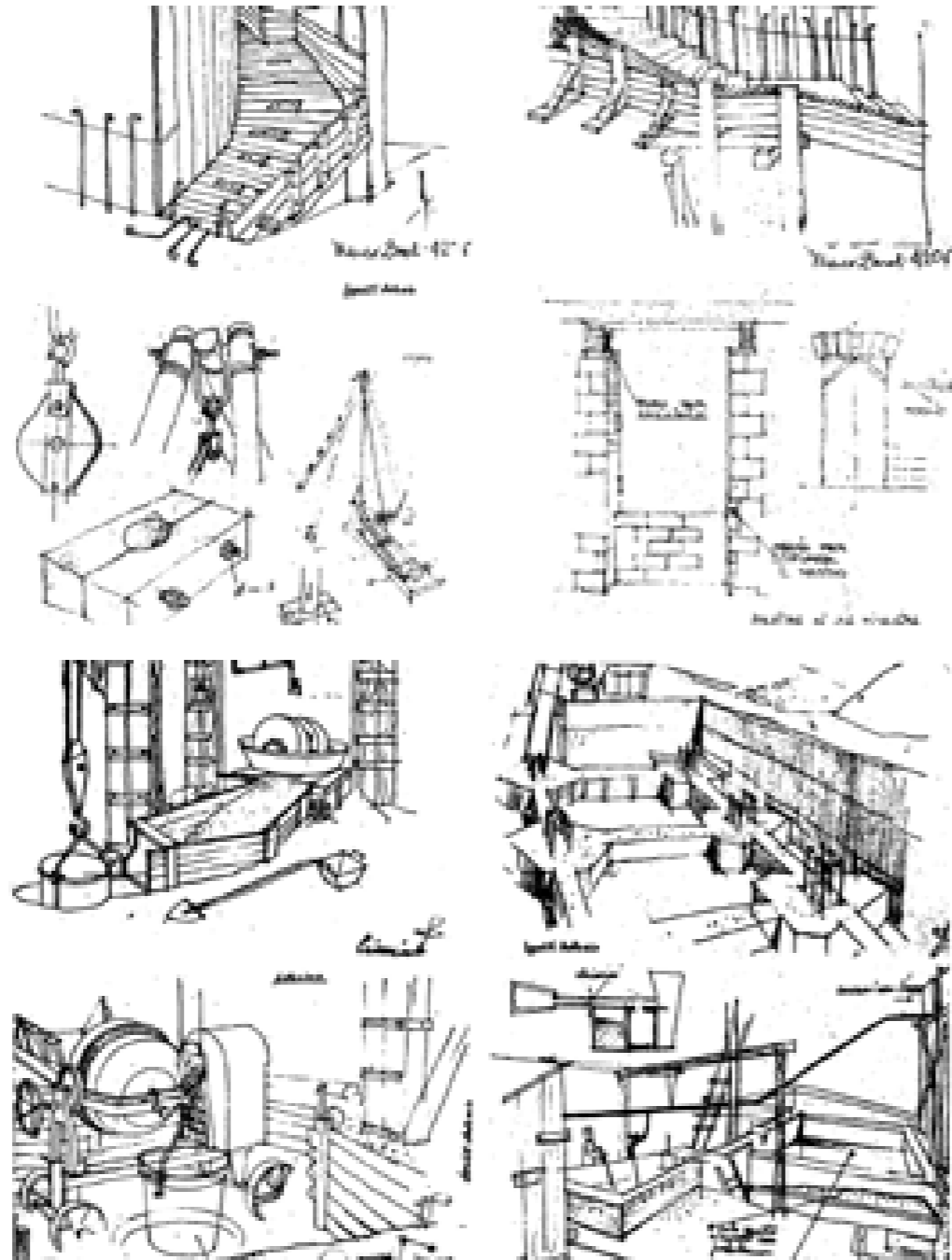
appare anche l'uso del colore; e persino in *Elementi costruttivi* ci si avvale di tale tecnica di rappresentazione: si disegnano i particolari e pure le fasi del cantiere attraverso la prospettiva; *Rilievo dei monumenti* dove la prospettiva assume il valore selettivo delle architetture della città; ed infine il corso sul quale l'autore si è maggiormente soffermato a riflettere e dove ha ritrovato i principali elementi di continuità con le composizioni di Aymonino: *Storia e Stili dell'architettura* di Vincenzo Fasolo.

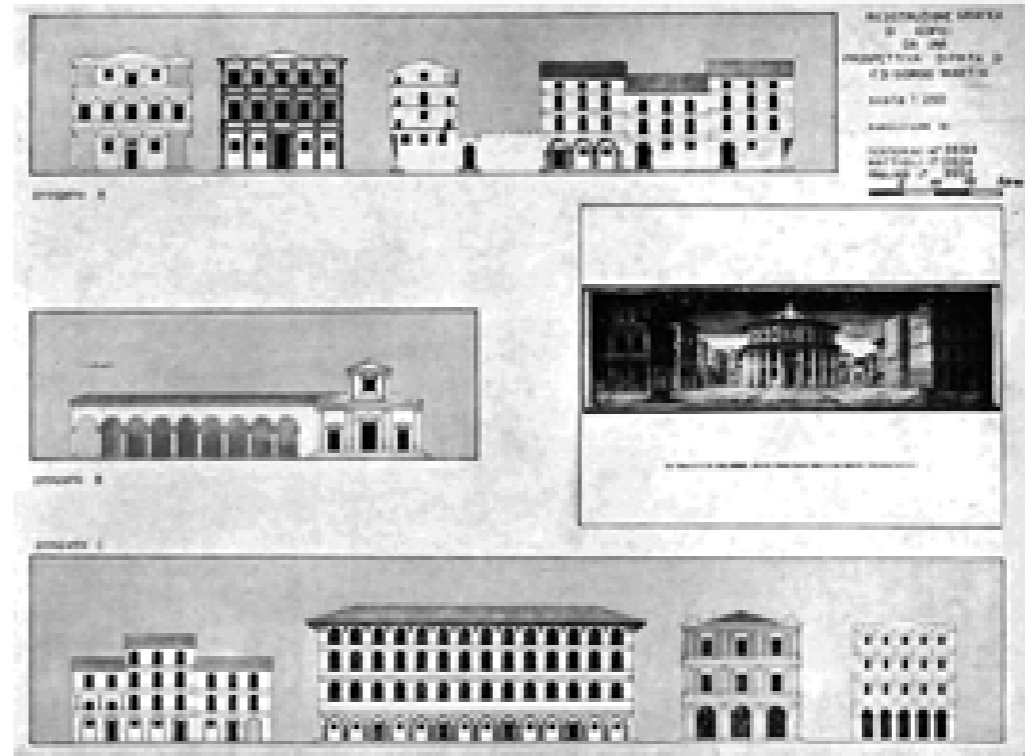
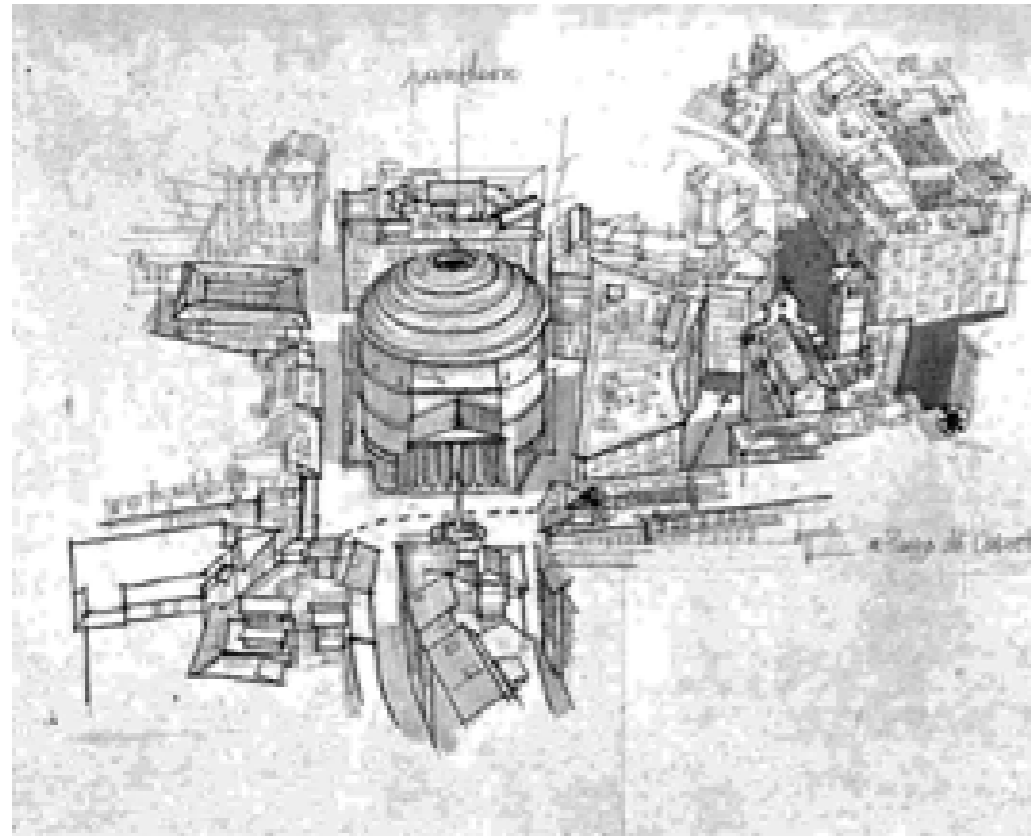
Vale rileggere il titolo di una delle tavole nominata: *Ricostruzione grafica da una prospettiva dipinta di Francesco di Giorgio Martini*: la prospettiva è il punto di partenza da cui si studia la storia. Attraverso il ridisegno prospettico ed interpretativo, dei monumenti della città antica e moderna, un programma di studi impostati da un architetto e progettista, Vincenzo Fasolo, attento quindi alle forme, alla composizione, alla memoria come materiale di progetto, con una certa attitudine eclettica, fondata sulla preminenza del disegno. L'importanza della forma in architettura, insieme alla struttura, alla misura, alla tradizione, alla tipologia, al rapporto dell'edificio con la struttura urbana, sono elementi che tiene fortemente in considerazione nei suoi progetti e nei suoi corsi – ai quali tra il 1944 e il 1946 – Carlo Aymonino parteciperò. In un momento in cui: «La convivenza tra architettura e pittura si fa sempre più difficile, le due tecniche cominciano a divergere; la pittura viene progressivamente abbandonata: l'ultimo exploit è un quadro neocubista sull'onda dei francesi, che mandai all'esposizione nazionale di pittura degli studenti universitari. Il quadro vinse il primo premio e concluse la mia carriera di pittore. Non riesco più a dipingere da quando ha prevalso l'architettura: sono tecniche, e dunque strumenti e obbiettivi

Corso di *Disegno dal Vero* II°, Prof.
Arch. Luigi Vagnetti: la prospettiva
protagonista dei disegni urbani.

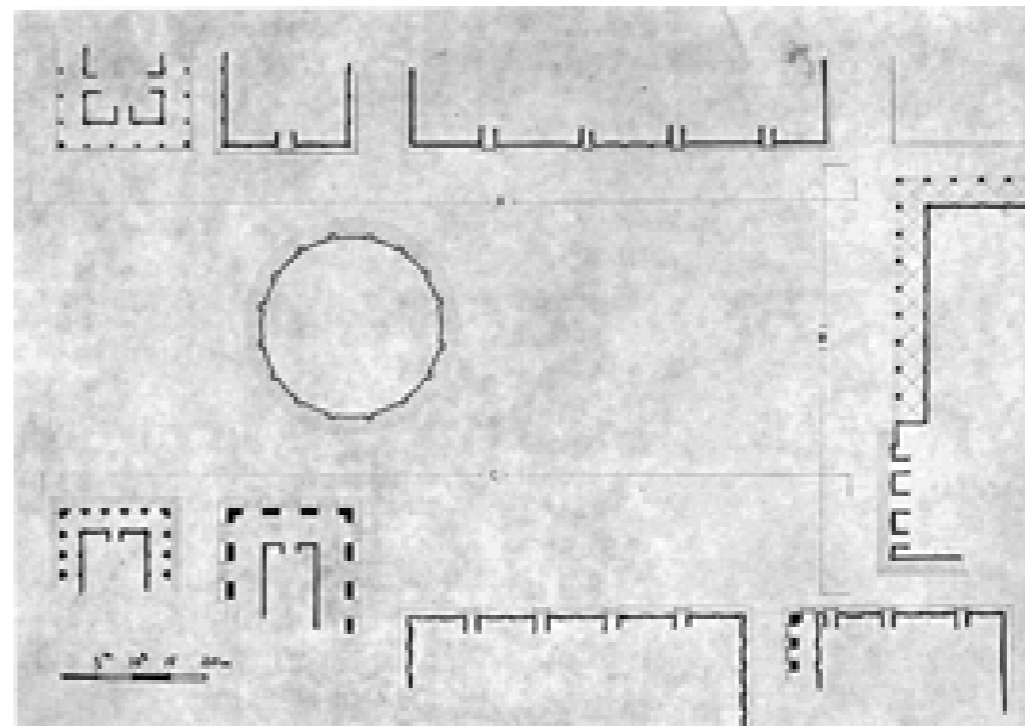


Corso di *Elementi costruttivi*, Prof. Arch. Gaetano Minnucci: la prospettiva impiegata per il disegno delle fasi di cantiere (in questa pagina).
Corso di *Elementi di architettura*, Prof. Arch. Enrico Del Debbio (nella pagina a fianco).





Corso di Rilievo dei monumenti, Prof. Arch. Giulio Roisecco: la prospettiva seleziona le architetture della città (nella pagina a fianco).
 Corso di Storia e stili dell'architettura, Prof. Arch. Vincenzo Fasolo, Assistente Dott. Arch. Leonardo Benevolo, Assistente Dott. Arch. Arnaldo Bruschi.
 Tavola dal titolo: Ricostruzione grafica da una prospettiva dipinta di Francesco di Giorgio Martini (in questa pagina).



troppo diversi, per me inconciliabili. Due modi diversi di rappresentare. Questo nonostante l'affermazione di Giedion in una conferenza a Roma nel '48: – Non c'è buon architetto che non sia passato dalla cruna d'ago della pittura –, la qual cosa, devo ammettere, all'epoca mi incoraggiò molto»⁸³.

Il giovane Carlo Aymonino, durante la frequentazione del corso di Storia e Stili dell'architettura di Vincenzo Fasolo, si trova nella condizione del trapezista in movimento: sta lasciando l'attrezzo su cui è agganciato, quello della pittura, per impugnare quello dell'architettura.

Nel tentativo di individuare una continuità con gli insegnamenti di Fasolo, si sono confrontate le tavole degli studenti dei suoi corsi e i disegni di Carlo Aymonino.

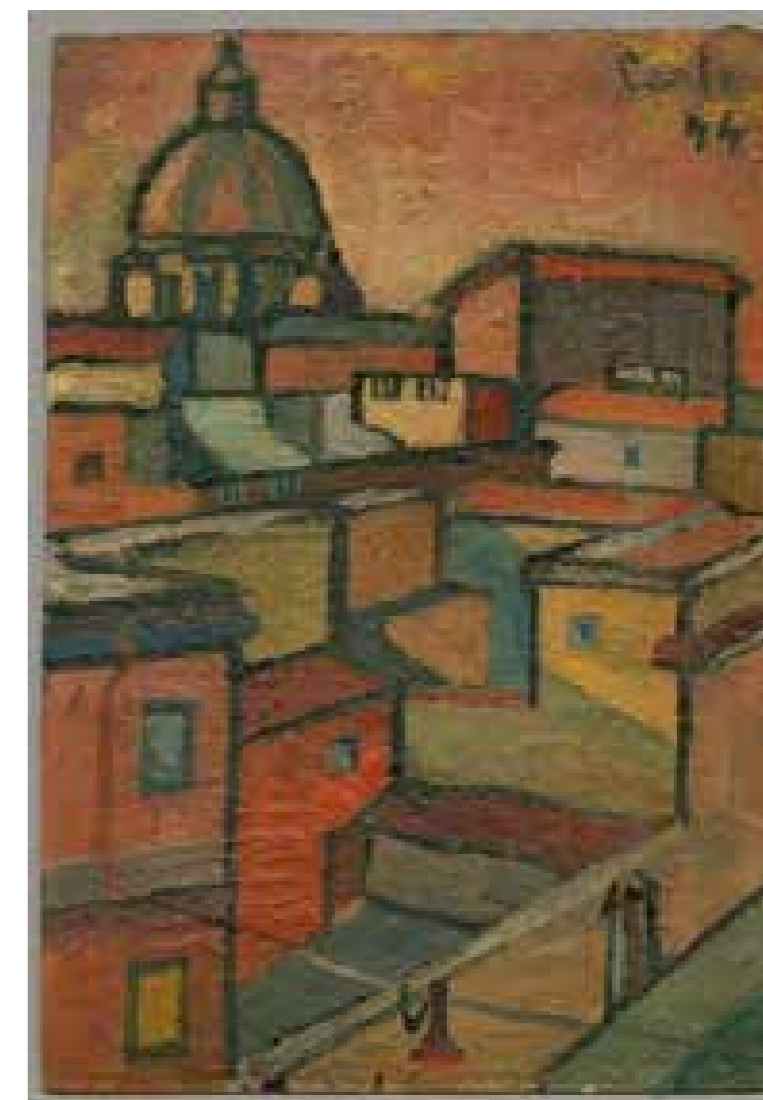
Nel primo raffronto la tavola a sinistra è dedicata allo studio storico-cronologico dell'isola Tiberina nel periodo imperiale, studi da Dupérac: vi sono degli schizzi prospettici selettivi dei monumenti, degli appunti, planimetrie generali e particolari. Esattamente come negli studi storico-cronologici di Aymonino per le città di Efeso, Mosca e Jerash, con la prospettiva che seleziona i monumenti della città, i riferimenti cronologici ed enciclopedici tramite gli appunti, per esempio i disegni su Efeso dal volume *Ancient ruins of Turkey*. Fondamentale è notare che questi disegni sono preparatori ai viaggi e non dal vero. Aymonino seleziona gli elementi rilevanti della città attraverso la prospettiva, preparando le visite, con una sorta di radiogramma della città.

⁸³ Carlo Aymonino, *Intervista sulla vita*, in Conforti, Claudia. *Carlo Aymonino: l'architettura non è un mito*. Roma: Officina, 1980, p 172.

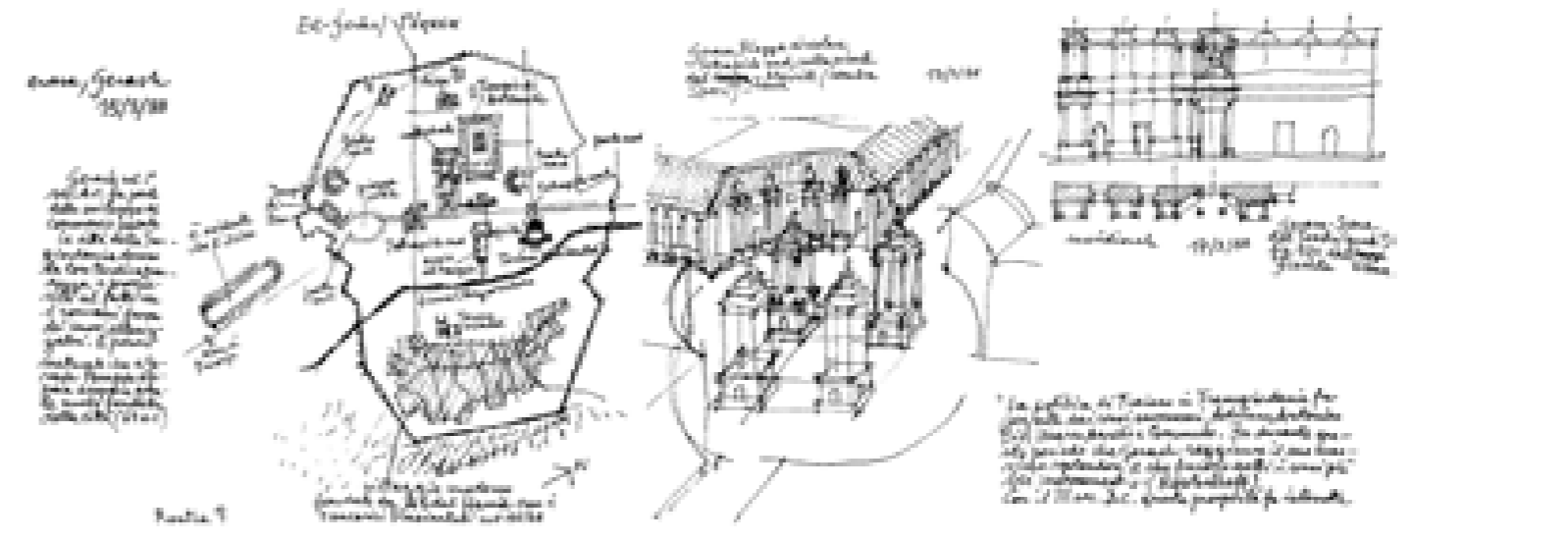
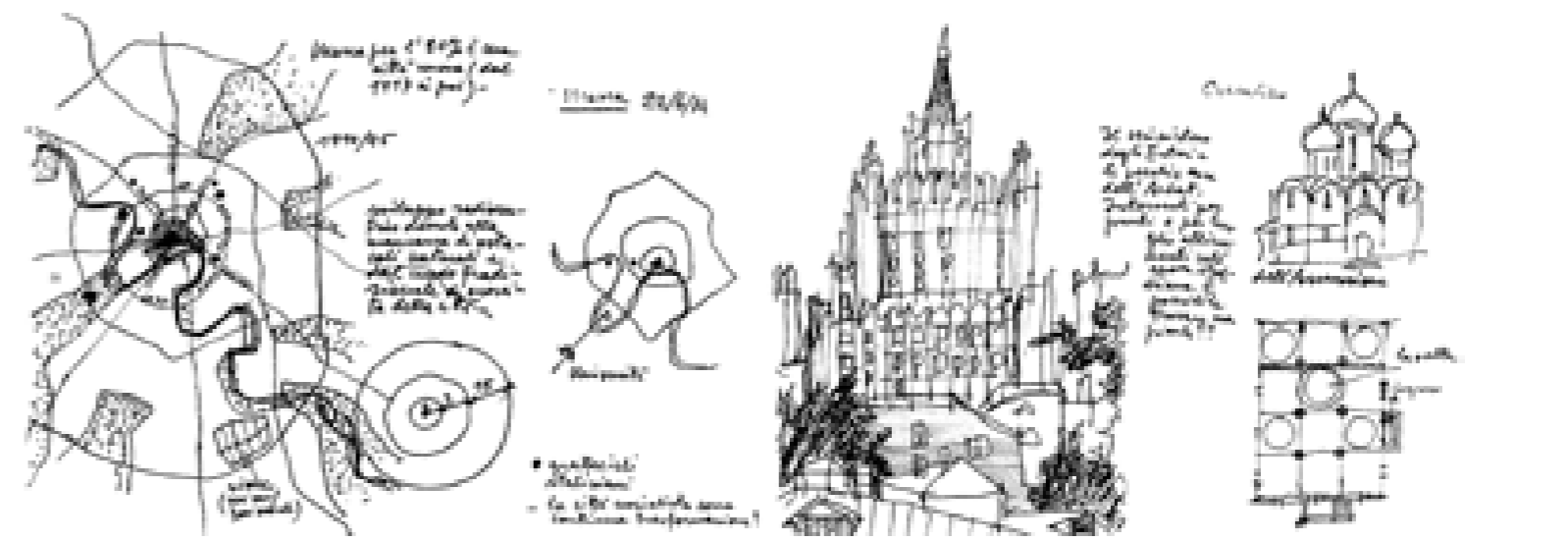
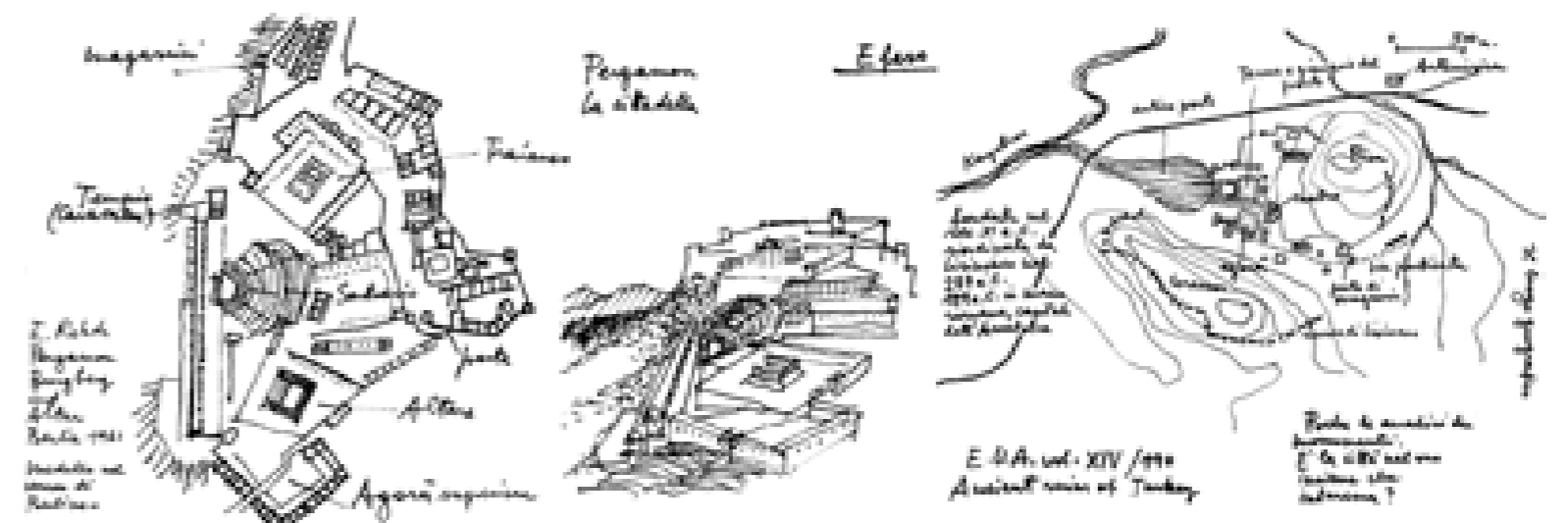
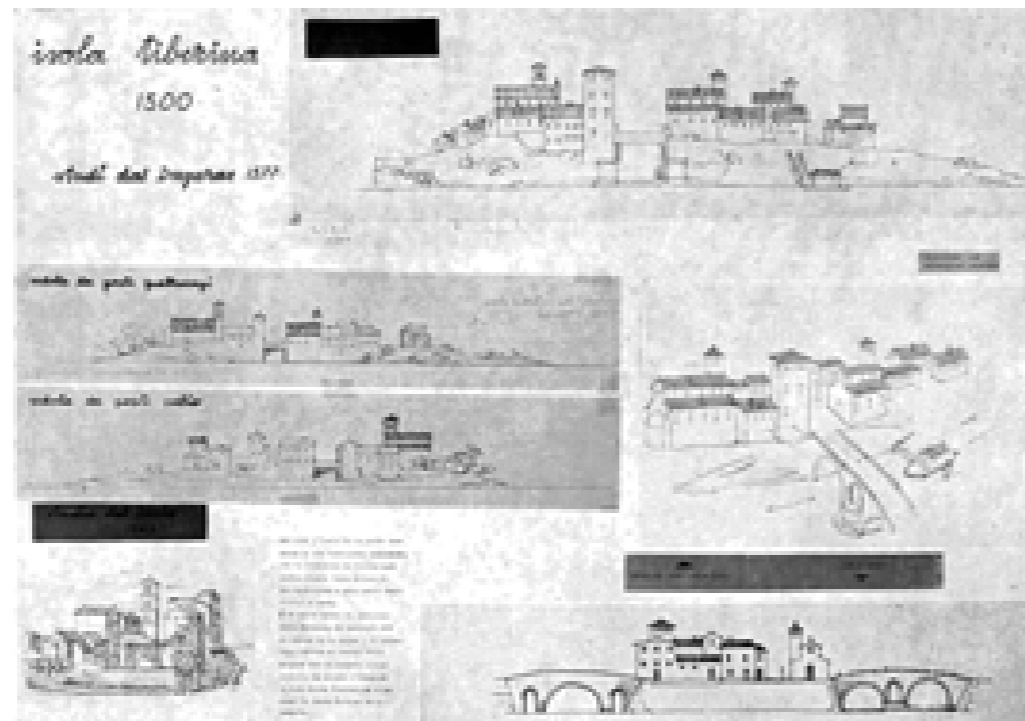
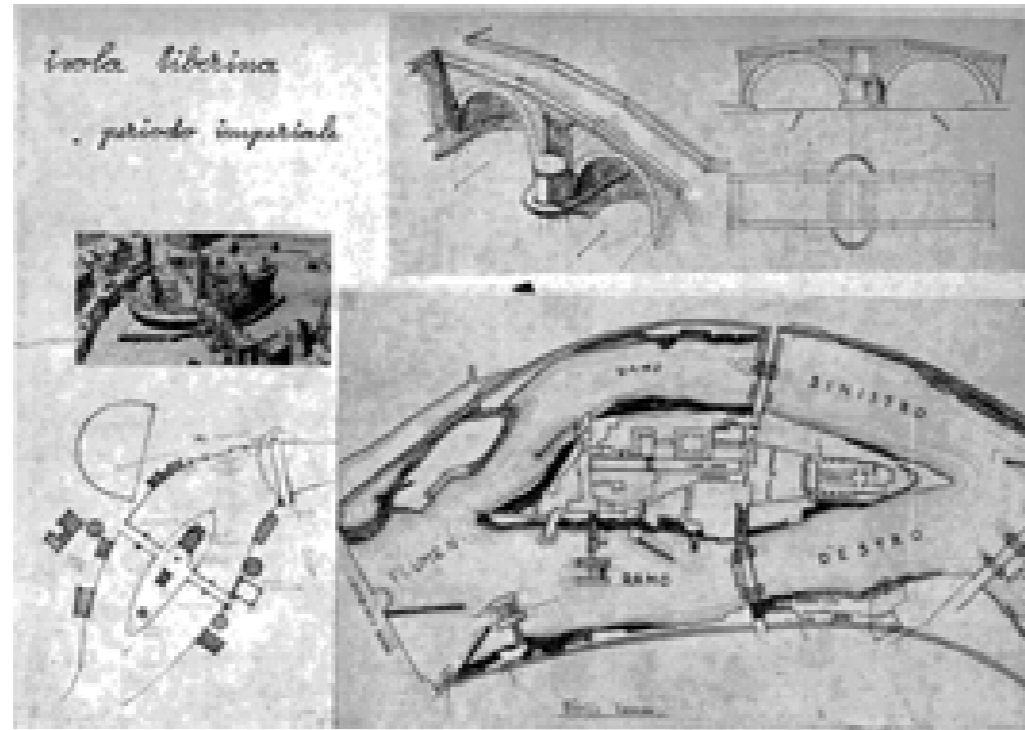
Vincenzo Fasolo, *Campo de' fiori*, olio, 413x505 mm.



Courtesy e Copyright: FFMAAM | Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna. Carlo Aymonino, "Il Cupolone nostro", 1944, Olio su tavola, 36,7x25,5 cm.



Studenti del corso di Storia e stili dell'architettura, Prof. Arch. Vincenzo Fasolo, Studio storico-cronologico dell'isola Tiberina nel periodo imperiale, studi da Dupérac, con schizzi prospettici selettivi dei monumenti, appunti, planimetrie generali e particolari (in questa pagina). Carlo Aymonino, studi storico-cronologici per le città di Efeso, Mosca e Jerash, con la prospettiva che seleziona i monumenti della città, i riferimenti cronologici ed enciclopedici tramite gli appunti: i disegni su Efeso dal volume Ancient ruins of Turkey (elaborazione grafica dell'autore, nella pagina a fianco).



Effettivamente, lo stesso Fasolo, chiedeva ai suoi studenti, non una copia, ma una 'traduzione': disegni semplici e schematici che rivelassero le caratteristiche delle architetture che si studiavano: selezionando gli spazi e mostrando le ossature degli edifici. Nella bibliografia del corso si ritrova *L'art de batir chez les Romains* di Choisy, preso a riferimento per il disegno dei monumenti romani, mostrati nel loro aspetto costruttivo. Nelle tavole relative al secondo confronto degli studenti: l'uso dello spaccato e la selezione degli spazi più rilevanti: come nella tavola di Aymonino su Caprarola con gli appunti e le date.

Un altro importante tema di comparazione è quello relativo all'analogia tra architetture diverse, nelle tavole dai titoli: *Analogia di concetti volumetrici tra la sala della Piazza d'oro a villa Adriana e il San Lorenzo del Guarini*; *Guida geometrica dell'organismo della Cappella Pazzi*; *Realizzazione degli spazi del San Pietro michelangiolesco*. Anche Aymonino a fianco del disegno del Tempio di Mercurio riporta altri organismi centrali con le misure: Pantheon m. 43.30, San Pietro m. 42, Duomo Firenze m. 42.20, e il riferimento alla enciclopedia classica in cui ha trovato i disegni. In seguito il Kew Garden a Londra disegnato nei suoi contorni volumetrici, e le linee geometriche del Sepolcro di Santa Maria Capua Vetere.

Il titolo di una tavola appare particolarmente rilevante: *Valori geometrici e di massa di organismi centrali e generici di basilica a cupola*: sono esattamente delle composizioni, non sono edifici reali, ma studi delle forme di edifici verosimili a pianta centrale o basilicale, indagati nei loro valori di associazione delle masse e degli spazi interni (in bibliografia testi di composizione architettonica di Wenter

Marini⁸⁴ e di Caronia Roberti⁸⁵). L'autore propone un'analogia con i disegni di Aymonino: con il progetto per il Centro direzionale di Firenze; con il progetto per il Nuovo Palazzo del Cinema al Lido di Venezia; nelle composizioni per il Teatro di Avellino e nell'edificio della Giudecca: in cui le masse sono disposte nella loro essenza di contorni volumetrici.

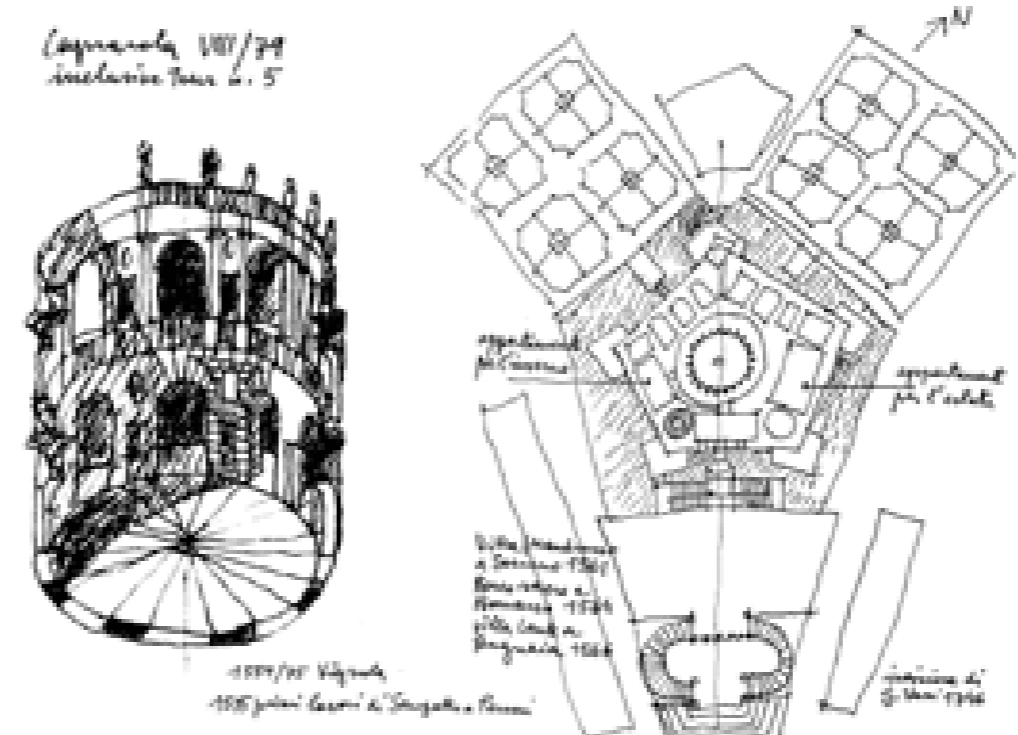
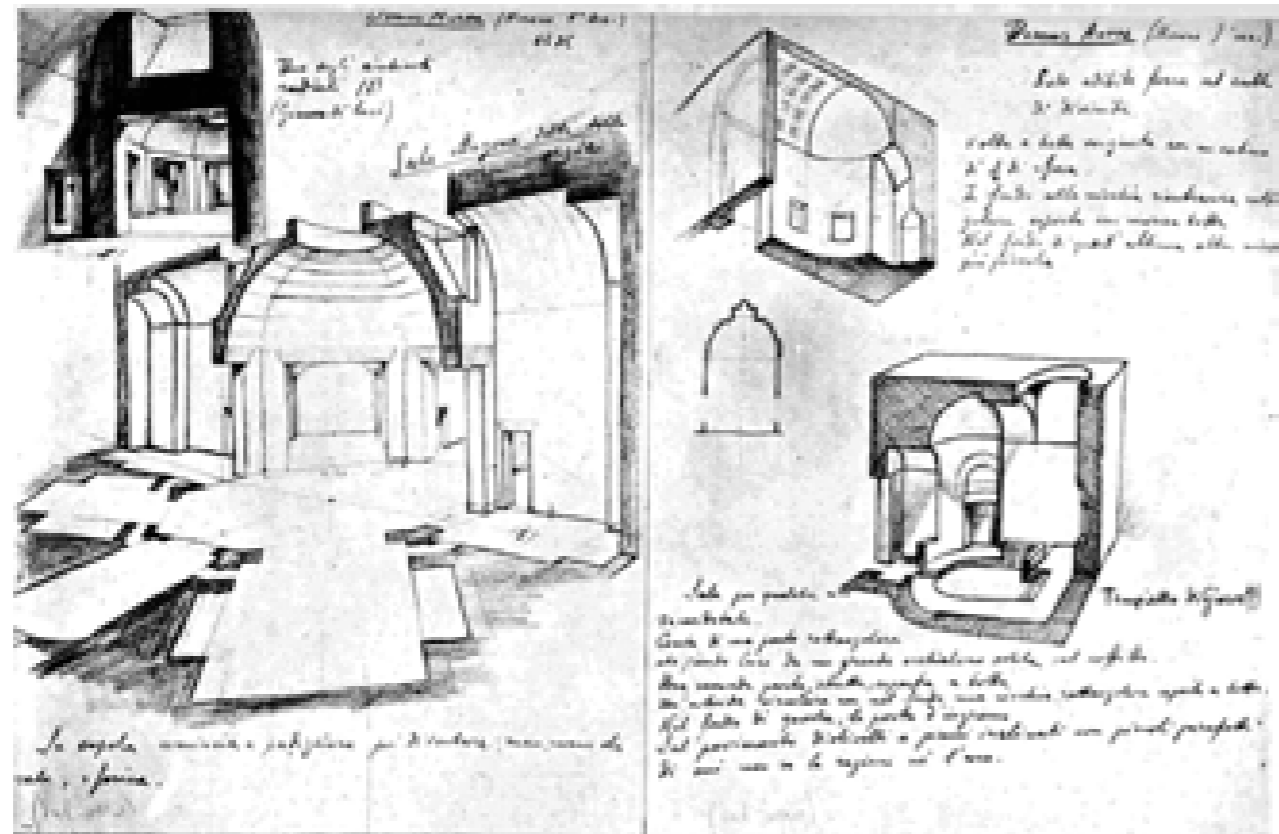
Si pensi di seguito ai numerosi album di disegni, che erano richiesti anche agli studenti di Fasolo: studi di forma e proporzione con annotazioni e individuazione di alcuni particolari. In rapporto con disegni di Aymonino che hanno come oggetto la selezione dei monumenti di Petra, in cui riporta gli studi da Rostovcev ed annota: «L'architettura interamente scolpita, un mio ideale impraticabile (la casa singola ricavata da un blocco di marmo)»⁸⁶.

Seguono le tavole dedicate ai *Valori di massa dei complessi edilizi*, infatti, nella sua *Guida metodica per lo studio della storia* Fasolo tratta dell'architettura della città nella sua origine geometrica e complessiva. Nelle tavole degli studenti appaiono studi sui tipi e sui complessi edilizi nel loro insieme rispetto alla città: un motivo ricorrente nei disegni di studio e progetto di Aymonino.

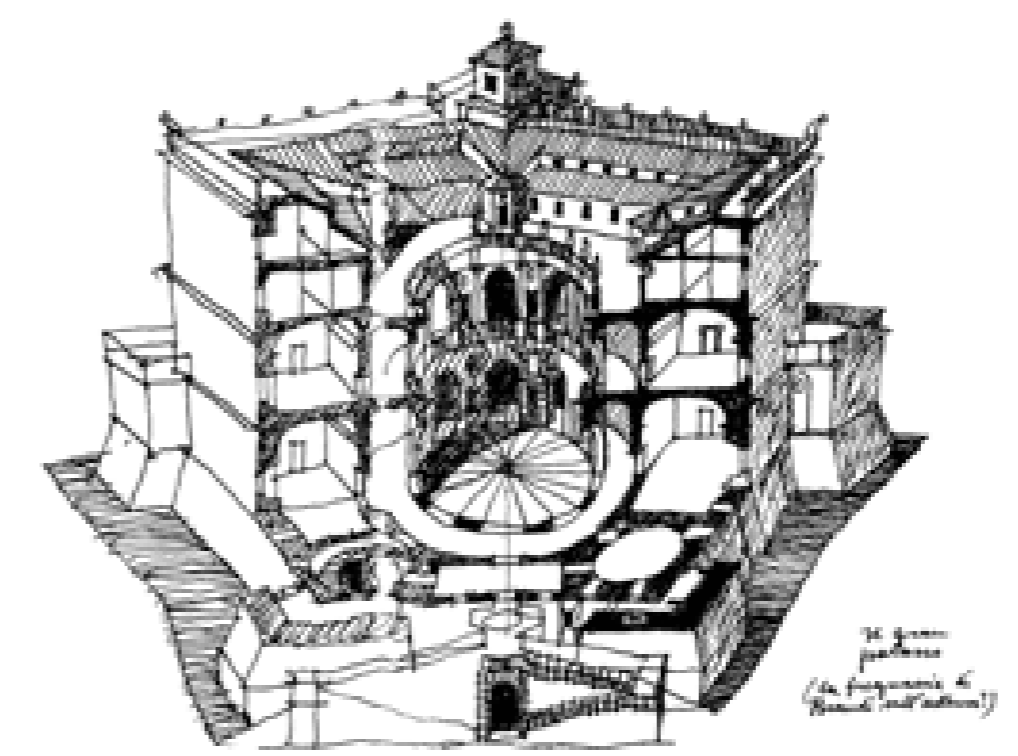
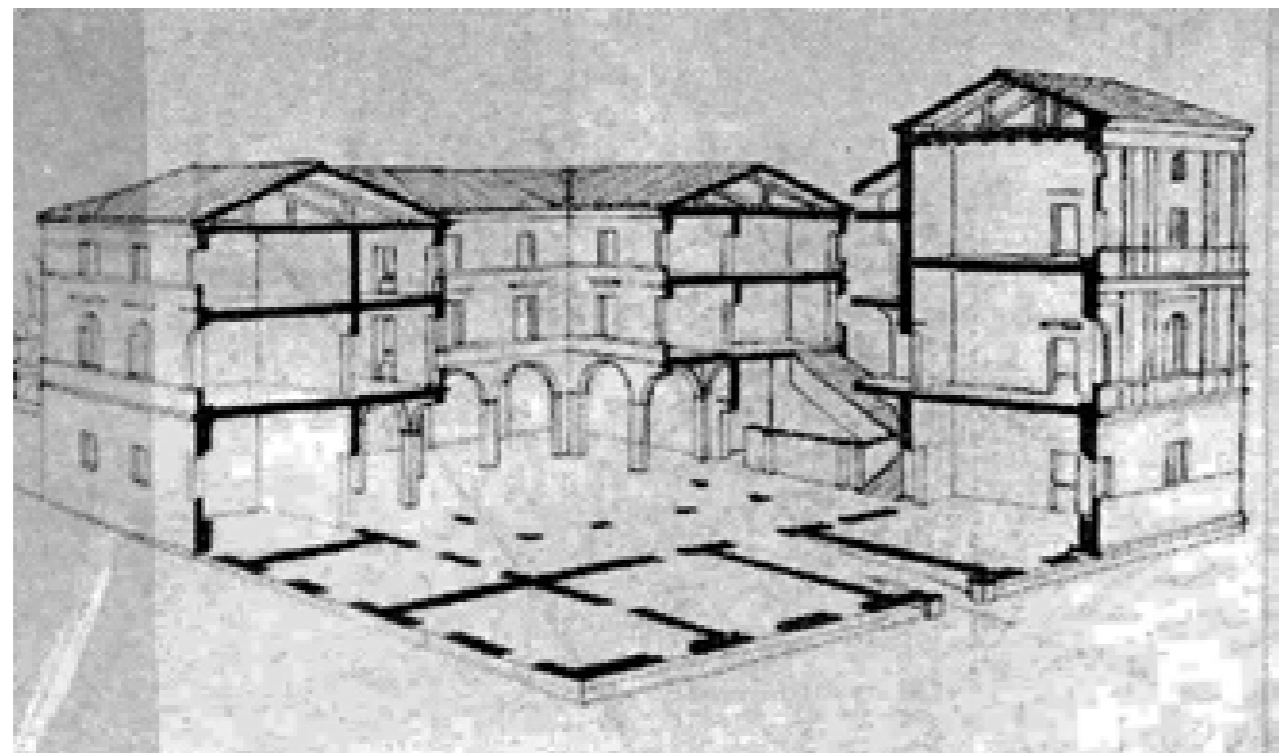
84 Wenter Marini, Giorgio. *Avviamento alla composizione*. Milano: Gorlich, 1947.

85 Caronia Roberti, Salvatore. *Introduzione allo studio della composizione architettonica*. Palermo: Pantea, 1949.

86 Pitzalis, Efsio, a c. di. *Carlo Aymonino: disegni 1972-1997*. Milano: Motta, 2000, p.55.



Studenti del corso di Storia e stili dell'architettura, Prof. Arch. Vincenzo Fasolo, studi con spaccati prospettici, selezione e commento degli spazi più rilevanti (nella pagina a fianco). Carlo Aymonino, studi con spaccati prospettici, selezione e commento degli spazi più rilevanti in una tavola su Palazzo Farnese a Caprarola (elaborazione grafica dell'autore, in questa pagina).

