



*Et in Arcadia Ego*

## GIANUGO POLESSELLO

### Maestro dell'indecifrabile. Auto-ritratti veneziani

**La forma concisa**  
Antonio Monestiroli

Gianugo Polesello ci ha lasciato un lavoro di grandissimo valore. Noi dobbiamo sapere assumere l'eredità. Una delle ultime volte che sono andato a trovarlo a Udine lui stava leggendo Paul Valéry, il poeta, e mi ha raccontato una cosa che non sapevo: che Paul Valéry, alla fine della sua vita, si era appassionato alla matematica. Pensate, un grande poeta e interprete della cultura del '900, tutti voi conoscerete i quaderni in cui Valéry ha annotato i suoi pensieri ogni giorno, per anni, alla fine della sua vita si era messo a studiare la matematica, aveva trovato un grande conforto nella matematica. Gianugo mi diceva questa cosa con un tono malinconico, come spesso gli accadeva, come se questa scelta dovesse appartenere anche a lui e mi ha dato un piccolo foglio in cui si era annotato una frase di Valéry, presa appunto dai quaderni, che vi leggo: *"Niente che non sia fatto con precisione assoluta può essere considerato cosa esistente"*. Tutto quello che non viene fatto con precisione assoluta - dice Valéry - non esiste. Non esiste perché non si compie, perché non è definito. Credo che questo possa essere considerarlo il motto di Polesello. Lui era molto contento di questa sua scoperta e di poterla commentare insieme a me. La volontà di precisione di Gianugo era volontà della misura esatta, della geometria come strumento per raggiungere la misura esatta. Fino a che non veniva raggiunta questa misura, questa esattezza, il lavoro che stava facendo non si compiva. Questa parola, *compimento*, è una parola importante, a lui molto cara: le cose si compiono solo se sono fatte con esattezza. Chi conosceva Gianugo, i più vecchi fra noi, si ricorderanno che quando doveva dare una risposta affermativa, Gianugo non diceva sì, diceva: *"esattamente"*.

Una precisione quella di Polesello che era propria dell'arte militare, altra analogia che gli piaceva molto, diceva: *"il nostro lavoro è come l'arte militare: richiede una strategia, una tattica, un obiettivo da raggiungere e degli strumenti per raggiungerlo"*. Questi quattro passaggi, che per lui dovevano essere assolutamente chiari, servivano a costruire il progetto come una sorta di macchina. Se non fosse abusato il termine direi appunto una macchina da guerra, una specie di progetto strategico che, come diceva lui, aveva come obiettivo quello di *unire gli elementi di una contraddizione*. Il punto di partenza era quello di riconoscere nella realtà le contraddizioni, i fatti irrisolti, le questioni da compiere e

questo era possibile attraverso il progetto di architettura.

*"Il progetto di architettura deve avere una dimensione larga"*, diceva Gianugo. Non diceva una grande dimensione, diceva che la dimensione doveva essere *"larga e non grande"*. Una battuta, però, in qualche modo significativa del suo modo di lavorare.

Finora lo scritto più bello che ho letto su Polesello è quello di Massimo Cacciari, pubblicato sul catalogo Electa in occasione della sua mostra alla Basilica di Vicenza. Fino al 2007, anno in cui Polesello è morto, Gianugo non mi ha mai parlato di scritti su di lui che lo avessero interessato particolarmente, se non quello di Massimo Cacciari. È un saggio del '92 che vi consiglio di leggere e che trovo molto bello. Mi stupisce sempre che Massimo Cacciari, che si occupa di tante altre cose, sia stato capace di entrare così profondamente nel lavoro di Polesello. Cacciari nel suo saggio dice una cosa importante: oltre al fatto di ricordare che il progetto per Polesello non esiste al di fuori della città, ricorda che la città per Polesello è *anche il vuoto*, che in alcune città è *soprattutto il vuoto* e la città in cui il vuoto è più importante che mai, che dà forma alla città stessa, è Venezia. Infatti il saggio di Cacciari si intitola *Progetti Veneziani* come la mostra che inauguriamo oggi. In questo saggio, parlando del vuoto, Cacciari dice: *"il vuoto abita tutti i progetti di Polesello. Sembra che Polesello voglia dar forma al vuoto percorrendolo, misurandolo e dandogli un ritmo"*. Se voi guardate i progetti che abbiamo intorno oggi riconoscerete proprio questa capacità di percorrere attraverso le infrastrutture, di misurare attraverso il ritmo stabilito dalle cadenze delle colonne, il vuoto.

In questo vuoto si collocano gli edifici delle Istituzioni urbane. Questi edifici hanno non solo il compito di ospitare le istituzioni quindi di assumerne il carattere, ma anche quello di dare una misura al vuoto, quello spazio che è luogo delle relazioni fra le istituzioni civili e religiose.

Gianugo diceva di avere imparato tutto da Venezia. La sua teoria del progetto, lo diceva sempre, viene dai suoi studi su Venezia, è impensabile al di fuori di Venezia e quando lui applica questa sua teoria a Firenze, per il Centro Direzionale o a Danzica per l'isola dei Granai, o a Napoli per la Stazione Marittima, lavora sempre dando una misura al vuoto. Sono tutti progetti che hanno come protagonista il vuoto, la sua percorribilità, il suo ritmo, la definizione dei punti di partenza e dei punti di arrivo. Queste sono le parole e i gesti con cui, come vedete in questi disegni fatti *senza*

*esitazioni*, Polesello fa i suoi progetti.