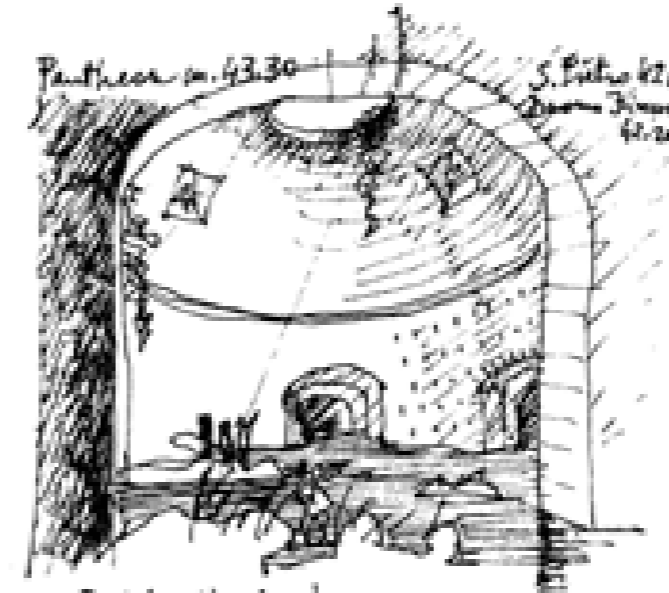
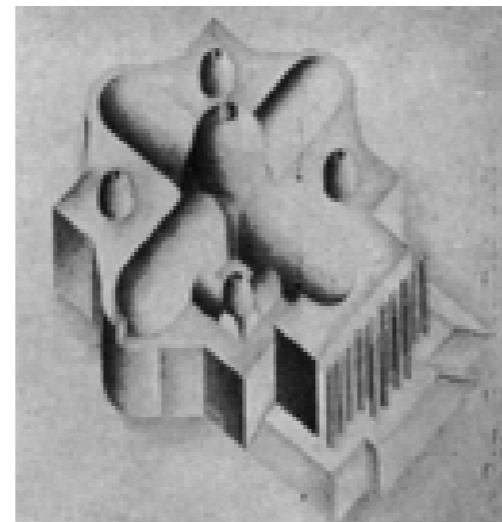
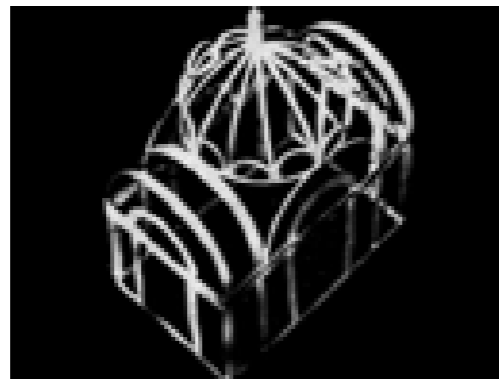
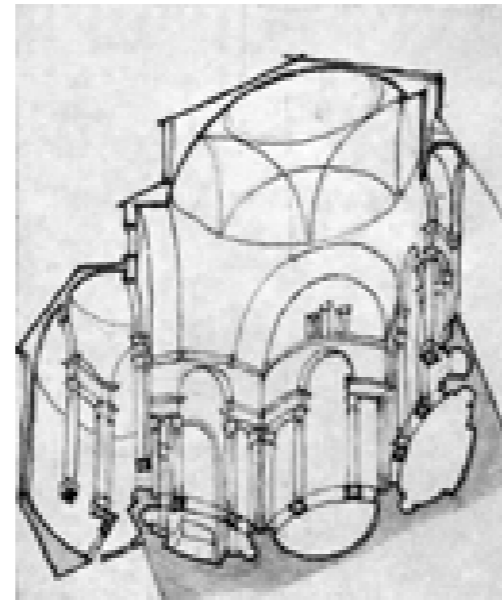
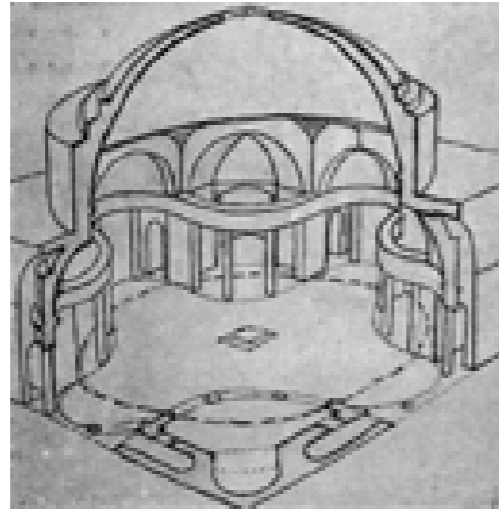


In questa pagina:
 Studenti del corso di Storia e stili dell'architettura, Prof. Arch. Vincenzo Fasolo, *Analogia di concetti volumetrici tra la sala della Piazza d'oro a villa Adriana e il San Lorenzo del Guarini; Guida geometrica dell'organismo della Cappella Pazzi; Realizzazione degli spazi del San Pietro michelangiolesco.*

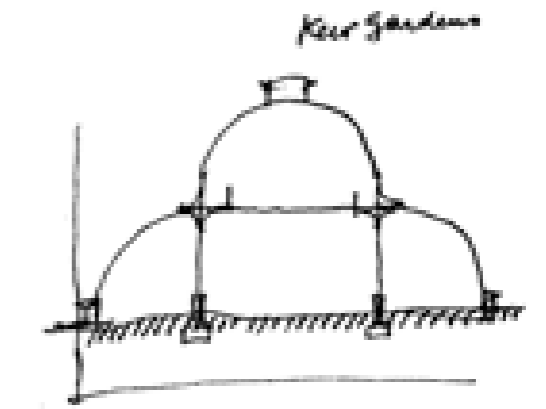
Nella pagina a fianco:
 Carlo Aymonino, Tempio di Mercurio e altri organismi centrali con le misure: Pantheon m. 43.30, San Pietro m. 42, Duomo Firenze m. 42.20, con il riferimento alla enciclopedia classica in cui ha trovato i disegni; Kew Garden a Londra nelle sue linee di contorno; linee geometriche del Sepolcro di Santa Maria Capua Vetere.

Nella doppia pagina successiva a sinistra:
 Studenti del corso di Storia e stili dell'architettura, Prof. Arch. Vincenzo Fasolo, *Valori geometrici e di massa di organismi centrali e generici di basilica a cupola: studi delle forme di edifici verosimili a pianta centrale o basilicale, indagati nei loro valori di associazione delle masse e degli spazi interni.*

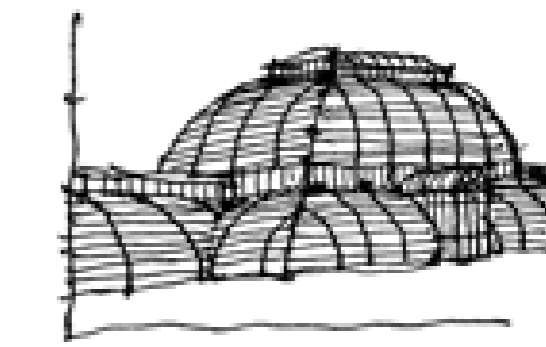
Nella doppia pagina successiva a destra:
 Carlo Aymonino, progetto per il Centro direzionale di Firenze; progetto per il Nuovo Palazzo del Cinema al Lido di Venezia; progetto per il Teatro di Avellino; progetto per l'edificio della Giudecca: le masse sono disposte nella loro essenza di contorni volumetrici.



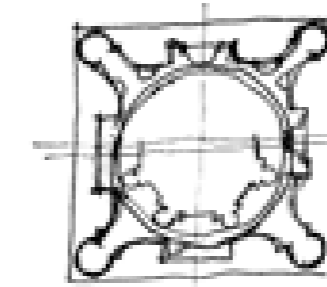
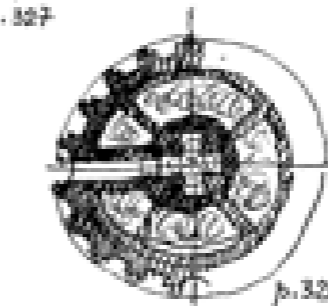
Pantheon m. 43.30
S. Pietro m. 42
Duomo Firenze m. 42.20
 Enciclopedia classica
 Vol. XII/1 p. 185
 - Tempio di Mercurio, inizio età augustea e fine repubblica
 - Diametro 27,55 metri
 - Altezza ai chiavi 16,60 cm.



Kew Gardens

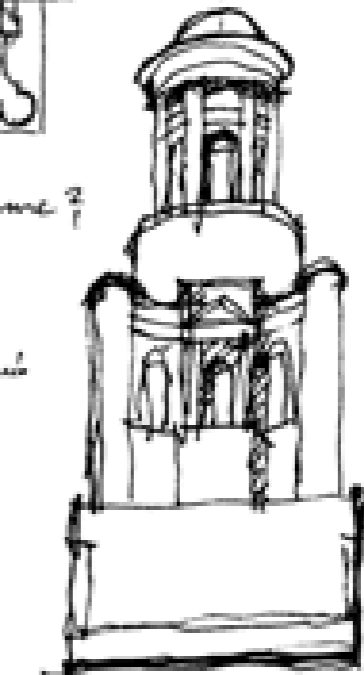
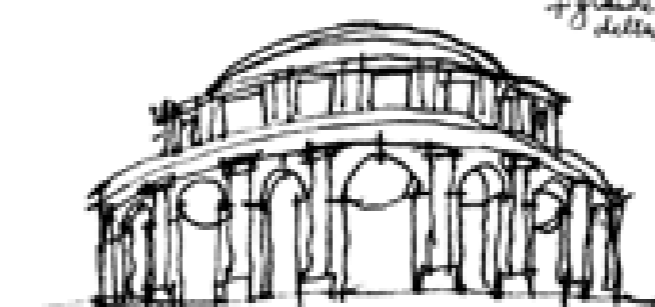


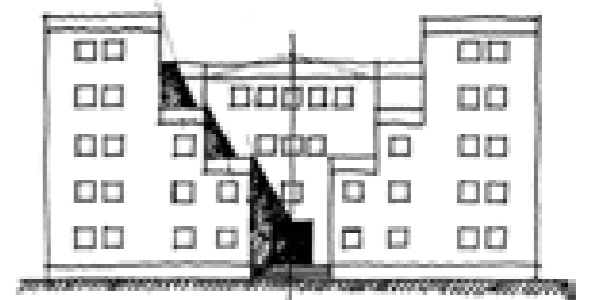
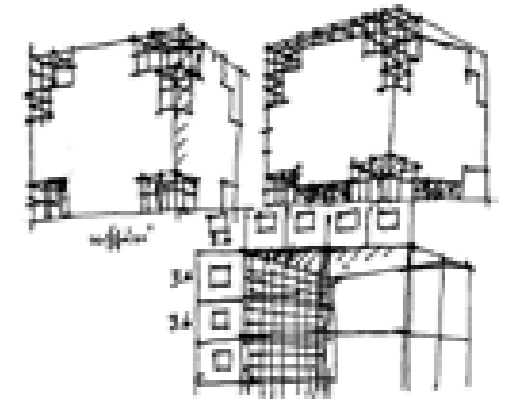
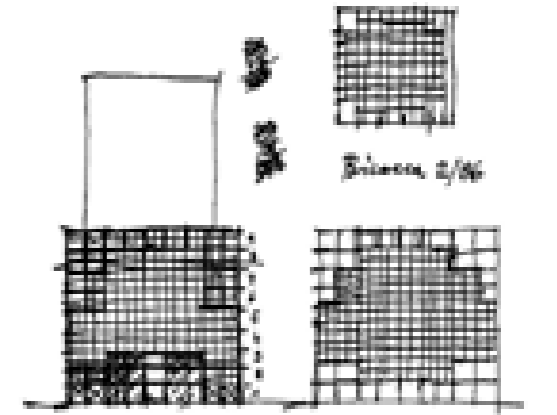
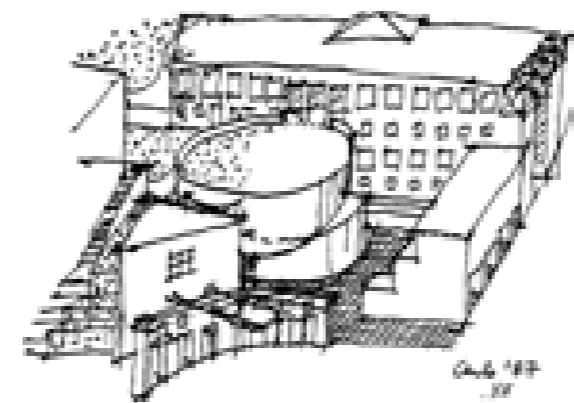
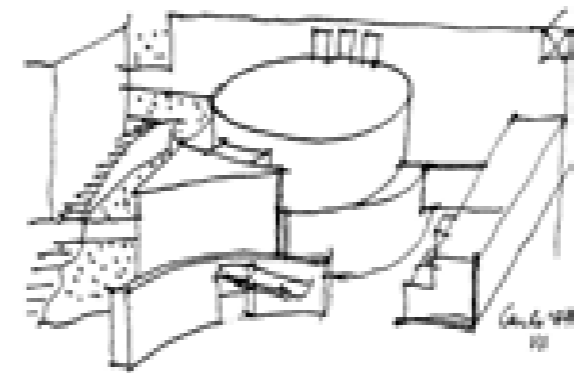
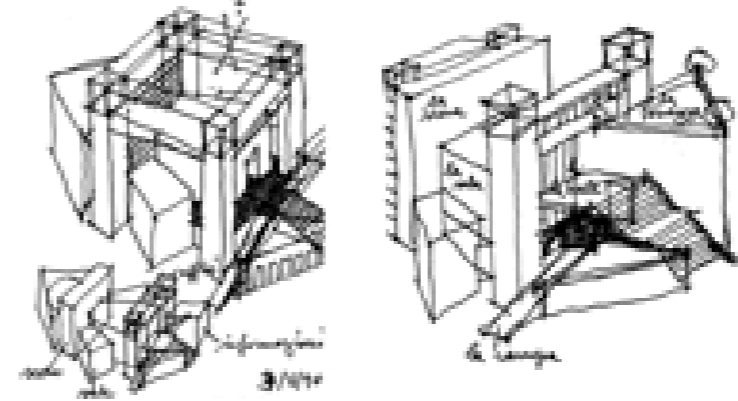
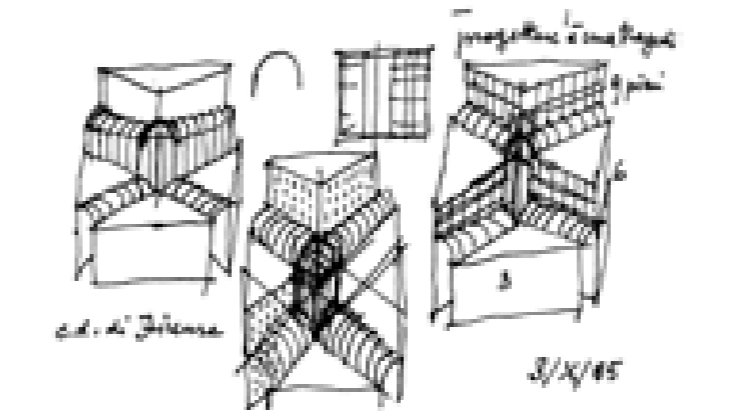
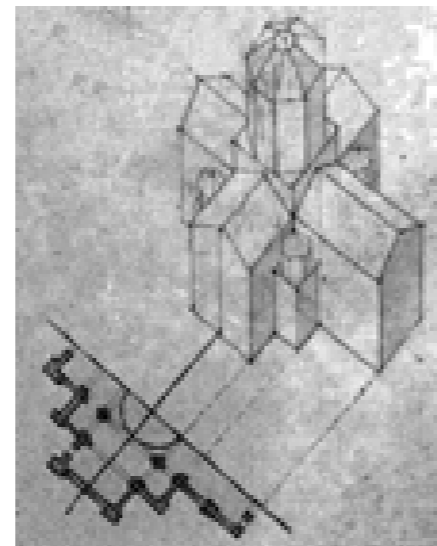
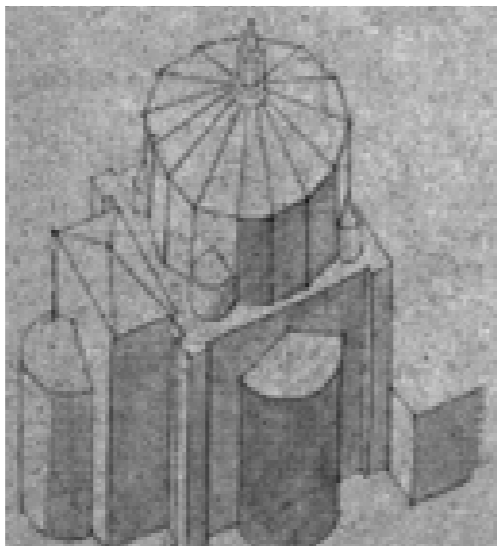
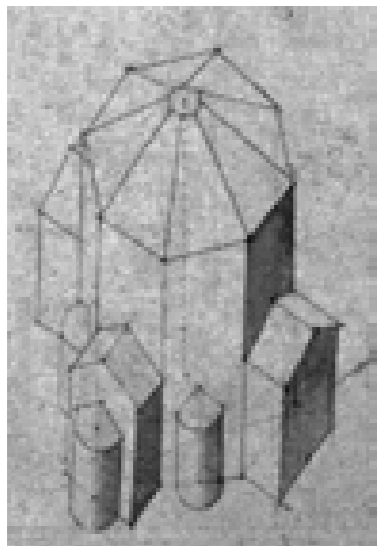
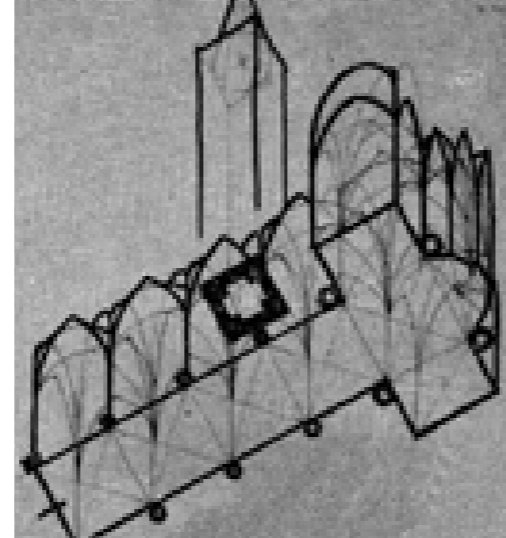
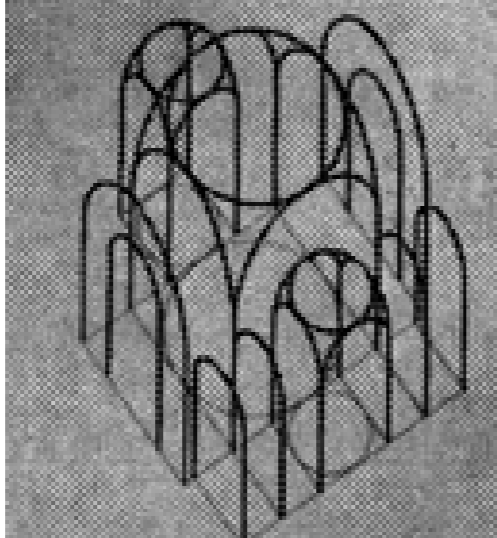
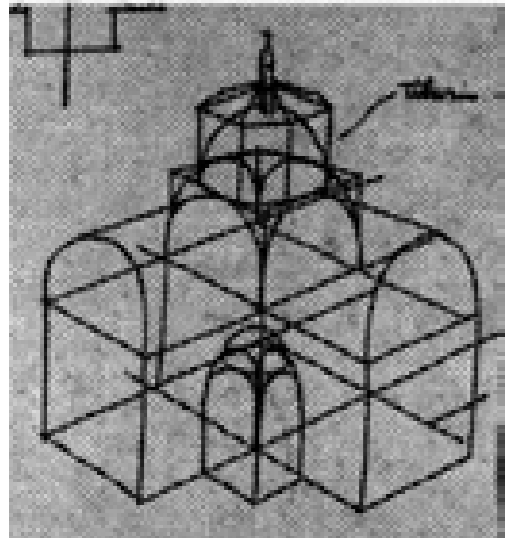
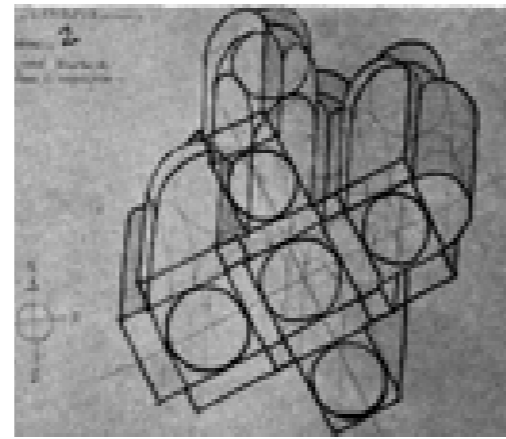
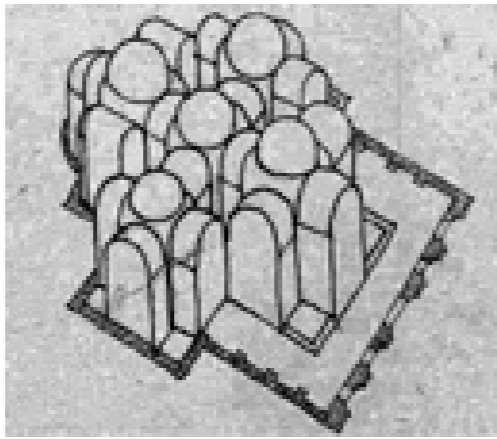
S. Maria Capua V.
Sepolcro della P. la. Giuliana
1° secolo?
 Enciclopedia classica
 Vol. XII/1 p. 327



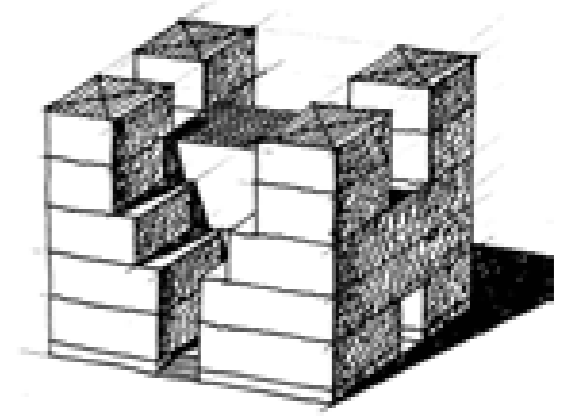
simile?

*Sepolcro della G. Caracci peccatrice
 + grande edificio funerario della Campagna*

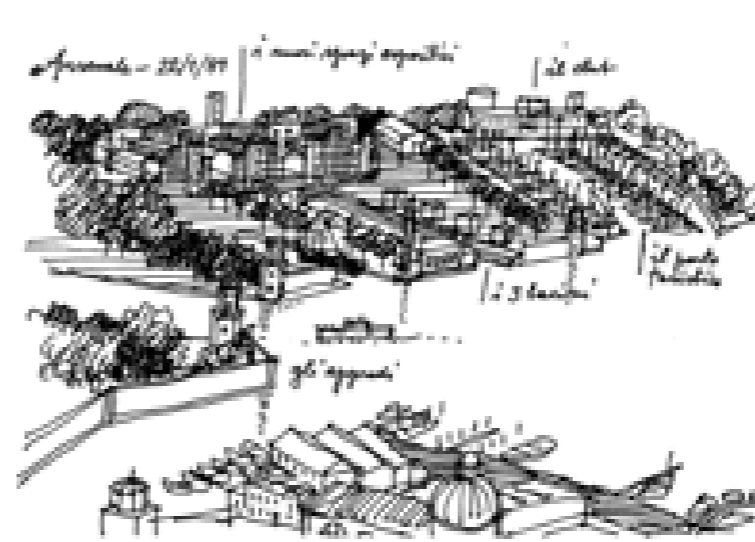
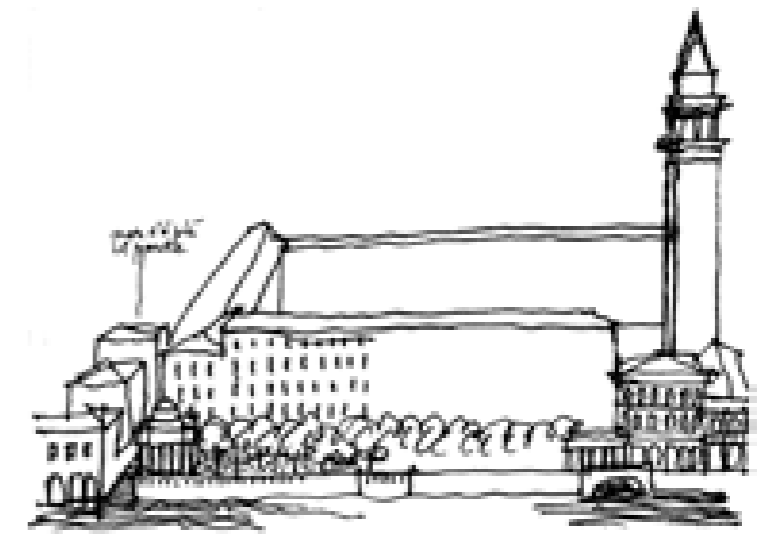
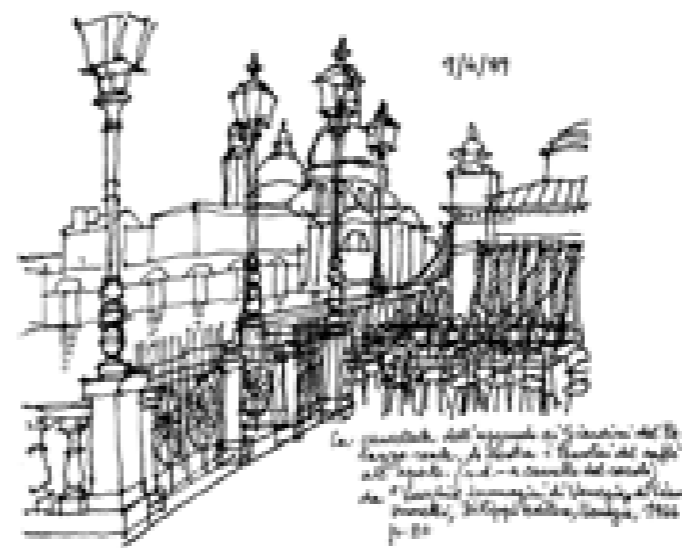
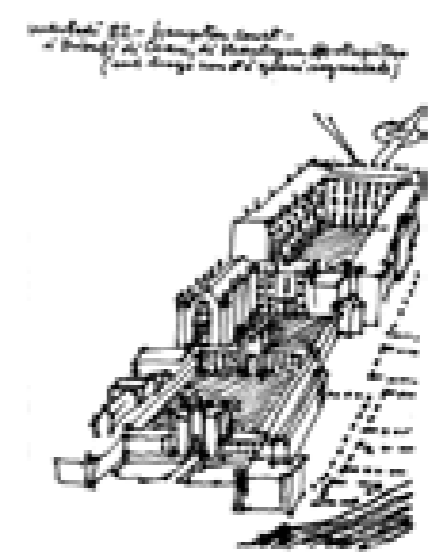
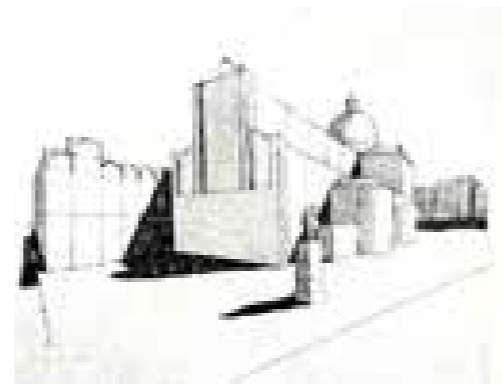
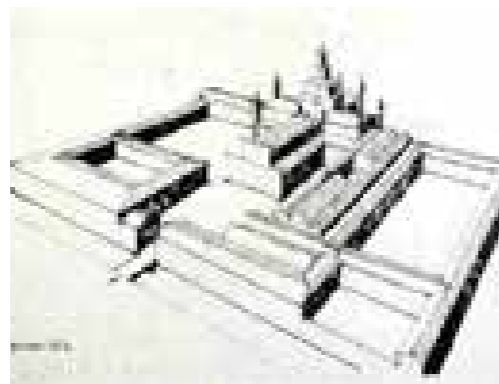
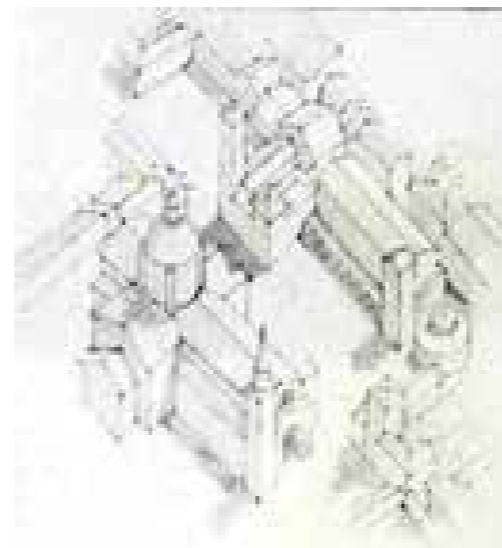
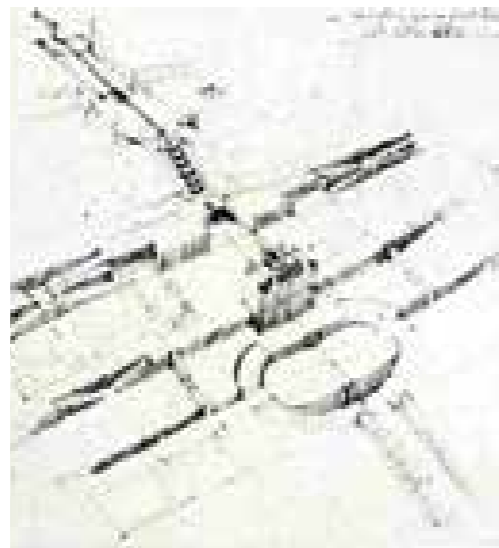
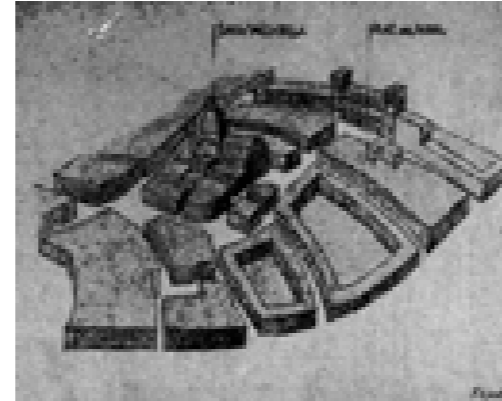
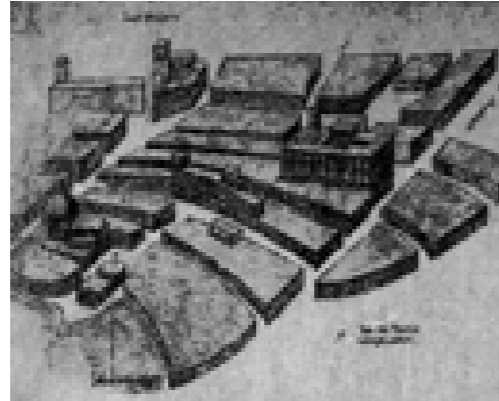




Casa Giudecca - Soluzione con 4 Torri



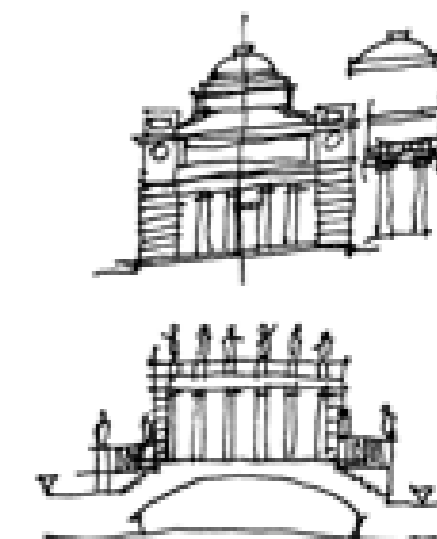
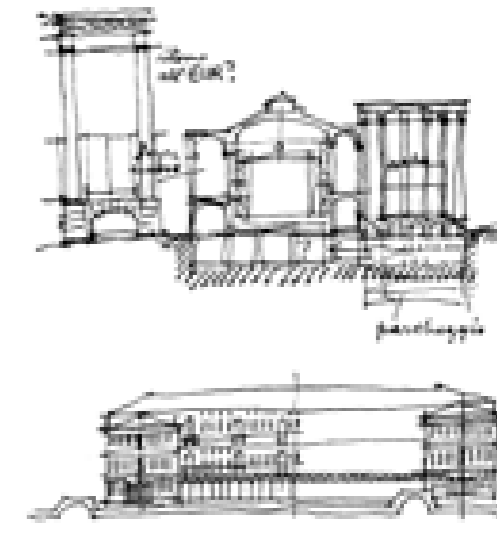
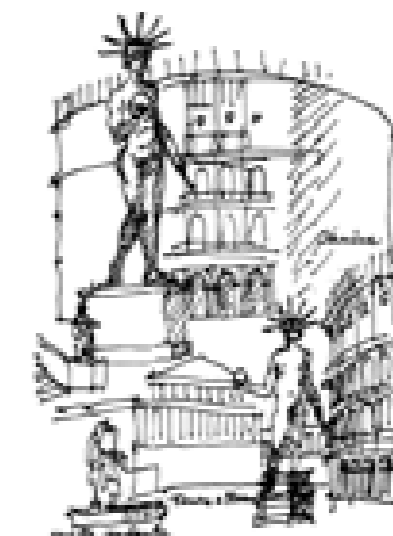
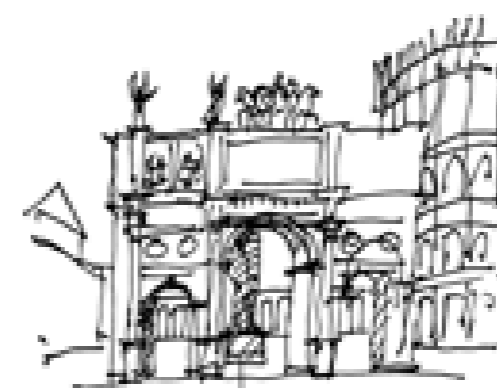
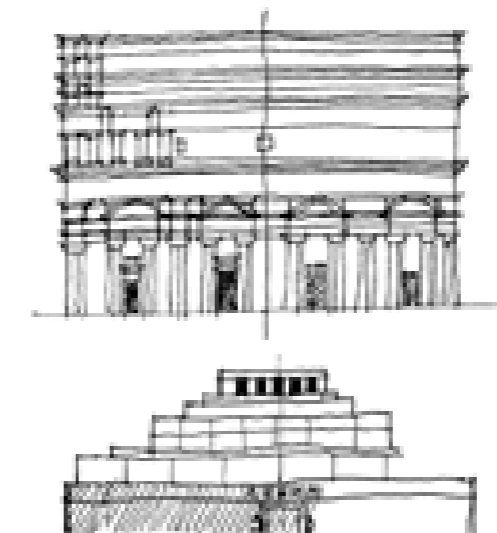
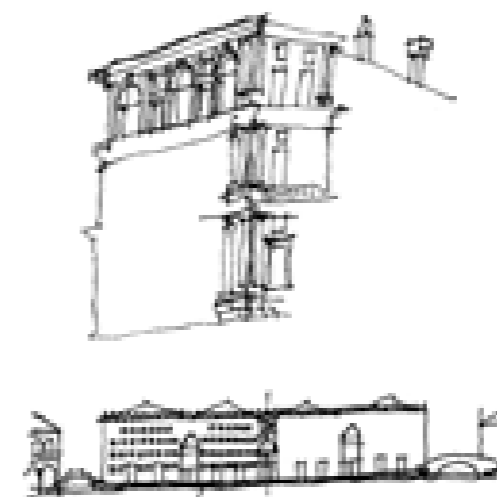
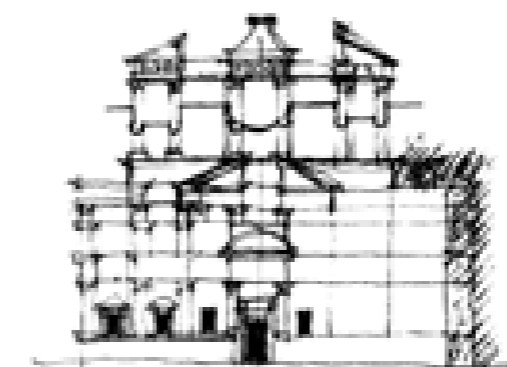
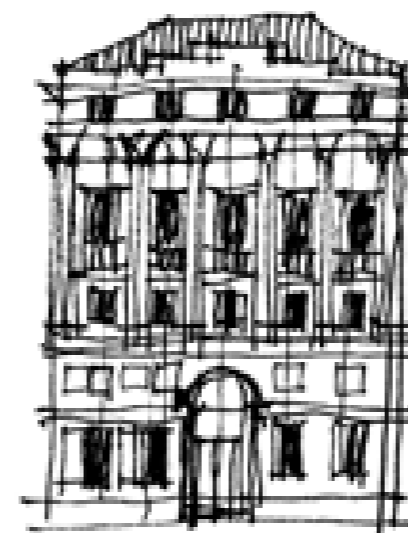
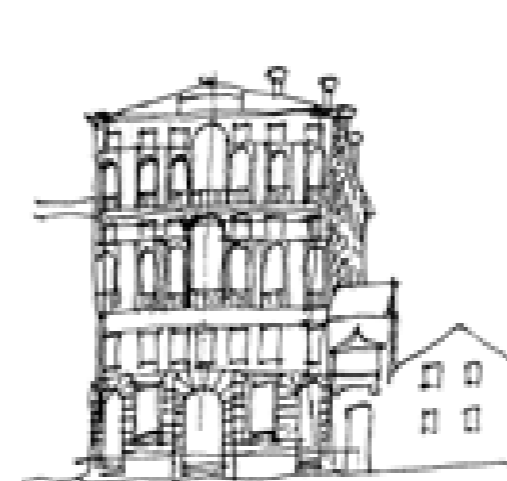
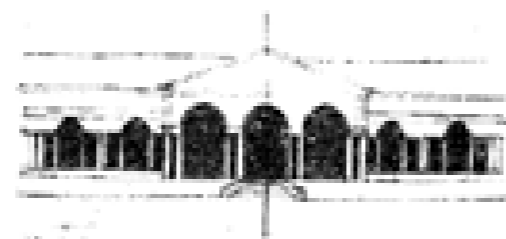
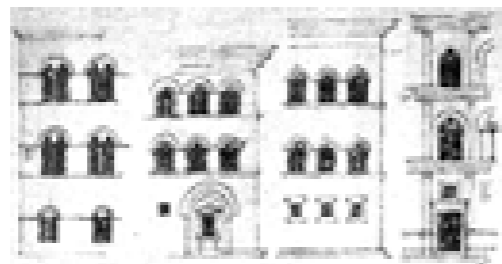
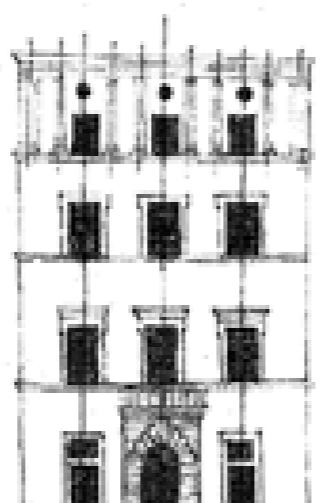
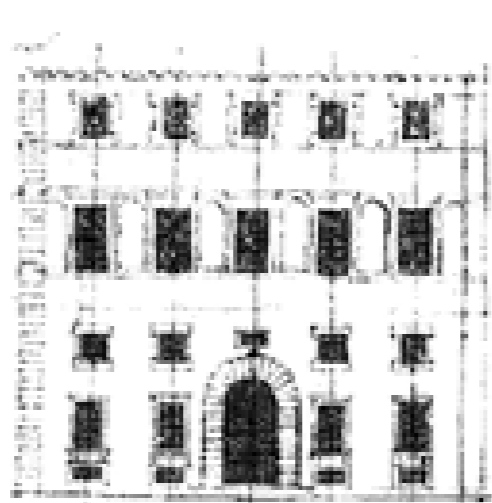
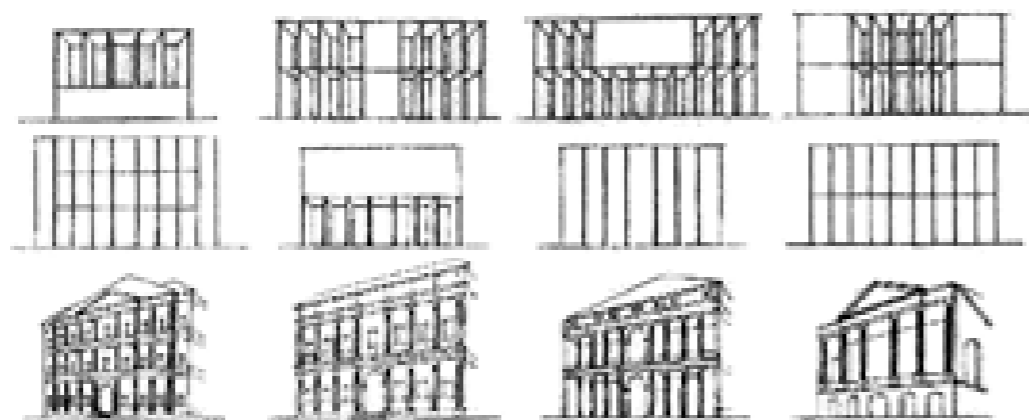
Studenti del corso di Storia e stili dell'architettura, Prof. Arch. Vincenzo Fasolo, Valori di massa dei complessi edilizi: disegni dell'architettura della città nella sua origine geometrica e complessiva (in questa pagina). Carlo Aymonino, disegni dell'architettura della città: viaggio a Mosca veduta della Piazza Rossa; veduta del Palazzo di Hampton Court a Londra; veduta di Venezia; veduta di Piazza San Marco a Venezia; disegno dell'Arsenale di Venezia (nella pagina a fianco).



Studenti del corso di Storia e stili dell'architettura, Prof. Arch. Vincenzo Fasolo, *Valori lineari nell'architettura delle facciate di Palladio; Rapporti di pieno-vuoto nella composizione delle facciate* (in questa pagina).

Carlo Aymonino, Palazzo Cornaro in San Polo; Sansovino e l'architettura del 500; Piazza San Marco a Venezia; Il Colosso (da Canina); Sede della Società canottieri Bucintoro a Venezia; Petra, Tomba Palazzo; Mausoleo di Lenin; Roma, proposta Teatro dell'Opera; Facciata delle Procuratie Nuove a Venezia; Petra, la Tomba Corinzia; Il Colosso (da Canina); Belvedere-serra sul ponte di Pescaria alla Zecca di Lorenzo Sarti a Venezia (nella pagina a fianco).

EVOLVIMI NEL PALLADIO



L'interesse verso la vicenda del professor Fasolo, nell'indagine su Carlo Aymonino, nasce quindi dalle modalità con cui egli impostava lo studio della storia dell'architettura: attraverso il ridisegno interpretativo dei monumenti della città antica e moderna: uno studio della storia dell'architettura attraverso il disegno prospettico.

Un programma di studi impostati da un architetto e progettista, attento quindi alle forme, alla composizione, alla memoria come materiale di progetto, con una certa attitudine eclettica, fondata sulla predisposizione al disegno.

L'importanza della forma in architettura, insieme alla struttura, alla misura, alla tradizione, alla tipologia, al rapporto dell'edificio con la struttura urbana, sono elementi che tiene fortemente in considerazione nei suoi corsi.

Un architetto pittore Vincenzo Fasolo: «Per dare un'idea della massa del materiale prodotto quantificherei in un centinaio di cartelle di progetti le opere professionali, 500 quadri ad olio, 200 acquarelli, 150 litografie, 100 incisioni, almeno 20 metri cubi di scritti, appunti e schizzi. [...] Disegnava e dipingeva ovunque fosse, quando lavorava, nel tempo libero ed anche in vacanza e soprattutto quando insegnava. L'architettura non può essere sviscerata a parole, come alcuni hanno creduto e forse credono ancora»⁸⁷.

Fasolo fu tra i docenti fondatori della Scuola Superiore di Architettura di Roma, proponendo un metodo di insegnamento, molto personale, all'interno della

⁸⁷ Vincenzo Fasolo, *Ricordo di Vincenzo Fasolo*, in Crevato-Selvaggi, Bruno, a c. di. *Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma: vita e opere dell'architetto spalatino; in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012*. Venezia: La Musa Talia, 2011, p. 11.

prima scuola indirizzata alla formazione dell'architetto: «L'ordinamento degli studi istituito riteneva di poter associare i due termini artistico e tecnico, pur nella difficoltà di comporre armonicamente i diversi atteggiamenti dello spirito e sviluppare una sensibilità tecnico-costruttiva in un clima d'arte»⁸⁸. Come detto un'attitudine all'insegnamento della storia da progettista architetto, come egli stesso ricorda, in accordo con gli obiettivi della scuola romana: «Quadro quanto mai persuasivo anche a guardarlo a distanza, perché si rilevava unitario grazie alla coerenza e alla concordanza dei corsi, diversi, ma tuttavia convergenti nella finale espressione compositiva»⁸⁹.

Nella scuola di architettura di Roma, fin dalla sua fondazione, ci si interrogava sui metodi pedagogici da adottare, insieme alle questioni di stile, relative

⁸⁸ Maria Grazia Vodopia, *Una testimonianza su Vincenzo Fasolo*, in Crevato-Selvaggi, Bruno, a c. di. *Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma: vita e opere dell'architetto spalatino; in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012*. Venezia: La Musa Talia, 2011, p. 13.

⁸⁹ *Presentazione*, in Vagnetti, Luigi, e Graziella Dall'Osteria, a c. di. *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita: anno accademico 1954-55*. Roma: Edizioni della Facoltà di Architettura di Roma, 1955, p. 9.

all'insegnamento e all'identità dell'architettura italiana⁹⁰. Fasolo aveva un atteggiamento progettuale fortemente rivolto al passato: «Vincenzo Fasolo è forse l'interprete più felice di un pensiero che domina i primi tre decenni del Novecento architettonico romano: l'idea di far evolvere gli stili storici per ricavarne modelli adatti alla città contemporanea. [...] Si tratta di una linea di pensiero che gravita intorno al programma teorico-pratico di Gustavo Giovannoni (1873-1947) e che trova in Fasolo un realizzatore più brillante del maestro per creatività e libertà espressiva. [...] Nell'opera di Fasolo [...] coabitano il progettista di 'mano felice' con il teorico parco che nel disegno, lo strumento proprio dell'architetto che permette la conoscenza del reale e la proposizione del progetto, riconosce il luogo da cui trarre gli spunti di una visione generale

⁹⁰Bizzotto, Renata, a c. di. *50 anni di professione*. Roma: Kappa, 1983; Piacentini, Marcello. *Architettura d'oggi*. Melfi: Libria, 1994; Pirazzoli, Nullo, a c. di. *Arnaldo Foschini: didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento: atti del convegno*. Faenza: Faenza Editrice, 1979; Vagnetti, Luigi, e Graziella Dall'Osteria, a c. di. *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita: anno accademico 1954-55*. Roma: Edizioni della Facoltà di Architettura di Roma, 1955; Giovannoni, Gustavo. *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Biblioteca d'arte, 1929; Università degli studi di Roma La Sapienza: Facoltà di architettura: DPAUPI, a c. di. *Roma: architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale: atti della giornata di studio del 24 gennaio 2003*. Roma: Gangemi, 2004.

Vincenzo Fasolo, Concorso per il Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1966. Vedute prospettiche del progetto.



dell'architettura e della città»⁹¹. Tra i testi di Fasolo va ricordato il terzo volume della collana *Le Forme architettoniche* alla quale partecipa insieme a Giovanni Battista Milani e allo stesso Giovannoni, una raccolta in forma di dizionario-catalogo di stili per la progettazione.

Fasolo, faceva parte anche dell'Associazione artistica fra i cultori di architettura che aveva lo scopo di promuovere lo studio dell'architettura, attraverso il censimento e rilievo delle testimonianze di architettura prerinascimentale, e in genere minore, minacciate o distrutte per far posto a opere cinquecentesche. Quindi Fasolo è un architetto-artista, la cui pratica si basa sul disegno, con una forte attenzione verso la storia dell'architettura antica, nel tentativo di concepire l'architettura come opera d'arte integrale: «la fusione dei partiti architettonici con gli arredi e con l'arte figurativa»⁹², e una conoscenza e maestria nell'uso del colore, ancora dettata dallo studio della storia: «Tutta l'arte italiana sposa il colore alla forma; dal Medioevo alla Rinascenza del 400; e le regioni si

91 Francesco Giovannetti, Francesca Romana Stabile, *Disegnare, osservare, pensare: il «primato del disegno»*, in, Crevato-Selvaggi, Bruno, a c. di. Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma: vita e opere dell'architetto spalatino; in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012. Venezia: La Musa Talìa, 2011, p. 15.

92 Francesco Giovannetti, Francesca Romana Stabile, *Disegnare, osservare, pensare: il «primato del disegno»*, in, Crevato-Selvaggi, Bruno, a c. di. Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma: vita e opere dell'architetto spalatino; in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012. Venezia: La Musa Talìa, 2011, p. 17.

caratterizzano per il colore, specialmente dei materiali: Emilia rossa; la Toscana alabastrina e bianco grigio; la Sicilia dorata di tufi in alternanza con basalti. E queste manifestazioni sono di gusto, di volontà fantastica e immaginosa»⁹³.

Fasolo è convinto che il disegno di architettura, possa assumere importanza in relazione a diversi momenti della composizione: quello analitico, in quanto, il suo metodo di studio della storia dell'architettura passa attraverso il ridisegno delle opere antiche e moderne; interpretativo: agli studenti è chiesto un ridisegno delle opere, che non è solamente copia della architettura studiata, ma anche rielaborazione critica, sempre attraverso la restituzione grafica in tavole: «Si domanda praticamente che egli traduca in disegni quelli che sono gli elementi o i fattori caratteristici ed essenziali delle architetture che via via si studiano. [...] disegni e appunti assolutamente analitici cioè geometrici, lineari riassuntivi [...]»⁹⁴; momento di verifica: «Nel disegno trovano luogo la comprensione, l'elaborazione e la verifica tanto del processo compositivo che della ricerca storica»⁹⁵; anche in merito alle possibilità cromatiche: «Tale funzione trova la

93 Fasolo, Vincenzo, *Analisi grafica dei valori architettonici*. Roma: Istituto di storia dell'architettura, 1955, p. 37.

94 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, pp. 11-12.

95 Francesco Giovannetti, Francesca Romana Stabile, *Disegnare, osservare, pensare: il «primato del disegno»*, in, Crevato-Selvaggi, Bruno, a c. di. Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma: vita e opere dell'architetto spalatino; in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012. Venezia: La Musa Talìa, 2011, p. 20.

Vincenzo Fasolo, Piazza Navona a Roma, 1913. Veduta prospettica (a fianco).

Vincenzo Fasolo, Studio di edificio a pianta centrale. Veduta prospettica (in basso).



sua prima verifica nel disegno (in particolare ad acquarello) capace di dare: “un rapporto di intonazioni, valide come guida di previsioni cromatiche e quindi rappresentabili in schemi di policromia. [...] Il rilievo grafico di questi valori tratto dal vero per masse di colore, in giusti, se pur relativi rapporti, è necessaria disciplina. Per essa l'architetto affina la sensibilità dei valori ambientali ed è tratto ad apprezzare le possibilità di variazione del 'peso' e della consistenza dei materiali, quanto questi siano adoperati in reciproci accostamenti, al fine di raggiungere una vibrazione più lieve delle loro qualità”⁹⁶.

È il primato del disegno alimentato dallo 'studio stilistico' delle architetture del passato con finalità progettuali, intese: «non come architettura del singolo edificio, ma come subordinazione dell'elemento architettonico a una fisionomia generale di una strada, di una piazza, come visione unitaria nella composizione dei quartieri e delle città»⁹⁷. In opposizione alla costruzione della città attraverso riga e squadra, in linea con le teorie di Camillo Sitte, Fasolo pensa alla città come costruzione integrale di forme, proporzioni e colore, con attenzione alla specificità dei luoghi ed alle architetture minori, da conservare, il più possibile. Un progettista colto, che ricerca la storia nel progetto, attraverso il dispositivo

96 Francesco Giovannetti, Francesca Romana Stabile, *Disegnare, osservare, pensare: il «primato del disegno»*, in, Crevato-Selvaggi, Bruno, a c. di. *Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma: vita e opere dell'architetto spalatino; in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012*. Venezia: La Musa Talia, 2011, pp. 18-19.

97 Vincenzo Fasolo, *Edilizia nuova*, in *Atti della società Italiana per il progresso delle Scienze*, Pavia: Fusi, 1933, p. 3.

del disegno, che è insieme immaginativo e analitico.

Tale attitudine allo studio della storia e al progetto, deve aver condizionato Carlo Aymonino, che da studente, seguì i corsi di Fasolo, in un momento, nel quale era da poco passato all'architettura, dopo una breve esperienza da pittore. Quindi con una attitudine al disegno già impostata e coltivata. Sono molte le assonanze con Fasolo, che Aymonino porterà avanti durante tutta la carriera, e farà sue: il primato del disegno, come strumento di indagine e ricostruzione interpretativa dei luoghi e della loro storia; il disegno come strumento di immaginazione per il progetto, nel definire le forme e il colore, nella composizione architettonica per masse volumetriche; il disegno come strumento di verifica della composizione; l'importanza della storia e della conoscenza dei monumenti e delle città attraverso i diari di viaggio: quaderni riempiti da disegni preparatori, analitici, di rilievo dei luoghi visitati.

Un metodo quello di Fasolo, che come egli ricorda, potrebbe sembrare accademico ad alcuni e innovativo ad altri, di certo, è un metodo di studio fortemente indirizzato al progetto, nell'insieme coerente di materie tecniche e artistiche e con: «la composizione architettonica infine, innestata ai disegni numerosissimi di copia, di rilievo, d'impressione, col riassumere, con lo sviluppare la completa comprensione delle forme stilistiche, con l'applicarle a temi concreti in quel dato stile ed in quei dati ambienti»⁹⁸.

E ancora affine al progetto di architettura, in quanto, negli intenti di Fasolo

98 Vincenzo Fasolo, in Giovannoni, Gustavo. *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Biblioteca d'arte, 1929, p. 56.

il metodo sarebbe utilissimo ai futuri architetti per il progetto: «I vantaggi di questo metodo [...] possono sembrare a prima vista solo scolasticamente e pedantesco-culturali. Invece nel mio concetto dovrebbero portare ad una grande e profonda preparazione proprio dell'architettura moderna, la quale giungerebbe ai giovani dalla cognizione alta di tutto quello che c'è di elevato e di permanente nel passato»⁹⁹.

«Avere nella mente uno schedario della immensa varietà dei tipi architettonici e decorativi prodotti nel tempo vuol dire porvi i semi di idee artistiche che pian piano daranno fiori e frutti: schemi di proporzioni e rapporti di colore, forme rispondenti ai materiali impiegati e masse rispondenti ad un quadro edilizio, motivi, motivi, motivi di disposizioni massive o di ornati: dalla pianta di un triclinio o di un ninfeo al piede di un tavolo, dal basamento di una torre o di un pilone al disegno di un Kántharos, da un capitello al mosaico d'un'abside, da una cupola alla fontana di un giardino, dall'aggruppamento edilizio di una piazza ad un *mucharabys* arabo... [...] Sia dunque la cognizione di tale complesso di idee già elaborate ampia, ordinata, non imperfetta, ed il giovane sia preparato a trarne non già copie, come da un archivio, e neanche una unione ibrida, ma una traduzione, una ispirazione personale; ed avremo in lui le adeguate condizioni

99 Vincenzo Fasolo, in Giovannoni, Gustavo. *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Biblioteca d'arte, 1929, p. 56.

per affrontare i temi nuovi»¹⁰⁰.

«Così quando lo studente sarà chiamato, nel 4' e 5' anno soltanto di corso – ed è questa la mia proposta – a svolgere argomenti architettonici tutti moderni, e studierà un mercato in cemento armato, un'officina, un *hangar*, o la decorazione di una *hall* d'albergo o delle sale di un transatlantico, si troverà subito a posto molto più se avesse fino allora cincischiato una composizione moderna che nessuno di noi sa che cosa significhi»¹⁰¹.

Il metodo di Fasolo è teso alla ricerca della proporzione e dell'armonia nell'architettura antica, quale insegnamento da riportare nell'esercizio del progetto: «Tutto ciò che ho potuto far di buono in architettura lo debbo alle impressioni riportate nei miei viaggi in Italia, ai rilievi fatti, allo studio diretto o indiretto su tutti gli elementi del nostro passato che sono ancora presenti. [...] Vorrei far loro studiare i monumenti etruschi e romani [...] Villa Adriana, od Ostia, o Pompei, o il sepolcro di Pomponio Hylas, o la basilichetta presso Porta Maggiore, o la tomba di Eurisace [...]»¹⁰².

100 Vincenzo Fasolo, in Giovannoni, Gustavo. *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Biblioteca d'arte, 1929, pp. 56-57.

101 Vincenzo Fasolo, in Giovannoni, Gustavo. *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Biblioteca d'arte, 1929, p. 57.

102 Vincenzo Fasolo, in Giovannoni, Gustavo. *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Biblioteca d'arte, 1929, pp. 58,63.

Fasolo considera l'arte antica ancora un'arte moderna e utile alla comprensione del bello: «Già, è moderna perché è arte viva e non stereotipata, perché risponde ad un sentimento eterno, quasi flora sempre rinascente che attinge con le sue radici lo strato permanente di humus. [...] il buono provvisorio ed il bello provvisorio nell'etica e nell'estetica spicciola non sono che una derivazione libera dalla tradizione, non sono che una lezione di storia [...] E sperduti sarebbero i nostri giudizi sugli esempi delle architetture moderne, [...] se mancassero di un'analogia guida di buon senso e di buon gusto fatto di esperienza tratta dal passato»¹⁰³.

Leggendo la sua *Guida metodica per lo studio della Storia dell'Architettura*, è possibile capire come, tale impostazione degli studi storici, nasca da un'attitudine progettuale del docente, e indirizzi lo studente nell'esercizio della composizione architettonica; in altri momenti, è ancora il primato del disegno che emerge, anche in tal caso, confermando le attitudini artistiche di Fasolo.

Le architetture, si legge nella guida, sono analizzate da vari punti di vista: quello descrittivo, con piante e planimetrie; quello organico, statico, ossaturale; quello formale; e «dal particolare punto di vista della espressione, raggiunta attraverso gli artifici della plastica subordinata, geometrica, decorativa e scultorea»¹⁰⁴. Le

103 Vincenzo Fasolo, in Giovannoni, Gustavo. *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Biblioteca d'arte, 1929, p. 63,65.

104 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, p. 12.

architetture sono lette nei loro principi geometrici fondamentali, nel gioco delle masse e delle proporzioni, scomposte attraverso disegni che ne restituiscono tali istanze in un rapporto di reciprocità.

Si parla dell'importanza dello spazio nelle opere di architettura, individuata dalla luce e dal colore, da restituire tramite prospettive e assonometrie per coglierne l'essenza, insieme alla quarta dimensione temporale: «La concezione architettonica è pensata *prospetticamente*: l'artista l'ha vista interiormente in prospettiva; [...] ha intuito prospetticamente il suo edificio e tali intuizioni hanno guidato e guidano le disposizioni planimetriche e organiche oltre che ai fini concreti e meccanici della 'costruzione' anche quelli espressivi, tra cui abbiamo posto la definizione spaziale. [...] con ciò si afferma che la prospettiva non è un meccanico risultato delle disposizioni planimetriche, ma è un preordinato artificio di disposizioni fatto per il raggiungimento di certi altri effetti architettonici-espressivi»¹⁰⁵.

Allo stesso modo a proposito della composizione architettonica e del rapporto tra le masse e i volumi: «L'architettura classica si basa sopra l'affermazione di masse e di volumi geometrici elementari: il cubo, il prisma, la piramide, il cilindro, in forme semplici o sovrapposte. Masse che si compenetrano l'una con l'altra determinando intersezioni»¹⁰⁶. Una caratteristica presente anche

105 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, p. 17.

106 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, p. 18.

nell'architettura contemporanea, quella del gioco di masse, che determinano gerarchie di pieni e vuoti: dominio dell'uno o dell'altro, o loro combinazione, contrasto: «L'osservazione grafica portata su questo aspetto della composizione delle architetture è fondamentale per il loro apprezzamento, per la loro valutazione. È fondamentale, altresì, per l'educazione dell'architetto. Disegnare le architetture delineando il solo valore dei precedenti rapporti, isolandoli da ogni altro fattore espressivo secondario, marcando nettamente e con precisione di misura gli spazi bidimensionali, vuol dire accostarsi ad uno dei più significativi aspetti dell'architettura, e vuol dire affinare le proprie facoltà espressive»¹⁰⁷. Procedimento che si ripete anche nel rapporto tra masse secondarie.

Attraverso una visione unitaria tra architettura ed arte: «Subordinatamente, e ad integrazione dei valori secondari di massa (plastica secondaria architettonica e monumentale) stanno i valori architettonici derivanti dalla accentuazione degli effetti lineari. È la funzione affidata alla vibrazione luminosa o d'ombra in cui, al limite delle masse plastiche, sta la *linea*. In architettura ha lo stesso valore che nell'analogia terminologia del linguaggio pittorico. Praticamente nel linguaggio architettonico questa è la funzione degli 'ordini' architettonici, degli inquadramenti architettonici, con tutta la varietà delle forme espresse dalle varie civiltà. Nella tecnica del nostro studio grafico, questi valori si colgono attraverso la determinazione del 'contorno'»¹⁰⁸.

107 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, pp. 25-26.

108 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, p. 27.

Le esercitazioni erano anche indirizzate alla determinazione dei valori geometrici proporzionali delle architetture, attraverso la sintesi grafica: «In ogni architettura è rintracciabile una legge geometrica racchiusa entro l'orbita delle ossature, più o meno commentate dalle ricorrenze plastico-architettoniche»¹⁰⁹. Le ragioni geometriche degli edifici venivano indagate anche in rapporto alla composizione di insieme dei complessi edilizi, insieme alla regolarità del terreno e alla predilezione per lo squadro delle masse e dei tracciati, o alla loro irregolarità, che come nel caso dell'Acropoli di Atene poteva generare: «risultati prospettivi derivanti da questa irregolarità, continuo rinnovarsi di quadri»¹¹⁰. Non mancava l'attenzione verso l'importanza della decorazione nelle opere antiche, capaci di raggiungere un equilibrio estetico attraverso leggi di misura, in un rapporto armonico con l'apparato scultoreo, evidenziando i caratteri greci e romani, ad esempio: «è questa la caratteristica dell'arte romana; a differenza di quella greca che isola la statua, salvo il caso dei classici frontoni dei templi greci quella romana la innesta nell'architettura»¹¹¹. La ricerca svolta sulla figura di Fasolo e sul suo corso di insegnamento per dimostrare una possibile continuità con Aymonino, vede diverse istanze confrontabili, da riscontrare direttamente nei progetti presi in esame.

109 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, p.28.

110 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, p. 112.

111 Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954, p. 146.

A partire dall'importanza del disegno e della pittura per la progettazione architettonica, come dell'unione tra scultura e architettura, attraverso lo studio di opere classiche.

Si è osservato il tema della copia e dell'analogia di edifici antichi e moderni, insieme all'idea di reinterpretare elementi storici: uno studio della storia finalizzato alla composizione.

Le affinità con gli insegnamenti del professor Fasolo riscontrabili nella pratica progettuale di Carlo Aymonino vedono la sintesi nel disegno, in particolare nella veduta, quale momento di continua ricerca, nelle diverse fasi del progetto: «I progetti si susseguono come confronto con situazioni determinate dello spazio e del tempo. Tentativi, esperimenti che nell'indagine e nel 'dar forma' affrontano il rischio di riproporre un ordine del discorso esplorando la storia lunga della costruzione della città e perciò assumendo il carattere di una ostinata ricerca. Nell'esplorazione appaiono eventi, cose, reperti, personaggi, architetti e con essi è aperto un colloquio che ne interpreta le intenzioni, come se il presente, attraverso il progetto, restituisse voce e parola agli interlocutori e ai fatti. Tutto ciò ritrova nella tecnica della veduta quella compiutezza che le cose sembravano attendere. Non a caso Aymonino ricorda, in una vecchia intervista, il tempo del disegno come un momento di serenità [...] Le pagine sono ricche di annotazioni: date, ricordi di accadimenti, dimensionamenti dei programmi funzionali; il disegno è strumento di analisi e quindi di sintesi delle molteplici forme di conoscenza necessarie che trovano nelle modalità della rappresentazione uno specifico momento di verità. Fin dove il progetto posa

lo sguardo sulle cose del mondo non ci sono 'resti', tutto appartiene alla città contemporanea in una visione inclusiva di compresenze, senza mimetismi, ma alla ricerca della pertinenza della 'soluzione formalmente compiuta' in relazione alla parte di città. Architetture da percorrere per scoprire l'adeguato dimensionamento degli spazi e l'articolazione delle sezioni, persino il Colosso, estrema sintesi, 'macchina' per vedere ed essere visti svela il suo volto solo nella terrazza superiore. Architetture concluse nella asciuttezza delle soluzioni e sempre incompiute come ogni progetto urbano; pronte a porre domande come ogni pensiero critico e sole nell'affrontare il loro destino mondano»¹¹².

112 Carlo Magnani, in Chizzoniti, Domenico, a c. di. *Teoria della architettura / Carlo Aymonino*. Napoli: CLEAN, 2012, p. 5.

Intervista a Claudia Conforti

Roma, 21/02/2019

Gian Maria Casadei

Nella nostra prima conversazione telefonica lei ha parlato dell'importanza assegnata alla geometria, in alcuni progetti di Aymonino, degli anni sessanta: «Carlo Aymonino utilizzava la geometria in un modo molto personale, senza farsene imprigionare, come accadeva invece, per esempio, a Costantino Dardi, o Ludovico Quaroni. Lavorando come Pietro Da Cortona o Bernini, partendo da schemi inizialmente semplici, che poi diventavano degli scheletri abbandonati». Metterei in relazione questo suo commento a quello del Professor Magnani: «Una geometria adattativa che seleziona gli elementi storici della città e li riporta all'astrazione geometrica».

Claudia Conforti

Dal mio punto di vista, questo aspetto della geometria, è un po' il nodo sensibile della progettazione di Carlo, sia quando ha risultati straordinariamente ricchi e felici, come nel Teatro di Parma, o nel Gallaratese, ma anche, pur già all'interno di un processo di semplificazione, a Ferrara. Secondo me, noi siamo influenzati, nell'adottare il termine geometria, dal fatto che Aymonino mostra spessissimo le piante, forse dovremmo parlare di stereometria piuttosto. Carlo aveva alcune passioni collezionistiche, una riguardava il Colosseo. Se ci pensi, il Colosseo, è un edificio che Aymonino avrebbe voluto fare, perché è un edificio che parte da una geometria relativamente semplice, un'elisse a due fuochi, ma si complica tanto in alzato, attraverso i percorsi anulari e radiali, dai quali partono le forme. Quindi non è la geometria a suggerire poi la sovrapposizione delle arcate, fino

all'attico cieco, ma sono i percorsi. È un po' quello che succede nel Gallaratese, e nel progetto di Parma, dove le cose sono rese più delicate, però anche più suggestive, dal fatto che si deve legare con una preesistenza, mai completamente compiuta. Il Palazzo della Pilotta, non è stato solo bombardato, è anche un edificio che ha in sé una potenzialità di crescita, che avrebbe potuto proseguire fino all'Ottocento, se le vicende storiche fossero state diverse. Nei progetti l'edificio si spingeva fino al di là del fiume Parma per raggiungere il giardino, con un passetto confrontabile con il corridoio vasariano. Quindi un'architettura che si confonde con la città, a differenza di Palazzo Farnese a Roma, che non ha punti di contatto con la città, addirittura si demoliscono gli isolati che gli stanno di fronte, per avere una piazza e la veduta prospettica centrale, rarissima a Roma. La Pilotta, invece, è una specie di ragnatela, un edificio che non può essere ideogrammato, neppure in pianta. Secondo me, lo ha influenzato molto, con la sua spazialità concatenata e complessa, che certamente si ritrova a Roma, a cominciare dalle catacombe, che però lì vedi realizzata. Oltretutto le demolizioni belliche, ti danno la possibilità di vederne quasi l'atto creativo, perché, come Giuliano Da Sangallo aveva ben capito, gli edifici semidistrutti, sono quelli di cui puoi cogliere la radice genetica, per usare il titolo della tua tesi. Quindi, secondo me, l'attitudine di Carlo per la geometria, la puoi leggere in tanti modi. Uno di questi è il suo essere romano: quanto Roma è disordinata nell'impianto, tanto le concezioni, ad esempio dei Fori, come quello di Traiano, sono delle fantastiche geometrie, tra l'altro, mistilinee, con absidi, colonnati, che creano concatenazioni con quella di Augusto, eccetera. Il Mercato e la Biblioteca romana che entrano dentro il Tempio. L'architettura imperiale romana usava la geometria per disciplinarsi, perché in uno stesso complesso vi erano

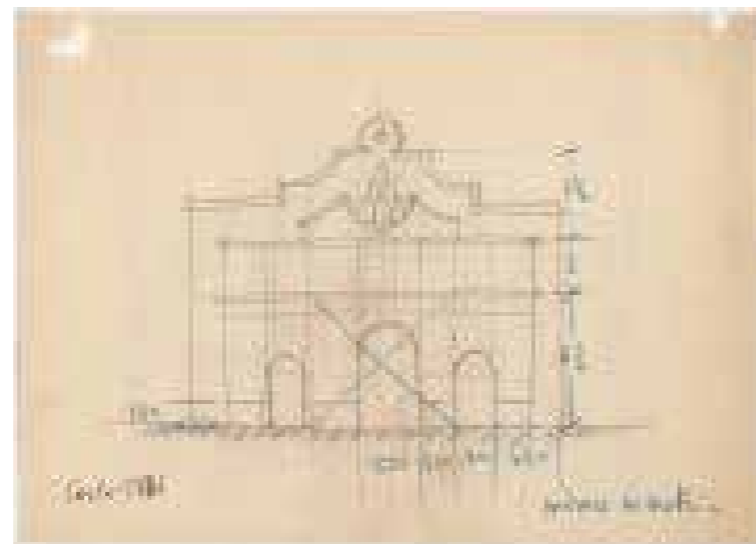
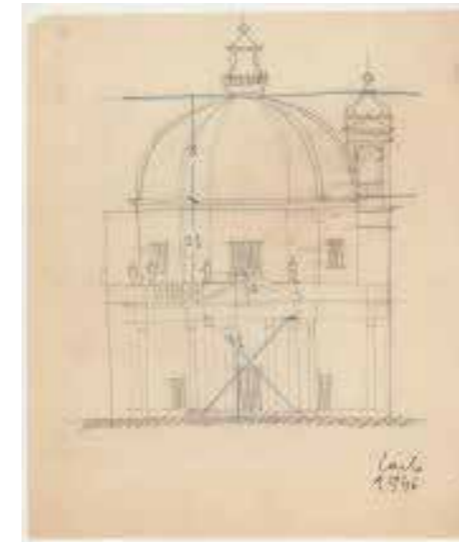
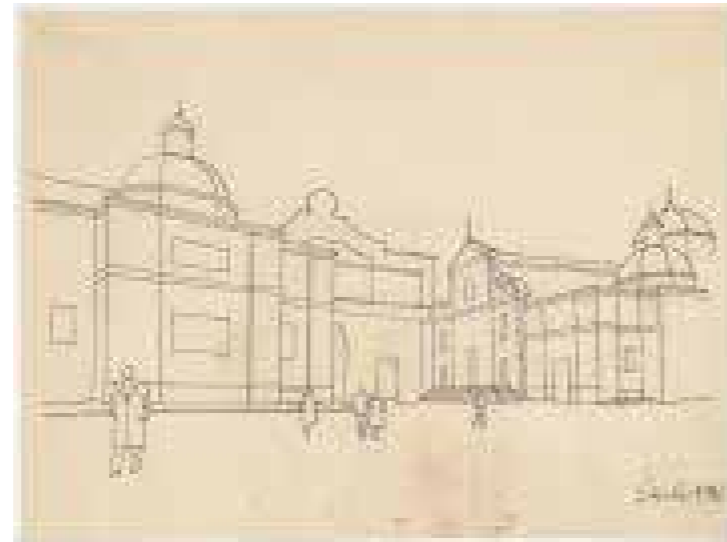
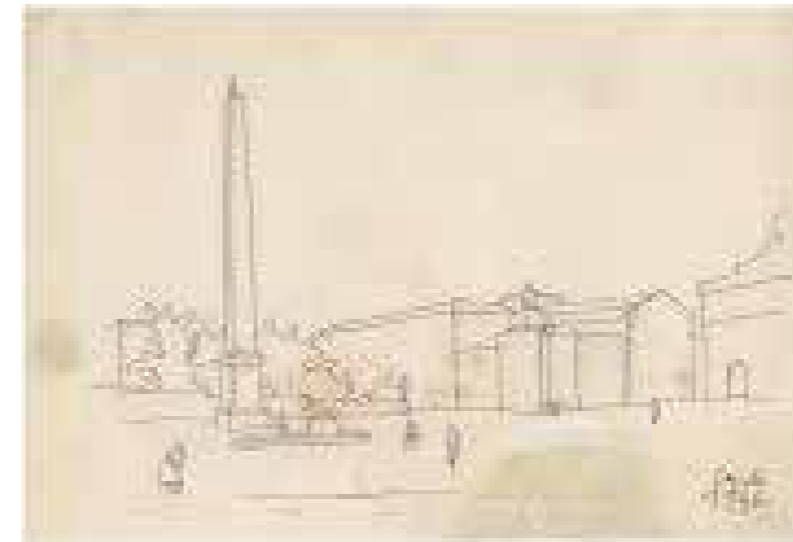
tantissime cose. Carlo era un appassionato di archeologia romana. Forse tra gli architetti era quello che conosceva meglio la Roma archeologica e la seguiva con molto interesse. Quando è stato assessore al centro storico, credo che sia stata proprio una salvezza per Roma, anche per la capacità che aveva di capire i siti archeologici. Anche la sua idea del completamento del Colosseo non era una *boutade*: Rafael Moneo costruiva il museo romano di Mérida con la solennità delle antiche terme; poco dopo Giorgio Grassi metterà mano alla poetica e stringente rivisitazione del Teatro romano di Sagunto. Per pochi anni sembrò allora praticabile una forma di reintegrazione denunciata dei monumenti. Oggi scarseggiano le risorse, anche quelle intellettuali, ed è cambiata l'ideologia, ma allora aveva un suo senso. Molto di più di quanto non abbia senso costruire oggi una platea in cemento, laddove ce n'era una in legno, per rifunzionalizzare una magnifica rovina. Se lo vuoi usare, gli devi restituire integrità funzionale che è strettamente congiunta a quella formale.

Questo era da un lato, un fatto di cultura quasi autoctona, di radici, dall'altro, (però questa è un'idea molto personale) Aymonino provava insofferenza verso tutte quelle sperimentazioni che ha portato con sé il funzionalismo: un piccolo modulo, quanto più piccolo possibile, per esempio un infisso, la cui moltiplicazione ti dà quasi automaticamente l'architettura, erano presupposti inaccettabili da Carlo, e da molti altri architetti che si ritrovavano all'IUAV e a Roma. In questo asse accademico, che includeva anche Napoli e poi Pescara, io credo che proprio la rivolta geometrica che unisce Aymonino, De Feo, Quaroni, il loro maestro, Costantino Dardi, e si potrebbe continuare, perché sono tanti, sia una scelta che contrasta quella maniera corriva di concepire la prefabbricazione, con la messa a punto di un modulo quanto più piccolo possibile, in modo da poter essere

aggregato il più liberamente possibile, rinunciando a quella che Michelangelo chiamava l'idea. Ribaltando il processo: prima prendi atto dei vincoli, delle esigenze, funzioni, percorsi, eccetera, e balugina una prima idea, che è morfologia, ma è anche funzione, rapporto con l'intorno, e poi da lì, con un processo in avanti ed indietro continuo, puoi arrivare anche a degli elementi che sono di misura tale, come fa anche Renzo Piano, che ti consentono da un lato di perseguire una forma compiuta e dall'altro di semplificare le modalità di costruzione. Renzo Piano vi è pervenuto dopo molte esperienze e dopo i dieci anni di cantiere del Beaubourg. Sulla parete è appesa una tela che raffigura la tavola di concorso del Teatro di Forlì di Vittorio De Feo, ma se io ti dicessi che è la prima idea del liceo di Pesaro, non avresti nulla da eccepire, eppure i due fanno cose molto diverse, ma entrambi si richiamano alla geometria. Intanto sono piani, e per farlo capire si tagliano, per vederne lo spessore, non sono dei veli o delle pelli di superficie. La geometria in qualche modo restituisce l'architettura alle sue forme, perché è un fatto di forme compiute. Quando Carlo parla della città che ha raggiunto la forma compiuta, è un discorso che lo puoi traslare sull'architettura, perché è la stessa cosa, e per venire al presente più contingente, secondo me, l'errore del recente e infelice concorso per il Palazzo dei Diamanti di Ferrara, è stato proprio quello, non dei progettisti, che hanno fatto del loro meglio, ma è proprio l'idea, che in un edificio formalmente compiuto, tu vai a mettere una cosa che già pensi reversibile, cioè predisposta alla demolizione. Ma perché? Sul «Giornale dell'architettura» si afferma che, in fondo, il giardino e il brolo del palazzo dei Diamanti non è che il retro dell'edificio. Ma un edificio del Quattrocento, palazzo o chiesa, non ha un davanti e un retro. Pensa a Palazzo Strozzi, ad esempio, qual è il davanti e qual è il retro? Seguendo questa logica possiamo costruire quanti

edifici vogliamo a Boboli, che tanto è solo il retro di Palazzo Pitti?

È veramente un anacronismo fuorviante applicare all'architettura rinascimentale criteri che forse iniziano ad avere senso soltanto nell'Ottocento, con la città borghese. D'altronde sulla città borghese puoi intervenire con una certa libertà, perché spesso essa prevede parti che si possono espandere modularmente, per addizioni libere. Con quella rinascimentale non lo puoi fare, perché devi fare i conti con opere uniche. Dico questo perché purtroppo, tutta la lezione sul rapporto tra la città e l'architettura di Carlo, di Aldo Rossi, e di tutto il laboratorio IUAV, che aveva dato un contributo fondamentale, si è dispersa, dissolta. Non vengono più nemmeno letti quei libri, forse non sono neanche più in vendita, né pullulano i docenti che fanno lezione a partire da questi. Io mi baso su di un'esperienza, che è quella della facoltà di ingegneria, dove la quasi totalità dell'insegnamento di progettazione non si pone il problema che l'architettura non è un chiodo conficcato nella croce della città, ma è una molecola vivente della città. Questo secondo me è il grande insegnamento di Carlo, ed è anche la sua dimensione etica, perché prima ha diretto una scuola che era in turbolenza pazzesca, dopo il sessantotto, e lo ha fatto egregiamente, comunque l'ha salvata, riuscendo a mantenere rapporti, insieme a Dal Co, Tafuri, Ciucci, Manieri, non voglio togliere meriti a nessuno, però lui ha dato un contributo a tenerla aperta sul mondo, con i rapporti con la Spagna, gli Stati Uniti, aperta a influenze e scambi. E poi come assessore al Centro Storico nella giunta di centro-sinistra Petroselli-Vetere ha risolto alcuni nodi nevralgici. Vediamo oggi quanto è difficile governare Roma. Piazza Barberini, se non ci fosse stato Carlo, avrebbe ancora il suo rudere, alla sbocca di via di San Basilio, che stava lì dalla fine degli anni trenta. Nessuno era mai riuscito a risolvere la situazione, perché bisognava



Courtesy e Copyright: FFMAAM |
Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna.
"Roma", (Disegno per il corso di Mario
De Renzi), fine anni '40,
Matita su cartoncino, 19,2x29 cm.
"Roma", (Disegno per il corso di Mario
De Renzi), fine anni '40,
Inchiostro e matite colorate su
cartoncino, 21x28 cm.
"Roma", (Disegno per il corso di Mario
De Renzi), fine anni '40,
Matita e matite colorate su carta,
21x29,5 cm.
"Roma", (Disegno per il corso di Mario
De Renzi), fine anni '40,
Inchiostro su cartoncino, 20x29,4 cm.
"Roma", (Disegno per il corso di Mario
De Renzi), fine anni '40,
Matita e matite colorate su carta,
25x21 cm.
"Roma", (Disegno per il corso di Mario
De Renzi), fine anni '40,
Inchiostro, matite colorate e
acquarello su cartoncino, 21x29,2 cm.

impegnarsi su più fronti, quello procedurale, amministrativo, politico, ma anche quello della scelta formale. Nel momento in cui sceglie, insieme ai suoi colleghi di giunta, di reintegrare quel palazzetto che è neo settecentesco, lo fa in sordina, nessuno sembra essersene accorto. Ora se si arriva da via del Tritone, a destra si trova via Barberini che sale, ed a sinistra in corrispondenza di via San Basilio, c'è un palazzetto con delle virgole alle finestre, e quella è un'invenzione. C'erano delle documentazioni, dei resti, viene scelta saggiamente, un po' come per la Fenice di Venezia, un 'com'era dov'era', più di programma che di ideologia, comunque è una strada pragmaticamente operativa, che solleva pochissime opposizioni, e che passa sotto silenzio perché gli architetti, non si sentono insidiati nel loro desiderio di lasciare un segno, che non si confonda con il resto della città, questa è l'osservazione più bassa, se vuoi, però nelle polemiche si gioca anche questa. Quando l'Ordine degli architetti prende la parola anche su questi sciagurati concorsi fuori luogo, e invece di esortare gli amministratori ad essere più ragionevoli, ed a non mettere i vincitori in quella condizione, se la prende con Sgarbi, che deroga dall'eleganza dell'eloquio, ma questo non significa che le battaglie siano improvide.

G.M.C.

Vorrei parlare adesso del tema della veduta prospettica, uno strumento così importante per Aymonino. Il professor Monica mi riferiva di alcuni corsi, in cui Gianugo Polesello, all'IUAV, faceva disegnare agli studenti delle vedute prospettiche di città. Lo stesso avveniva a Roma con Mario De Renzi, di cui Aymonino fu studente: sono conservati dei disegni con delle vedute di città di Aymonino. Le chiedo questo nell'intento di capire, sempre pensando alla genesi

del progetto per via morfologica, da dove derivi questa attitudine e disinvoltura nel disegno in prospettiva. Da un lato, forse, l'educazione artistica, dall'altro la scuola romana. Lei ricorda chi fossero gli insegnanti romani, oltre a De Renzi, in quel momento?

C.C.

Fasolo, che disegnava con entrambe le mani, faceva simultaneamente due prospettive alla lavagna. Carlo poi è stato molto seguito, nei suoi studi, dallo zio paterno Marcello Piacentini, che è nato nel 1881 e appartiene a una generazione che si forma con Vignola e con la prospettiva. Se pensi che Armando Brasini disegna la prospettiva della Grande Roma a volo d'uccello! Inoltre, penso io, che sia determinante la passione di Carlo per il rinascimento e per la pittura, di cui era un autentico esperto. Nel rinascimento le piante di città, da Iacopo de Barbari, a Falda, a Tempesta, sono piante tridimensionali. A Roma Leonardo Bufalini incide una pianta ortometrica, pubblicata attorno nel 1551, come risposta alle vedute ingannevoli pseudo-prospettiche del Quattrocento, in cui le topografie venivano accomodate alle esigenze di esaustività dell'immagine. Quindi penso che ci sia anche quella componente, non so quanto volontaria, certo Carlo conosceva benissimo la storia di Roma, i modi in cui è stata celebrata e rappresentata. Credo che anche questo abbia avuto senz'altro il suo peso e poi se ti muovi nella stereometria la prospettiva ti serve, perché altrimenti non la controlli. Se ti muovi in pianta no, ma Carlo non si muove in pianta, i suoi schizzi sono sempre come delle istantanee fotografiche. Lui esercita moltissimo la prospettiva, anche ridisegnando i quadri che amava in certi album che faceva rilegare appositamente. È sempre allineato con Giovanni Pietro Bellori a favore

dello spirito profondo del classicismo; preferisce Guido Reni ai seguaci di Caravaggio; Domenichino a Battistello Caracciolo. Si muove su questa linea, usa le immagini che ha ridisegnato nei quadri, nelle prospettive dei suoi progetti, come nel progetto per la piazza delle Bambine e dei Bambini di Terni, animata da figure tratte da Reni. Per lui la prospettiva è fondamentale: tutti i suoi viaggi erano documentati, non da fotografie, perché non era, a differenza di molti della sua generazione, un fotografo appassionato, ma invece da disegni. Come quando è andato a Petra, a Jerash, lui disegnava prima di partire per prepararsi all'incontro con i monumenti e durante per appropriarsene. Che fosse Pompei o Jerash, vicino o lontano, disegnava, cercava nei libri e nelle guide gli spaccati, e quindi entrava proprio dentro la carne dell'architettura. Quello secondo me era il nutrimento delle sue opere.

G.M.C.

Scrive Aymonino che studiava prima gli edifici che sarebbe andato a visitare e li ridisegnava su dei quaderni.

C.C.

Si, li ridisegnava prima, per poterli riconoscere. Negli stessi quaderni, la figura umana, aveva un peso equivalente, disegnava le mogli, i figli. Come nel filone classico, Michelangelo sostiene che l'architettura è non solo antropomorfa, è anche e soprattutto antropometrica. In definitiva Carlo un po' cerca quello in fondo: la concordanza tra le misure; tra l'uomo e l'architettura.

G.M.C.

Riflettendo quindi sull'importanza del rapporto con l'arte, lei ha detto che Aymonino studiava Hans Arp, con il quale si possono osservare delle corrispondenze nell'interesse verso forme antropomorfe. Quindi, assume importanza anche la scultura, che ritroviamo oggetto di disegni, nei quaderni di Aymonino.

C.C.

Se pensi ai disegni del Colosseo- belvedere che Aymonino progetta per risarcire quello neroniano, è una specie di folgore, che tiene insieme dall'architettura romana, al San Carlo Borromeo, alla Statua della Libertà. Mette insieme venti secoli. È stata un'occasione perduta, perché sarebbe stata un'aggiunta critica fantastica, in quella zona di margine del Colosseo che continua a restare indefinita. Non vi sono più le differenze di quota, che negli anni trenta erano calibrate con attenzione, e camminando si aprivano le emergenze del foro, ed alla fine avevi la veduta completa.

G.M.C.

Nel progetto per la zona dantesca di Ravenna, Carlo Aymonino, seleziona gli elementi storici della città antica e li ripropone, semplificati, nel suo progetto, come è possibile capire osservando le prospettive. Un aspetto già rilevabile nel progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma e nel concorso per i Nuovi uffici della Camera dei Deputati a Roma. Un'idea di tipologia usata in modo 'ribelle', come lei ha scritto, dove la forma non corrisponde alla funzione.

C.C.

È esattamente quello che è avvenuto con l'architettura antica. Se pensi al tempio di Adriano, che è stato tutto, da residenza nobiliare a Borsa, eccetera, ed ha funzionato sempre. Questo era un dato che sicuramente Carlo aveva in mente. Un'altra cosa importante, anche se apparentemente contraddittoria, forse lo è, con quanto abbiamo detto prima, è che lui è figlio del suo tempo, che è un tempo di frammenti, sia fisici, lasciati dalla guerra, quando, essendo nato nel 1926, era un giovane adulto, sia il fatto che le arti, ben da prima, in maniera quasi esclusiva, quasi obbligata, nel Novecento, non riescono ad arrivare alle compiutezze del Cinquecento o del Seicento. In quello è più figlio di Giovanbattista Piranesi che di Andrea Palladio. Tanto quanto Palladio cerca di ricomporre l'architettura antica, Piranesi si tuffa in un mondo di frammenti, segmenti, pezzi enigmatici, che però, hanno potenzialità straordinarie. Credo che non fosse un caso, che Carlo amasse molto Piranesi, perché le sue architetture, non sono ordinate, ma tendenzialmente caotiche e assoggettate a un equilibrio sottile. Se percorri il Gallaratese te ne accorgi, di questo caos tenuto in pugno. Un altro aspetto molto importante del Gallaratese, è che è una forma esplosa, con il nucleo, che guarda caso è proprio un teatro all'antica, in cui mette le botteghe al piano terreno, come al Colosseo, nel rinascimento o in età barocca. Rimescola tutte queste cose, in maniera credo del tutto inconsapevole, però certamente ci sono. Un'altra cosa che devi tenere presente è che Carlo era un lettore onnivoro, leggeva moltissima storia dell'arte, moltissima. La guida di Roma antica di Filippo Coarelli, che ti consiglio, era per lui una specie di manuale. Quella in mio possesso me l'ha regalata lui. Questa sua voracità di conoscenza del mondo delle arti, della pittura, della scultura secondo me era un altro degli strumenti, che non gli ha

fatto commettere l'errore di Quaroni con la sfera, perché comunque l'idea della complessità Carlo l'aveva connaturata; sapeva benissimo che la geometria è un'ombra che puoi afferrare per un attimo, ma non puoi costruire solo su quella l'architettura.

G.M.C.

Per questo lei parlava di un uso passivo della geometria, una traduzione della geometria in architettura, da parte di Dardi e Quaroni. Pensando al progetto di Parma invece, vi è l'utilizzo di una 'scatola' stereometrica, che poi nasconde una complessità interna.

C.C.

C'è molto inganno illusionistico. D'altra parte lui, che non amava particolarmente il barocco, non lo detestava, però ne è figlio. Quindi questa tua osservazione la condivido completamente: al di fuori si può avere un'idea di questo elemento in positivo, ma quando entri dentro scopri che è tutt'altro.

G.M.C.

Si può parlare di una restituzione morfologica dell'architettura nel progetto di Parma? Aymonino conosce bene la storia di quella parte di città, come dimostrano i suoi schizzi, e tenta di ricostruire sullo stesso sedime del vecchio Teatro Reinach. Considera il frammento murario che fa da quinta. Il teatro sembra generato dal prolungamento del corridore. È possibile che anche gli alberi siano considerati a partire dalla loro giacitura preesistente?

C.C.

Si dei tigli forse. Non ricordo bene, sicuramente delle latifoglie, ma molto incoerenti. Devi considerare che quello spazio era un parcheggio. Un'altra cosa da tenere a mente è l'importanza che Carlo dà al colore. Questa cosa non è scontata, io penso che fosse molto affascinato dall'architettura messicana, sud americana, dalle sperimentazioni di Le Corbusier in Sud America e di Luis Barragan in Messico. Un'architettura che rinuncia alla sua 'naturalità' ed accede a un universo cromatico che non era più usuale, salvo il fatto che le architetture romane, come sappiamo dall'*Ara Pacis*, erano colorate, quindi sempre si torna a questo immaginario classico profondo.

G.M.C.

Questo lo si comprende bene osservando il prospetto del Teatro Paganini progettato da Aymonino.

C.C.

Sì, lo si vede molto bene, se pensi al colore dei mattoni, che sono dei ferrioli scuri, non consueti a Parma. Per di più, le argille padane raramente hanno questo colore, che trovi invece nella chiesa di Cristo Re di Piacentini o nel Borromini di Sant'Andrea alle Fratte. È un colore romano, che da Roma è approdato alla Pilotta dei romanissimi Farnese.

G.M.C.

Il Palazzo della Pilotta, quindi, progettato dall'urbinate Francesco Paciotto, è un'architettura romana, con la sua presenza così massiva?

C.C.

Per molti aspetti, assolutamente sì. Se poi pensi a Piacenza, al Palazzo Farnese, di Vignola, non hai più dubbi. Vignola a Parma riesce perfino ad imporre le misure del mattone romano.

G.M.C.

Che rapporto c'era tra Carlo Aymonino e Vittorio Sermonti, cultore di teatro, che scrive la relazione di concorso del Paganini?

C.C.

Erano amici. All'epoca Sermonti penso fosse un brillantissimo professore di italiano e latino al prestigioso liceo classico Torquato Tasso: uomo straordinario e geniale, fu grande amico di Carlo per tutta la vita.

G.M.C.

Nella relazione Sermonti parla del *Grosses Schauspielhaus* che si trovava a Berlino e del Teatro di Statford in Ontario. Aveva quindi una conoscenza tipologica dei teatri. Altri riferimenti possono essere il Teatro Totale di Gropius e la Filarmonica di Scharoun.

C.C.

Secondo me c'erano anche le sperimentazioni fatte nella primissima età dell'Unione Sovietica, in legno, o progetti di Mel'nikov per Majakovskij. Il mettere in evidenza, per esempio le scale di sicurezza, ha senso se pensate come un fulmine, che dinamizza una facciata, altrimenti seduta come una *Mater Matuta*.

Intervista a Giancarlo Priori

Roma, 02/03/2020

Gian Maria Casadei

Se penso agli insegnamenti dei docenti romani, ed alla possibilità di un'influenza sul giovane Carlo Aymonino, una delle figure in cui vedo la più significativa continuità, è quella di Vincenzo Fasolo. Un architetto-pittore, che fondava la propria pratica progettuale e didattica sul primato assegnato al disegno: la storia dell'architettura insegnata attraverso il ridisegno interpretativo e compositivo delle opere. L'importanza della tecnica del disegno, soprattutto prospettico, era riscontrabile nell'intero *corpus* degli insegnamenti della facoltà di architettura di Roma. Ho voluto comparare le tavole degli studenti di Fasolo, con alcuni disegni di Carlo Aymonino, con l'obiettivo di ritrovare delle affinità. Pensa che Aymonino possa essere stato influenzato da Fasolo?

Giancarlo Priori

Non avendo conosciuto direttamente Vincenzo Fasolo è difficile per me un confronto oggettivo e critico con Carlo Aymonino al quale viceversa ho dedicato due monografie ed una mostra alla Galleria Civica di Modena, frequentandolo inoltre assiduamente per diversi anni. Del resto per emettere un giudizio vale che cosa si è scritto e che cosa si è fatto, ma nello stesso tempo è bene conoscere anche il pensiero, capire i gusti, ascoltare la voce, i modi di intendere la vita ecc. La loro storia personale è anche assai diversa come tutti sanno. Fasolo certamente individuava nella storia e nel disegno le radici del suo essere architetto e docente. Per Paolo Portoghesi, Fasolo è stato indubbiamente un maestro, come ricorda egli stesso in un suo recentissimo libro *Roma/amoR: memoria, racconto,*

speranza¹¹³: per le sue conoscenze disciplinari, per l'amore verso l'insegnamento, per la propensione a dialogare con lui ancora studente.

Aymonino, analogamente, ha dato sempre molta importanza alla rappresentazione. A mio avviso, nella sua fase pittorica, Aymonino ha sviluppato un controllo diretto, finalizzato alla creazione di un'immagine o di una forma, lasciandosi guidare soprattutto dalla mano e dalla mente in continua sincronia. Negli schizzi riportati nei taccuini architettonici, avviene un po' la stessa cosa, però subentra una sorta di controllo indiretto del disegno perché non basta più la sola idea o la sola intuizione in architettura, ma occorre un rispetto delle regole scelte, da seguire con coerenza. L'idea viene fissata sul taccuino ma è, se vogliamo, condizionata dal fatto di essere architetto, e quindi di muoversi tra arte e scienza. In modo particolare quando agisce all'interno della città. Il controllo indiretto aiuta la fase artistica di quello diretto, studiando e analizzando i sistemi di crescita della città stessa. Qui Aymonino ha dato il meglio di se stesso, proponendo analisi urbane e soluzioni interne alla logica evolutiva dell'organismo città. Non più svolgendo il suo ruolo creativo, interpretando con la sua sensibilità artistica i valori da dare all'opera ma bilanciando emotività e realtà perché guardare alla città, non significa soltanto guardarne le forme, la genesi, le sovrapposizioni ecc. ma significa osservare i suoi abitanti in termini di vissuto quotidiano e capire i loro desideri, le aspirazioni, le ambizioni. Aymonino non ha mai pensato di costruire case, edifici e piazze dentro la foresta - metaforicamente parlando - ma all'interno di realtà costruite, facendo attenzione alle leggi e ai principi che

113 Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019.

governano la formazione di una città, misurandone non solo gli interventi da architetto quale era ma proponendo una metodologia normata dai numerosi libri scritti sull'argomento. Il suo metodo di indagine preferito sono i profili urbani, le sezioni, gli schemi volumetrici e soprattutto le annotazioni che accompagnano gli schizzi e i disegni tracciati rigorosamente con la stilografica nera.

G.M.C.

Credo sia ancor più significativo il confronto con Fasolo, e il suo modo di insegnare la storia attraverso il disegno, il progetto, l'analogia formale, se lo si pensa in opposizione al metodo didattico di Tafuri. Egli proponeva poche immagini agli studenti durante le lezioni e vedeva le figure dell'architetto e dello storico come due entità separate. Fasolo al contrario, non solo considerava la storia e il progetto come affini ma faceva ricomporre agli studenti edifici verosimili, addizionando tra loro masse edilizie di riferimenti tipologici dati. Questi insegnamenti si ritrovano in Aymonino e altri allievi di Fasolo?

G.P.

Personalmente, le prime esperienze che ho avuto in architettura, sono state da storico. Ho iniziato, da studente, come assistente di Arnaldo Bruschi. Appena laureato poi, un anno di assistenza a Franco Purini, subito dopo sono passato con Paolo Portoghesi, che già conoscevo perché ero nella redazione di «Controspazio». Esperienze dalle quali ho imparato osservando, letteralmente, ciò che insegnavano. Sotto il profilo scientifico Bruschi è stato uno storico puro. Purini in quell'anno 1981/82 insegnava ancora *Disegno e Rilievo* e il tema era quello di ricostruire l'ordine architettonico facendolo secondo le regole e il libro di Andrea

Palladio. Portoghesi, ha sempre guardato alla storia, come Aymonino, non come uno storico, anche se ha scritto dei testi storici, per me insuperati. Si è rivolto alla filologia ma anche considerando la disciplina come parte integrante del progetto e quindi in relazione all'uomo che si trova all'interno del complesso organismo città o dell'edificio.

Credo che l'idea di Aymonino sia stata la stessa, tra i due ci sono pochi anni di differenza. Portoghesi, ha visto Aymonino come assistente di Quaroni e lo ha giudicato in modo positivo, pur avendo guardato criticamente ai suoi professori del tempo.

Penso che indubbiamente, per Portoghesi, il maestro su tutti, per la storia dell'architettura, sia stato proprio Vincenzo Fasolo.

La cosa interessante che si evince in Portoghesi ed Aymonino, è che i loro taccuini di appunti – Portoghesi ne ha una miriade seppur ha iniziato ad usarli non subito – mostrano questa capacità, non comune, di rappresentare direttamente il progetto in prospettiva. Credo ci sia, per i due, un filo diretto tra i taccuini di appunti, le conoscenze storiche, il viaggio e la rappresentazione dell'architettura che avevano in mente. Insieme ad altri maestri della loro generazione, quali Canella, Rossi, Gabetti e Isola, Nicola Pagliara rappresentano il meglio dell'architettura italiana.

Il rapporto con Fasolo, è importante per Aymonino, perché è stato forse il primo a intravedere la possibilità di questo collegamento tra la storia e la composizione architettonica. Portoghesi, e io con lui, che me lo ha insegnato, ha sempre pensato che la storia non fosse una disciplina diversa dalla composizione architettonica. Lo è da un punto di vista istituzionale, ma non concettualmente. Effettivamente, siccome una architettura nasce da altre architetture, o almeno

così è stato nel corso della storia, e credo lo sia tutt'oggi, ne sono convinto, in fase embrionale, Fasolo, ha sviluppato questo tipo di insegnamento, dal quale poi, sia Aymonino che Portoghesi, sono stati condizionati. Aymonino con caratteristiche più compositive, mentre Portoghesi, possiamo dire, ha rivestito entrambi i ruoli: quello dello storico e quello del progettista.

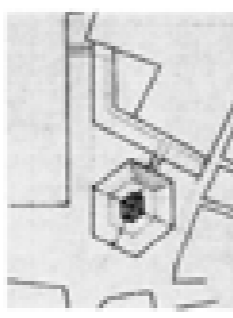
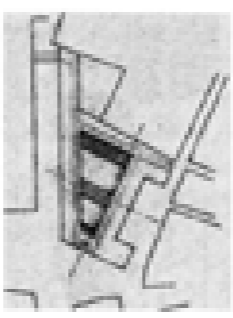
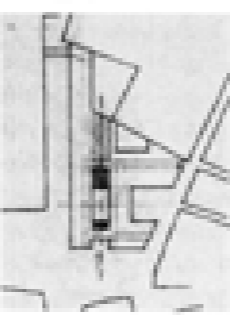
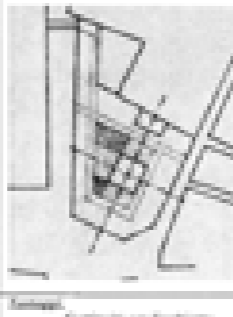
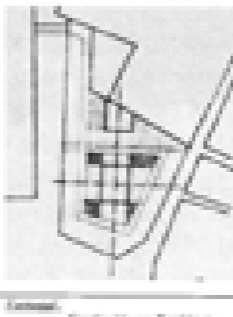
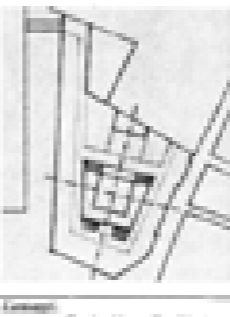
Credo che questa fase embrionale di Fasolo, sia stata importante, entrambi, Aymonino e Portoghesi, affondano le radici nella scuola di Fasolo. Del resto era un professore che insegnava disegnando in prospettiva: partendo da sinistra verso destra su una lavagna lunga dieci metri. Era un grande 'rappresentatore'. Fondamentalmente l'architettura, per chi ne è innamorato, va indagata sotto vari aspetti, tra questi c'è la storia dell'architettura. Hai accennato di come Tafuri, volesse questa differenza invece, tra storici e architetti, forse per i suoi esordi poco convincenti come architetto diventa poi uno storico di grandissimo rilievo, che tutti conoscono, fondamentale per la storia dell'architettura italiana. Aveva questa visione ampia della complessità dell'architettura, un uomo di straordinaria intelligenza, ma d'altro canto però, chi si occupa di progettazione, ha bisogno di un rapporto diretto, con le persone, gli edifici e la loro funzione, come specchio della vita umana, e non solo attraverso lo studio storico, per quanto approfondito.

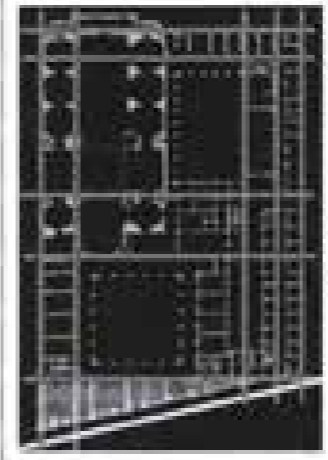
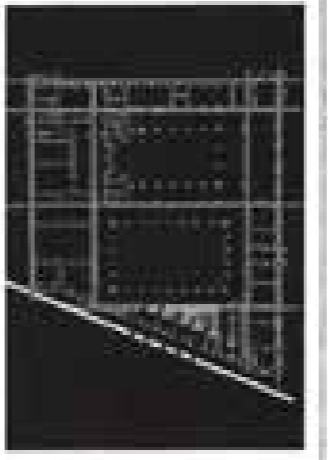
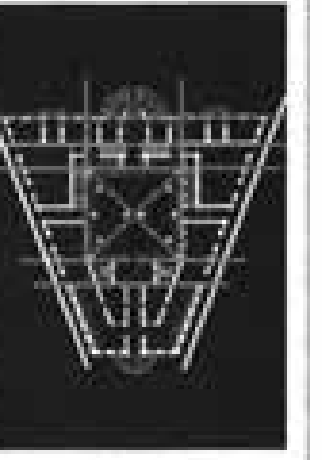
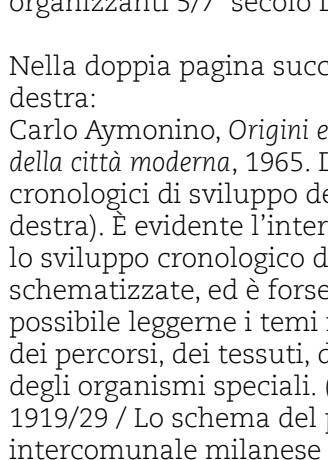
In questo senso sono affine ancora a Portoghesi, il quale aveva scritto che l'architettura ha lo scopo di migliorare la vita degli uomini sulla terra. Ed effettivamente è così, se ci si ferma a riflettere, ci si domanda, quale sia lo scopo della vita, per me ad esempio, che non sono credente, potrebbe sembrare che non ci sia alcuno scopo. Penso invece che forse, uno dei fini, possa essere quello della trasmissione del sapere. Di un sapere che si accumula, nel corso degli

In questa pagina:
 Concorso per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati a Roma, veduta del progetto; schemi tipologici progettuali. Pianta a schema aperto e chiuso. Saverio e Fabrizio Bollati.

Nella pagina a fianco:
 Concorso per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati a Roma, veduta del progetto; schematizzazione delle tre possibili soluzioni per risolvere un conflitto di direzioni di orditura nei confini del lotto. 1) Tipo Palazzo dei Gesuiti. 2) Tipo Palazzo della Cancelleria. 3) Tipo Palazzo della Consulta. Gruppo Gianfranco Caniggia.

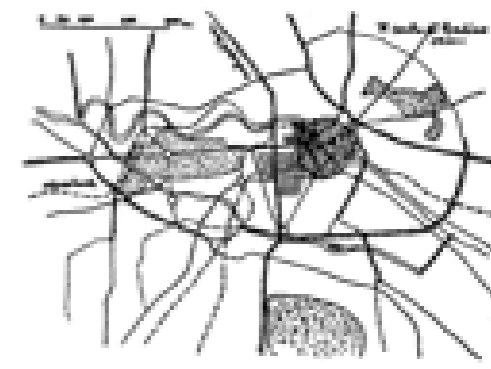
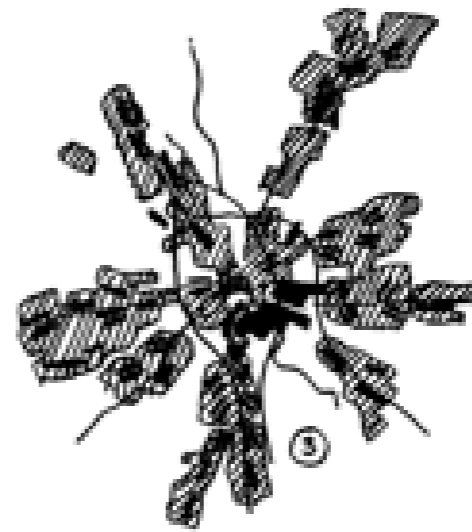
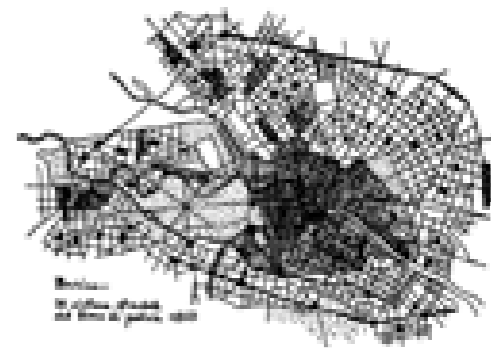
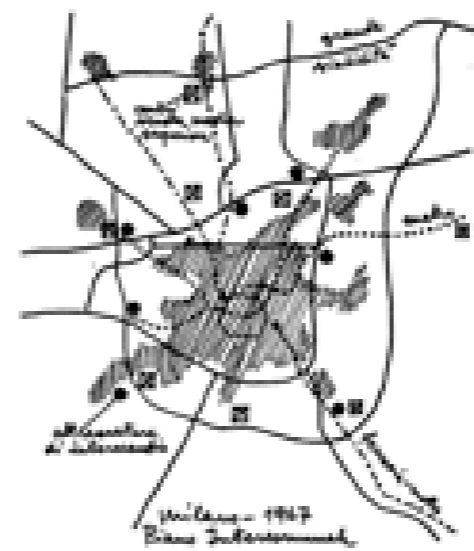
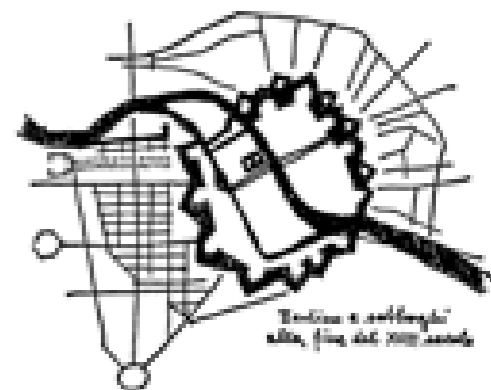
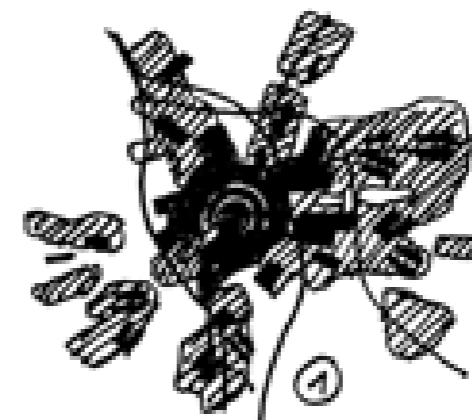
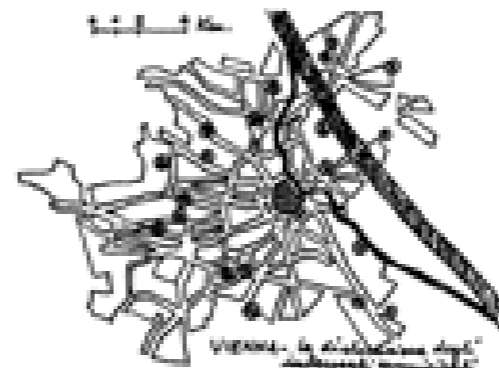
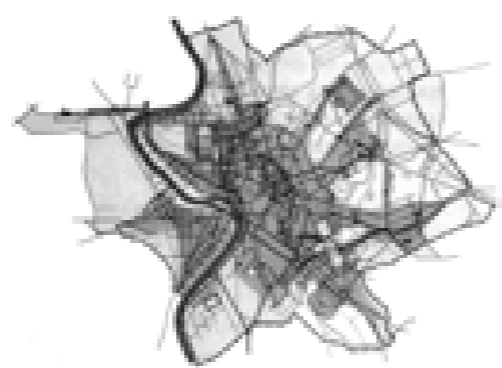


<p>Tipo A: Pianta a schema chiuso dal tessuto urbano</p>  <p>Caratteristiche: Maggiore densità</p> <p>Strategie: Relazione urbana: relazione con città; Intervento con l'urbano</p>	<p>Tipo B1: Pianta a schema aperto: tessuto su via Campo Marzio</p>  <p>Caratteristiche: Maggiore densità</p> <p>Strategie: Relazione con città: Esclusione spazi interni di servizio; Intervento con l'urbano</p>	<p>Tipo B2: Pianta a schema aperto: tessuto su via della Missione</p>  <p>Caratteristiche: Maggiore densità</p> <p>Strategie: Analisi di percorsi; Spazi interni ridotti; Spazi antichità integrati</p>
<p>Tipo C1: Pianta a schema chiuso: tessuto su via Campo Marzio</p>  <p>Caratteristiche: Contatto con l'urbano; Intervento diretto</p> <p>Strategie: Venti laterali; Utilizzazione esistente</p>	<p>Tipo C2: Pianta a schema chiuso: tessuto su via della Missione</p>  <p>Caratteristiche: Contatto con l'urbano</p> <p>Strategie: Venti laterali; Intervento diretto</p>	<p>Tipo C3: Pianta a schema chiuso-blocco: tessuto su 3 direzioni</p>  <p>Caratteristiche: Contatto con l'urbano; Intervento diretto; Intervento a distacco; Intervento a distanza</p> <p>Strategie: Più spazi interni; Intervento diretto; Intervento a distanza; Intervento a distanza</p>

1) Geometri	2) Tipo Palazzo dei Gesuiti	3) Tipo Palazzo della Cancelleria	4) Tipo Palazzo della Consulta
			
L'accomodazione di una maglia ortogonale iniziale, con conseguente taglio obliquo dell'intervento con i lati irregolari e forme distorte su strade trapezoidali e non più ortogonali.	L'intervento di un'ordine ortogonale imposto, con l'intervento dei due allineamenti: risultato all'interno del lotto, in un triangolo in cui sono localizzati ambienti di taglio minimo.	L'utilizzazione delle angolazioni per bisestri ed ortogonali e queste, le angolazioni oblique diventano matrici dell'intero organismo.	

Nella doppia pagina successiva a sinistra:
 Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, 1963. Diagrammi cronologici di sviluppo della Città (a sinistra). Uno studio cronologico della città, volto alla individuazione di tecniche di analisi per la città, considerando gli elementi ricorrenti nelle varie fasi di sviluppo della città di Roma. I diagrammi individuano tre tempi e sono accompagnati da un testo che descrive i percorsi, i tessuti, i nodi e gli organismi speciali. (D1. Fase dei primi insediamenti sui colli 8/9' secolo A.C. D2. Fase del raggruppamento degli originari insediamenti in compagine urbana sotto il governo regio 8/5' secolo A.C. D3. Fase della evoluzione della città sotto la spinta di nuove forze organizzanti 5/7' secolo D.C.)

Nella doppia pagina successiva a destra:
 Carlo Aymonino, *Origini e sviluppo della città moderna*, 1965. Diagrammi cronologici di sviluppo delle Città (a destra). È evidente l'interesse verso lo sviluppo cronologico delle città schematizzate, ed è forse anche possibile leggerne i temi muratoriani dei percorsi, dei tessuti, dei nodi e degli organismi speciali. (D1. Vienna 1919/29 / Lo schema del piano intercomunale milanese approvato dalla assemblea dei sindaci 18 febbraio 1967 / Mosca P.R.G. 1935 D2. Le tre fasi proposte da May per lo sviluppo di Mosca. D3. L'espansione di Berlino-Friedrichstraße / Il raffronto tra il piano di Berlino del 1862 e il 1960).



anni, attraverso una trasmissione diretta, dai padri ai figli. Anche io come Carlo Aymonino sono comunista e ho sempre pensato che, attraverso le conquiste sociali e culturali, si possa dare un senso alla vita.

Fasolo credo infine sia stato quel professore che abbia piantato dei semi, per una nuova interpretazione del rapporto tra storia e composizione architettonica, semi divenuti frutti e raccolti sapientemente da Aymonino, Portoghesi e altri.

G.M.C.

È possibile allacciare questo discorso sull'insegnamento della storia attraverso il disegno e la composizione anche a Bruno Zevi?

G.P.

Lui ha diretto l'*Istituto di critica operativa*, io sono stato un suo studente. Zevi faceva analizzare l'opera di un architetto: io mi ricordo che avevo analizzato Johansen attraverso le sette invarianti. Ed effettivamente chiedeva di migliorarne i progetti, c'era la possibilità di una trasformazione contemporanea, dopo averli analizzati fin nei minimi particolari. Appunto ricordo le sette invarianti, ma anche nel primo *Saper vedere l'architettura*, vi era una visione storica, come quella che hanno avuto poi Aymonino, Rossi, ma anche Portoghesi.

La metodologia della storia come fare, come progetto. Zevi l'ha sempre sbandierata, quindi metterei anche lui, tra quelli che pensano che la storia e la composizione non siano due materie separate. L'architettura si conosce attraverso la storia e questa è fondamentale al progetto. L'architettura non è un quadro da cavalletto ma ha radici profonde, viene costruita e appartiene all'uomo. La storia serve all'architetto per non sbagliare a progettare.

G.M.C.

Nel libro da cui ho tratto la citazione che segue ed in cui si dava voce, ad una generazione di architetti tra i più rappresentativi del dopoguerra, Aymonino fa un'analisi del suo rapporto con gli insegnamenti dei docenti romani: «I 'maestri' della scuola romana – ammesso che vi sia stata con continuità – come Ridolfi per il continuo arricchimento del mestiere, come Samonà per la testarda curiosità interdisciplinare, come Quaroni per il suo incessante esplorare e come – perché no? – Muratori per il richiamo ai precedenti disciplinari consolidati hanno in fondo trasmesso a noi, al contrario dei milanesi, un senso del fare architettura che oggi mi sembra *drammatico* nel ricordo (da qui forse i miei disegni di 'progettare è fatica?') dove le sicurezze 'còlte' del passato recente e lontano possono essere spazzate via dal problema nuovo o antico che ogni occasione di progetto pone, lasciandoti ogni volta quasi impreparato finché non progetti, non dai forma alla soluzione»¹¹⁴. Vuole parlare dell'importanza di queste figure per Carlo Aymonino, con particolare riferimento a Muratori, dal quale è possibile supporre siano scaturite le ricerche urbane legate a quella che Tafuri definirà poi la «Scuola tipologica veneziana» che vide Aymonino tra i protagonisti principali.

114 Carlo Aymonino, in Ciucci, Giorgio, a c. di. *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*. Roma: Laterza, 1989, p.12.

G.P.

Per introdurre la risposta occorre che premetta quello che conosco sull'ambiente romano di architettura e cioè un ambiente molto complesso caratterizzato da diversi docenti tutti profondi conoscitori delle discipline che insegnavano. Sto parlando del periodo relativo al primo dopoguerra e che arriva agli inizi degli anni Sessanta, circa una quindicina di anni in tutto per dare una prospettiva ristretta. Non essendo stato un testimone diretto, le mie conoscenze derivano, oltre che dalla letteratura su quegli anni di Valle Giulia, dai racconti che mi sono stati fatti da testimoni diretti, in particolare da tre architetti, poi professori, che hanno vissuto quel periodo e sono stati oggetto di mie monografie. Sto parlando di Carlo Aymonino, Carlo Chiarini e Paolo Portoghesi, i primi quasi coetanei, l'ultimo più giovane di almeno un lustro. Tutti, inevitabilmente, mi hanno parlato dei loro esordi o del loro primo anno, dell'organizzazione della Scuola e poi anche delle loro tesi di laurea o dell'esame di stato che era diverso da come lo abbiamo vissuto noi. In generale, come hanno approcciato al mondo dell'architettura anche non universitario. In quest'ultimo ambito ho letto, non in filigrana, la loro comune ammirazione per Mario Ridolfi e il suo amore per il mestiere, il loro comune denominatore.

Tra i docenti la situazione era più complessa, certamente dominata nei loro racconti dalla figura di Ludovico Quaroni, professore di enorme cultura, che in realtà agli inizi era docente di urbanistica e poi negli anni Sessanta, con la famosa chiamata a Roma insieme Zevi e Piccinato, per il rinnovamento della Facoltà, di composizione architettonica.

Alla domanda se agli studi urbani condotti parallelamente da Carlo Aymonino,

Guido Canella e Aldo Rossi abbiano contribuito le teorie e gli studi di Saverio Muratori applicati a Venezia e Roma rispondo certamente di sì. Sebbene i tre non fossero dei seguaci dell'architetto modenese, come più tardi ad esempio è stato Gianfranco Caniggia, si può affermare che le ipotesi di lavoro portate avanti in sintonia con un'unica visione o quasi sulla città sono certamente figlie di quel clima culturale che aveva messo al centro il fenomeno urbano come motore di ricerca per giungere a un nuovo modo di approcciare alla problematica urbana. Del resto Muratori, rompendo con l'ortodossia modernista, proponendo un metodo di lettura che prendeva in considerazione i tessuti, studia e analizza come uno scienziato della forma urbana, cominciando a catalogare e classificare per tipi le diverse situazioni che si presentano e nello stesso tempo incrementa lo studio della tipologia edilizia e dei caratteri morfologici, operando una sintesi tra valori del luogo e della storia. In questo senso, Muratori non è affatto un passatista perché la sua lezione affonda criticamente anche nel movimento moderno che aveva sempre evidenziato l'importanza dell'unità tipologica. Per questo gli studi e le analisi di Aymonino sulla città hanno in qualche modo un'affinità di ricerca con quella di Muratori.

Aymonino, poi era stato assistente di Ludovico Quaroni urbanista, come ho ricordato in precedenza, che come sappiamo è stato un pioniere con il suo insegnamento, testimoniato dai suoi libri, degli studi sulla città. Quaroni ha guardato alla città sempre con uno sguardo autocritico derivatogli dall'aver analizzato la società italiana anche da un punto di vista sociologico di cui è un esempio il Tiburtino progettato con Ridolfi e con alcuni giovanissimi tra i quali Aymonino e Chiarini.

Probabilmente Aymonino, nel suo modo di progettare e di approcciare ai temi

urbani ha risentito di entrambi gli insegnamenti: di Muratori e Quaroni.

Per comprendere al meglio l'ambiente della prima Valle Giulia, certamente occorre considerare il rinnovamento culturale dell'architettura italiana che nasce subito nel primo dopoguerra, a mio avviso, per opera di Rogers, Samonà, Zevi e Adriano Olivetti e direi anche che si estende al mondo della professione per quel fantastico manuale dell'architetto che è chiamato Ridolfi. Senza addentrarci nello specifico è doveroso ricordare come Rogers e Samonà, l'uno attorno a «Casabella» e l'altro allo IUAV veneziano, accolsero una serie di architetti che saranno i protagonisti dell'architettura degli anni seguenti. Altrettanto Zevi e Olivetti sono stati dei promotori culturali di primissimo livello ed è inutile ricordare il loro portato nell'architettura italiana e non solo.

C'è inoltre da considerare come la critica abbia accettato ormai da decenni il contributo di maestri come Albini, Gardella, Libera, Michelucci, Moretti, Ridolfi e Scarpa, che negli anni Cinquanta, hanno tentato con la loro opera di innovare le istanze del movimento moderno, che aveva esaurito la sua spinta propulsiva, tornando alle radici, e cercando una via maestra per ritrovare, gli elementi di continuità presenti nella cultura architettonica italiana. La loro opera e il loro pensiero hanno fatto sì che su tale visione si potessero innestare i contributi di altre generazioni di maestri tra i quali possiamo ricordare Aymonino, Canella, Gabetti e Isola, Pagliara, Portoghesi e Rossi. Naturalmente il ruolo di Quaroni e Muratori in questa vicenda non è stato certamente di secondo piano, ma di protagonisti che hanno contribuito alla costruzione dell'identità della cultura architettonica italiana.

G.M.C.

Anche il confronto con Muratori non è stato esclusivamente tematico ma anche grafico: paragonando i diagrammi presenti in *Studi per una operante storia urbana di Roma*¹¹⁵, del 1963, e quelli di *Origini e sviluppo della città moderna*¹¹⁶ del 1965. Nel testo di Muratori i diagrammi individuano tre tempi e sono accompagnati da un testo che descrive i percorsi, i tessuti, i nodi e gli organismi speciali. Anche nel testo di Aymonino è evidente l'interesse verso lo sviluppo cronologico delle città schematizzate, ed è forse anche possibile leggerne i temi muratoriani dei percorsi, dei tessuti, dei nodi e degli organismi speciali. Vorrei approfondire questa analogia, considerando oltre che alle affinità, anche le critiche che Aymonino riserva a Muratori e alla sua scuola, oltre agli esiti formali così distanti.

G.P.

Questo metodo che descrivi, dei nodi, dei percorsi, e aggiungo dei margini, è un metodo che ancora oggi, nei suoi fondamenti, ha una validità per una prima lettura della complessità urbana. Un metodo seppur diverso, che mi ricorda quello di Kevin Lynch, penso al suo testo *L'immagine della città*¹¹⁷, studiato da studente come quelli di Muratori e Aymonino.

Muratori del resto ha costruito degli edifici, su cui la critica si è espressa in maniera non sempre positiva, perché magari apparteneva ad un'area

115 Muratori, Saverio, a c. di. *Studi per una operante storia urbana di Roma*. Roma: Consiglio nazionale delle ricerche, 1963.

116 Aymonino, Carlo. *Origini e sviluppo della città moderna*. Venezia: Marsilio, 2009.

117 Lynch, Kevin. *L'immagine della città*. Padova: Marsilio, 1964.

politicamente moderata ma non era un fascista dichiarato come Moretti. Le facoltà di architettura sono sempre state in mano alla sinistra, forse anche per questo è stato osteggiato. Fondamentalmente però la critica era diretta allo storicismo.

Io ho conosciuto bene Caniggia, mi ha ricevuto varie volte a casa sua, lui è stato il vero erede di Muratori. Con grande attenzione mi spiegava il suo modo di vedere l'architettura che si tradusse poi in un mio articolo per «Eupalino» intitolato *Gianfranco Caniggia: metodo e continuità*¹¹⁸. Ecco questo titolo spiega bene anche il pensare e il fare di Muratori.

Muratori è stato quindi, anche lui, un maestro, iniziando ad indagare l'aspetto del rapporto tra tipologia edilizia e morfologia urbana, e nonostante gli studi tipologici, ci siano sempre stati, ha avuto il merito di codificarli, come ricordi, attraverso tabelle ed analisi. È un ruolo che gli va riconosciuto.

Muratori, che nasce nel 1910, ha effettivamente influenzato i due giovani allievi Carlo (1926) e Paolo (1931).

Paolo forse è stato più elastico da un punto di vista politico, ma Carlo era invece abbastanza rigido sotto tale aspetto. L'opera di Muratori veniva vista con distacco. Entrambi hanno sempre parlato molto bene di Muratori, soprattutto per il suo profilo scientifico, così come di Fasolo.

Tuttisonostaticonsapevolidell'importanzadellastoriaedeldisegno per progettare, la prima alimenta la conoscenza e la sensibilità, la seconda aiuta a comunicare l'idea, insieme formano la coscienza dell'architetto e la trasmissione del sapere

118 Giancarlo Priori, *Gianfranco Caniggia, Metodo e continuità*, in «Eupalino» 6, 1986, pp. 28-33.

come hanno insegnato i due maestri più anziani ai maestri più giovani. La morale è che in fondo se non conosci la storia e non sai disegnare non puoi fare l'architetto.

G.M.C.

Questo penso sia un aspetto fondamentale in una scuola di architettura oggi: da un lato non si disegna più a mano, e dall'altro si studia poco la storia dell'architettura. Insieme a questo aspetto va ricordata l'importanza sociale dell'architettura. In questi tre ambiti Aymonino, insieme ad altri, è un esempio incarnato, che si distanzia dalla contemporaneità.

G.P.

Ho frequentato lo studio di Carlo, durante l'elaborazione dei miei due libri e la preparazione della mostra modenese, era molto impegnato, portava avanti due o tre progetti insieme. Nello studio c'erano Maria Luisa Tugnoli, Efsio Pitzalis, ed altri. Il sistema era quello della trascrizione attraverso gli schizzi e le revisioni, in cui coordinare anche i vari tecnici del progetto. Credo questo sia il compito dell'architetto che progetta architetture pensandole come fossero persone care, standoci sopra dall'inizio alla fine e la delega all'elaborazione grafica è necessaria solo per ottimizzare i tempi. Carlo Aymonino oltre a fare l'architetto e il professore universitario è stato un intellettuale che ha scritto libri e si è prestato ad amministrare una città come Roma che allora era davvero un faro nel panorama architettonico e non solo italiano. Oggi invece le società d'ingegneria, a capo delle quali c'è un architetto manager, che magari non è mai entrato in un cantiere, hanno massacrato la creatività dei piccoli studi 'artigianali'.

Ormai l'artigianalità non c'è più. Come hai sottolineato, disegnare era anche capire, con il computer è diverso si capisce molto meno l'essenza dell'architettura.

G.M.C.

Un disegno di Aymonino, del 1973, mostra il suo progetto per il Gallaratese inquadrato dai portici del progetto per il Teatro Paganini, e fa pensare all'utilizzo di soluzioni formali tra loro coerenti. In effetti, se si confrontano le sezioni, sembra esserci l'impiego di grammatiche compositive simili a discapito della funzione. Anche le altezze sono uguali. Pensa sia possibile parlare di continuità tra Paganini e Gallaratese? Ancora a riguardo degli insegnamenti romani, delle analogie tra i progetti di Aymonino, dei suoi riferimenti culturali così ampi, in particolare la sua passione per l'archeologia, è significativo notare come, sovrapponendo al disegno dei Mercati traianei il progetto di Aymonino per il Gallaratese, si ritrovino delle similitudini, che io credo ci parlino di una 'ossessione' per la misura in architettura di Aymonino. Un tema che si ritrova nelle annotazioni a margine dei suoi disegni, nella sua convinzione che in architettura: «Vanno sempre ribadite e riprese alcune regole basilari sugli spazi e sulle misure»¹¹⁹. Questo può far pensare ancora a Vincenzo Fasolo?

G.P.

Se penso al confronto tra il Paganini e il Gallaratese, alla similitudine delle altezze, a mio avviso sono una riverberazione di un modo di progettare consolidato in

¹¹⁹ Vincenzo D'Alba e Francesco Maggiore, *Intervista a Carlo Aymonino*, in «Up! Rumors from the kissland» 3, 2011, pp. 52-55.

Aymonino che l'esperienza dell'architetto distilla dentro ogni progetto. Perché se è vero che ogni architettura nasce da un'altra architettura è altrettanto vero che la fine di un'esperienza progettuale arricchisce a tal punto il progettista da portare tale esperienza anche inconsciamente nel progetto successivo.

Ritengo che la conoscenza del disegno maturata attraverso l'esperienza pittorica possa aver dato una base alla 'misura' di cui tu parli e certamente Fasolo è stato un riferimento importante per preparare il modo di 'misurare' il progetto. In questi termini le analogie, messe in luce nei disegni di confronto tra il Gallaratese ed i Mercati traianei, possono rilevarsi obiettive. I Mercati traianei che, come detto, Aymonino considerava come spazi urbani per eccellenza, ci riconducono alla domanda del progettare contemporaneo in centro ed in periferia.

Queste linee, che tu hai inserito nei disegni di confronto, effettivamente, mostrano delle analogie. Le tipologie differiscono, però questi tracciati, ne evidenziano una vicinanza. Non metto in dubbio che ci siano delle somiglianze, anche se il raffronto non è millimetrico, ma è considerevole. Penso alle altezze dei piani interni, sono simili, forse perché sono tutte opere pubbliche. Mettendo in relazione le altezze ritornano: base, fusto, capitello. Si potrebbe tornare alle famose nove righe che insegnava Fasolo, qui sono per ora un po' di meno, ma si potrebbe arrivare a questa ripartizione. Dicendo che è la scansione tipica dell'ordine architettonico. Per esempio nel confronto tra la sezione del Paganini e quella del Gallaratese. Effettivamente questo potrebbe tornare. È stato anche naturale, come dici tu, in quanto sono opere che appartengono cronologicamente tutte alla fine degli anni Sessanta. Hanno una tettonica condivisa. Tra questi tre progetti, la madre di tutte le battaglie, per Carlo, era il Paganini: il teatro lo

ha sempre affascinato in modo particolare. Anche il Gallaratese ha delle forti affinità con gli altri due, che però si assomigliano molto di più.

Oltre al tempio, anche la colonna, se vai in dettaglio, è scandita da nove righe: basamento, fusto, capitello. Ognuno con dei sotto elementi. Era un sistema che 'ritornava' nella scuola di Roma. Anche ai tempi in cui ero assistente di Purini, (1981/82) lui aveva dato da ridisegnare il rudere del Tempio di Antonino e Faustina dentro Villa Borghese, un tempio a misura d'uomo, posto su un crinale e immerso nella natura sopra la valle di platani.

Dal punto di vista teorico è stato molto utile. Fece fare come esercitazione poi la costruzione dell'ordine dorico in architettura, in scala 1:20, secondo le regole dei *Quattro libri dell'architettura* di Palladio. Forse non serve più, o non serviva più già ai tempi del Postmoderno. L'importanza del dettaglio è, secondo me fondamentale, perché insegna la misura, la proporzione, la percezione visiva. Alla fine potresti pensare ad August Schmarsow e dire che lì è nata la percezione visiva.

Se disegni, effettivamente, hai tempo per pensare. A differenza del computer, che non dà possibilità in tal senso. Io ho provato a rifare l'entasis in modo diverso, si capiva come cambiava la percezione.

Come diceva Carlo: vedendo lo studio di Renzo Piano ho capito dove sarebbe andata a finire l'architettura. Non si sta più a riflettere, a provare soluzioni diverse, la sezione aurea oppure se si progetta un ingresso in un ambiente se è meglio disporlo lateralmente o in posizione frontale. L'architettura si capisce sperimentandola, secondo me Carlo Aymonino è stato un grande sperimentatore, come sapeva di essere lui stesso.

Maria Luisa Tugnoli diceva che era un architetto organico perché metteva

sempre una curva nei suoi progetti ma non era semplice, anzi, se non lo avesse fatto in maniera elegante, sarebbe stato anche banale.

Nel tuo disegno con il Gallaratese e i Mercati traianei, la similitudine morfologica appare evidente, soprattutto nei tagli e nella dimensione della piazza che è inclusa nell'edera delle botteghe. Credo che questo sia per Carlo, di nuovo, la dimostrazione di quanto detto prima: avvalorare il rapporto tra storia e progetto. Qui è ancora più manifesto che negli altri casi. Se tu prendi un progetto moderno e lo sposi, in una struttura urbana antica, sia essa romana, medievale o rinascimentale, significa che pensi che la lezione della storia sia un elemento fondamentale per poter progettare. Le analogie in questo caso sono tante: i tagli, le assialità, la concentricità delle circonferenze. Ritornano alcuni elementi, ad esempio, la copertura del tempio dei mercati equivalente all'ultimo solaio a sinistra del Gallaratese, e quindi potrebbero tornare anche qui le nove righe, io le guarderei bene se fossi in te. Effettivamente potrebbe essere una scoperta, che dimostri che Carlo, utilizzasse questi elementi storici celati.

Nel discorso generale tra storia, disegno e architettura, Carlo ha qui dimostrato di essere un maestro. I suoi disegni, quotati, facevano vedere ciò che gli interessava.

L'idea di mettere insieme questi parallelismi, dimostra che hai trovato una strada possibile, per dar prova di un rapporto con la storia e con le origini molto significativo. Questa proporzione delle nove righe allora potrebbe ripresentarsi, come meccanismo sommerso che Carlo, avendo ricopiato chissà quante volte queste proporzioni, ripercorre, in automatico, nei suoi progetti. Un'altra cosa

che mi viene in mente guardando il disegno è la proporzione tra le cellule abitative del Gallaratese e le botteghe dei Mercati traianei, come anche gli spazi di pausa, penso ai corpi scala, forse sarebbe interessante anche questo confronto, un'analogia in filigrana.

G.M.C.

All'inizio dei miei studi dottorali, mi ero stupito del fatto che su Aymonino, non vi fossero altre ricerche allo IUAV. Anche lo stesso Gallaratese, forse il suo progetto più noto, è spesso ricordato come un intervento di Aldo Rossi.

G.P.

Credo che la lezione di Carlo Aymonino non si sia dimenticata. È solo studiata da addetti ai lavori particolarmente attenti alle tematiche della città. Aymonino aveva capito che la periferia, sebbene caotica, è la città che noi abbiamo creato e per migliorarla occorre una riflessione in termini di qualità, la quale, si raggiunge attraverso studi e approfondimenti e non con l'appartenenza a schieramenti rigidi e immobili: si raggiunge attraverso un'ironica autocritica, cosa della quale è stato campione.

Tra gli studenti nessuno mi parla di Aymonino. Quest'anno mi sono ritrovato, quasi casualmente, con loro, davanti al Teatro di Avellino, ed ho raccontato per pochi minuti il progetto. Era un progetto a cui Carlo teneva tantissimo. Alcuni mi hanno detto che era interessante vederlo, ma che per loro, era un progetto d'altri tempi. Il problema alla base però, come ho voluto spiegare loro, è che per progettare una nuova architettura, è necessario conoscere l'architettura del passato. La lezione di Carlo consiste nell'aver coniugato gli studi sulla città con

il progetto. Quando vedi il Campus scolastico di Pesaro, e l'effetto che produce il sole, colpendo la superficie del muro di facciata, resti a bocca aperta, è qualcosa di meraviglioso. Capisci come artificiale e naturale possono dialogare.

G.M.C.

Nella mia ricerca ho tentato di mettere in evidenza il tema del rapporto con il contesto, nei progetti presi in esame. Un tema presente anche in altri momenti, come nel Teatro di Avellino, un edificio con lo stesso tema tipologico del Paganini: «Per questo i progetti a cui è più affezionato, sono quelli per il Teatro Paganini [...] e quello per il Teatro di Avellino – qui la risposta viene data come soluzione di continuità voluta nel raccordo tra l'Acropoli e la Valle – e forse non è un caso che entrambi questi progetti, quest'ultimo forse si realizzerà, abbiano come tema tipologico il teatro»¹²⁰. Un altro progetto tipo-morfologico?

G.P.

Per terminare il discorso su Muratori ed Aymonino e sull'importanza del metodo morfologico – prima forse non ho specificato chiaramente l'influenza dei suoi studi sulle generazioni successive – il suo metodo d'indagine, oggettivo, scaturito da osservazioni e processi deterministi – potremmo definirli oggi – include finalmente l'idea della complessità dell'organismo urbano.

In sostanza Muratori ha segnalato un aspetto critico quale contributo allo studio della città, che Aymonino, non solo ha ripreso come altri architetti della sua generazione, ma ampliato con una visione propria testimoniata dai numerosi

¹²⁰ Priori, Giancarlo. *Carlo Aymonino: architetture*. Bologna: Nuova Alfa, 1991, p. 8.

scritti teorici ed esperienze progettuali urbane. Avellino e Parma, sono due esempi evidenti, che dialogano nel metodo a distanza di anni. Entra in questi progetti il tema tipologico, l'invarianza del tipo ed il rapporto con il contesto: Aymonino – studioso di scienze urbane – misura gli interventi e dà risposte.

G.M.C.

«Per stessa ammissione di Aymonino *L'architettura della città* come le opere di Aldo Rossi sono maggiormente legate delle proprie ad una ricerca che affonda nel poetico le proprie radici, mentre i suoi testi, scritti e realizzati, pur dichiarando volontariamente una minore passione per il lirismo sono, altrettanto a quelli di Rossi, fondati sulla scientificità e razionalità del rapporto tra architettura e città»¹²¹. Questa citazione per parlare ancora dell'approccio differente e mutevole tra analisi urbana e progettazione architettonica: da un lato la maggiore scientificità di Aymonino nei testi teorici, dall'altro la possibilità di una trasmissione tipologica nelle architetture di Aldo Rossi. È d'accordo? Mentre per Aymonino si potrebbe parlare di strumenti per il progetto morfologico? Un confronto ed uno scambio intellettuale quello con Rossi che trova un momento straordinario nel Gallaratese, nel quale Aymonino arricchisce il progetto con l'intervento di Rossi. È possibile pensare a tale confronto alla luce della necessità di Aymonino di confrontarsi con un elemento altero, l'architettura di Rossi, come avviene nell'architettura urbana?

121 Priori, Giancarlo. *Carlo Aymonino: architetture*. Bologna: Nuova Alfa, 1991, p. 8.

G.P.

Il tema tipologico in Rossi e Aymonino parte dalla definizione stessa di tipo. Argan e prima di lui Quatremère de Quincy, nel suo *Dizionario storico di architettura: le voci teoriche*¹²², hanno scritto della differenza tra tipo e modello.

Tipologia per me significa confrontabilità e coerenza di un processo che risponde all'esigenza dei bisogni dell'abitare e che viene esplicitato dall'architettura con forme diverse che obbediscono però ad una stessa regola. Questa regola consente di mettere in relazione le architetture tipologiche che si differenziano però e giustamente attraverso l'espressività e di conseguenza la forma. La legge tipologica usata da Aymonino e Rossi è la stessa, ne è un esempio evidente il Gallaratese ma le forme espressive sono diverse perché diversi sono gli architetti. Del resto la legge musicale delle note dà luogo ad una infinità di composizioni. L'importante è non battere sempre gli stessi tasti nella medesima sequenza. Parlare però di tipologia è riduttivo, a mio avviso, perché tanti e tali sono gli aspetti dell'architettura che il tema tipologico resta uno dei tanti con il quale affrontare il progetto.

Sono per natura contrario a classificare l'architettura in numeri perché per me l'architettura è un fenomeno complesso, e come la città, investe anche la creatività, la psicologia, il sentimento umano, categorie difficili da inquadrare perché le persone e quello che esse provano cambia da individuo a individuo. Zumthor direbbe atmosfere. Questo non vuol dire che non debbano esserci delle regole autonome per iniziare il progetto, ma probabilmente queste regole non

122 Farinati, Valeria e Georges Teyssot, a c. di. *Dizionario storico di architettura: le voci teoriche / Antoine Chrysostome Quatremere De Quincy*. Venezia: Marsilio, 1985.

possono esaurirlo. In ogni caso la strada è quella delle scelte eteronome e non solo di quelle dell'autonomia disciplinare.

L'architettura, come la città, può essere progettata a più mani: questo rimanda all'idea di un'orchestra, composta da più strumenti, ognuno con le proprie peculiarità. Chiamando Rossi, Aymonino non solo dimostra la sua grande generosità di uomo straordinario, ma è convinto che una visione espressiva diversa, in un complesso come quello del Gallaratese, possa arricchirlo, contribuendo a far accettare agli abitanti un intervento così importante e significativo. La città del resto, come insegna la storia, è fatta a più mani, è stratificata.

La ricerca della soddisfazione degli abitanti attraverso la complicazione dell'architettura, dimostra la personalità di Carlo Aymonino. La visione della città di Aymonino rappresenta una forte critica verso il capitalismo dello sviluppo senza regole ed una diffidenza verso le pianificazioni forzate di certo socialismo reale. Aymonino da intellettuale comunista qual era ha sempre posto lo studio urbano in termini culturali e sociali, esprimendo una figuratività che esce dall'ortodossia modernista.

Aymonino ha visto il Movimento Moderno come una giusta rivendicazione di una architettura del momento ma nello stesso tempo ha posto nello studio dei segni, dei tracciati, dei capisaldi per la sua ricerca architettonica e urbana. Questo non gli ha impedito di costruirsi una città mentale, come ho avuto modo di scrivere, che non vuol dire necessariamente astratta, ma ideale, in cui anche la sua vena poetica, insieme a quella di alcuni compagni di strada, potesse esprimersi al meglio.

Carlo Aymonino e naturalmente Paolo Portoghesi mi hanno insegnato che porre delle barriere disciplinari tra architettura, storia, urbanistica sia un limite perché l'architettura è fatta di momenti diversi di analisi, di studio, di scelte in cui è facile, ma aggiungerei doveroso, sconfinare. Occorre guardare l'architettura come sintesi di discipline diverse ma affini che camminano nella stessa direzione al fine di raggiungere un risultato. L'architettura è un fenomeno complesso che deve dare però risposte semplici che la gente e non solo gli addetti ai lavori possano comprendere. L'esempio più evidente è legato allo studio della città: parlare di un edificio importante mette in gioco una serie di considerazioni che sono multidisciplinari.

Occorre capire che quando si cammina nella città gli edifici che si osservano non sono che il finale di un processo, di un lavoro collettivo, che ha come basi le discipline che compongono l'architettura e l'architetto non è altro che l'interprete. La storia della città come hanno scritto Aymonino e Rossi è la storia dei fatti urbani e non solo di idee o di programmi come affermano alcuni urbanisti oggi. Bisogna sempre vedere cosa si nasconde dietro un fatto per capire fino in fondo l'architettura. La storia, e quindi l'analisi, dalla quale tutti hanno imparato a progettare (Bauhaus escluso) entra di diritto nel progetto di architetture e della città perché parla di tessuti urbani generati da fatti concreti, di cose e di persone, che per loro natura non cercano a priori la qualità artistica in assoluto, ma la possono desiderare come opera collettiva, dove l'architetto con il suo fare ascolta, traduce e interpreta secondo scienza e conoscenza i sentimenti e i desideri delle genti.

**Intervista a
Paolo Portoghesi**

Calcata, 15/10/2020

Gian Maria Casadei

L'idea di quest'intervista nasce dalla lettura del suo ultimo libro, *Roma/amoR*¹²³, nel quale si ritrovano molti argomenti importanti rispetto alla ricerca svolta su Aymonino, nella quale si è tentato di compiere un'analisi critica di tre sue opere. È risaputo che a Venezia, il rapporto tra storia dell'architettura e progetto, in seguito agli insegnamenti di Tafuri, che vedeva le due figure, quella dello storico e quella dell'architetto, come entità separate, subì una frattura. Ne è un esempio, l'esperienza da progettista prima, e da storico poi, del professor Ciucci, che, tra l'altro, era tra i progettisti del Gallaratese, nella sua fase iniziale.

Al contrario, nella facoltà di architettura di Roma, attraverso gli insegnamenti di Fasolo, e in seguito anche ai suoi insegnamenti, professor Portoghesi, in qualche modo, si è sempre sposata la tesi opposta. Storia e progetto come entità inseparabili, indispensabili l'una all'altro. La storia come disciplina afferente al progetto.

Paolo Portoghesi

È ben noto ciò che lei sostiene. Nell'IUAV vi è stata una separazione netta tra due visioni della storia. Manfredo, quando l'ho conosciuto, non era così contrario all'idea della storia operativa, che anche Zevi sosteneva. Però poi quando arrivò a Venezia, decise che i due interessi dovevano essere radicalmente separati.

¹²³ Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019.

Naturalmente in questo modo si allontanava decisamente dalla 'scuola romana' quella fondata da Gustavo Giovannoni. Zevi e Benevolo l'hanno si può dire continuata ma con uno spirito del tutto diverso. Quando fu chiamato a Roma, nel 1963, Zevi sosteneva la complementarità della storia con la composizione architettonica. La sua prolusione, quando arrivò a Roma, aveva come titolo proprio *La storia come metodologia del fare architettonico*. In seguito cambiò idea e da questo cambiamento ha origine il nostro conflitto ideale.

Indubbiamente Aymonino è stato un esponente importante della "storia operativa" che ha trovato un sostenitore in Saverio Muratori, che aveva iniziato la sua attività didattica a Venezia. Il lavoro fatto da Muratori a Venezia era stimato da Aymonino come fondamentale, meno pretenzioso e più valido metodologicamente, rispetto a quello che poi Muratori aveva adottato insegnando a Roma a partire dal 1955. Quello veneziano era uno studio tipologico e morfologico del tutto congeniale con la cultura di Carlo che ha puntato decisamente sul rapporto tra tipologia e morfologia, tra architettura e città. Carlo Aymonino è stato un personaggio centrale per la cultura architettonica italiana, del quale raramente è stata riconosciuta l'importanza. Insieme ad Aldo Rossi, maestro ed assistente nello stesso tempo, ha creato una scuola di pensiero che da una parte prevedeva l'analisi strutturale estetica, e dall'altra utilizzava la tipologia e la nozione di invariante. Questo è stato l'aspetto centrale, della ricerca della parte più significativa degli architetti italiani. Poi, con l'andare del tempo, questa problematica ha perso di interesse per il subentrare di altre ricerche e Aymonino è stato quasi dimenticato.

G.M.C.

«Vincenzo Fasolo fu tra i tanti professori il solo maestro perché non insegnava date e nozioni ma trasmetteva amore, entusiasmo per l'architettura, per di più mescolando la retorica dell'amor patrio – era un dalmata irredentista – con un implacabile sense of humor instillato dal lungo soggiorno romano. Andavo a trovarlo spesso nel suo studio di via Margutta dove mi mostrava i suoi disegni e parlavamo di modanature, di metope e triglifi in conflitto, ma anche di D'Annunzio, di Morris e di Giovannoni»¹²⁴.

Le vorrei chiedere di approfondire il tema del suo rapporto con Fasolo pensando a una possibile influenza su Aymonino.

P.P.

Quello che è riportato nel libro, esprime a pieno la mia riconoscenza, verso un personaggio che si differenziava molto dagli altri. Era stato un architetto di successo, con opere di notevole interesse, prima di concentrarsi con grande passione sulla attività didattica.

Quando seguivamo le sue lezioni, sia Carlo che io, perché la distanza era di pochi anni, Fasolo era soprattutto uno straordinario propagandista del significato dell'architettura, cioè della ricchezza di significati che l'architettura può avere. Effettivamente i suoi libri registrano questo amore che non aveva confini. Era un professore che dedicava lezioni entusiasmanti al gotico, ad esempio, anche se prediligeva il rinascimento. Quindi si trattava di un docente che lasciava

124 Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019, pp. 44-47.



Courtesy e Copyright: FFMAAM |
Fondo Francesco Moschini A.A.M.
Architettura Arte Moderna.
"Autoritratto preoccupato, 8/X/'77",
Penna su carta, 32x24 cm.
"Autoritratto preoccupato per le sorti
dell'architettura, 19/IX/'77",
Penna su carta, 32x24 cm.
"Autoritratto preoccupato
dell'architettura, 20/IX/'77",
Penna su carta, 32x24 cm.
"Autoritratto preoccupato x
l'architettura, 22/IX/'77",
Penna su carta, 32x24 cm.
"Autoritratto preoccupato per
l'architettura, Carlo 5/XII/'77",
Penna su carta, 32x24 cm.
"Autoritratto preoccupato per
l'architettura. Carlo 8/XII/'77",
Penna su carta, 32x24 cm.
"Autoritratto preoccupato per
l'architettura. Carlo V/'78",
Penna su carta, 32x24 cm.
"Autoritratto preoccupato per
l'architettura. Carlo V/'78",
Penna su carta, 32x24 cm.

un'impronta durevole negli allievi, non tanto per lo studio filologico, ma per la scoperta e la conoscenza di un grande patrimonio, inteso come una eredità utilizzabile. Dietro questa volontà di conoscenza c'era uno sviscerato amore verso le testimonianze del passato. Era nato a Spalato, che è nota per il Palazzo di Diocleziano, monumento e città nello stesso tempo. Il modo in cui lui spiegava Spalato potrebbe aver influenzato in maniera determinante Aymonino.

Aymonino aveva una sensibilità tutta speciale per conoscere e amare la città e le sue strutture nascoste. In questo forse si può vedere anche un rapporto di eredità con Marcello Piacentini che era suo zio. Piacentini - a parte la sua doppiezza e il suo cinismo - era un architetto di razza che nei suoi piani urbanistici sapeva continuare la città nei suoi caratteri genetici.

Certamente le lezioni di Fasolo hanno lasciato il segno su Aymonino. Lo dimostra, il suo amore per le forme del passato, soprattutto la sua passione per il disegno e la sua eccezionale bravura in quel campo. Tuttavia la passione per la storia non faceva ombra alla sua fiducia nella modernità. Non c'è mai in lui la tentazione di tradire la sua 'modernità', che era ricca di spirito critico e di ironia, una modernità nutrita di razionalismo, ma anche di espressionismo e surrealismo.

G.M.C.

È stato «assistente in pectore»¹²⁵ di Vincenzo Fasolo, vuole parlare del metodo di insegnamento, di come lo ha influenzato, e di come potrebbe aver avuto importanza nella poetica di Aymonino?

P.P.

Il metodo di insegnamento di Fasolo era assolutamente personale. Doveva sentirsi in forma per fare una bella lezione, se non lo era lo diceva apertamente agli studenti: «Mi fa male un piede, oggi parlerò solo di questo o di quello». Nella sua didattica c'era una straordinaria mescolanza di cultura e di vita che colpiva gli studenti abituati a vedere professori sempre con il cipiglio borghese fatto di regole e di 'necessarie falsità'. Normalmente un professore, quando sale in cattedra, si astrae dal quotidiano. Fasolo riusciva a creare negli studenti una sorta di complicità.

Tutto ciò era legato anche al fatto che sapeva adoperare il disegno come un mago usa la magia. Era leggendaria la sua abilità di disegnare assonometrie di edifici complicatissimi, tenendo un gessetto in ciascuna delle mani. Ed ecco che spuntavano sulla lavagna immagini perfette delle terme di Caracalla, del Pantheon o di Villa Adriana. Si comportava come un grande solista di pianoforte o - come un grande calciatore e - alla fine - gli studenti applaudivano. Il mio amore per le assonometrie, che si è espresso in particolare nel Dizionario di

125 Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019, p. 72.

architettura¹²⁶ deriva sicuramente da questa straordinaria abilità di Fasolo.

Il disegno è stato, anche per Aymonino, che era uno splendido disegnatore, un 'cavallo di battaglia'. I disegni di Aymonino hanno valore indipendentemente da quello che rappresentano perché hanno una grande eleganza di segno, è stato un grande disegnatore, soprattutto quando, nella maturità, è riuscito ad esprimersi con questa sottile ironia, tipicamente romanesca che aveva nel sangue.

Il gusto di evocare con la finezza del disegno la bellezza dell'antico, con una confidenza che direi familiare, è la chiave per capire il rapporto tra Aymonino e Fasolo. Solo che in Aymonino la nostalgia si trasforma in sorriso.

G.M.C.

«Dopo aver spedito Benevolo all'Università di Firenze, colpevole di aver fatto delle lezioni di storia su Gropius, Fasolo mi affidò la direzione dei «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», una rivista di una certa importanza che Louis Kahn, conosciuto a casa Zevi, mi disse di aver letto e apprezzato nella biblioteca del MIT»¹²⁷. Vuole parlare della personalità di Fasolo, sia come insegnante che come uomo? Forse Aymonino non ne parlava a causa della distanza politica verso Fasolo? Questo vale anche per Piacentini?

126 Portoghesi, Paolo, a c. di. *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*. Roma: Gangemi, 2005.

127 Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019, p. 47.

P.P.

La posizione di Aymonino, rispetto alla mia, che sono nato qualche anno dopo, è stata sicuramente differente. Lui ha visto l'antifascismo come un fenomeno concretamente positivo, di cui si sentiva partecipe. Io invece appartengo a una generazione che ha considerato la retorica dell'antifascismo come una forma di fascismo ritardato. Questo fa sì che per me personaggi come Piacentini e Fasolo, e altri come Muzio o Terragni che certamente erano stati fascisti, non dovevano essere giudicati solo per questo aspetto, ma in un bilancio culturale completo e privo di pregiudizi.

Fasolo, come D'Annunzio, era fascista per quel tanto di irredentista che si poteva trovare nel Fascismo. Piacentini, che non era fascista in profondità ma si atteggiava a tale per ragioni di comodo, era un esponente di quella borghesia che il fascismo aveva messo all'indice e combatteva teoricamente, ma con la quale si era alleato per opportunismo. Considerare Piacentini come espressione dell'architettura fascista è un errore. Ci sono stati degli architetti, davvero fascisti, come Giuseppe Terragni, che pensava al fascismo in modo del tutto diverso da come noi oggi lo pensiamo e conosciamo. Credeva che il fascismo fosse veramente una rivoluzione, ha creduto in un Dio sbagliato, però ci ha creduto profondamente. Con Aymonino, non ho mai parlato di queste cose. Sapevo che lui era comunista, iscritto al partito, che rappresentava l'aspetto meno compromissorio dell'antifascismo.

Per me il fatto che Fasolo fosse stato fascista, e fosse ancora un irredentista, non costituiva un motivo di scandalo. La sua militanza era ormai quella di un reduce, come Luigi Moretti che ho sempre ammirato per la sua cultura e ho conosciuto in quegli anni.

Rispetto al comunista Agit-Prop, foderato di certezze inossidabili, Aymonino era del tutto diverso. Sentiva l'obbligo della sua scelta, ma ragionava con la sua testa e non era per nulla settario. Dello zio Piacentini parlava scherzosamente ammettendone la bravura. Per quanto riguarda Quaroni, il quale sosteneva che Aymonino fosse figlio di Piacentini, lo vide sempre come un maestro.

Nella sua tesi, giustamente mette in rilievo l'interesse di Aymonino verso la città, insieme alla sua decisa diffidenza sulla possibilità di utilizzarne forme della eredità storica. Nel progetto per il Teatro Paganini, di fronte all'edificio cinquecentesco, non ripete né le tessiture materiali né l'aspetto stilistico, ma è soprattutto interessato dall'aspetto della connessione, prende spunto dai corridori, che riesce a tradurre in nuove spazialità. Questo fa capire che per Aymonino, la storia, era soprattutto la storia della città. Il suo sforzo continuo è stato quello di individuare nella città un processo genetico astratto riproducibile in un'architettura moderna, che però doveva mantenersi fedele al linguaggio maturato prima della guerra.

G.M.C.

La lezione di Marcello Piacentini su Parigi, che ha ascoltato «furtivamente»¹²⁸ durante i primi anni alla Facoltà di Architettura di Roma, è descritta nel suo libro come un racconto d'amore. Piacentini era un architetto 'urbano'? Crede ci sia stata un'influenza da parte di Piacentini su Carlo Aymonino? Si pensi, ad esempio, al progetto per la città di Brescia, dove si concentra sulle relazioni urbane tra le architetture progettate.

P.P.

Piacentini è stato due o tre persone diverse nel corso della sua carriera. All'inizio si cimentava nell'arte per l'arte, secondo la moda di allora, costruendo edifici come il Cinema Corso o la Quirinetta. Quasi subito però ha sentito l'esigenza di riconoscere alla struttura urbana un valore determinante in qualunque intervento architettonico. In seguito si è spesso adeguato alla retorica del regime, non rinunciando però al suo bagaglio di esperienze.

Secondo me l'influenza di Piacentini è stata determinante per quella scuola di urbanisti di cui Piccinato è l'esponente più importante. Piccinato è stato un collaboratore nello studio Piacentini. Sabaudia è un esempio di come l'insegnamento di Piacentini può essere reso compatibile con la modernità europea attraverso alcuni piccoli accorgimenti. La sostanza di Sabaudia è piacentiniana, basata sulla capacità di giudicare l'effetto urbano, attraverso le relazioni tra spazi aperti e chiusi.

128 Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019, p. 44.

Questo era uno degli aspetti che sicuramente Aymonino ha ereditato, non dico da Piacentini, ma dalla cultura architettonica italiana degli anni trenta, e non solo da Le Corbusier, che pure è stato una delle fonti principali della sua architettura. C'è stata anche l'influenza di Piacentini per il rapporto morfologico con la città, arricchito e reso più rigoroso, anche grazie all'influenza di Muratori. Su una cosa non mi sono mai trovato d'accordo con Aymonino: la parte da lui esercitata nel contrapporre al corso di Muratori lo 'sdoppiamento' di Libera, autorizzando gli studenti a portare avanti la negazione dell'idea di città come organismo che lui stesso stava maturando. In quel momento Muratori era difeso dagli studenti di destra. Mino Mini era il suo aggressivo seguace. La cultura soffre molto nelle strumentalizzazioni politiche sia di destra che di sinistra.

G.M.C.

A proposito dei maestri della 'scuola romana' Aymonino cita anche Muratori, per i «precedenti disciplinari consolidati»¹²⁹. Lei, nel suo libro, parla del corso di Composizione tenuto da Muratori che aveva seguito da studente.

È possibile che questo metodo possa averlo condizionato nella sua ricerca, giunta all'apice nel periodo veneziano? Crede ci sia una continuità tra gli studi muratoriani e quelli di Aymonino?

¹²⁹ Carlo Aymonino, *Soluzioni non più modelli*, in Ciucci, Giorgio, a c. di. *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*. Roma: Laterza, 1989, p. 12.

In questa tesi è presente anche il tentativo di un confronto grafico tra Muratori e Aymonino paragonando i diagrammi presenti in *Studi per una operante storia urbana di Roma*¹³⁰, del 1963, e quelli di *Origini e sviluppo della città moderna*¹³¹ del 1965. Nel testo di Muratori i diagrammi individuano tre tempi e sono accompagnati da un testo che descrive i percorsi, i tessuti, i nodi e gli organismi speciali. Anche nel testo di Aymonino è evidente l'interesse verso lo sviluppo cronologico delle città schematizzate, ed è forse anche possibile leggerne i temi muratoriani dei percorsi, dei tessuti, dei nodi e degli organismi speciali.

Vanno considerate oltre alle affinità, gli esiti formali così distanti, come messo in evidenza dal concorso per il Nuovo Palazzo per Uffici per la Camera dei Deputati a Roma, insieme alle critiche che Aymonino riserva a Muratori e alla sua scuola.

P.P.

Il lavoro di Muratori su Roma, è considerato da molti, ed io credo che anche Aymonino la pensasse così, come una involuzione, rispetto a quanto espresso nel corso di Venezia. Quindi soprattutto il corso veneziano è stato importante per Aymonino, in quanto gli ha evidenziato un metodo di analisi condivisibile. Come lo è stato per Rossi. Io stesso ero accusato da Gregotti di essere un muratoriano, mentre invece pensavo che nei corsi di Roma Muratori si fosse lasciato andare a una visione filosofica troppo vincolante e non condivisibile. Durante il corso tenuto a Roma Muratori aveva un atteggiamento imperativo, si era convinto di

¹³⁰ Muratori, Saverio, a c. di. *Studi per una operante storia urbana di Roma*. Roma: Consiglio nazionale delle ricerche, 1963.

¹³¹ Aymonino, Carlo. *Origini e sviluppo della città moderna*. Venezia: Marsilio, 2009.

dover rovesciare il percorso storico dell'architettura moderna. Aymonino invece si mantenne fedele alla morfologia del modernismo, assorbendo solo in parte l'atteggiamento di Rossi.

C'è sicuramente, nella metodologia di Aymonino, studioso dei tessuti urbani, una derivazione da Muratori che era stato l'iniziatore di un'analisi urbana fatta con metodo rigoroso. Mentre Muratori però voleva riportare la ricerca architettonica alle origini classiche, restaurando la metodologia compositiva premoderna, Aymonino si è mantenuto coerente con una idea di innovazione come elemento base della ricerca.

Quindi ci sono almeno tre fasi diverse nel lavoro di Aymonino: quella del progetto della Biblioteca nazionale di Roma, che sembrava indicare una strada nuova nel rapporto tra monumento e città recuperando certi aspetti dell'espressionismo. Successivamente abbiamo il suo impegno a Valle Giulia su una linea didattica modernista in opposizione a quella di Muratori; poi ci sono le opere più note e significative, come il Gallaratese e le opere pesaresi, in cui in misura diversa si sente lo stimolo ricevuto dalla collaborazione con Aldo Rossi, mentre la sua attività didattica riprende i temi muratoriani dell'analisi urbana.

G.M.C.

All'inizio della sua carriera si trovava «in bilico»¹³² tra scrittura, pittura e architettura. Un sentimento affine a quello del giovane Carlo Aymonino, con il quale ha condiviso anche la frequentazione dello stesso liceo romano, il

¹³² Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019, p. 31.

Tasso (che aveva frequentato anche Bruno Zevi). Si potrebbe continuare con le affinità e le differenze, considerando anche la vostra formazione universitaria, avvenuta circa negli stessi anni, essendo lei più giovane di Aymonino di 5 anni. Una scuola immersa in un «clima d'arte»¹³³?

P.P.

Sicuramente Aymonino, ancora più di me, ha vissuto degli anni della facoltà in cui si sentiva ancora l'identità giovannoniana, che quando io ho iniziato gli studi, si era molto affievolita. L'idea base era quella di utilizzare la storia per trovare il vero linguaggio della città e c'era anche un forte interesse verso gli aspetti artistici dell'architettura.

Devo dire che però, questo clima, si era poi subito modificato, Fasolo era rimasto l'unico a rappresentare in pieno questa visione. Gli altri professori, come Del Debbio, erano dei convertiti all'architettura moderna. Non difendevano più le loro posizioni originarie, ma si erano in un certo senso arresi all'International style, a quello che era il clima produttivo sia in Europa che in America negli anni successivi alla guerra. Chi si opponeva all'International Style erano gli italiani, Gardella, i BBPR, Samonà e Ridolfi, la cui opera era molto vicina allo spirito del neorealismo cinematografico. Aymonino, alle prime armi aveva partecipato al 'Tiburtino'.

¹³³ Maria Grazia Vodopia, *Una testimonianza su Vincenzo Fasolo*, in Crevato-Selvaggi, Bruno, a c. di. *Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma: vita e opere dell'architetto spalatino; in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012*. Venezia: La Musa Talia, 2011, p. 13.

Era in qualche modo fuori dalla scuola che c'era un clima fecondo e provocatorio, mentre nella scuola c'era un clima di incertezza e di stanchezza. Quindi non credo vada sopravvalutato l'ambiente della facoltà di architettura nel momento in cui Aymonino si è formato. Anche se le nuove generazioni cercavano di esprimere un atteggiamento diverso, la facoltà, che era stata un fortilizio dell'architettura tradizionalista degli anni trenta era diventata una struttura agnostica. Un sussulto di rimpianto per l'eredità abbandonata fu quando venne chiamato Muratori a succedere a Foschini. Ricordo che Fasolo mi disse, per motivare la scelta: «Muratori è nostro», intendendo con la parola nostro, fedele alla visione dei tradizionalisti, di cui si sentiva ancora esponente.

Nel corso di Foschini, Muratori faceva delle lezioni di storia dell'architettura, di cui esistono anche delle dispense, e sono lezioni interessantissime, perché illustrano di Muratori un periodo precedente a quello dell'analisi urbana, in cui faceva ancora i conti con l'architettura moderna, individuando Asplund come un punto di arrivo di un'architettura che, dopo una evasione giocosa, ritrovava un rapporto con la storia. La facoltà di architettura nel periodo in cui la frequentavo era attraversata da ipotesi diverse, soprattutto per merito di assistenti come Perugini, Sacripanti, Dall'Olio. Quaroni - che era entrato in punta di piedi negli anni cinquanta - sosteneva la necessità prima di tutto che noi italiani rivivessimo la storia europea tra le due guerre, superassimo la falsa autonomia predicata dal fascismo. Aymonino divenne suo assistente. Io feci con lui l'esame di urbanistica in un clima di grande libertà.

G.M.C.

«Che Zevi si sia poi allontanato dall'ipotesi di una possibile osmosi linguistica tra antico e moderno, giungendo fino a farsi, nel *Manifesto di Modena*, il sostenitore della *tabula rasa* è storia; ma negli anni del nostro sodalizio era su posizioni molto diverse, come dimostra la sua lezione tenuta nell'aula magna della Città Universitaria nel 1963, intitolata *La storia come metodologia del fare architettonico*¹³⁴. Anche Zevi quindi era un sostenitore dell'unità storia-progetto, almeno inizialmente?

P.P.

Quella contenuta nella prolusione - solennemente fatta nell'aula magna di Piacentini - conteneva una dichiarazione molto esplicita anche se negava ogni ibridazione linguistica. D'altra parte sono i comuni interessi che giustificano la profonda amicizia durata quattro anni. Ci vedevamo ogni giorno, lavoravamo insieme al libro su Michelangelo e l'intesa era perfetta. Nell'impaginazione ciascuno proponeva quello che l'altro aveva già pensato. Zevi fu talmente generoso che indicando a Einaudi i curatori del libro, volle che il mio nome precedesse il suo. Proprio lui che soffriva del fatto che, cominciando con la zeta il suo nome lo costringeva ad essere di solito l'ultimo della lista.

C'è stato quindi un momento, non solo di convergenza con le idee di Zevi, ma anche di autentica condivisione. Ho imparato moltissimo da Zevi, anche se poi lui è stato con me alquanto ingeneroso esasperando in modo caricaturale le

¹³⁴ Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019, p. 62.

differenze e i contrasti. Sul piano umano tuttavia c'è stato sempre un sentimento di amicizia. Nel 2000 lo accompagnai a visitare la grande mostra di Borromini e mi scrisse che comunque - anche se avevo sbagliato tutto - ero l'uomo che aveva amato di più nella sua vita.

Zevi e Aymonino si stimavano reciprocamente ma non sono mai stati in grande sintonia.

G.M.C.

Il periodo sul quale è incentrata questa ricerca su Carlo Aymonino è quello che va dal 1964 al 1972: dal progetto per il Teatro Paganini al Gallaratese. Si potrebbe pensare a una determinante l'influenza di Fasolo per quella fase, come lei ha detto in qualche modo prima.

Lo si percepisce soprattutto nel rapporto tra i Mercati traianei e il Gallaratese, dove si ritrovano affinità legate alla composizione e alla misura degli spazi.

P.P.

Certamente nel Gallaratese vi è un rapporto consapevole con i Mercati traianei. Inoltre bisogna ricondurre questo progetto al mito di Villa Adriana. Dopo che Colin Rowe aveva scritto il suo libro¹³⁵, non si parlava d'altro. Era un'esperienza in cui il classicismo preparava il suo superamento. Nell'apparente disordine, filtrava un ordine più flessibile e un respiro cosmico che seduceva. Evidentemente Aymonino è stato uno dei primi che ha saputo esprimere, in maniera concreta, la nuova sensibilità, realizzando indubbiamente il suo capolavoro.

¹³⁵ Rowe, Colin, e Fred Koetter. *Collage city*. Milano: Il saggiatore, 1981.

Il Gallaratese esprime sia la sua vocazione espressionista, esplosa nel progetto per la Biblioteca nazionale romana, sia la sua passione per l'archeologia, componente importante della sua personalità.

Conclusioni

Il passato come futuro

Le architetture indagate in questa tesi sono tre progetti non strettamente contemporanei, in quanto appartengono al periodo compreso tra il 1964 e il 1972, anche se da considerare opere che valgono come insegnamento per la progettazione della città del futuro.

Il metodo progettuale messo in luce è in grado di fornire strumenti per il progetto contemporaneo: leggibili attraverso l'idea di progetto per via morfologica e individuati tramite quattro argomenti ricorrenti. In tal senso l'originalità consiste nel ri-vedere le opere, anche se già note. Pensare al passato come futuro, nell'ottica del progetto di architettura, significa ritrovare in questo gli elementi fondativi per la città del futuro.

Un ossimoro esplicativo della poetica di Aymonino, che ha sempre guardato all'antichità classica, come al moderno e al contemporaneo, quali attrezzatura mentale per il progetto.

Anche per Carlo Aymonino vale la considerazione di Aldo Rossi, secondo cui l'artista mediocre è colui che vuole stupire, mentre il grande artista vuole comunicare con gli antichi. In tal senso si comprende l'importanza della ricerca della storia nel progetto, della sua processualità: «divertente è seguire il formarsi delle parole, dall'embrione alla forma definitiva; ed altrettanto divertente è '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 di significato»¹³⁶.

136 Alberto Savinio, *MASTINO*, in Id.; *Nuova enciclopedia*, cit., pp. 353-254:253, «Casabella» 904, Dicembre 2019, p. 4.

Il rapporto tra progetto e storia

Nel descrivere la poetica di Aymonino si è distinto l'atteggiamento 'operativo' nei confronti dell'analisi urbana e della storia dell'architettura: uno studio finalizzato al progetto¹³⁷. Nell'analisi sulla genealogia creativa è stato trattato l'aspetto del disegno di architettura e della sua particolare abilità in tal senso. Una predisposizione al disegno coltivata con la formazione pittorica e consolidata nella facoltà romana: importante è l'idea del primato del disegno come tecnica essenziale per lo studio della storia e per la progettazione, come mostra la vicenda di Fasolo. Un rapporto tra progetto e storia mediato dal disegno, mai 'meccanico', sempre interpretativo. Nonostante la possibile continuità dal punto di vista metodologico, nell'approccio alla storia come possibilità per il progetto contemporaneo, vale ricordare la distanza dal punto di vista ideologico e dei risultati formali in architettura, tra Fasolo e Aymonino, riscontrabili nel progetto per il Nuovo Palazzo per uffici per la Camera dei Deputati a Roma.

Un altro architetto, docente a Roma e Venezia, che si lega alla storia come materiale di progetto, attraverso l'analisi urbana, è Muratori, il cui rapporto con Aymonino, rimane un interrogativo aperto, sia per l'indagine sull'eredità scientifico-disciplinare, che progettuale, da parte di Aymonino, che sostituirà Muratori allo IUAV, con l'omonimo corso di *Caratteri distributivi degli edifici*.

Anche nei confronti di Muratori si tratta di una 'relazione a distanza' misurabile nel progetto di concorso per il Nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati.

¹³⁷ Mauro Marzo, *Readings of architecture*, in Fink, Dietrich, a c. di. *Architects on architects*. Munich: Hirmer, 2019, pp. 8-9, 14; Massimo Bulgarelli, *Utilità e danno della storia raccontata dagli architetti*, in «Casabella» 819, novembre 2012, pp. 94-97.

Il primato del disegno

La pratica del disegno a mano libera è un altro aspetto fondamentale nelle facoltà di architettura, oggi sovente abbandonata, se non relegata al solo primo anno di corso. Disegnare è anche capire. Il disegno permette di esplorare e mettere a fuoco l'architettura che si studia: una pratica oggi sostituita dal disegno digitale responsabile dell'astrazione scalare a cui sono destinati i progetti concepiti con tale metodo. La pratica del rilievo diretto e interpretativo, che consente lo sviluppo della capacità di misurare gli spazi, è indispensabile e dovrebbe tornare a essere una prassi¹³⁸.

Il ridisegno (anche interpretativo) porta alla capacità di dimensionare gli spazi, evidente nel progetto per il Gallaratese di Milano, nato dal ridisegno dei Mercati traianei. Un metodo individuato nonostante la complessità delle architetture analizzate, nelle quali è sommerso un processo compositivo, descritto attraverso quattro punti argomentativi che considerano la storia delle stratificazioni urbane della parte di città costitutiva per il progetto.

Il disegno è insieme tecnica immaginativa e di messa al vaglio. L'atteggiamento di Aymonino nei confronti della parte di città presa in analisi per il progetto è selettivo: equivale a emettere un giudizio critico.

¹³⁸ Intervista di Ivano la Montagna a Carlo Aymonino in Visconti, Federica, e Renato Capozzi, a c. di. *Architettura razionale > 1973_2008 >*. Napoli: CLEAN, 2008, pp. 33-35; Carlo Aymonino, *Faccio Aldo Rossi* in Siola, Uberto. *Lezioni di Architettura Urbana*. Napoli: CLEAN, 2011, pp. 7-9.

Rinnovare lo sguardo

L'impostazione dello studio, incentrato su argomenti relativi alla composizione architettonica, si distacca da un metodo di ricerca storico, nel tentativo di considerare le opere da un punto di vista progettuale: anche se, si è osservato, sempre legato al rapporto con la città e la storia urbana.

Pensare il non pensato¹³⁹ - come luogo mentale - attraverso cui ripercorrere le vicende progettuali e compositive delle opere individuate quali *exempla* della poetica di Carlo Aymonino: un epiteto esplicativo rispetto al tentativo di condurre in modo originale una ricerca su questo argomento.

La ricerca si distanzia da uno spirito di forzata novità, facendo leva su un metodo di analisi comparativo, tramite il quale si è voluto rivedere ciò che è già stato studiato, già visto, con uno sguardo rinnovato, considerando valido che: «Ciò che è “ben noto” non è affatto “conosciuto”»¹⁴⁰.

Uno sguardo che ‘si rinnova’ è risultato importante all’indagine e ha permesso di far luce su un possibile metodo progettuale, celato sotto le analisi e le composizioni urbane di Aymonino, considerando i tre progetti come un *unicum* nella sua opera: le relazioni formali e tematiche sono in questo senso dimostrative.

139 François Jullien, *Contro la comparazione. Lo «scarto» e il «tra» un altro accesso all’alterità*, in Ghilardi, Marcello, a c. di. François Jullien, *Contro la comparazione. Lo «scarto» e il «tra» un altro accesso all’alterità*. Milano; Udine: Mimesis, 2014.

140 François Jullien, *Contro la comparazione. Lo «scarto» e il «tra» un altro accesso all’alterità*, in Ghilardi, Marcello, a c. di. François Jullien, *Contro la comparazione. Lo «scarto» e il «tra» un altro accesso all’alterità*. Milano; Udine: Mimesis, 2014, p. 29.

Lasciare in eredità

La ricerca, adottando un metodo comparativo, oltre a una revisione delle tre opere di Aymonino, secondo un’ottica progettuale, lascia in eredità un insieme di disegni.

Il disegno, in quanto strumento specifico e necessario al progetto di architettura, perché maggiormente trasmissibile rispetto al testo, risponde ad istanze di scientificità, attraverso la restituzione grafica, alle quali l’indagine ha cercato di adempiere. Un ridisegno digitale delle opere, ricostruite attraverso modelli tridimensionali, disegni canonici e altri interpretativi, consentono una migliore comprensione e lettura della loro complessità.

Oltreché l’apparato grafico si lasciano in eredità soprattutto delle domande: perché se è vero che una ricerca, partendo da una ipotesi, nel tentativo di giungere a una tesi, risponde a domande inizialmente poste, risultando in questo senso risolutiva, è altrettanto vero che le domande iniziali giunti al termine dell’indagine saranno aumentate.

Di per sé il progetto è un modo per interrogarsi sulla propria visione della città e del mondo. I progetti di Aymonino in tal senso sono dimostrativi di un’idea di città che cerca di assumere nel progetto la complessità urbana, essi dimostrano la capacità, essendo progetti urbani, di costruzione di spazi pubblici, altro importante aspetto su cui riflettere ancora oggi, quale elemento di qualità della città, risultando le opere di Aymonino, in tal senso, ancora di attualità. Considerando la morfologia urbana quale misura della qualità dell’abitare e

possibile matrice per la città del futuro: il progetto urbano diventa metodo¹⁴¹. Una metodica che nasce dalla scienza urbana e dalla storia dell'architettura quali istanze di scientificità per il progetto e trova nel disegno a mano una possibilità di accumulo di pensiero critico. Il progetto diventa ricostruzione della morfologia urbana, la cui complessità, è indice di qualità: la spazialità della morfologia urbana, come elemento qualitativo dell'abitare, è forse uno dei principali insegnamenti che si possono trarre dallo studio delle opere di Aymonino. Oggigiorno si potrebbe, o forse si dovrebbe, parlare di morfologia urbana come fattore principale del welfare¹⁴², non solo per gli abitanti dei centri storici, ma anche come tema possibile per la progettazione della città del futuro: «Ad un certo punto c'era da fare la città futura, come adesso in parte si dice che si tratta di inventare una città futura. Non ne sono convinto. Credo che i centri storici delle medie città con il loro tessuto siano ancora una matrice, con cui realizzare condizioni di abitabilità superiori di quelle della metropoli»¹⁴³.

141 Dina Nencini, *Morfologia: spazio aperto e città. Una nota sulla forma*, in Nencini, Dina. *La piazza. Significati e ragioni nell'architettura italiana*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2012, pp. 51-83.

142 Carlo Magnani, *Postfazione*, in Magnani, Carlo, e Mauro Marzo, a c. di. *I limiti dell'architettura: ai limiti dell'architettura*. Padova: Il Poligrafo, 2016, pp. 161-164; Carlo Magnani, *Premessa. Ricostruzione: un luogo mentale?* in Rakowitz, Gundula, e Carlotta Torricelli, a c. di. *Ricostruzione, inventario, progetto*. Padova: Il Poligrafo, 2018, pp. 11-17.

143 Gian Maria Casadei, *Intervista a Luciano Semerani*, in «Il Progetto» 42, ottobre - dicembre 2016, p. 20.

Si pensi all'importanza della figura di Carlo Aymonino, di fronte all'odierna settorializzazione delle discipline del progetto, tutte orientate alla soddisfazione di standard tecno-scientifici, che impoveriscono l'architettura, relegandola a procedura, laddove la riflessione critica su di essa è vista come superfluo¹⁴⁴. L'architetto essendo l'unica figura professionale che si occupa della spazialità dell'edificio e della città, dovrebbe allora interrogarsi nuovamente, insieme alle istituzioni politiche, a cui sono demandate le decisioni, sulla natura umanistica dell'architettura, e sul ruolo che ricopre come intellettuale, oggi trascurato. A partire da una più ampia nozione di contesto, così da ritrovare la specificità dei luoghi attraverso il progetto, che «vuol dire [...] rinunciare a imitare modelli remoti e imitare invece il modello più vicino e sperimentato, quello della città antica che è anche certamente il più conosciuto e amato»¹⁴⁵, per «Far sì che ciò che sta per essere appaghi, con tutto il vigore della propria novità, le esigenze ragionevoli del già stato»¹⁴⁶.

144 Carlo Magnani, *Progetto di Architettura* in *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, vol.112, F. Angeli ed. Milano, 2015.

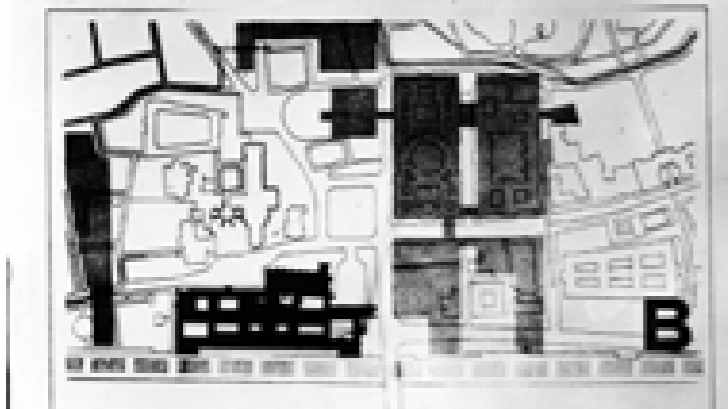
145 Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019, p. 126.

146 Valéry, Paul. *Eupalino o dell'Architettura*. Lanciano: Carabba, 1932, p.114.

Appendice prima

**Archivio Storico della
Camera dei Deputati**
Relazione del concorso
nazionale per un progetto di
massima del Nuovo Palazzo
per uffici della Camera dei
Deputati

1.1 RELAZIONE - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA



IMPOSTAZIONE URBANISTICA

Una delle funzioni fondamentali del nuovo edificio del nostro studio di base è rappresentata dalla necessità di una riqualificazione urbanistica e urbanistica e non necessariamente, l'intera area urbanistica per tutto la sezione e patrimonio della città di Roma. Questa riqualificazione urbanistica è basata sulla scelta di una struttura di base e delle caratteristiche funzionali più adeguate al tipo di struttura abitativa e culturale e a una volta aperta questa scelta è la più ragionevole in termini di costi, in senso ampio la vita del traffico pubblico e privato.

Anche se questa pianta deve essere letta in un'ottica di approssimativa scelta dell'istituto, quale scelta proposta dalla Camera dei Deputati e dal Comune di Roma, i progettisti ritengono utile delineare una ipotesi di intervento che partecipi delle esigenze funzionali del progetto, le inserisca in una realtà prospettica.

I criteri di scelta si possono far riferimento anche per una soluzione generale non funzionalmente i seguenti:

- 1°) utilizzazione degli edifici storici per tutte le funzioni istituzionali, per la sede libera e rappresentativa e a sua volta in primo luogo la rappresentanza politica della nazione.
- 2°) utilizzazione degli altri edifici per le residenze, per le strutture turistiche, per il commercio specializzato e per l'artigianato qualificato.
- 3°) trasferimento e decentramento delle funzioni amministrative centrali e commerciali trasferite e utilizzazione degli edifici attualmente occupati per le destinazioni indicate nei due precedenti paragrafi.
- 4°) organizzazione di una maglia viaria piuttosto larga per la autostrada e per il solo traffico di servizio e di una fitta rete viaria secondaria, particolarmente per gli edifici urbanistici più caratteristici.

I percorsi viari sono funzionali soprattutto nelle parti di servizio e secondarie, da paragonare ai percorsi viari attuali e urbanistici.

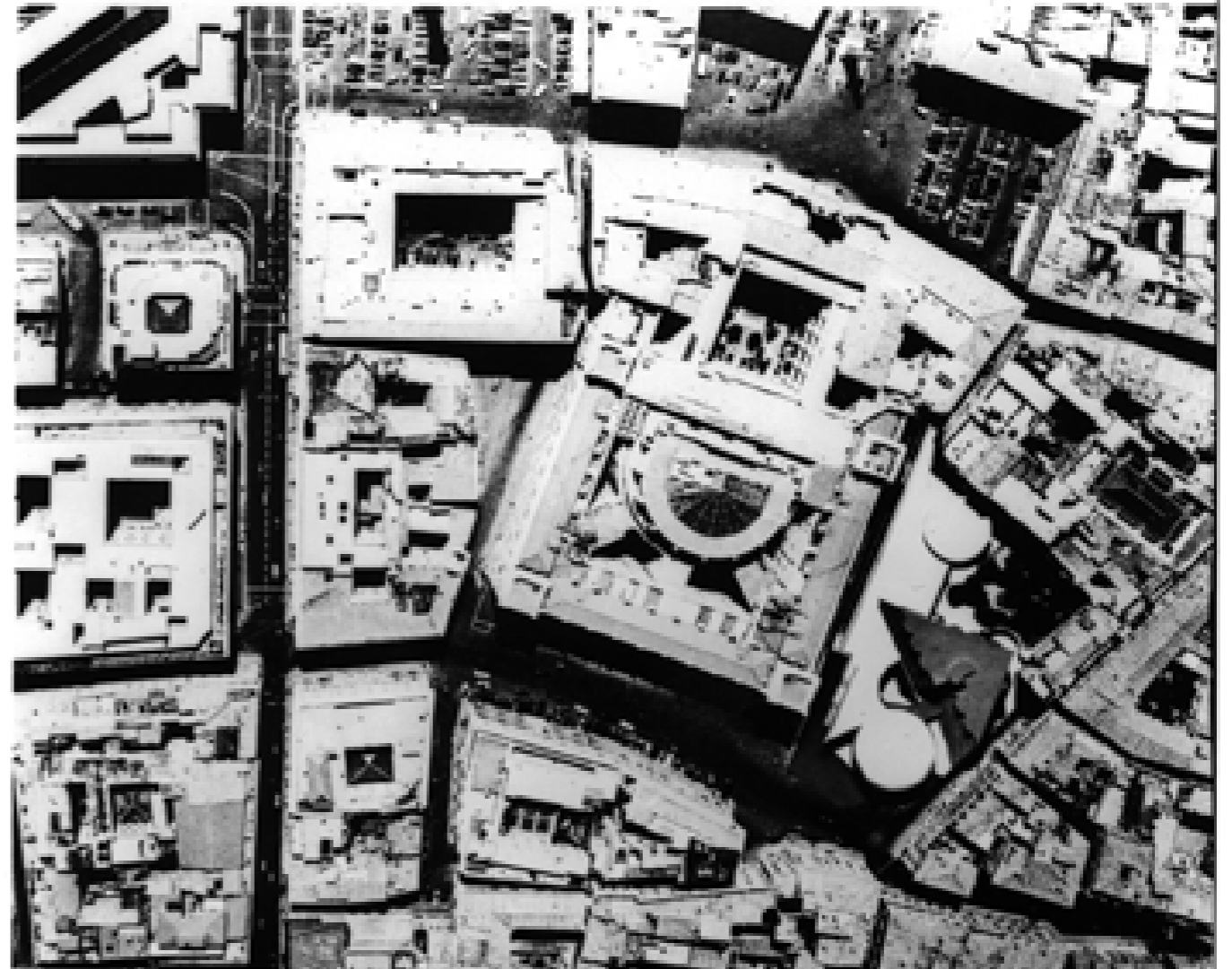
Questi criteri, comuni come ipotesi generali di intervento, a linea generale urbanistica, sono stati così applicati nella zona circoscritta al Parlamento. In:

- agli edifici storici particolarmente numerosi nel quartiere storico e oggi occupati da edifici di servizio, che rappresentano nell'insieme la parte storica della zona circoscritta, sono attribuite funzioni culturali, rappresentative, residenziali e strutture amministrative e a quelle strutture abitate di edifici occupati le attività in contrasto con la riqualificazione della zona (ad esempio la libreria di servizio della Camera, la sede centrale della Camera, la sede del giornale, ecc.). In questa distribuzione si vuole particolare valore la massima rappresentativa nazionale istituita da Palazzo Madama, dal Parlamento, da Palazzo degli e dal tribunale che va riprogettato anche consentendo ai edifici attualmente a uso abitativo occupati con servizi dispersi in altre zone a costruirli in edifici con funzioni.

La maglia del percorso autostradale, allineata alla maglia viaria di servizio e alla del sottopasso e dell'area libera rappresentativa del Foro Imperiali (vedi piano urbanistico del traffico) è prevista, per il perimetro del Parlamento, del tribunale, del Tribunale, Via dei Savoia, Piazza di Santa, dove il decentramento della Camera, all'interno di questa maglia viaria con alcune caratteristiche autostradali, in sede penetranti alla sede di parcheggio, la piazza di servizio e la sede del Tribunale. L'impiego della struttura della zona rappresentativa di servizio, abitato, ecc. e per l'organizzazione amministrativa della sezione di base impostazione urbanistica generale prevista dalla tecnica urbanistica europea.

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3

1.2 RELAZIONE - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA



L'EDIFICIO ED IL SUO INTERNO

Dalla premessa che la Camera dei Deputati è ancora alle altre rappresentanze democratiche nazionali e locali, una delle funzioni che è necessaria mantenere nelle sedi tradizionalmente rappresentative, deriva la scelta, al tempo, interpretazione non solo alla sede delle esigenze immediate, ma anche alla proposta a una soluzione più completa di tutta l'insieme, sia rispetto all'insieme degli edifici storici di proprietà privata, sia rispetto al settore del centro urbano del Parlamento nel suo insieme.

Il centro urbanistico infatti che non si può genericamente parlare di "centro storico" in sede urbana. Il centro storico è il nucleo "urbano" che rappresenta, di cui si è tenuto presente la qualità non solo del suo territorio del problema della conservazione e, anzitutto, di carattere. L'edificio non solo in sé, esistente anche, come strumento di qualità e presenza di un giardino, la storia dell'architettura e la storia urbana. Tali strumenti sono necessari per interpretare e giustificare tutta la qualità edilizia di una città sotto l'aspetto urbanistico e topografico.

Quello che storia dell'architettura e la storia urbana il nucleo "centro storico" è una delle funzioni, tra le più importanti, della città contemporanea, che non deve essere abbandonata e deve essere nella destinazione l'uso in sede nei rapporti storici e urbanistici.

territori. In questo senso il centro storico va "spostato" nel suo insieme, nella sua forma giustata al limite della città contemporanea.

Sotto tale profilo il problema dell' "urbanistica" non esiste esattamente, talora il problema di organismi urbanistici e di servizi urbani complessi funzionali.

In questo processo urbanistico l'area oggetto del presente concorso per quella che è un'area di studio della trasformazione urbana dell' "urbanistica" dell'edificio progettato del livello nella struttura urbana preesistente, e la piazza del Parlamento in senso che proprio in quel luogo può essere la qualità della nazione.

Il "nuovo centro" che proponiamo è, anzitutto, il progetto. Questo non viene proposto come un edificio, pianta momento di collazione ancora agli urbanisti, ma la sua caratterizzazione principale è costituita dall'essere prima di tutto una situazione urbana di percorsi e linee di servizio, di orientamento tra due piani e alcune strade, di spazio di movimento urbano che, accanto tra altri con alcuni servizi urbanistici.

Il tutto viene presentato alla richiesta del concorrente in un'ottica che non deve limitarsi in più, tale da integrare il nuovo edificio e l'urbanistica.

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3

1.7 RELAZIONE - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA

STRUTTURE IN FONDAZIONI E IN ELEVAZIONI

1. - Fondazioni e pareti di sostegno del terrapieno.

Il progetto prevede la zona Fiss a quota + 0,00, del quale si terrà conto nel progettare le opere di sostegno e di fondazione. Le opere di sostegno e di fondazione saranno progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere in questione per essere efficienti dovranno essere progettate secondo le norme vigenti.

Le fondazioni di pareti perimetrali in cemento armato (con o senza pile) con base, con l'ausilio di Pilegg, dovranno essere progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere di sostegno e di fondazione saranno progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere di sostegno e di fondazione saranno progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere di sostegno e di fondazione saranno progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere di sostegno e di fondazione saranno progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

2. - Strutture in elevazioni.

2.1. - Strutture all'interno delle zone degli interventi.

L'opera delle zone di cui sopra si sviluppa in due piani: la prima, a pianta rettangolare allungata, destinata alle attività; la seconda, a pianta quadrata, destinata al riparo. Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le strutture verticali delle zone sottostanti sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

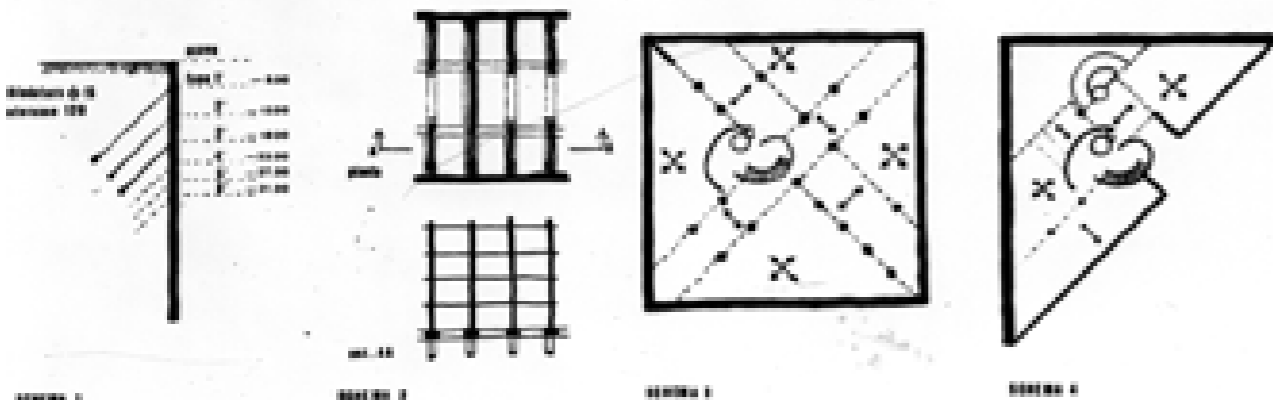
Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.



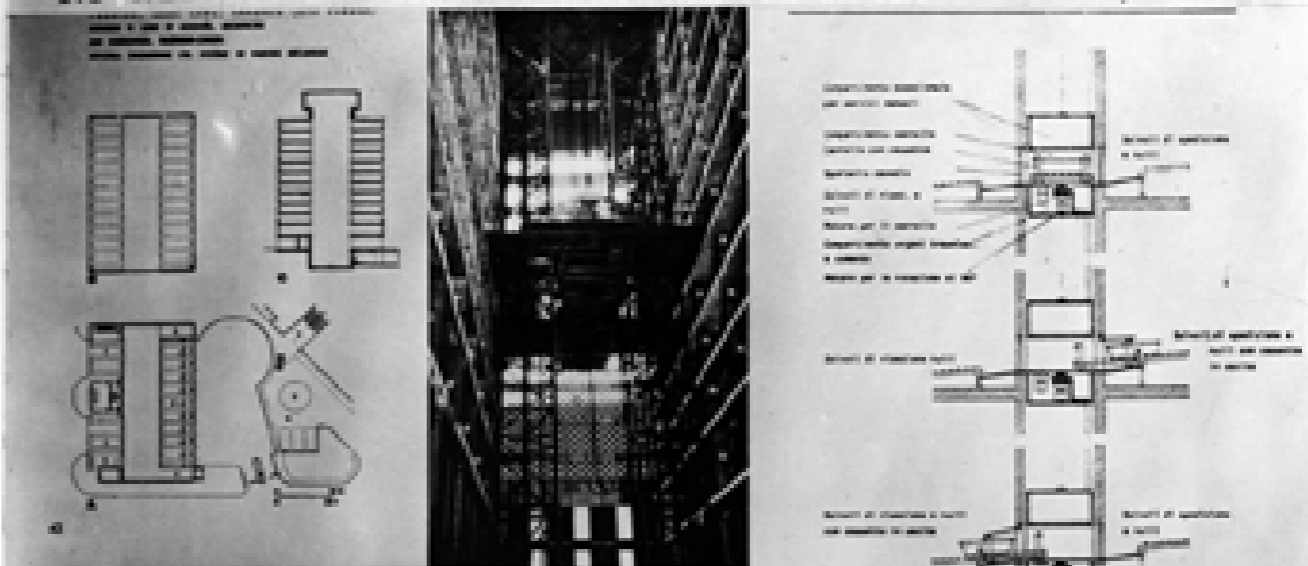
2.2. - Strutture esterne alle zone degli interventi.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

1.8 RELAZIONE - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA



IMPIANTI TECNOLOGICI

Per il complesso di progetto è stata studiata l'opzione degli impianti tecnologici più qualificanti sotto l'aspetto sia della funzionalità che dell'aspetto della sicurezza.

Le soluzioni tecniche agli impianti sono state studiate nel piano a quota + 0,00, con l'obiettivo di assicurare la funzionalità e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

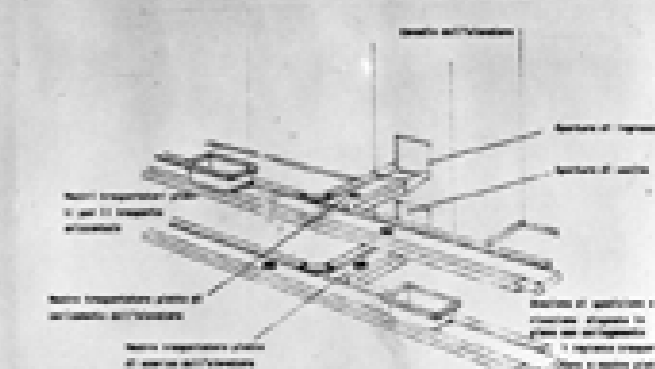
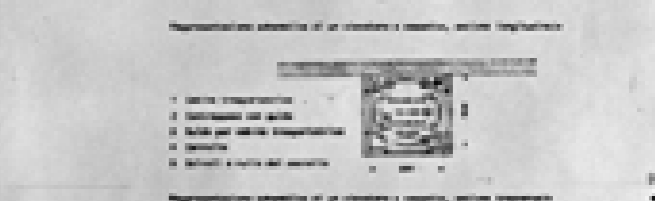
Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.

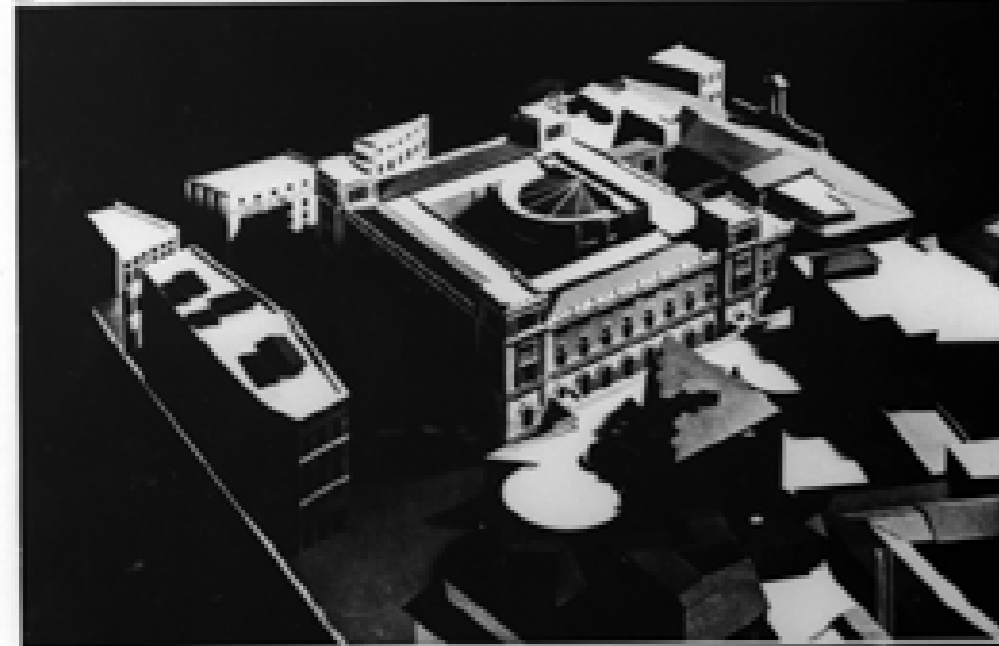
Le opere sono progettate in modo da assicurare la stabilità del terreno e la sicurezza delle opere.



IMPIANTI DI TRASPORTATORI A CABINETTA CON ELEVATORE	10 11/73
--	----------



Il nuovo edificio si inserisce nel nucleo urbanistico esistente, senza prevaricarlo ma come elemento di ricambio della struttura urbana preesistente e del rifacimento alla "massima".

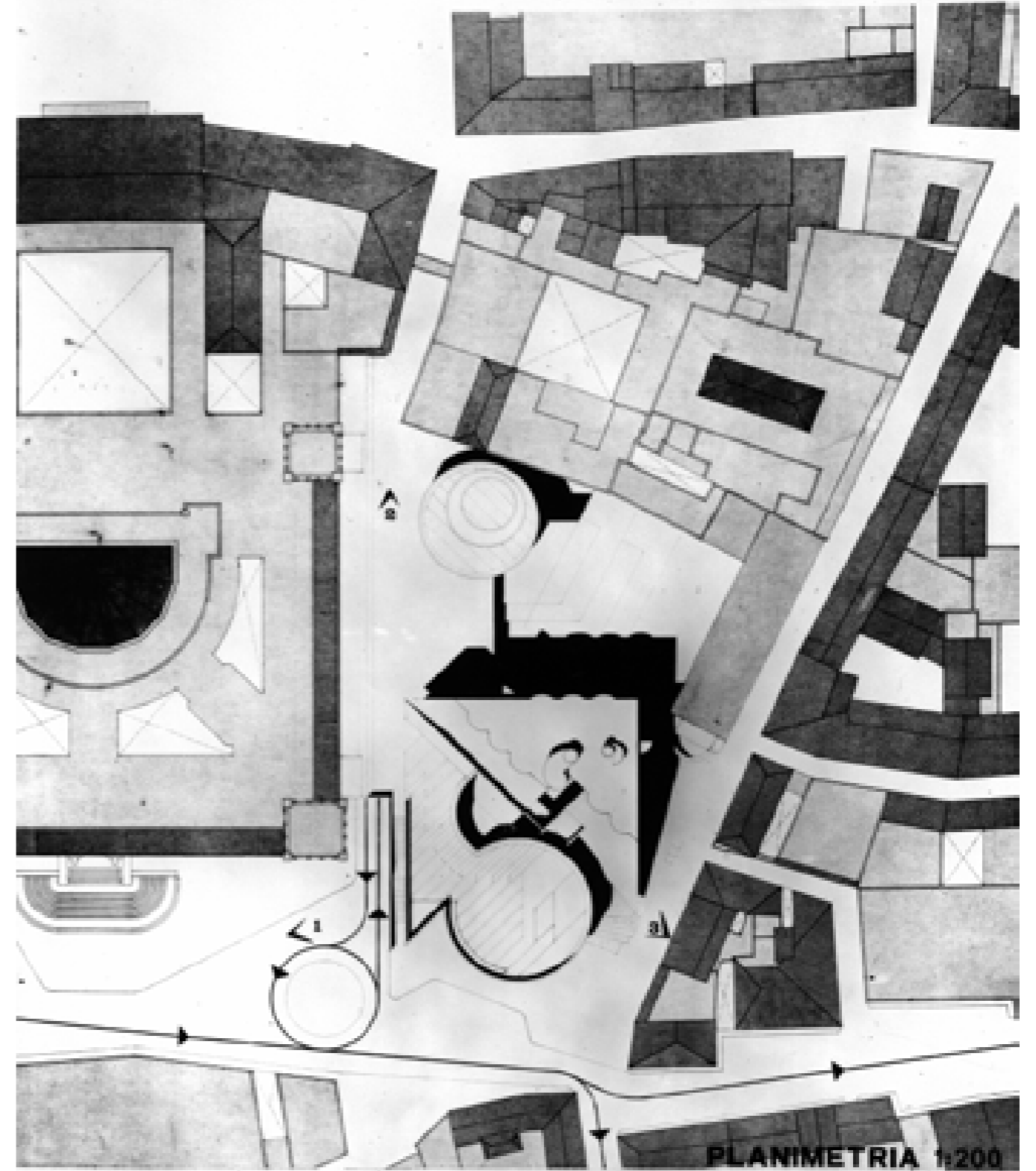


L'insieme degli spazi è così formato dalla piazza e dalla piazza e dal giardino. Formano un sistema integrato con le due piazze esistenti.



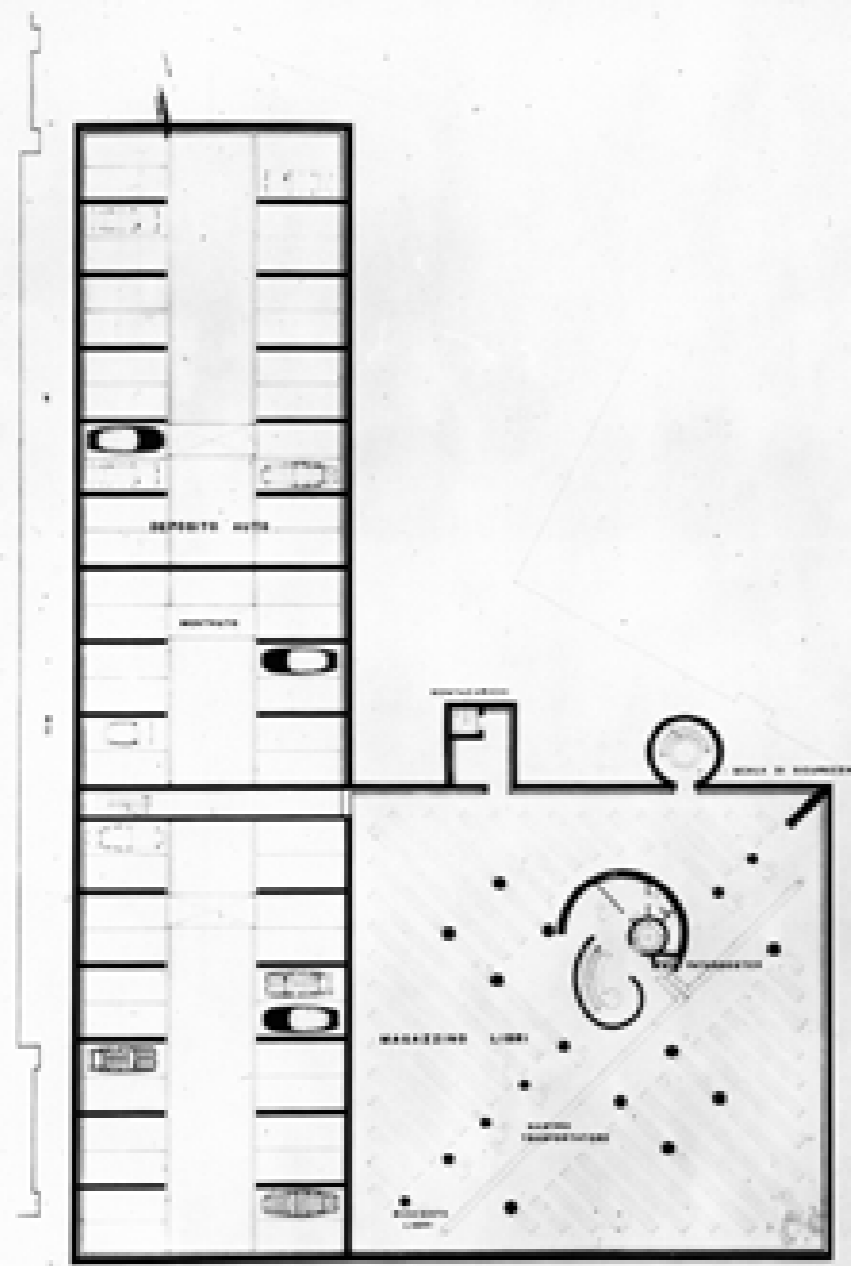
La forma dell'edificio è studiata per il modo in cui si integra con il nucleo urbano esistente e per l'aspetto in più ampio rapporto con il nucleo urbano.

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3



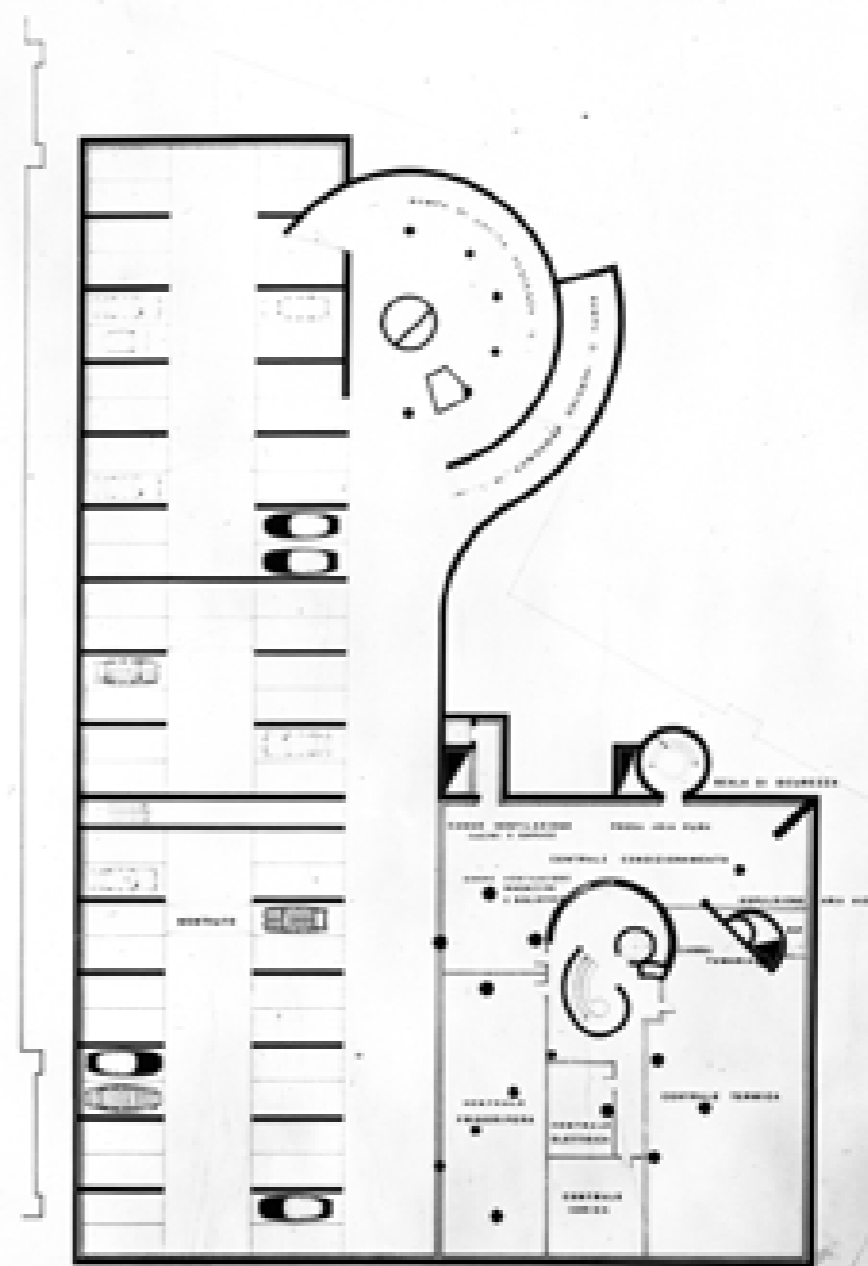
PLANIMETRIA 1:200

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3



PIANTA DA -8,80 A -31,00

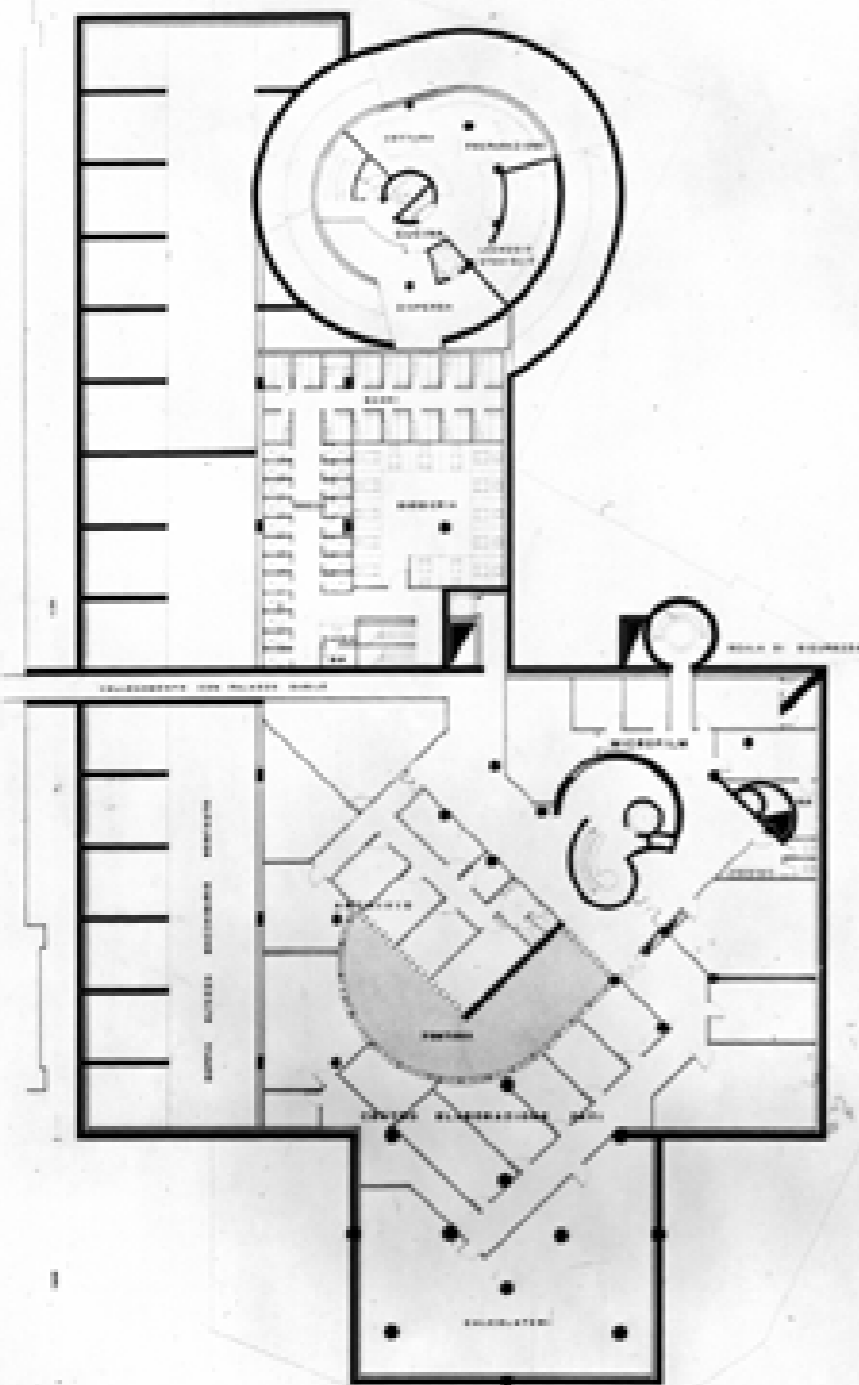
DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - NOTTE MAC 3



PIANTA A -6,00

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - NOTTE MAC 3

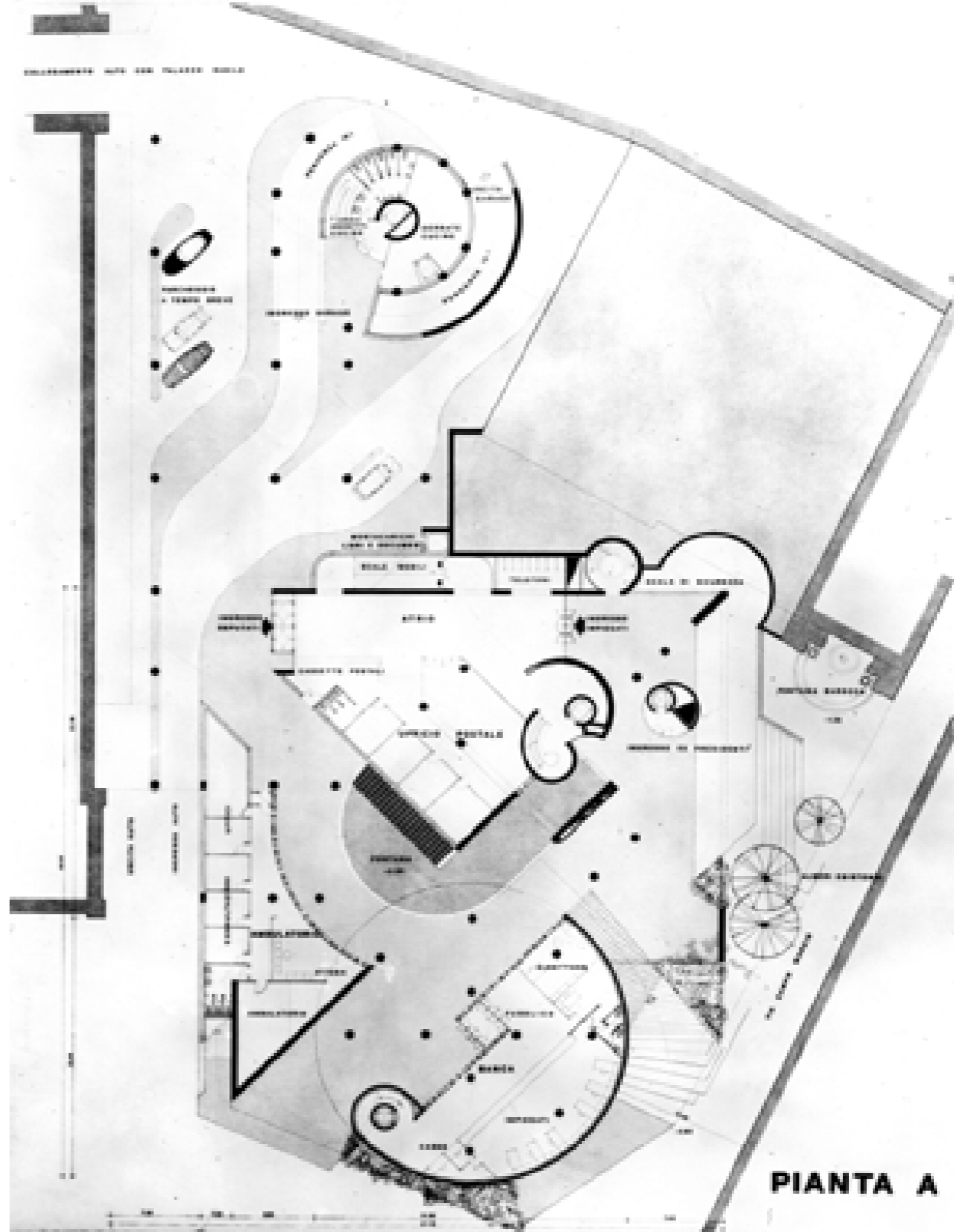
2.1 PROGETTO - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA



PIANTA A -2,80

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3

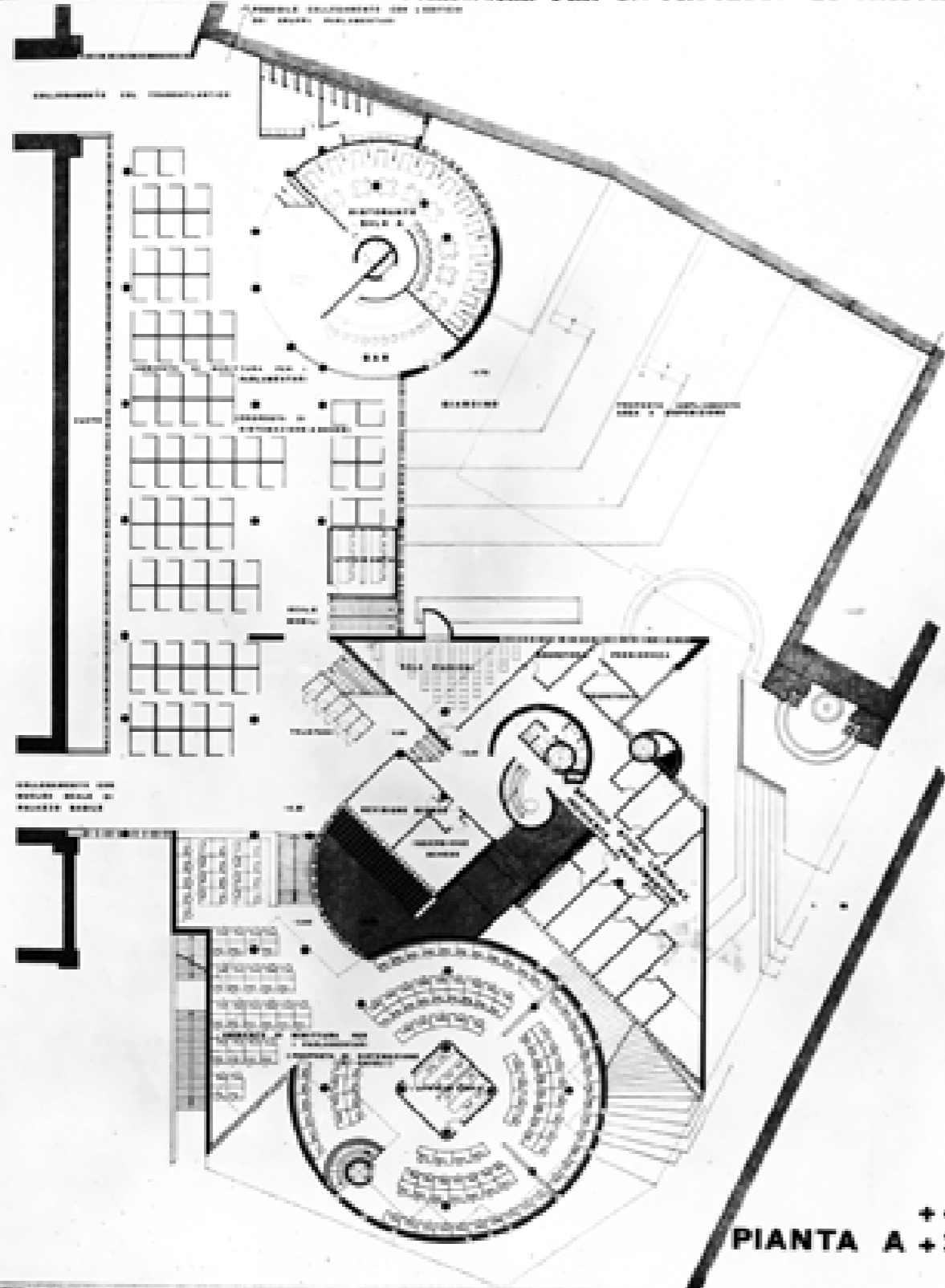
2.2 PROGETTO - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA



PIANTA A ±0,00

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3

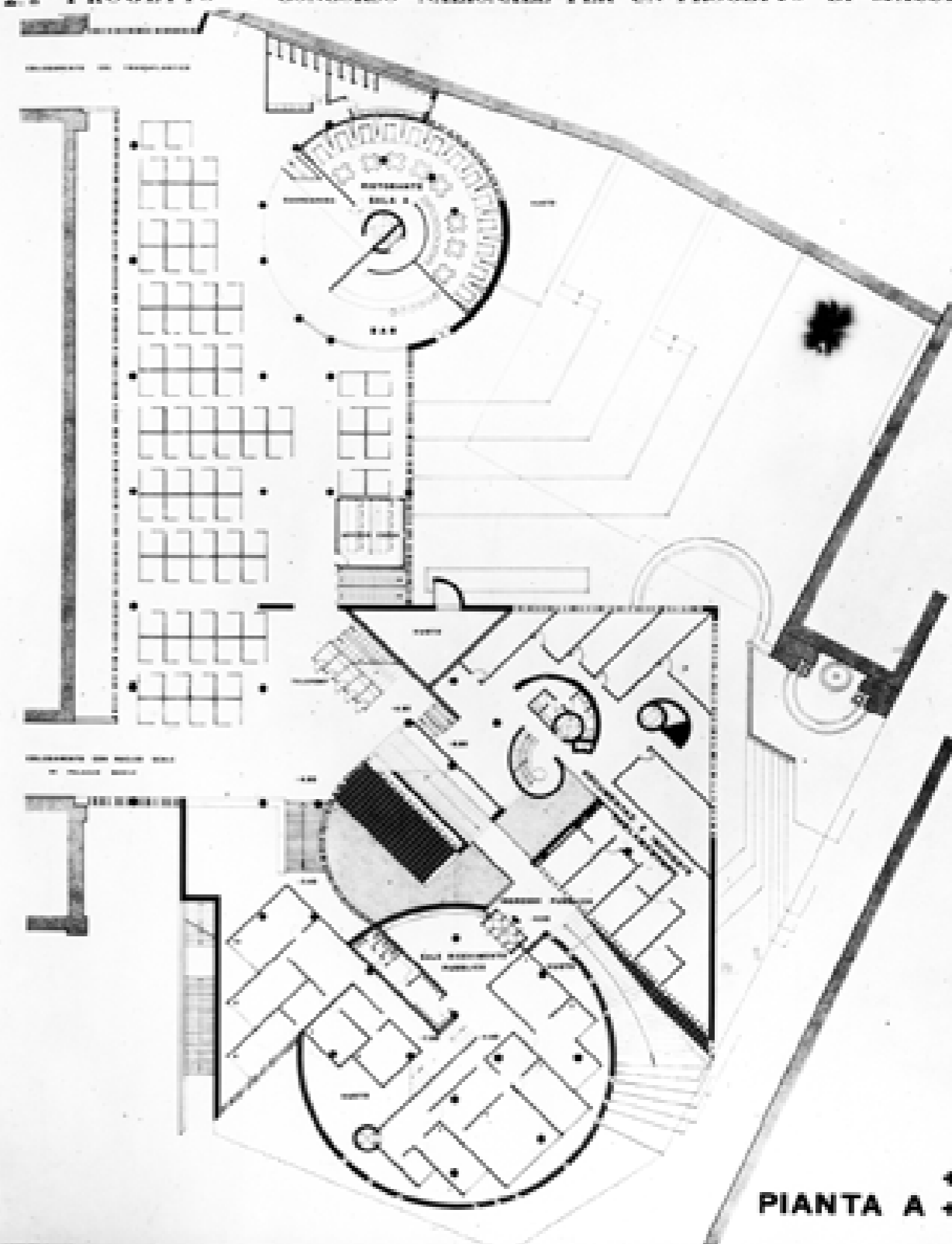
2. PROGETTO - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA



+ 4,80
PIANTA A + 3,40

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3

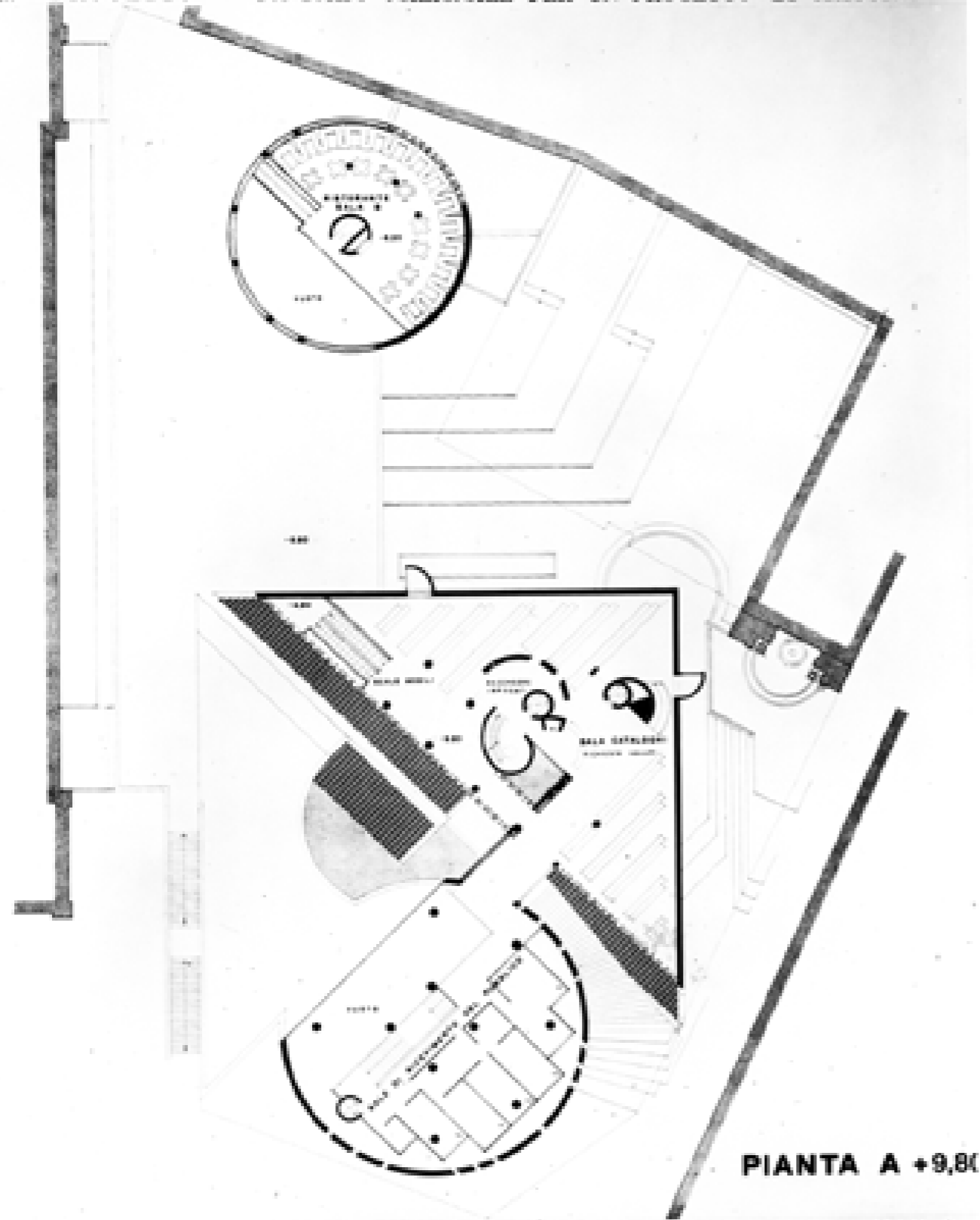
2. PROGETTO - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA



+ 6,60
PIANTA A + 4,80

DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3

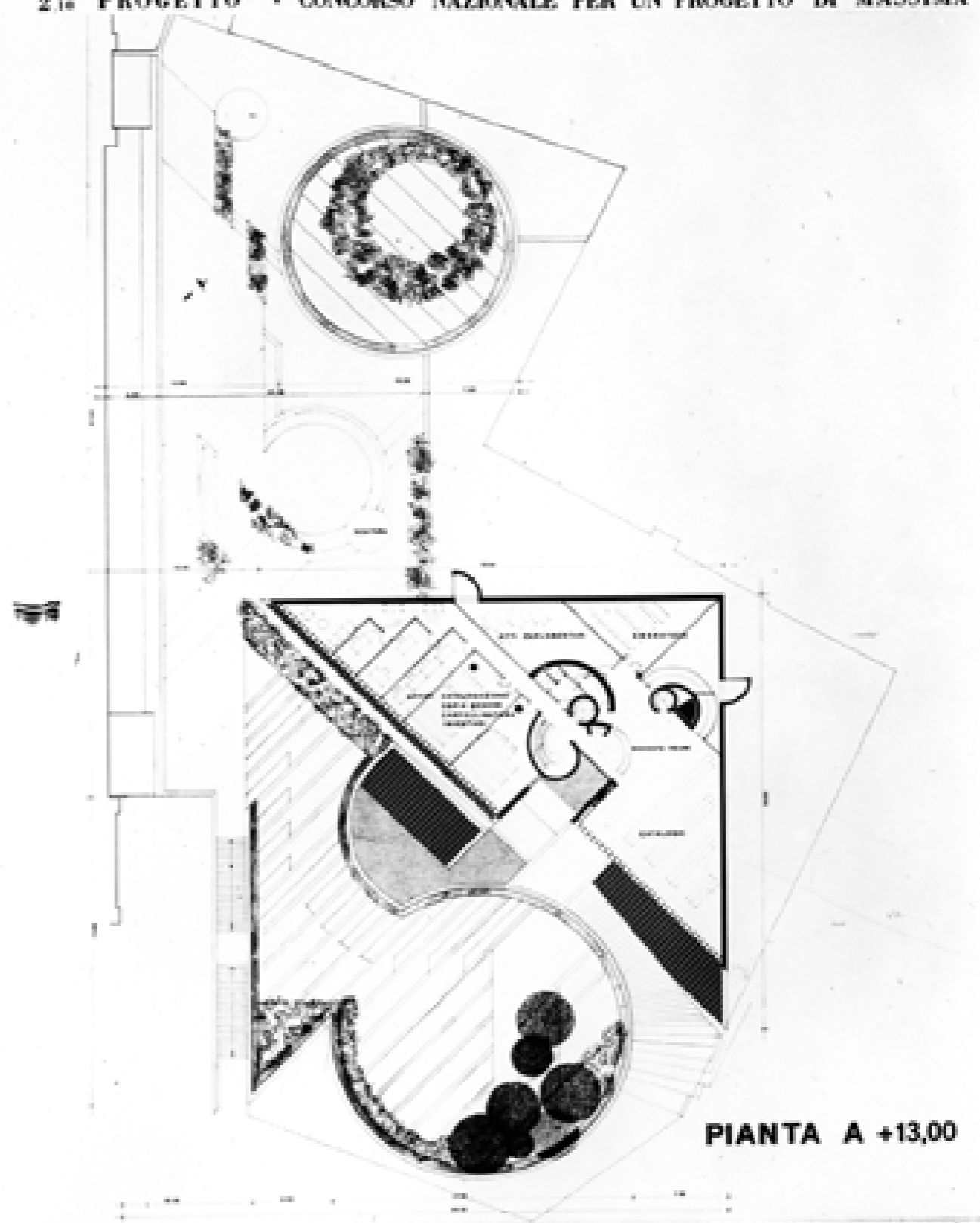
2. PROGETTO - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA



PIANTA A +9,80

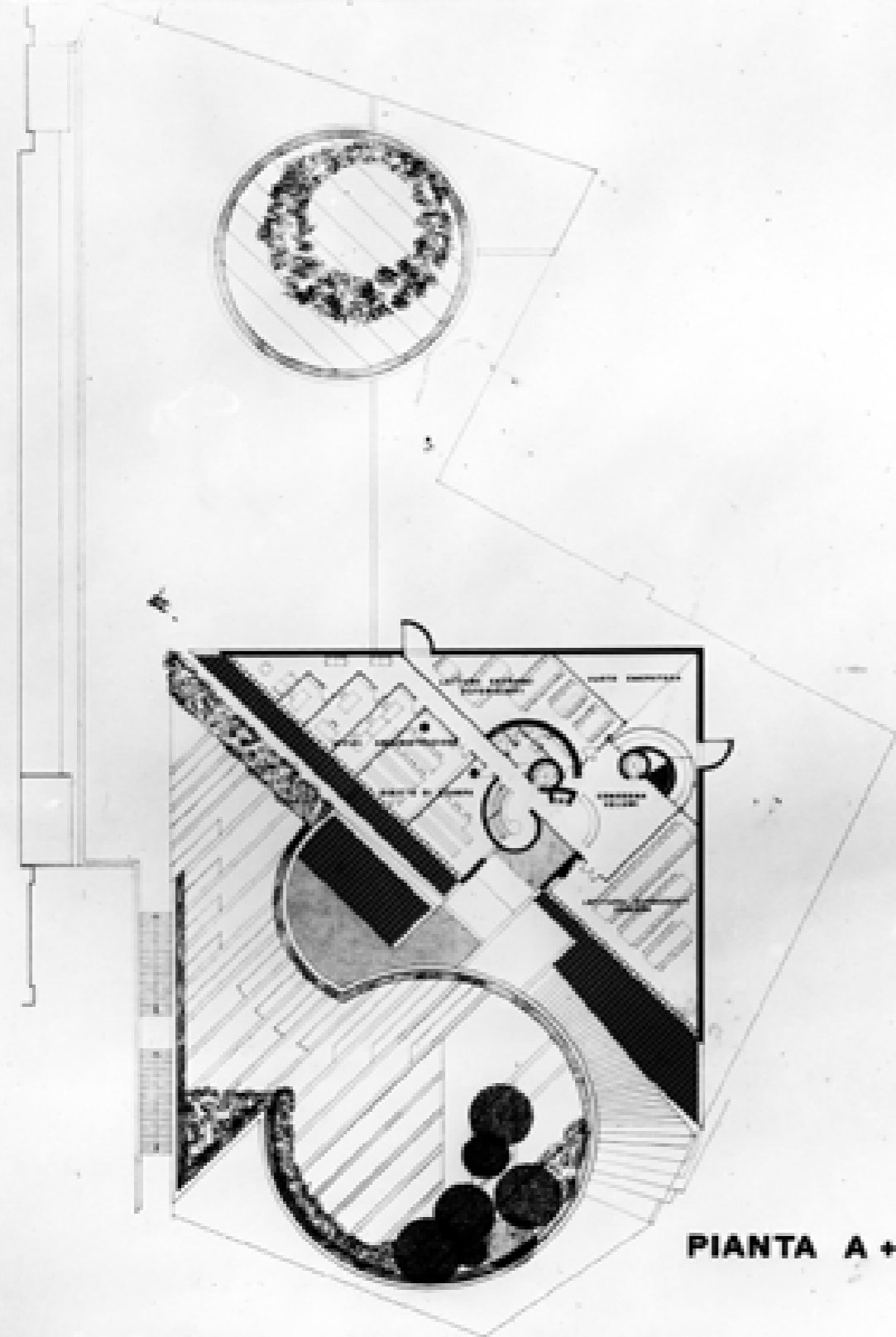
DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3

2.10 PROGETTO - CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA

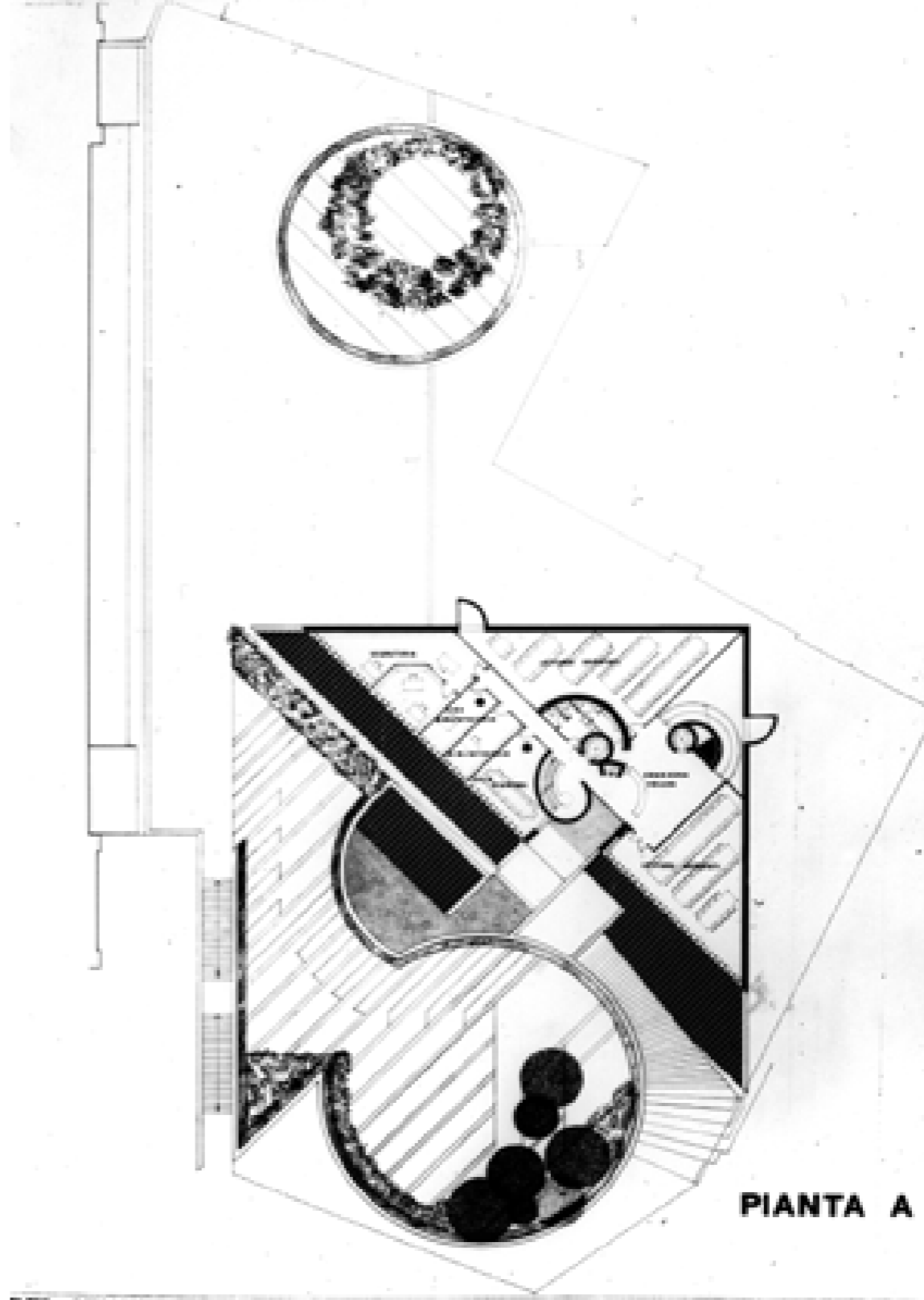


PIANTA A +13,00

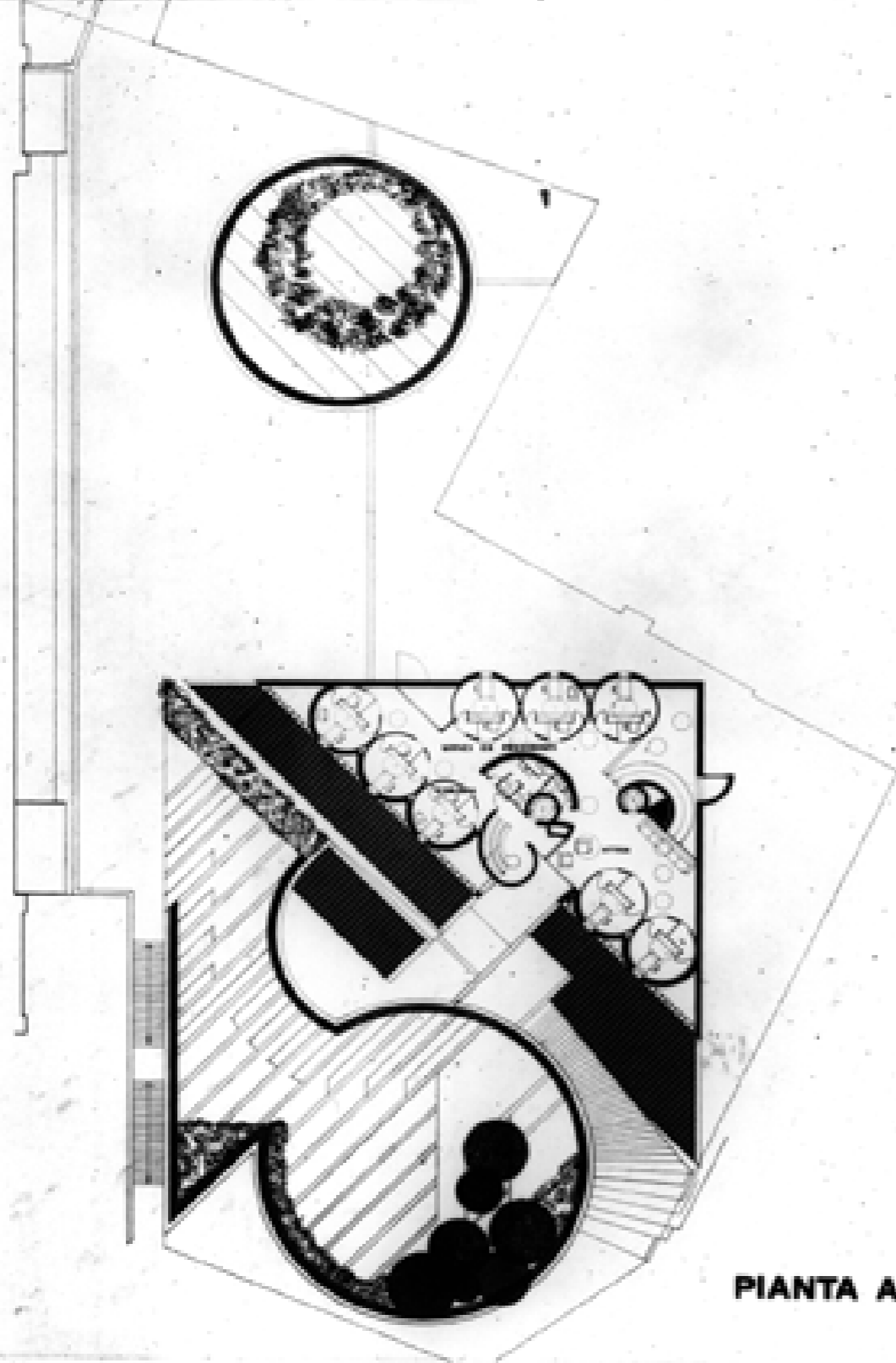
DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI - sotto MAC 3



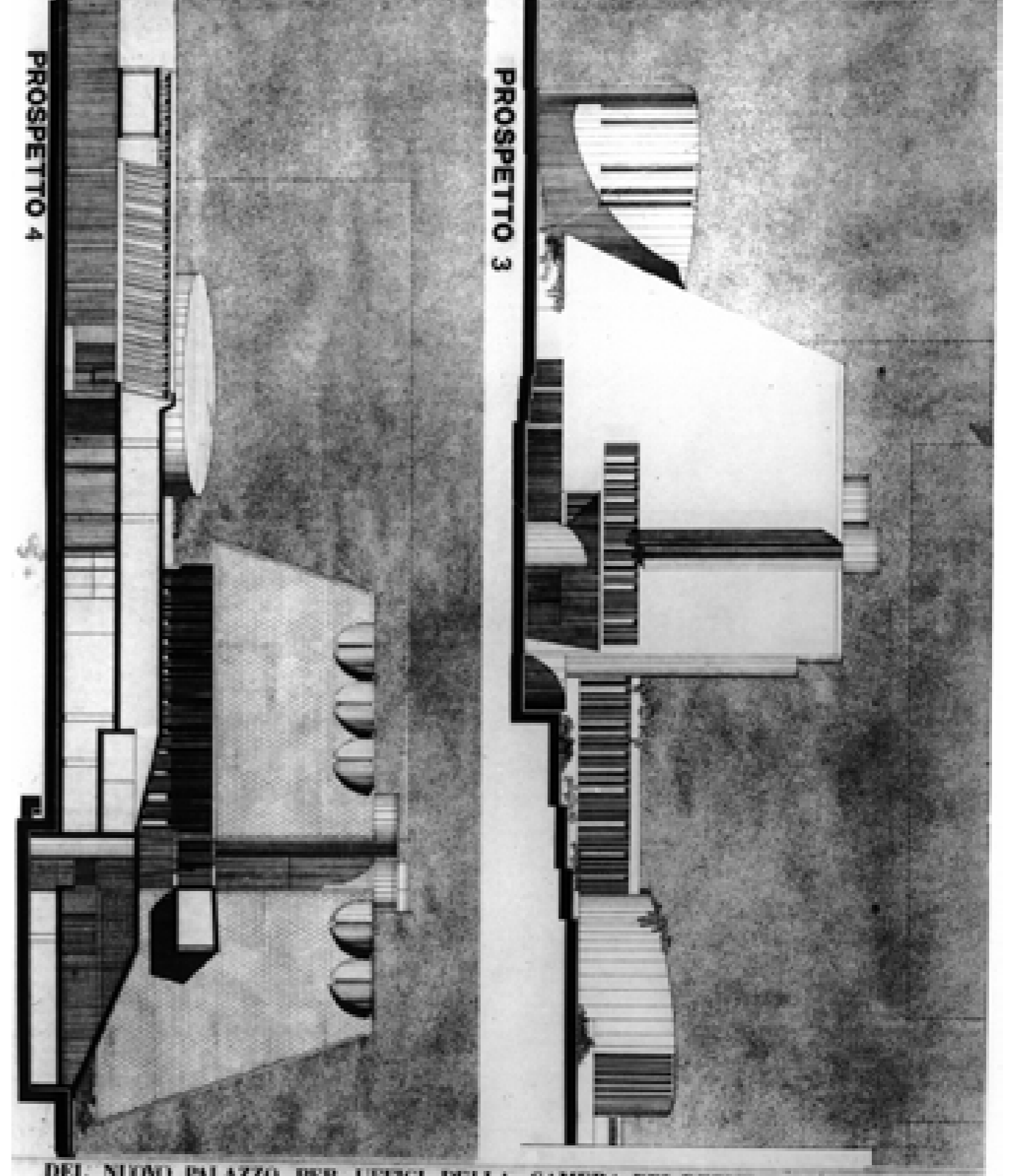
PIANTA A +16,20

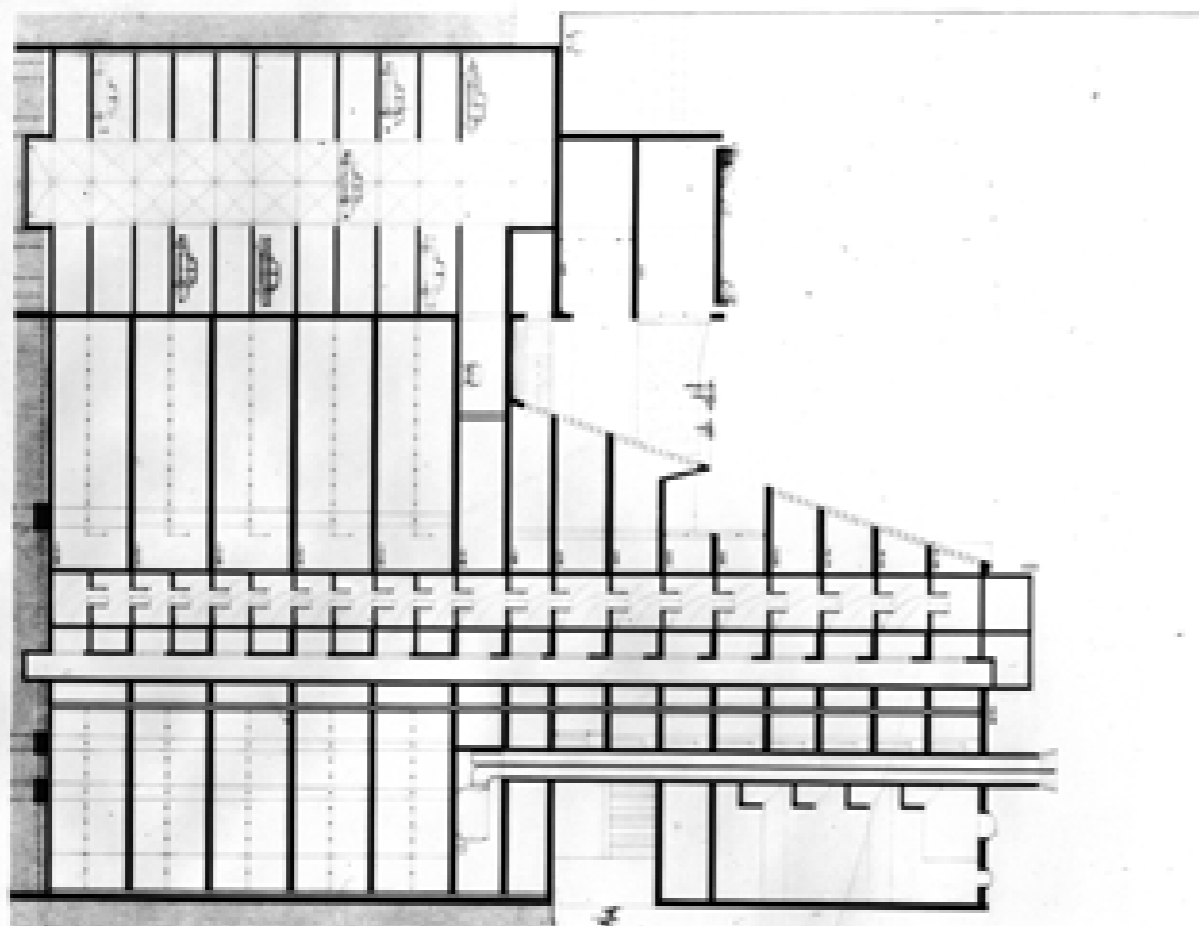


PIANTA A +19,40

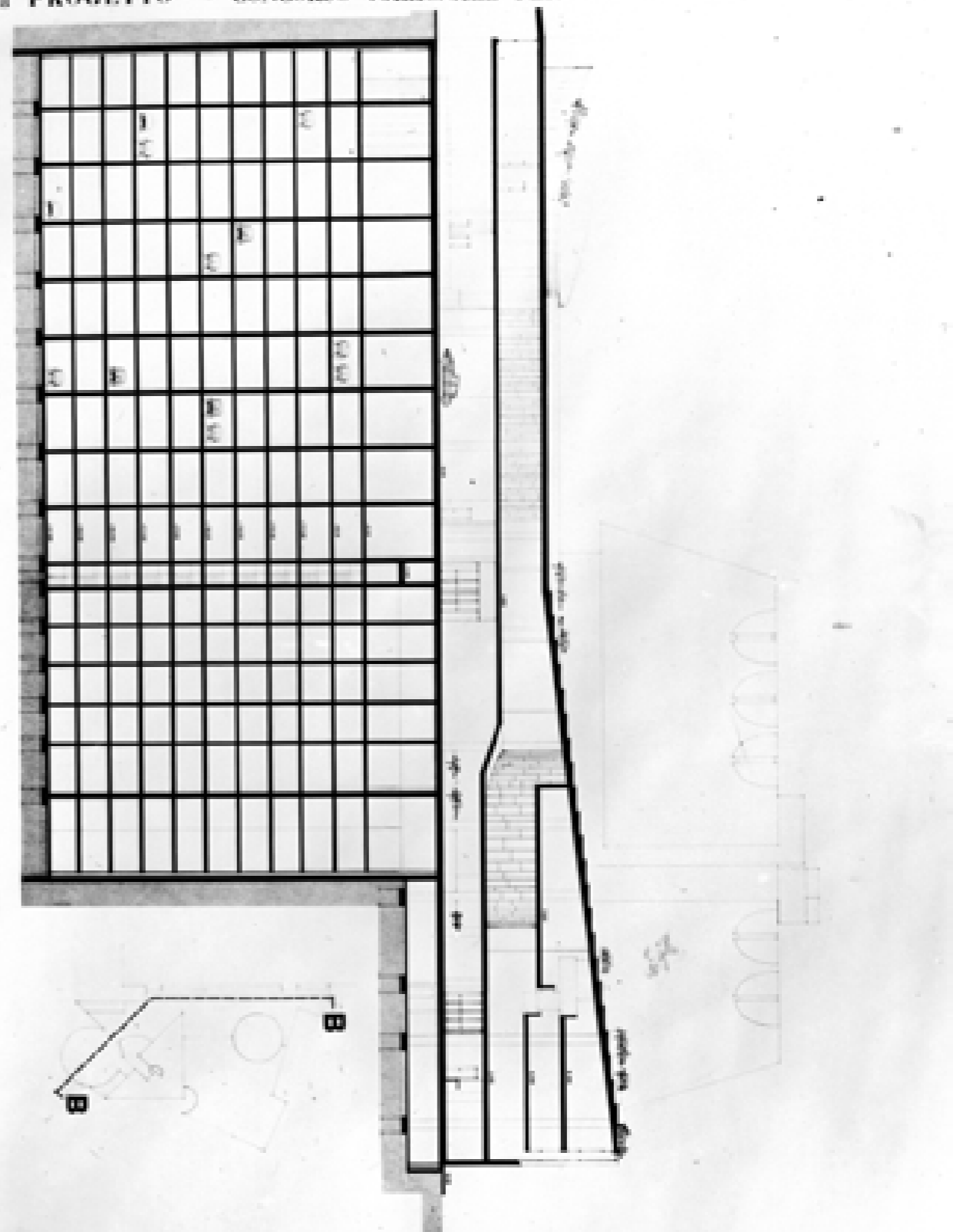


PIANTA A + 22,60

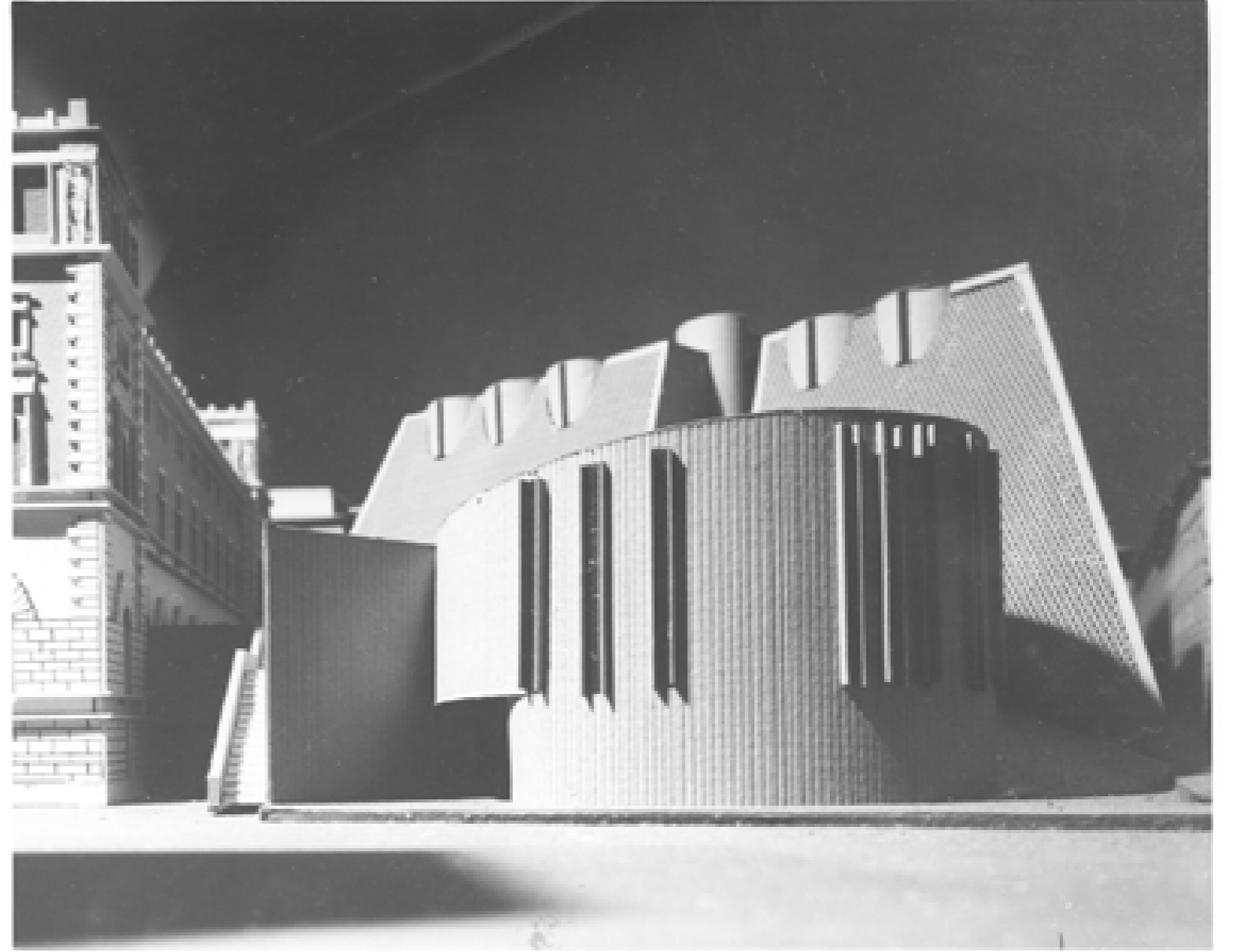
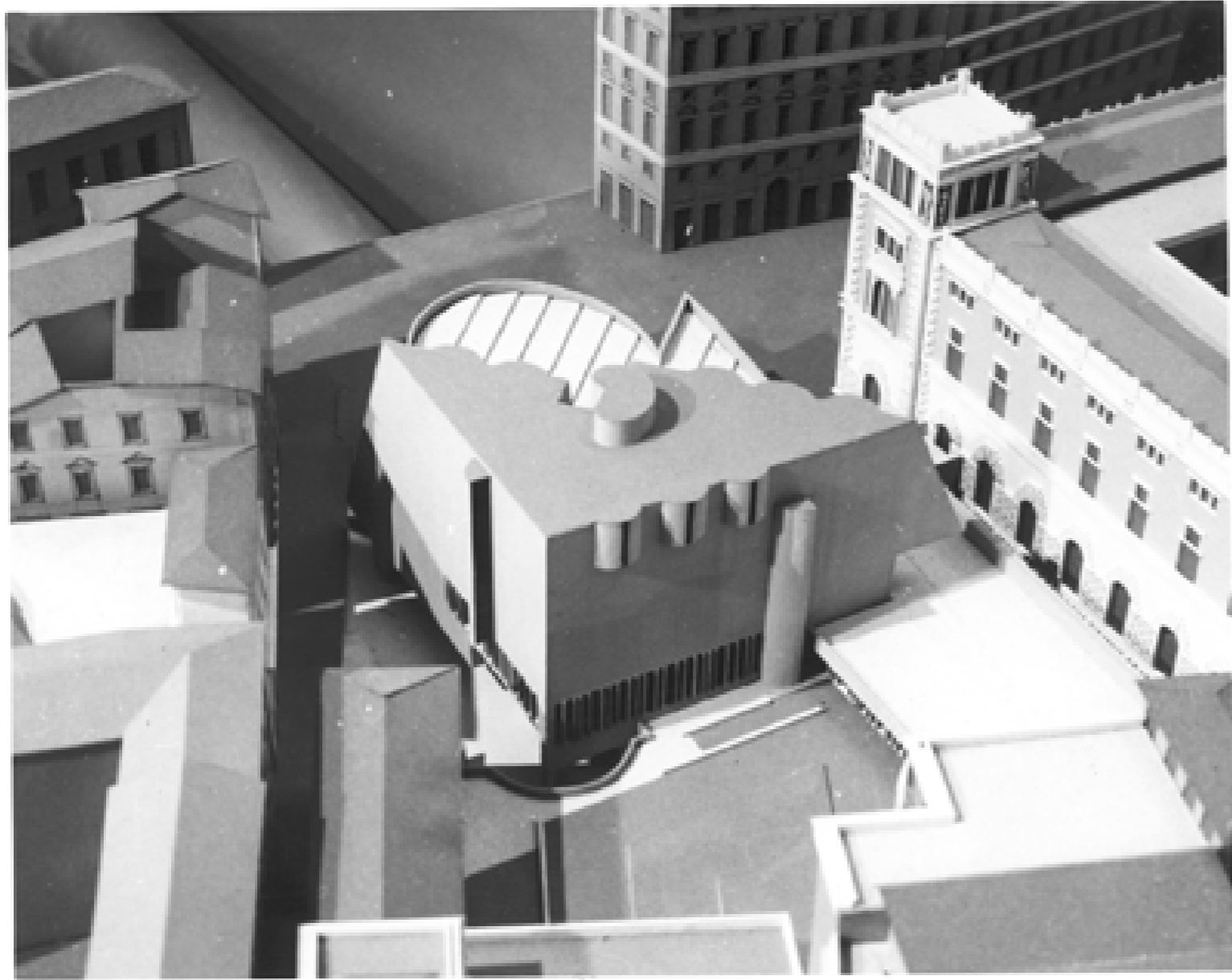




SEZIONE A-A



SEZIONE B-B





Appendice seconda

**Università di
Tor Vergata
Biblioteca personale di
Carlo Aymonino**

Bando di concorso nazionale
per un progetto di massima
del Nuovo Palazzo per uffici
della Camera dei Deputati

BANDO DI CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI

Spett.le Ministero delle Partecipazioni Statali - Ufficio

Ministero _____

Qualificazione _____

Telefono _____

IL PRESIDENTE DELLA CAMERA DEI DEPUTATI

Visto le deliberazioni adottate dall'Ufficio di Presidenza in data 29 gennaio 1966 e 29 aprile 1966.

Visto il D.P.R. 15-Dicembre 1965, che approva il Piano regolatore generale del Comune di Roma.

Visto il Regolamento di Amministrazione e Contabilità della Camera dei Deputati.

Visti gli articoli 2 e 4 del Regolamento dei Servizi e del personale della Camera dei Deputati.

DECRETA

Art. 1

È indetto un pubblico concorso tra gli ingegneri e gli architetti italiani iscritti negli elenchi per la redazione di un progetto di massima relativo alla costruzione di un edificio da destinare ad uffici e servizi della Camera dei deputati e di una sottostante struttura sotterranea l'edificio.

Il fabbricato dovrà sorgere sull'area delimitata da Via della Massima Piazza del Parlamento (entro i limiti pianimetristici esistenti all'atto della destinazione) effettuata per la costruzione del Palazzo Seneca, Via di Campo Marzio n. nel rione Monte Mario, da proprietà dell'Amministrazione e di terzi.

Art. 2

Nella redazione del progetto il concorrente dovrà:

a) tener conto che il nuovo fabbricato è destinato ad ospitare il complesso degli uffici attualmente a disposizione della Camera dei deputati e che esso dovrà collegarsi con il Palazzo di Montecitorio mediante passaggi sotterranei e un tunnel. Il concorrente dovrà essere previsto in corrispondenza dell'ingresso del n. 2 di via della Massima in asse con il tunnel del "passo perduto".

b) adottare un armonico inserimento del nuovo edificio nell'ambiente circostante, sia dal punto di vista urbanistico sia da quello architettonico, tenendo soprattutto conto della particolare inurbatura della zona. L'aspetto dell'edificio dovrà adeguarsi alle quote di gronda degli edifici circostanti, escluso il Palazzo Seneca.

c) prevedere accessi e uscircoli per l'autorimessa sotterranea, tenute conto delle attuali direttrici di traffico.

Art. 3

Nella redazione del progetto il concorrente dovrà tener presente che gli uffici ed i servizi saranno utilizzati dai parlamentari, dal personale, dagli estranei secondo le seguenti indicazioni:

A. Uffici e servizi utilizzati dal parlamentari, dal personale e dagli estranei:

- 1) Biblioteca e relativi uffici;
- 2) uffici destinati ai Servizi Studi, legislazione e inchieste parlamentari, e documentazione e statistica parlamentari;
- 3) autorimessa sotterranea;
- 4) ristorante;
- 5) sala di ricevimento per il pubblico.

B. Uffici e servizi utilizzati dal parlamentari e dal personale:

- 1) archivio centrale (locali per macchine ed uffici);
- 2) centro elettronico di elaborazione dati;
- 3) centro microfilmatura e riproduzione documenti;
- 4) sala di scrittura per i deputati;
- 5) uffici degli ex Presidenti dell'Assemblea;
- 6) due appartamenti di rappresentanza;
- 7) servizi vari: ambulatorio medico, igiene, ufficio postale, telegrafico e telefonico, teleconferenza, ingegneri, igienico-sanitari e barista.

Il concorrente dovrà prevedere attrezzature per computer, spogliatoi e servizi sanitari locali accessibili ad attrezzature (ingresso, abiti, stivali, disimpegno, accessori e montacarichi) per gli uffici ed i servizi, di cui ai punti A) e B) del presente articolo, tenendo conto che quelli destinati ai parlamentari ed al personale dipendente dovranno essere separati da quelli destinati agli estranei.

Art. 4

Le indicazioni ed i dati necessari alla impostazione del progetto sono i seguenti:

1) **Biblioteca per la biblioteca, accessibile ai parlamentari ed ai dipendenti della Camera nonché ad estranei autorizzati, dovranno essere previsti i seguenti ambienti:**

- a) magazzino con capacità di 1.000.000 di volumi;
- b) sala cataloghi (mq. 200) con servizio di distribuzione dei volumi costate alla tre categorie di utenti suddivise il tutto in lettura separata, con una capacità ricettiva globale di circa 100 posti, tenendo presente che il numero degli estranei sarà limitato. Il servizio di distribuzione dovrà essere direttamente collegato con il magazzino libri mediante sistemi di trasporto meccanici per i volumi e per le schede di richiesta (montacarichi, nastri trasportatori, pista pneumatica);
- c) sala di consultazione di enciclopedie, dizionari, opere generali, atti parlamentari e raccolte legislative, e sala per la consultazione e la lettura di giornali e riviste.

2) **uffici del bibliotecaio, ufficio del vice bibliotecaio e i locali per la segreteria;**

3) **accettazione, amministrazione, scanni e diritti di stampa (mq. 100.000);**

4) **catalogazione, copia schede, segreteria, inventari e cartoleria (mq. 200);**

5) **aula di lezione ed iterazione scuole nei collegi (n. 2) locali per mq. 80 complessivi;**

6) **preparazione, consegna e controllo delle opere da rilegare (n. 2) locali;**

7) **sala di riunione per gruppi persone circa;**

8) **ambienti per l'ufficio pubblicazioni della biblioteca (n. 2) locali;**

9) **ambienti da destinare a spogliatoi e servizi igienici del personale per 50 persone e servizi igienici per deputati ed estranei;**

10) **uffici per il Servizio Studi, legislazione e inchieste parlamentari;** il concorrente dovrà prevedere ambienti per 20 funzionari ed impiegati, una sala riunione con una capacità di 20 posti, ed uffici collegati con la Presidenza e la segreteria. Tali uffici dovranno essere adiacenti alla biblioteca e direttamente collegati con essa.

11) **uffici per il Servizio documentazione e statistica parlamentari;** il concorrente dovrà prevedere ambienti direttamente collegati con il Servizio Studi, per attività funzionali ed impiegati.

12) **Autorimessa sotterranea;** l'autorimessa, riservata ai parlamentari ed al personale, dovrà avere la capacità totale di 200-250 automobili. Il concorrente dovrà predisporre la soluzione (di sicurezza, sia sotto il profilo del costo sia sotto quello della massima sicurezza, nell'eventualità della disastrosità) rigenti con particolare riguardo ai sistemi di ventilazione e di protezione degli incendi. Qualunque sia la soluzione di sicurezza a scelta degli autoritenti la stampa e meccanizzata, gli accessi dovranno essere ubicati considerando che l'edificio è l'uscita delle vetture, nel limite di circa 200 unità, deve arrivare quattro volte al giorno entro il più breve tempo possibile.

13) **Ristorante;** il ristorante, con una capacità di almeno 200 servizi contemporanei, dovrà essere accessibile anche ad ospiti provenienti dall'esterno. A tal fine potranno essere previste, dal 1966, di cui una riservata agli onorevoli deputati. Collegati con il ristorante dovranno essere previsti ambienti di disimpegno e di attesa, un ufficio bar, un distributore bevande tutti gli impianti accessori (cucina, frigoriferi, dispensa, lavandini, dimensioinati tenendo presente il presumibile numero degli utenti e la necessità di un rapido avvicendamento degli stessi.

14) **Sala di ricevimento del pubblico;** il concorrente dovrà prevedere da 75 a 80 sale, delle quali alcune più piccole, per il ricevimento di singole persone e altre sale più grandi per il ricevimento di gruppi. L'accesso per gli estranei deve essere previsto direttamente dall'esterno, quello per i deputati anche dall'interno. dovranno essere altresì previsti guardaroba, servizi igienici e telefono e disposizione del pubblico.

15) **Archivio centrale;** il concorrente dovrà prevedere da 500 a 600 locali destinati ad archivio, nei quali saranno installati macchinari ed uffici, che potranno trovare ubicazione anche al primo piano interrato, in collegamento, comunque, con il vano elevatorio e con l'accesso regolato solo nel Palazzo Seneca.

16) **Centro elettronico di elaborazione dati (C.E.D.);** il concorrente dovrà prevedere locali destinati al Centro elettronico di elaborazione dati e relativi uffici per un totale di 200-250 mq. di superficie utile. Nei locali destinati al C.E.D. saranno installati i sistemi elettronici di elaborazione e le macchine per la perforazione dei supporti meccanografici, e saranno sistemati, inoltre, gli uffici per il personale, gli spogliatoi per gli operatori, l'archivio elettronico e il reparto manutenzione della macchina. Il Centro, una possibile trovare ubicazione anche al primo piano interrato, dovrà essere, comunque, collegato con l'edificio centrale.

17) **Centro microfilmatura e riproduzione documenti;** il concorrente dovrà prevedere locali destinati ai reparti microfilmatura e riproduzione documenti nonché agli uffici relativi per un totale di 200-250 mq. di superficie utile. Nei locali destinati alla microfilmatura saranno sistemati macchine microfilmatrici e fotoreproduttrici a contatto, microfilmatura, camera oscura, apparecchi per il controllo e la correzione, laboratorio chimico e magazzino materiali. Nei locali destinati alla riproduzione di documenti saranno sistemati macchine stampatrici a computer, palmare fotografiche, apparecchi stenografici, attrezzature per l'attestamento e la confezione degli stampati, magazzino materiali.

18) **Sala di scrittura;** il concorrente dovrà prevedere sale di scrittura per una complessiva capacità di 140 deputati. Gli ambienti dovranno consentire che a ciascun parlamentare possa essere riservato un posto di lavoro singolo costituito da un ampio scrivania e da un computer teletipewriter. Ad ogni sala potrà essere disposta una scrivania comune per installare un ufficio copia per 20 ditte/ore ad alcuni locali per i segretari dei deputati.

19) **Uffici degli ex Presidenti dell'Assemblea;** il concorrente dovrà prevedere otto ambienti, ciascuno preceduto da un locale da destinare a segreteria, dotati tutti da un'aula di lavoro comune o, al massimo, da due.

20) **Due appartamenti di rappresentanza;** saranno previsti nel fabbricato due appartamenti per complessivi mq. 700 circa, che potranno essere ubicati all'ultimo piano dell'edificio. I due appartamenti potranno sorgere in coppia soprastante annessi, senza pregiudizio delle visuali prospettive e panoramiche.

21) **Servizi vari;** il concorrente dovrà prevedere locali destinati a:

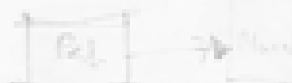
a) **bar;** saranno previsti una sala sportelli per tutti i servizi baristi e due locali destinati a uffici, i locali destinati al servizio barista potranno essere ubicati al piano terra in collegamento con l'atrio di accesso;

b) **ufficio postale, telegrafico e telefonico;** dovranno essere previsti una sala casellario per n. 100 caselle postali, capiente raggiungibile direttamente e contemporaneamente dai parlamentari, una sala sportelli per tutti i servizi postale/telegrafici, un ufficio destinato al direttore, tre uffici per il personale, una sala per cabina telefonica, una spogliatoio per il personale e i relativi servizi igienici;

c) **ambulatorio medico;** per tale servizio, che provvederà anche alla preparazione e all'aggiornamento delle schede sanitarie degli utenti, saranno previste 3 sale destinate alla consultazione, un ambulatorio, una sala di attesa e due locali destinati ad uffici, possibilmente da ubicare al pianterreno;

d) **biblioteca;** saranno previsti uno o due locali;

e) **leggi;** saranno previsti tutti i servizi igienico-sanitari (bagno, doccia e spogliatoi) accessori ai deputati, ritenendo sufficienti 20 impianti a doccia e 15 bagni.



5) **Setole:** sarà prevista una sala con una capacità di 10, sono contemporaneamente previsti i locali per gli impiegati del personale e depositi di materiale.

6) servizi necessari e locali adeguati per gli impianti tecnici, di condizionamento d'aria, igienici, elettrici, ecc.

14) Il concorrente potrà prevedere l'assonometria dell'edificio (senza barocca) di cui all'art. 5, n. 1.

Art. 5

Costituzione documenti integrativi del presente bando.

1) Breve relazione descrittiva sul funzionamento del Servizio della Camera dei deputati con riferimento alle sale affittate ed al contenuto edili.

2) La planimetria generale della zona circostante l'area con l'indicazione della distanza di metri attuali (scala 1:1.000).

3) n. 4 plani quotati degli edifici circostanti (scala 1:500).

4) Le indicazioni di massima della stratigrafia del terreno.

5) 4 piani quotati dell'area (scala 1:200).

6) Schema delle separazioni intersegni l'area e le strade circostanti (scala 1:500).

7) I rilievi della fattoria barocca, di cui all'art. 4 n. 14 (scala 1:500).

8) n. 10 fotografie dell'ambiente circostante.

Copia di tali documenti integrativi dovrà essere chiesta presso il Servizio di Amministrazione e Provveditorato della Camera dei deputati, via della Vittoria n. 5.

Art. 6

Osservazioni e gruppi di concorrenti potrà perfezionare il concorso con un solo progetto.

Qualora si conoscano perfezionati più concorrenti fuori le gruppi, uno di essi dovrà assumere la rappresentanza dell'intero gruppo nei rapporti con la Camera dei deputati.

Il conferimento della rappresentanza deve risultare da apposita atto rogato in forma pubblica.

Ad ogni effetto del presente concorso il gruppo di concorrenti avrà la medesima posizione giuridica del concorrente singolo.

Art. 7

Il rapporto dovrà comprendere i seguenti elaborati:

1) una relazione con l'indicazione dei criteri generali di progetto, dei materiali previsti, delle soluzioni adottate per le fondazioni, le strutture e gli impianti, il materiale dei materiali scelti di massima. Nella stessa relazione dovrà essere fatto cenno degli attendimenti del concorrente per l'applicazione della legge del luglio 1940 n. 177, modificata con la legge 11 marzo 1950, n. 205.

2) la planimetria generale del nuovo edificio, della quale siano spiccati i fabbricati e le strade esistenti come risultano dal documento n. 2 dell'art. 5.

3) la planimetria particolareggiata, come risulta dal documento n. 3 dell'art. 5 con pubblicazione degli edifici del traffico nella via dell'Amministrazione (scala 1:200).

4) le piante quotata dei vari piani dell'edificio (scala 1:500).

5) le sezioni verticali (scala 1:500).

6) i prospetti (scala 1:100).

7) particolari e dettagli architettonici in scala opportuna del prospetto n. 2 dell'art. 5 con l'indicazione a colori dei materiali previsti.

8) tre prospettive eseguite con qualsiasi tecnica con punto di vista reale (documentato nella planimetria).

9) il planis del l'edificio (scala 1:200).

10) I contorni metrici del volume dell'edificio facendo di conto le parti fuori terra della parte esistente.

11) Gli elaborati di cui al n. 2, 3, 4 e 5 saranno presentati in copia fotografica in nero, senza colorazioni. Tutti gli elaborati grafici saranno montati su supporto rigido nelle misure centimetri 1,80 x 1,10.

Non sono ammessi altri elaborati, montati e plastici oltre quelli sopra indicati, a pena di esclusione dal concorso.

Art. 8

Gli elaborati del progetto non dovranno essere firmati dal concorrente, ma soltanto contraddistinti con un timbro.

Il nome, cognome e indirizzo del concorrente ed il modo prescelto saranno scritti su di un foglio, chiuso in una busta opaca sigillata, contenente inoltre il certificato di iscrizione all'Albo professionale, nonché, per i concorrenti in gruppo, l'atto di conferimento della rappresentanza ed i certificati di iscrizione all'Albo professionale di ciascuno di essi.

La busta sigillata deve essere depositata solennemente con la stessa busta sigillata negli elaborati e deve recare l'indicazione dell'oggetto del concorso nella precisa datazione riportata nel presente bando.

Art. 9

Gli elaborati del progetto, unitamente alle buste sigillate di cui al precedente articolo, dovranno pervenire, in copia e copia del concorrente, chiusi in buste sigillate, su quali saranno riportati il nome e l'indicazione dell'oggetto del concorso nella precisa datazione riportata nel presente bando, al Servizio di Amministrazione e Provveditorato della Camera dei deputati, via della Vittoria n. 5, che ne curerà l'accettazione entro il termine stabilito dalla legge del 12 ottobre 1940, modificando nuovamente con la indicazione del giorno di arrivo delle relazioni.

Tuttavia dopo la scadenza del termine di cui al comma precedente, il Servizio di Amministrazione e Provveditorato valuterà il veridicità delle operazioni svolte.

Non saranno accettati elaborati di progetto pervenuti dopo la scadenza del termine indicato per qualsiasi causa anche non imputabile al concorrente.

Art. 10

La Commissione giudicatrice del concorso che sarà composta dal segretario tecnico del Presidente della Camera, il cui compito è:

a) **Presidente:** il Presidente della Camera dei deputati.

1) **Membri:** due Vice Presidenti, i deputati Quattori, due Segretari di Presidenza, il Segretario Generale, il Capo del Servizio di Amministrazione e Provveditorato e due Consigliari esperti dei Servizi, l'Avvocato dello Stato consulente legale e i tre consiglieri tecnici della Camera dei deputati, l'Assessore all'Urbanistica del Comune di Roma, il Direttore Generale della Anichini e della arti presso il Ministero della pubblica istruzione, il Presidente della 3^a Sezione del Consiglio superiore della Architettura e della arti, il Presidente della 3^a Sezione del Consiglio superiore dei lavori pubblici, il Presidente della 3^a Sezione del Consiglio superiore dei lavori pubblici, il Direttore Generale dell'Urbanistica presso il Ministero dei lavori pubblici, il Direttore Generale dell'Urbanistica statale e provinciale del Ministero dei lavori pubblici, il Provveditore alle Opere Pubbliche per il Lazio, un funzionario tecnico designato dall'Ufficio Speciale Piano regolatore del Comune di Roma designato dal Sindaco di Roma, un funzionario tecnico designato dal Direttore Generale dei Servizi Anichini del Ministero dell'Interno, due membri scelti ciascuno da una lista di professionisti proposta rispettivamente dal Consiglio Nazionale dell'Ordine degli Architetti, un membro scelto da una lista proposta dall'Ordine Nazionale di Urbanisti, quattro membri scelti fra uomini di arte ed esperti di architettura e di urbanistica, ed un esperto in scienze e tecnologie delle costruzioni, prescelti dal Presidente della Camera dei deputati.

In caso di impedimento permanente o di dimissioni di componenti della Commissione giudicatrice, il Presidente della Camera provvede alle sostituzioni, se si tratta di componente che non può reggere oltre un certo l'importo, provvede con altro funzionario designato dall'Amministrazione interessata.

Nel caso in cui lo designazioni risultino tutti scelti nell'elenco stesso, il Presidente provvede d'ufficio.

Le deliberazioni della Commissione giudicatrice sono valide con la presenza della maggioranza dei componenti e sono adottate a maggioranza dei voti espressi. In caso di parità prevale il voto del Presidente.

La Segreteria della Commissione è curata da un funzionario del Servizio di Amministrazione e Provveditorato.

Art. 11

La Commissione giudicatrice forma, entro sessanta giorni dal termine di scadenza per la presentazione degli elaborati, la graduatoria dei progetti, distinguendo quelli meritevoli di premio degli altri.

Il progetto meritevole del primo premio sarà dichiarato vincitore del concorso.

Il primo classificato è assegnato la somma di lire 25.000.000. La Commissione giudicatrice deposita della somma di lire 25.000.000 per la formazione di altri tre premi da assegnare a progetti ritenuti meritevoli e potrà, nei limiti di struttura sopra di lire 20.000.000, deporre la assegnazione di contributi, a titolo di premio ridondante della spesa, agli autori di quei progetti che, all'interno dei premiati, saranno ritenuti meritevoli.

Non è ammessa l'assegnazione di premi ex aequo. Con l'assegnazione dei premi il concorrente primo classificato e gli altri concorrenti premiati vengono completamente esentati per ogni e qualsiasi eventualità presente in relazione alla partecipazione al concorso ed al trattamento della proprietà dei progetti alla Camera dei deputati.

Art. 12

La Commissione giudicatrice procederà all'apertura delle buste di cui al precedente art. 8 immediatamente ai progetti dichiarati meritevoli.

Sei mesi di premio e a quelli ai quali ritardi di assegnare un contributo per lavoro ridondante spese.

I progetti non premiati ritorneranno di proprietà del rispettivo autor e dovranno essere rivisti, entro il termine di 30 giorni dalla data di pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale della Repubblica dell'atto del concorso, su indicazione della nuova ristampa dell'atto della consegna.

Tuttavia, già termine l'Amministrazione della Camera dei deputati non risponde dei progetti non rivisti.

I progetti premiati passeranno in esclusiva proprietà della Camera dei deputati, che potrà farne oggetto di esportazione.

Art. 13

La Camera dei deputati si riserva la facoltà di dare autorizzazione al progetto prima classificato.

Nel caso che venga deciso di dare esecuzione al progetto dichiarato vincitore, la direzione del progetto esecutivo è curata da un gruppo di progettazione di cui fanno parte il concorrente vincitore, la speciale Sezione dell'Ufficio Tecnico del Servizio di Amministrazione e Provveditorato della Camera dei deputati ed eventuali consulenti specializzati e uno o più fra i progettisti premiati di quel stato da attribuire soluzioni particolari di interesse tale da rendere opportuno il perfezionamento del progetto esecutivo.

Con l'autorizzazione da stipulare con il concorrente vincitore verranno stabiliti i termini della collaborazione e l'importo del contributo da corrispondere sulla base della tariffa professionale vigente.

Al concorrente vincitore sarà affidata la consulenza artistica, in relazione alla direzione dei lavori, la quale spetta alla speciale Sezione dell'Ufficio Tecnico del Servizio di Amministrazione e Provveditorato della Camera dei deputati. Il consenso per la consulenza artistica sarà risultato dalla predetta convenzione con riferimento alle tariffe professionali vigenti.

Qualora il concorrente primo classificato e identificato in uno dei gruppi di concorrenti, la convenzione di cui al presente articolo è stipulata dall'Amministrazione con il rappresentante del gruppo o con altro soggetto designato dal gruppo stesso, tra i propri componenti, con atto rogato in forma pubblica.

Art. 14

I concorrenti non potranno pubblicare, anche parzialmente, gli elaborati firmati e che non sia stata revocata nell'atto del concorso nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica.

La partecipazione al concorso implica l'accettazione incondizionata di tutte le norme contenute nel presente bando ed i concorrenti non potranno vantare alcuna pretesa per la redazione dei progetti.

Art. 15

Il presente bando verrà pubblicato nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana.

IL PRESIDENTE
Enrico Berlinguer

IL SEGRETARIO GENERALE
Franco Cossiga

Norme per l'arte
regali edifici giudiziari

mag. < 2% del costo totale
o maggior,
o scatt.
o futura

scelta degli artisti
na > 2.000.000 concorso
a carattere nazionale

Indice dei documenti integrativi

1) Breve relazione descrittiva sul funzionamento dei Servizi della Camera dei deputati con riferimento alla sede attuale ed al nuovo edificio . . . Doc.	I
2) Planimetria generale della zona circostante l'area con l'indicazione delle direttrici di traffico attuali (scala 1:1.000)	II
3) N. 4 profili spaziali degli edifici circostanti (scala 1:500)	III-VI
4) Indicazioni di massima della stratigrafia del terreno	VII
5) Rilievo spaziale dell'area (scala 1:200)	VIII
6) Schema delle caratteristiche interessanti l'area e le strade confinanti (scala 1:500)	IX
7) Rilievo della fortina terrena, di cui all'art. 4 n. 14 (scala 1:100)	X
8) N. 10 fotografie dell'ambiente circostante	XI-XV

BREVE RELAZIONE SUL FUNZIONAMENTO DEI SERVIZI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI CON RIFERIMENTO ALLA SEDE ATTUALE E AL COSTRUIENDO EDIFICIO

I maggiori e più complessi compiti ed impegni che lo Stato è tenuto ad assolvere in questi ultimi decenni nel diverso settore della vita del paese comportano per il Parlamento una attività più intensa e qualificata, rivolta a quelle molte carte che lo cirano, quando la rappresentanza nazionale possi la sua sede a Montecitorio e a Palazzo Madama. Non è soltanto l'attività legislativa, la cosiddetta produzione legislativa, che è aumentata in conseguenza degli impegni più leggi e più particolarizzate, ma è anche l'attività di controllo politico-amministrativo sull'azione dello Stato e degli enti pubblici, la cosiddetta funzione ispettiva, che si è estesa di pari passo.

Però il Parlamento lavora oggi intensamente, al più alta, in seduta di Aula e di Commissioni, impegnando il parlamentare ad una presenza praticamente continua, per cui l'attività politica è diventata un attività impegnativa senza limiti di tempo.

Ma al di là dell'aspetto quantitativo, occorre considerare che la differenziazione essenziale è di carattere qualitativo, nel senso che il parlamentare, per l'espletamento delle sue funzioni legislative e di controllo, deve poter compiere a dispetto di continue interruzioni, di svariate documentazioni di approfondite ricerche sulle varie questioni che è chiamato ad affrontare e sulle quali intende esercitare il suo controllo.

A queste nuove caratteristiche ed esigenze del lavoro parlamentare la Camera va incontro attraverso una riorganizzazione dei suoi uffici, potenziando quelli esistenti ed istituendo di nuovi, con adeguati locali, oltre al personale necessario, del materiale e della attrezzatura più moderna, in modo da offrire ai deputati quel servizio e quella collaborazione di cui essi hanno bisogno per l'espletamento del loro mandato.

In questo quadro, nell'ambito di fornire all'Assemblea nel suo complesso, ai suoi organi e ai singoli deputati uno spazio adeguato, funzionalmente e razionalmente strutturato, si delineano via il riordinamento in corso di palazzo Montecitorio (palazzi Fontana e Basilica) e degli adiacenti edifici di via degli Uffici del lavoro e di via della Missione, sia il nuovo edificio, di cui al presente bando.

Il criterio seguito nella distribuzione delle funzioni e dei servizi nei diversi edifici è di mantenere negli uffici esistenti, ovvero nelle nuove sedi, le funzioni (e i loro relativi Servizi ed Uffici) più afferenti alle attività del Parlamento nel suo complesso e del suo impegno, riservando il nuovo e quello interessato più individualmente i Servizi.

Partendo dall'ipotesi che il piano generale, a lavori ultimati, destina ai vari edifici in cui ha sede la Camera e le seguenti:

1) I Palazzi Fontana (A) e Basilica (B), sede ufficiale e di rappresentanza della Camera, saranno riservati alla Presidenza, all'Assemblea e alle Commissioni con i Servizi e gli Uffici più direttamente connessi.

- In essi saranno perciò sistemati:
- il Presidente e la Segreteria particolare;
 - i membri della Presidenza (Vicepresidenti, Questori e Segretari di Presidenza);
 - i Presidenti delle Commissioni Parlamentari;
 - il Segretario Generale;
 - l'Aula;
 - il Servizio del Segretariato Generale (affari generali, norme ed atti parlamentari, pubblicazioni, organi collegiali, programmi di lavoro, relazioni internazionali, ecc.);
 - il Servizio di Amministrazione e Provveditorato (gestione e sorveglianza interna dei palazzi della Camera, economato, acquisti, ecc.);
 - il Servizio del Cerimoniale (rappresentanza ed assistenza ai deputati).

- il Servizio dell'Assemblea (preparazione delle sedute della Camera);
- il Servizio delle Interrogazioni e istanze (nomine dei deputati, giunta per le autorizzazioni a procedere, Giunta delle Elezioni, Commissione inquirente);
- il Servizio delle Commissioni Parlamentari (preparazione, assistenza e pubblicazione delle sedute di Commissioni e relative Aule per i lavori);
- il Servizio dei Ricerchi (redazione e pubblicazione del resoconto stenografico e sommario delle sedute dell'Assemblea);
- il Servizio di Stenografia (ripresa stenografica delle sedute dell'Assemblea e delle Commissioni);
- l'Ufficio per il settore della distribuzione degli Atti parlamentari;
- locali riservati alla Stampa parlamentare.

2) Nell'edificio di via degli Uffici del lavoro (C), dovranno essere posti i Gruppi parlamentari con i rispettivi uffici per la Presidenza, i Direttori, la Segreteria, le Aule per le riunioni.

3) L'edificio di Via della Missione (D) sarà edificato e:

- Segreteria dei Membri di Presidenza;
- Servizio di Tesoreria (preparazione dei bilanci della Camera, verifica dei mandati d'impiego, contabilità, pagamenti);
- Servizio del Personale (tutte le questioni concernenti il personale);
- Servizio del Cerimoniale (in parte);
- Ufficio tecnico (Servizio Amministrazione e Provveditorato).

4) Negli ambienti dell'ex Sigrafa (E) dovranno essere:

- Aula di riunione per 300 persone; -
- Altre aule di dimensioni minori;
- Negozio centrale;
- Locali per verifiche e indagini della Giunta delle Elezioni e deputati variati elettorali.

5) Nel nuovo edificio (F):

- i Servizi e gli Uffici indicati nell'articolo 4 del presente bando.

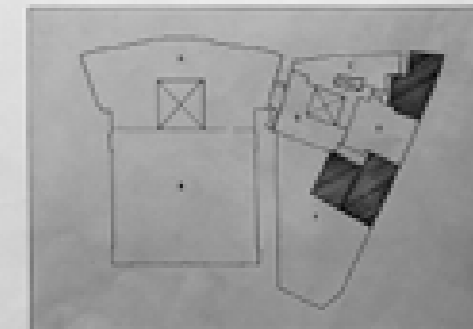
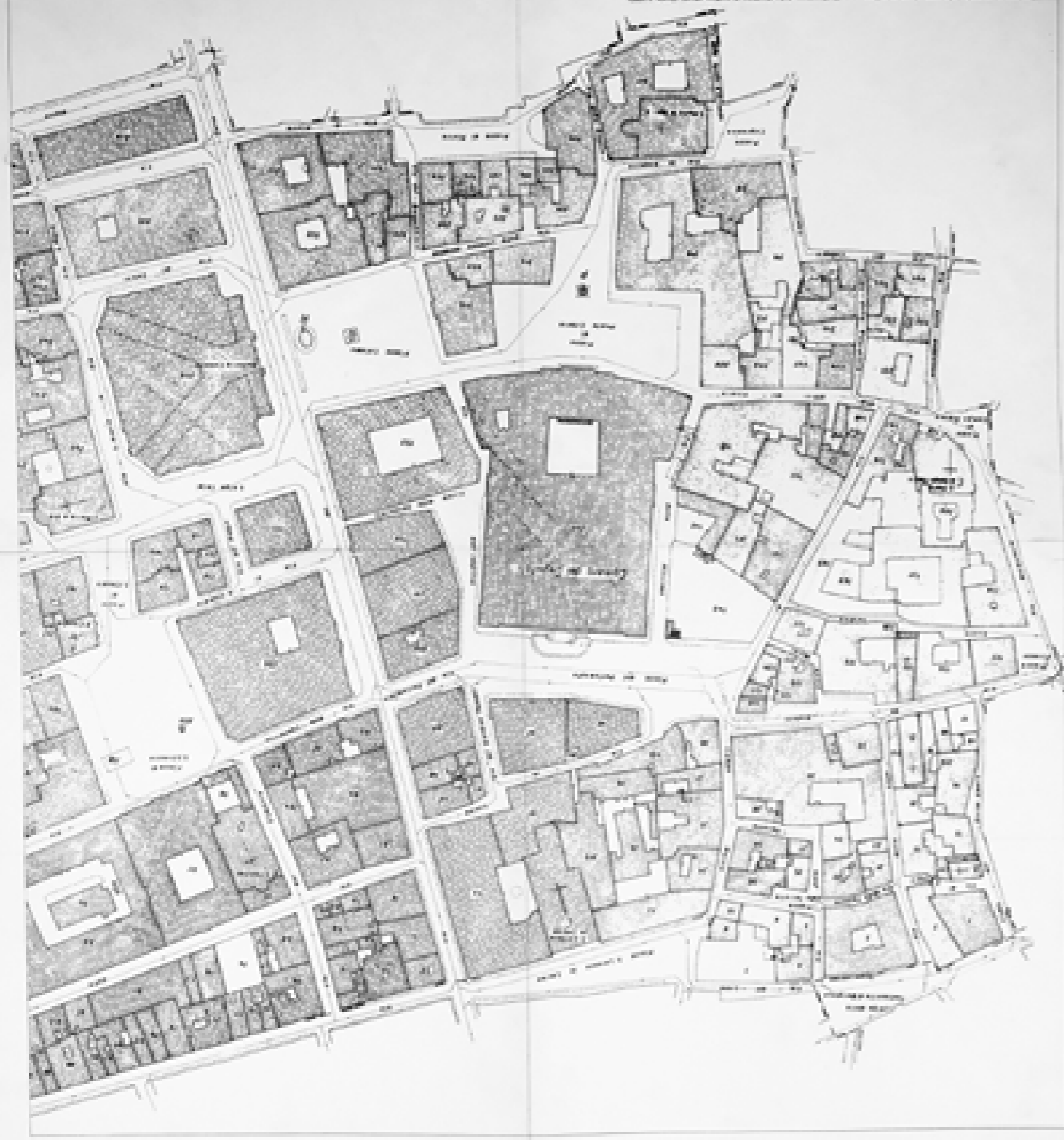
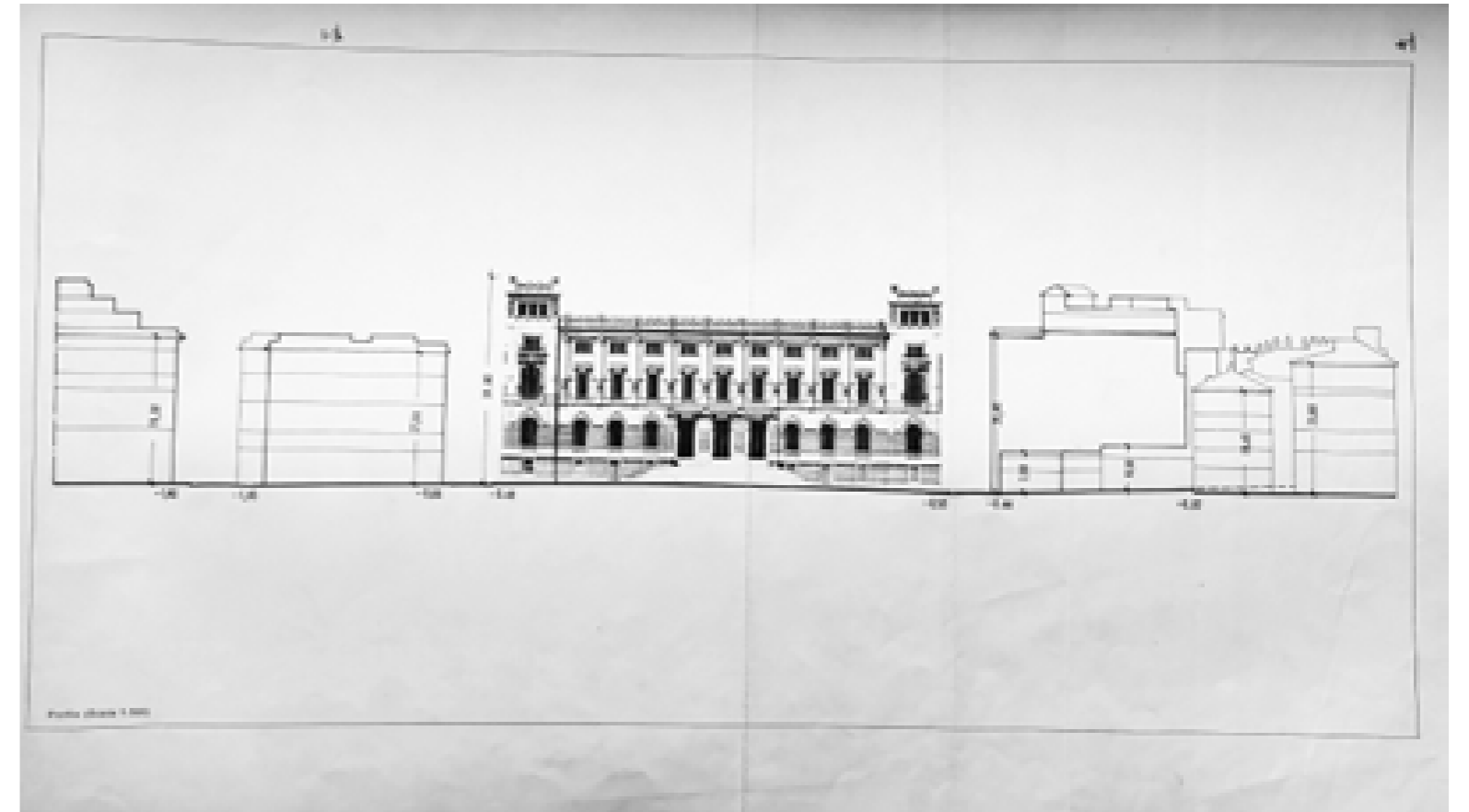
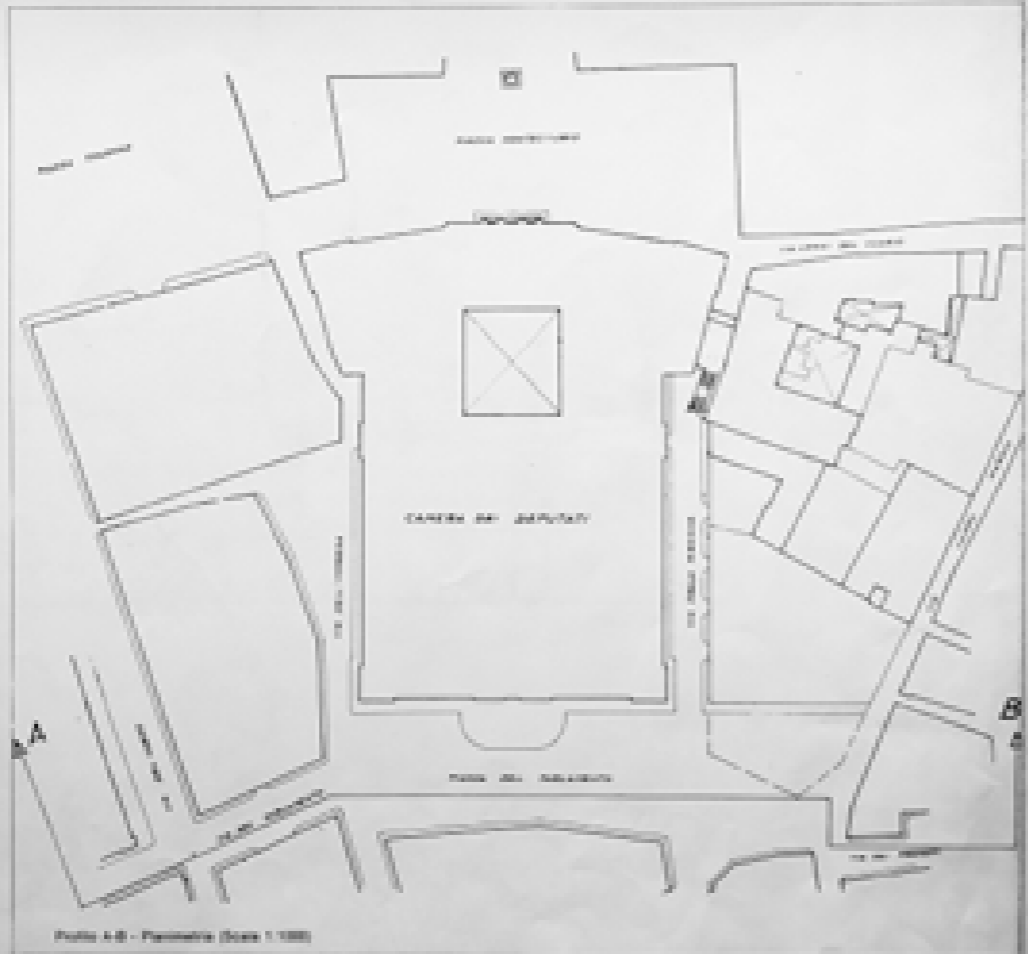


FIG. 1. PLAN OF THE CITY OF BOSTON FROM 1822 TO 1860, SHOWING THE GROWTH OF THE CITY AND THE EXTENSION OF THE PORTLAND CANAL.



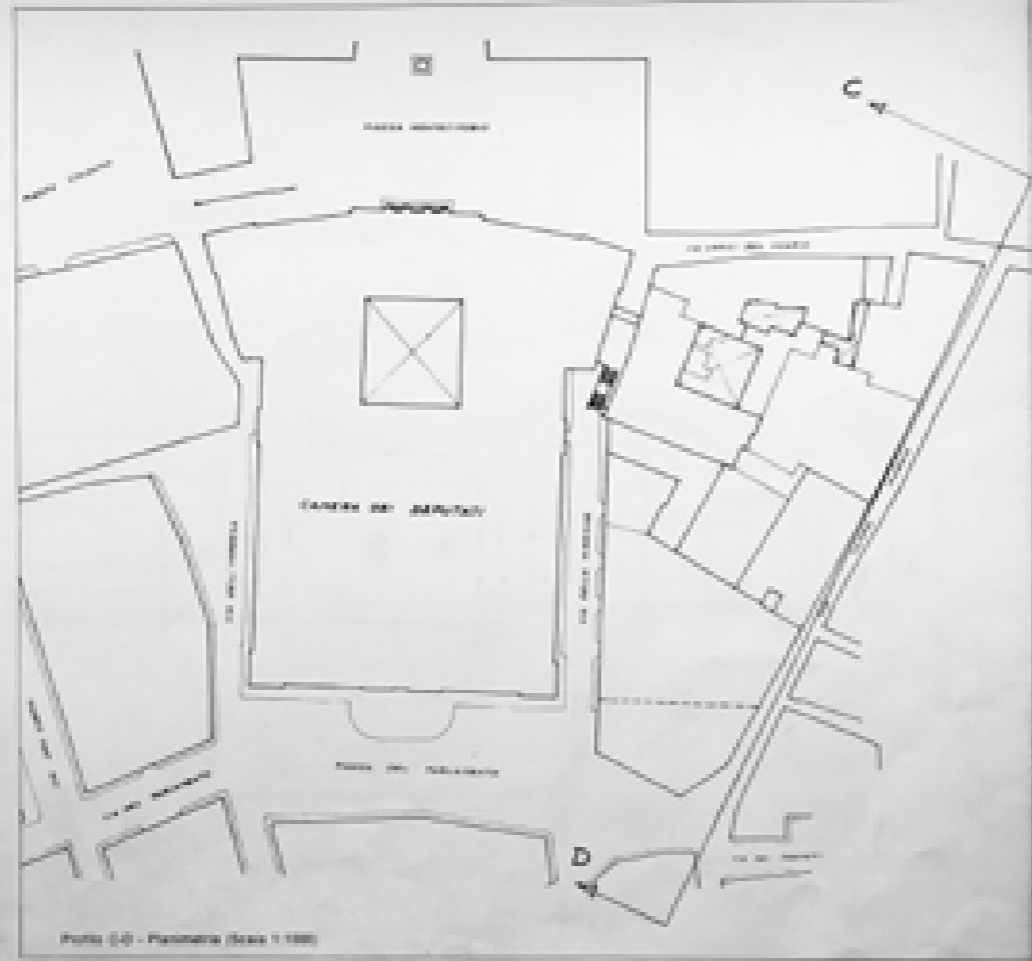
PROFLO A-B
PLANIMETRIA (SCALA 1:100) PROFILO (SCALA 1:50)



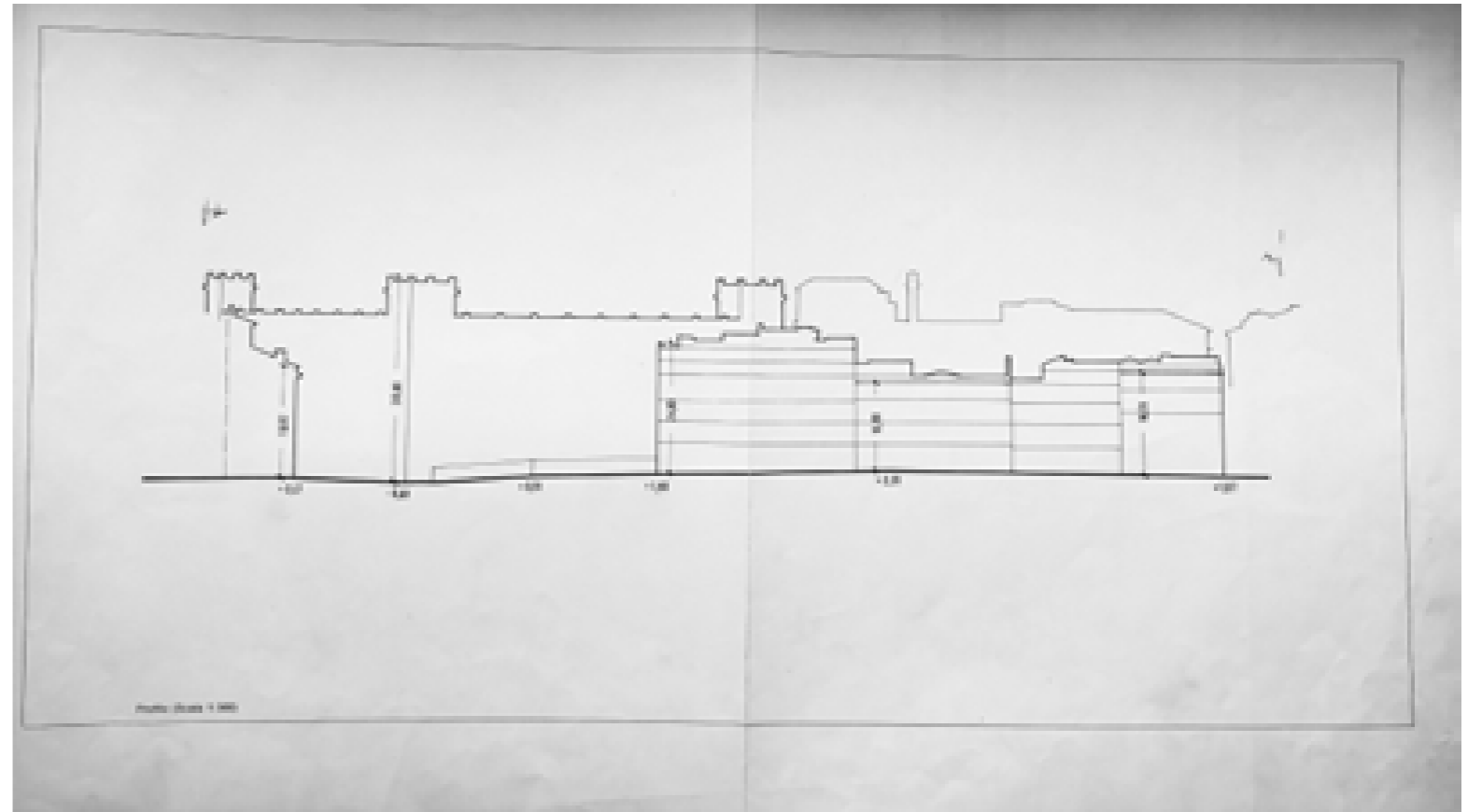
PROFILO C-D

PLANIMETRIA (SCALA 1:1000)

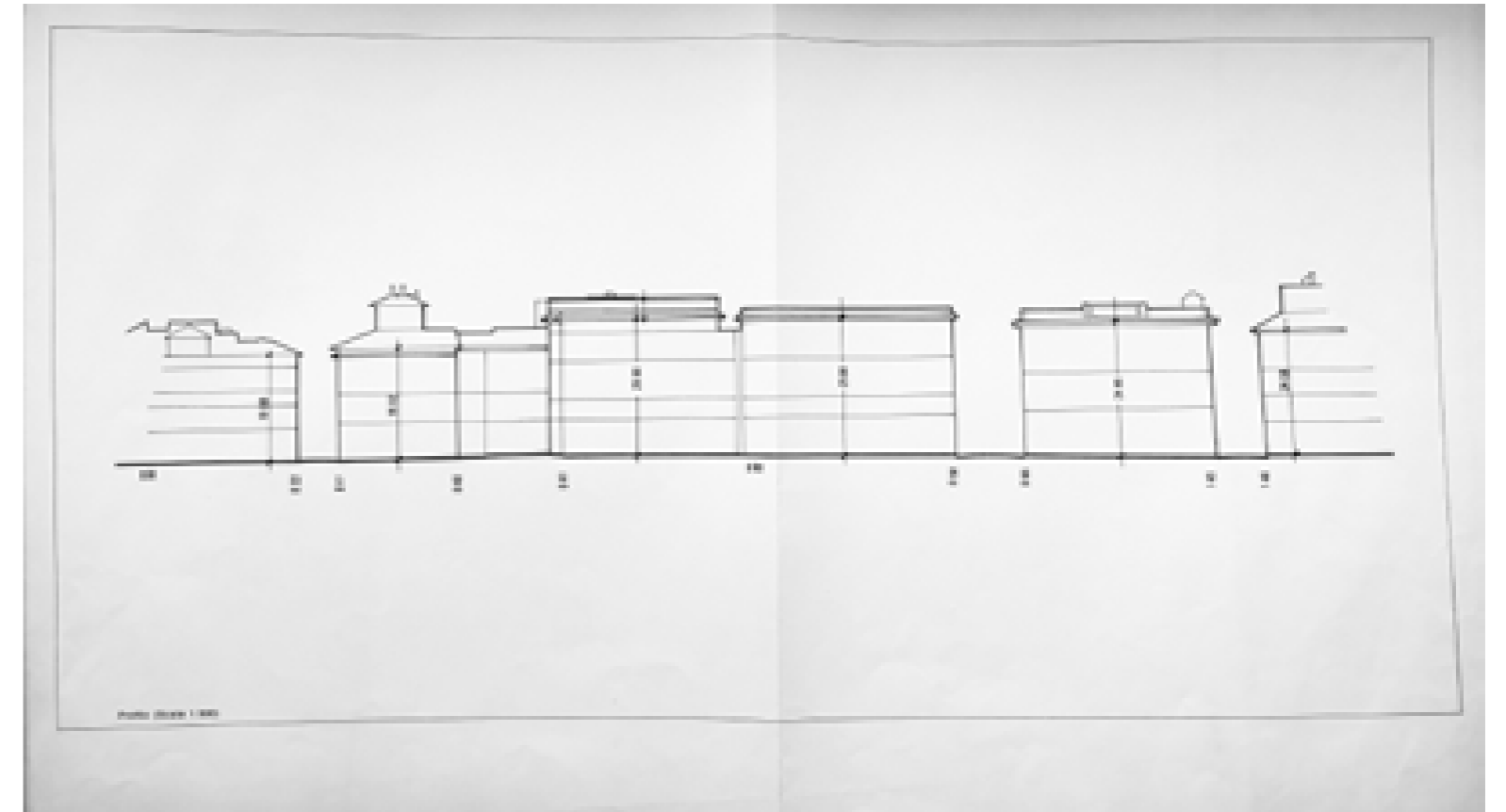
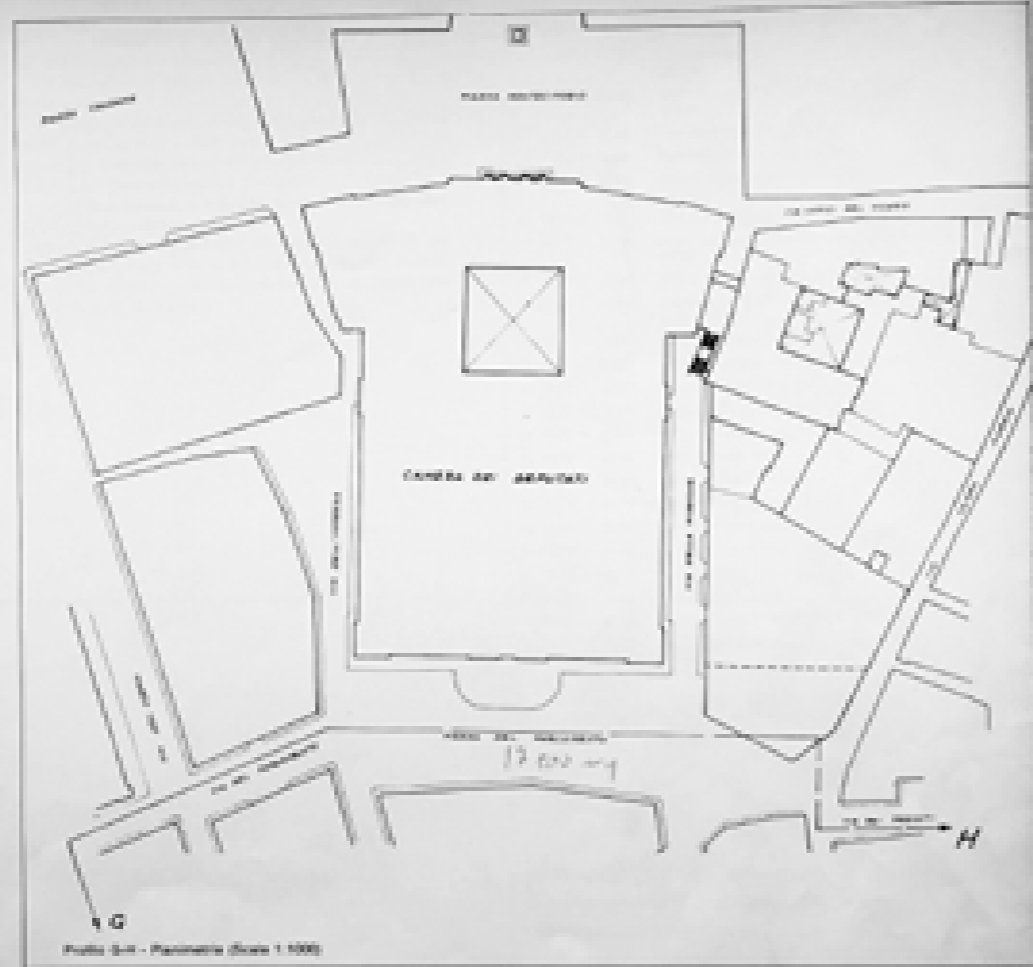
PROFILO (SCALA 1:500)



40Y 20 - 11/10/1999



PROFLO G-H
P.LANIMETRA (SCALA 1:1000) PROFLO (SCALA 1:500)



INDICAZIONI DI MASSIMA DELLA STRATIGRAFIA DEL TERRENO

L'esame stratigrafico a fianco riportato è stato rilevato in occasione della perforazione di un pozzo artesiano con il sistema a percussione e di un altro analogo con il sistema a trivellazione.

I risultati delle due indagini, quasi identici, sono riassunti nella tabella a fianco.

La stratigrafia del terreno è stata rilevata da quota m. 0,00 fino ad una profondità di m. — 75,00 dove è stato possibile constatare la presenza di un compatto banco di argilla bluastra di notevole tenacità ad iniziare dalla quota di m. — 63,00.

Alle quote succedenti, la stratigrafia ha messo in evidenza banchi discontinui di materiale eterogeneo.

Lo stesso esame ha permesso di rilevare l'esistenza di una falda idrica alla quota di m. — 6,00 e procedendo nella perforazione di una falda artesiiana i cui livelli superiore e inferiore sono riportati nella tabella a fianco.

m. 0,00 - 0,50	parmentazione e sottofondo
m. 0,50 - 8,00	terreno poco argilloso bruno-rossiccio misto a sabbia
m. 8,00 - 11,50	strati di vecchia muratura, calcari e tufo
m. 11,50 - 11,80	limo sabbioso giallastro
m. 11,80 - 12,00	limo sabbioso verdastro plastico
m. 12,00 - 15,00	sabbia a grana finissima verdastre con inclusioni limose
m. 15,00 - 15,50	limo sabbioso bluastrino plastico
m. 15,50 - 17,40	limo sabbioso bluastrino molto compatto
m. 17,40 - 18,00	limo sabbioso verdastro plastico
m. 18,00 - 22,00	sabbia a grana fine bluastra con inclusioni torbose
m. 22,00 - 24,00	limo sabbioso bluastrino plastico
m. 24,00 - 28,00	sabbia a grana fine argillosa bluastra
m. 28,00 - 32,00	limo sabbioso bluastrino e argilla
m. 32,00 - 36,00	limo argilloso verdastro plastico
m. 36,00 - 40,00	limo argilloso bluastrino
m. 40,00 - 46,00	limo torboso bluastrino
m. 46,00 - 48,00	limo argilloso bluastrino
m. 48,00 - 52,50	limo sabbioso bluastrino
m. 52,50 - 55,00	sabbia a grana fine argillosa bluastra
m. 55,00 - 57,00	ghiaia di pezzatura media e sabbia
m. 57,00 - 60,40	limo bluastrino misto a ghiaia
m. 60,40 - 62,50	ghiaietto e sabbia
m. 62,50 - 66,00	argilla bluastra molto compatta
m. 66,00 - 75,00	argilla bluastra molto compatta

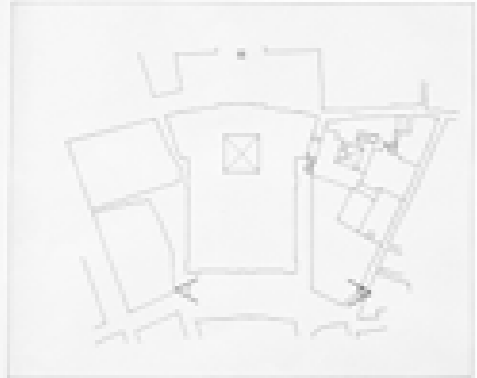
Livello superiore falda idrica freatica a quota — 6,00 metri

Livello superiore falda idrica artesiiana a quota — 10,00 metri

Livello inferiore falda idrica artesiiana a quota — 62,00 metri



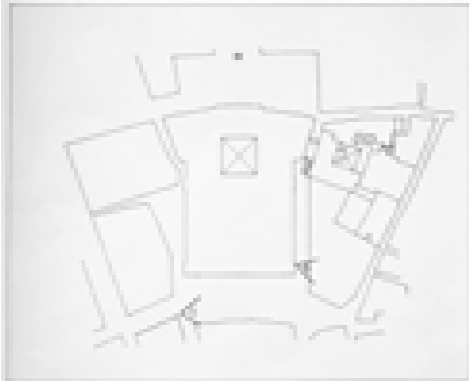
N. 1 FOTOGRAFIE DELL'AMBIENTE CIRCOSTANTE



N. 2 FOTOGRAFIE DELL'AMBIENTE CIRCOSTANTE



N. 2 FOTOGRAFIE DELL'AMBIENTE CIRCOSTANTE



150



151

N. 2 FOTOGRAFIE DELL'AMBIENTE CIRCOSTANTE



152



153

N. 2 FOTOGRAFIE DELL'AMBIENTE CIRCOSTANTE



Bibliografia e archivi

SCRITTI DI CARLO AYMONINO

Aymonino, Carlo. *Campus scolastico a Pesaro*. Roma: Kappa, 1980.

Aymonino, Carlo. *Carlo Aymonino e Raffaele Panella: un progetto per il centro storico*. Roma: Officina, 1983.

Aymonino, Carlo, a c. di. *Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma*. Venezia: Cluva, 1966.

Aymonino, Carlo, a c. di. *Giuseppe Samonà: Cinquant'anni di architetture*. Roma: Officina, 1980.

Aymonino, Carlo. *Il significato delle città*. Bari: Laterza, 1975.

Aymonino, Carlo. *Il significato delle città*. Venezia: Marsilio, 2000.

Aymonino, Carlo. *La città di Padova: saggio di analisi urbana*. Roma: Officina, 1970.

Aymonino, Carlo. *L'abitazione razionale: atti dei congressi C.I.A.M. 1929-1930*. Venezia: Marsilio, 1982.

Aymonino, Carlo. *Lo studio dei fenomeni urbani*. Roma: Officina, 1977.

Aymonino, Carlo. *Origini e sviluppo della città moderna*. Venezia: Marsilio, 2009.

Aymonino, Carlo. *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*. Milano: Electa, 1988.

SCRITTI SU CARLO AYMONINO

Chizzoniti, Domenico, a c. di. *Teoria della architettura / Carlo Aymonino*. Napoli: CLEAN, 2012.

Cioffi, Gianluca. *Carlo Aymonino*. Roma: Kappa, 2009.

Conforti, Claudia. *Carlo Aymonino: l'architettura non è un mito*. Roma: Officina, 1980.

Conforti, Claudia. *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi, 1967-1972*. Roma: Officina, 1981.

Morelli, Maria Dolores, a c. di. *Saper credere in architettura: venticinque domande a Carlo Aymonino*. Napoli: CLEAN, 2002.

Moschini, Francesco, a c. di. *La zona dantesca e Largo Firenze: 60 anni di progetti*. Ravenna: Essegi, 1988.

Pitzalis, Efisio, a c. di. *Carlo Aymonino: disegni 1972-1997*. Milano: Motta, 2000.

Pitzalis, Efisio, e Geneviève Hanssen, a c. di. *Il Campidoglio di Carlo Aymonino*. Milano: Roma: F. Motta; Accademia nazionale di San Luca, 2000.

Priori, Giancarlo. *Carlo Aymonino*. Bologna: Zanichelli, 1990.

Priori, Giancarlo. *Carlo Aymonino: architetture*. Bologna: Nuova Alfa, 1991.

SCRITTI SULLA SCUOLA DI ARCHITETTURA DI ROMA

Bizzotto, Renata, a c. di. *50 anni di professione*. Roma: Kappa, 1983.

Carpinzano, Orazio, a c. di. *Lo storico scellerato: Scritti su Manfredo Tafuri*. Macerata: Quolibet, 2019.

Crevato-Selvaggi, Bruno, a c. di. *Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma: vita e opere dell'architetto spalatino; in occasione della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette, 7 dicembre 2011 - 26 febbraio 2012*. Venezia: La Musa Talia, 2011.

Vagnetti, Luigi, e Graziella Dall'Osteria, a c. di. *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita: anno accademico 1954-55*. Roma: Edizioni della Facoltà di Architettura di Roma, 1955.

Fasolo, Vincenzo. *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1954.

Giovannoni, Gustavo. *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Biblioteca d'arte, 1929.

Maretto, Marco. *Saverio Muratori: il progetto della città = a legacy in urban design*. Milano: Angeli, 2012.

Pigafetta, Giorgio. *Saverio Muratori architetto: teoria e progetti*. Venezia: Marsilio, 1990.

Pirazzoli, Nullo, a c. di. *Arnaldo Foschini: didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento: atti del convegno*. Faenza: Faenza Editrice, 1979.

Saverio Muratori architetto (1910-1973): il pensiero e l'opera: mostra itinerante. Firenze: Alinea, 1984.

Università degli studi di Roma La Sapienza: Facoltà di architettura: DPAUPI, a c. di.
Roma: architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale: atti della giornata di studio del 24 gennaio 2003. Roma: Gangemi, 2004.

Wenter Marini, Giorgio. *Avviamento alla composizione.* Milano: Gorlich, 1947.

SCRITTI SULLA SCUOLA DI ARCHITETTURA DI VENEZIA

Amistadi, Lamberto, a c. di. *Saper credere in architettura: quaranta domande a Luciano Semerani.* Napoli: CLEAN, 2005.

Architettura, Gruppo. *Per una ricerca di progettazione 1: tesi di architettura: anno accademico 1968-1969.* Venezia: Istituto universitario di architettura, 1969.

Architettura, Gruppo. *Per una ricerca di progettazione 2: anno accademico 1969-1970.* Venezia: Istituto universitario di architettura, 1970.

Boeri, Stefano. *La città scritta: Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Bernardo Secchi, Giancarlo De Carlo.* Macerata: Quolibet, 2016.

Fabbri, Gianni. *Testimonianze sull'architettura.* Padova: Il Poligrafo, 2014.

Marras, Giovanni, e Marco Pogačnik, a c. di. *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia: Archivio progetti.* Padova: Il poligrafo, 2006.

Semerani, Luciano, Antonella Gallo, e Giorgia De Michiel, a c. di. *Tecniche di analisi e di composizione: disegni e modelli: tesi svolte nei cicli dal 20 al 22 (anni accademici 2004-2010), dottorato di ricerca in Composizione architettonica.* Padova: Il Poligrafo, 2011.

Zucconi, Guido, e Martina Carraro, a c. di. *Officina Iuav, 1925-1980: saggi sulla scuola di architettura di Venezia.* Venezia: Marsilio, 2011.

SCRITTI SULL'ARCHITETTURA E LA CITTÀ

Argan, Giulio Carlo. *Progetto e destino.* Milano: Il saggiatore, 1965.

Azzoni, Gianluca, a c. di. *La Città e la Piazza dei Guasti.* Parma: STEP, 1995.

Banzola, Vincenzo, a c. di. *Parma: la città storica.* Parma: Cassa di risparmio di Parma, 1978.

Biraghi, Marco. *Storia dell'architettura contemporanea 2: 1945-2008.* Torino: Einaudi, 2008.

Biraghi, Marco, e Giovanni Damiani, a c. di. *Le parole dell'architettura: un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000.* Torino: Einaudi, 2009.

Canella, Guido. *Il sistema teatrale a Milano.* Bari: Dedalo, 1966.

Canella, Guido, a c. di. *Teoria della progettazione architettonica.* Bari: Dedalo, 1985.

Carlotti, Paolo, Dina Nencini, e Anna Irene Del Monaco a c. di. *L' ampliamento della Camera dei Deputati. Letture e prospettive per il progetto.* Milano: Franco Angeli, 2018.

Carter, Harold. *La geografia urbana: teoria e metodi.* Bologna: Zanichelli, 1975.

Castagnaro, Alessandro. *August Schmarsow dalla critica d'arte contemporanea alla Raumgestaltung.* Bari: Progedit, 2017.

Choisy, Auguste. *L'art de batir chez les Romains.* Sala Bolognese: Arnaldo Forni, 1984.

Ciucci, Giorgio, a c. di. *Architettura italiana del Novecento.* Milano: Electa, 1990.

Ciucci, Giorgio, a c. di. *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*. Roma: Laterza, 1989.

Coarelli, Filippo. *Guida archeologica di Roma*. Milano: Mondadori, 1974.

Conforto, Cina, a c. di. *Il dibattito architettonico in Italia, 1945-1975*. Roma: Bulzoni, 1977.

Corbusier, Le. *Maniera di pensare l'urbanistica*. Roma: Laterza, 1997.

Corbusier, Le. *Verso una architettura*. Milano: Longanesi, 1999.

De Rossi, Antonio, a c. di. *Grande scala: architettura, politica, forma*. Barcelona; Trento: LIST, 2009.

De Teresa, Enrique. *Transitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Barcelona: fundacion caja de arquitectos, 2007.

Di Biagi, Paola, a c. di. *I classici dell'urbanistica moderna: Alexander, Astengo, Benevolo, Bernoulli, Cullen, De Carlo, Geddes, Giovannoni, Howard, Le Corbusier, Lynch, Mumford, Poëte, Samonà, Sitte*. Roma: Donzelli, 2009.

Farinati, Valeria, e Georges Teyssot, a c. di. *Dizionario storico di architettura: le voci teoriche / Antoine Chrysostome Quatremere De Quincy*. Venezia: Marsilio, 1985.

Fink, Dietrich, a c. di. *Architects on architects*. Munich: Hirmer, 2019.

Fiorentino, Mario. *Mario Fiorentino: la casa: progetti 1946-1981*. Roma: Kappa, 1985.

Fornari Schianchi, Lucia, a c. di. *Il Palazzo della Pilotta a Parma: dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*. Parma]: [Milano: Cassa di risparmio di Parma & Piacenza; Franco Maria Ricci, 1996.

Grassi, Giorgio. *La costruzione logica dell'architettura*. Padova: Marsilio, 1967.

Gregotti, Vittorio. *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli, 2008.

Koolhaas, Rem. *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*. Milano: Electa, 2001.

La nuova Aula di Palazzo Montecitorio (1918-2018). Roma: Camera dei Deputati, 2018.

Lynch, Kevin. *L'immagine della città*. Padova: Marsilio, 1964.

Magnani, Carlo, e Carlo Alberto Cegan. *Tecniche del progetto di architettura: strategie sommesse del progetto contemporaneo*. Venezia: Il cardo, 1995.

Magnani, Carlo, e Mauro Marzo, a c. di. *I limiti dell'architettura: ai limiti dell'architettura*. Padova: Il Poligrafo, 2016.

Maretto, Paolo. *L'edilizia gotica veneziana*. Venezia: Filippi, 2017.

Marzo, Mauro, a c. di. *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. Venezia: Marsilio, 2010.

Milani, Giovanni Battista, e Vincenzo Fasolo, a c. di. *Le forme architettoniche*. Milano: Vallardi, 1931.

Moneo, Rafael. *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*. Milano: Electa, 2005.

Moneo, Rafael. *L'altra modernità: considerazioni sul futuro dell'architettura*. Milano: Marinotti, 2012.

Monestiroli, Antonio. *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura*. Roma: Laterza, 2002.

Monestiroli, Antonio. *L'architettura della realtà*. Torino: Allemandi, 1999.

Monica, Luca, a c. di. *Gallaratese Corviale Zen i confini della città moderna*. Parma: Festival Architettura, 2008.

Monica, Luca, a c. di. *Un ruolo per l'architettura / Guido Canella*. Napoli: CLEAN, 2011.

Muratori, Saverio, a c. di. *Studi per una operante storia urbana di Roma*. Roma: Consiglio nazionale delle ricerche, 1963.

Muratori, Saverio. *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1960.

Nencini, Dina. *La piazza. Significati e ragioni nell'architettura italiana*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2012.

Nicoloso, Paolo. *Architetture per un'identità italiana: progetti e opere per fare gli italiani fascisti*. Udine: Gaspari, 2012.

Nicoloso, Paolo. *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi, 2011.

Olmo, Carlo. *Architettura e Novecento: diritti, conflitti, valori*. Roma: Donzelli, 2010.

Olmo, Carlo, a c. di. *Rassegna 54 La ricostruzione in Europa nel secondo dopoguerra*. Bologna: Cipia, 1993.

Orsoni, Giorgio. *Disciplina urbanistica: unitarietà e complessità*. Padova: CEDAM, 1988.

Pavan, Luigi. *Organismo e plastica nell'architettura di Saverio Muratori*. Tesi di dottorato in composizione architettonica XIX ciclo - ottobre 2006.

Piacentini, Marcello. *Architettura d'oggi*. Melfi: Libria, 1994.

Porrino, Matteo, a c. di. *Centotrenta domande a presidi di architettura Gianni Braghieri, Benedetto Gravagnuolo, Carlo Magnani, Antonio Monestiroli*. Napoli: CLEAN, 2004.

Portoghesi, Paolo, a c. di. *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*. Roma: Gangemi, 2005.

Portoghesi, Paolo. *Roma/amoR: memoria, racconto, speranza*. Venezia: Marsilio, 2019.

Portoghesi, Paolo, Giovanni Carbonara, e Letizia Cenci, a c. di. *Palazzo Montecitorio: il palazzo barocco*. Milano: Electa, 2009.

Portoghesi, Paolo, e Bruno Tobia, a c. di. *Palazzo Montecitorio: il palazzo liberty*. Milano: Electa, 2009.

Priori, Giancarlo. *Idee, teorie e ricerche nella progettazione architettonica*. Roma: Dei, 2018.

Priori, Giancarlo. *Insegnare e progettare l'architettura: ricerca tra didattica e sperimentazione*. Milano: Angeli, 2016.

Priori, Giancarlo. *Scritti di Architettura*. Roma: Dei, 2018.

Quaroni, Ludovico. *La torre di Babele*. Padova: Marsilio, 1967.

Quilici, Vieri. *L'architettura sovietica contemporanea*. Rocca San Casciano: Cappelli, 1965.

Rakowitz, Gundula, e Carlotta Torricelli, a c. di. *Ricostruzione, inventario, progetto*. Padova: Il Poligrafo, 2018.

Roma, Chiara. *Le Corbusier e le suggestioni dei ruderi*. Macerata: Quodlibet, 2020.

Rossi, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Milano: Il saggiatore, 2009.

Rossi, Aldo. *L'architettura della città*. Macerata: Quodlibet, 2011.

Rotondi, Sergio, a c. di. *Il nuovo ed i contesti consolidati: tematiche progettuali dello spazio architettonico e urbano nella contemporaneità*. Roma: Aracne, 2017.

Rowe, Colin, e Fred Koetter. *Collage city*. Milano: Il saggiatore, 1981.

Safarik, Eduard A. *Palazzo Colonna*. Roma: De Luca editori d'arte, 2009.

Samonà, Giuseppe. *L'unità architettura-urbanistica: scritti e progetti: 1929-1973*. Milano: Franco Angeli, 1975.

Samonà, Giuseppe. *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*. Bari: Laterza, 1959.

Secchi, Bernardo. *Il racconto urbanistico: la politica della casa e del territorio in Italia*. Torino: Einaudi, 1984.

Semerani, Luciano. *L'esperienza del simbolo: lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*. Napoli: CLEAN, 2007.

Semerani, Luciano. *Lezioni di composizione architettonica*. Venezia: Arsenale, 1993.

Siola, Uberto. *Lezioni di Architettura Urbana*. Napoli: CLEAN, 2011.

Sitte, Camillo. *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*.

Milano: Jaca book, 1980.

Summerson, John. *Il linguaggio classico dell'architettura*. Torino: Einaudi, 2000.

Tafari, Manfredo. *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei deputati: un bilancio dell'architettura italiana*. Roma: Edizioni universitarie italiane, 1968.

Tafari, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1988.

Venezia, Francesco. *Che cosa è l'architettura: lezioni, conferenze, un intervento*. Milano: Electa, 2011.

Venturi, Robert. *Imparare da Las Vegas: il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata: Quodlibet, 2010.

Visconti, Federica, e Renato Capozzi, a c. di. *Architettura razionale > 1973_2008 >*. Napoli: CLEAN, 2008.

Wilford, Michael, a c. di. *James Stirling : buildings and projects*. New York: Rizzoli, 1984.

Zevi, Bruno. *Architettura e storiografia: le matrici antiche del linguaggio moderno*. Torino: Einaudi, 1974.

Zevi, Bruno. *Saper vedere la città: Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*. Torino: Einaudi, 2006.

Zevi, Bruno. *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi, 1970.

ALTRI SCRITTI LEGATI ALLA RICERCA

Bellone, Enrico. *L'origine delle teorie*. Torino: Codice, 2006.

Gramsci, Antonio. *Odio gli indifferenti*. Milano: Chiarelettere, 2011.

Ghilardi, Marcello, a c. di. François Jullien, *Contro la comparazione*. Lo «scarto» e il «tra» un altro accesso all'alterità. Milano; Udine: Mimesis, 2014.

Kandinskij, Vasilij Vasil'evič. *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici*. Milano: Adelphi, 1968.

Severino, Emanuele. *L'intima mano: Europa, filosofia, cristianesimo e destino*. Milano: Adelphi, 2010.

Valéry, Paul. *Eupalinos o l'architetto*. Milano; Udine: Mimesis, 2011.

ARCHIVI CONSULTATI

PARIGI

Centre Pompidou

PARMA

CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione

Archivio Storico Comunale

ROMA

Archivio Storico della Camera dei deputati

Settore Archivio Storico, Università Sapienza

Fondo Carlo Aymonino di A.A.M Architettura Arte Moderna

Accademia Nazionale di San Luca

MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo

Università di Tor Vergata, Biblioteca personale di Aymonino

VENEZIA

IUAV, Archivio progetti