La cosa che mi colpisce è la sicurezza dei disegni, fatti *al primo colpo*. Qualcuno può pensare che siano disegni alla ennesima stesura, ma non è così, sono disegni fatti al primo colpo. Perché tutto era già nella sua mente. Possono anche essere fatti da altri, possono essere anche dettati ad altri perché tutto era già deciso.

Ho sentito spesso, in tutti questi anni, criticare l'uso della geometria nel lavoro di Polesello. La geometria, soprattutto in questi anni, a volte è causa di formalismo. Si usano le forme geometriche perché non si sa quali altre forme usare: sono una specie di ancora di salvezza, vengono usate senza una vera ragione e quindi portano inevitabilmente al formalismo. Invece Gianugo usava la geometria in modo del tutto diverso. Prima di tutto perché era una garanzia di precisione, come dicevo prima le forme geometriche sono forme *precise*, il triangolo equilatero, il quadrato, il cerchio sono forme precise, però non si accontentava di questa precisione in sé. Il suo problema era la *corrispondenza*, che lui cercava sempre, *fra una forma geometrica e il carattere di un edificio*. Quel bellissimo progetto della Camera dei Deputati a Roma, quel triangolo portato in altezza è una forma geometrica che ha un rapporto con il luogo in cui sorge, assolutamente, per usare una sua parola, perfetto. Quindi la geometria come garanzia di perfezione, come volontà di riduzione all'essenziale, di riconduzione della forma alla sua essenzialità.

È difficile trovare una forma geometrica che non abbia una sua essenzialità, che abbia qualche cosa di ornamentale. Non esiste una geometria ornamentale, la geometria può essere usata in modo ornamentale ma non può esserlo in sé. Quindi la geometria per Polesello è un mezzo per raggiungere la forma essenziale, la forma giusta. Parafrasando Gardella, uno dei suoi principali maestri che diceva appunto *"la forma giusta"*, Gianugo diceva *"gli edifici giusti"*, come quelli della città antica, della città classica. Guardando questi disegni, è difficile non riconoscere i riferimenti alla città antica, alla città classica, alla città greca e romana. Dove appunto le forme elementari erano forme in cui si rispecchiavano i cittadini della *polis*, in cui si rispecchiava tutta una cittadinanza. Era questo che piaceva a Polesello: la *chiarezza formale come luogo del rispecchiamento*, la *chiarezza formale* come forma in cui ognuno, ogni abitante di una città, si può riconoscere.

Concludo ricordando quelle che, secondo me, sono le tre virtù di Gianugo Polesello.

La prima, anche se nessuno ci crederà, è il motore di tutto il suo pensiero ed è il *desiderio*. Sembra che Gianugo fosse un architetto astratto, senza passione, invece non è così. Quello che spinge Gianugo a fare un progetto, a portare avanti e concludere un progetto con i suoi allievi, è il *desiderio di conoscenza*, la volontà quotidiana, continua, assoluta, di conoscenza.

La seconda qualità che è propria di Gianugo e di nessun altro che io conosca di quella generazione, è il *coraggio*. Come vedete, questi disegni, tutti questi disegni, sono disegni coraggiosi. Intendo dire che sono disegni che hanno la certezza o si impongono la certezza di avere campo libero. Il coraggio di pensare che la realtà sia un campo libero, sia capace di accogliere un progetto così come viene pensato. Noi sappiamo che purtroppo non è così. Però Gianugo pensava che *dovesse essere così* e agiva *come se fosse così*. Molto coraggiosamente, al punto da essere del tutto intransigente, da non credere in nessun tipo di mediazione o compromesso, isolandosi completamente dal mondo della produzione al punto che le sue opere costruite sono veramente pochissime. Proprio perché era un architetto intransigente.

La terza dote di Polesello è l'*intelligenza*. Anche qui voglio dire che cosa intendo per intelligenza. Nel caso di Gianugo è proprio la capacità di dividere, di separare ciò che è essenziale da ciò che è secondario. Di ogni problema lui sapeva distinguere ciò che era essenziale da ciò che non lo era.

Credo che tutti questi progetti siano il risultato di un lavoro collettivo. Polesello non lavorava mai da solo, anche se il suo apporto era sempre decisivo. La sua forma di collaborazione era sempre dialogica: Gianugo parlava, dialogava con i suoi allievi, con i suoi assistenti, con i suoi amici. Tuttavia quando vedeva che il dialogo si perdeva e non dava risultati, si assumeva la responsabilità della sintesi, perché il suo obiettivo era *arivare a una forma concisa*, non una forma aperta come pensano alcuni seguaci, i pochi rimasti, del pensiero debole. La forma doveva essere chiusa, definita, alla fine doveva essere concisa.

Io vorrei che qualcuno di voi scrivesse un libro su Gianugo Polesello e lo intitolasse: *La forma concisa*.

Io devo molto a Polesello. Devo molto al mondo di forme che lui ha voluto mostrare a tutti noi.

Grazie.

*intervento di apertura all'inaugurazione della mostra G.P., Et in Arcadia ego, 8 giugno 1982*

giornale edito in occasione della mostra e tavolaquadrata  
Gianugo Polesello  
Maestro dell'indecifrabile  
autoritratti veneziani  
a cura di Gundula Rakowitz  
promossa da  
SBN Archivio Progetti e  
Dottorato di ricerca  
in Composizione architettonica  
della Scuola di Dottorato Iuav  
allestimento di Franca Caberletti,  
Michele Barbiero, Aldo Lamparelli  
cotonificio  
sala Gino Valle  
Dorsoduro 2196, Venezia  
06 dicembre 2011 > 20 gennaio 2012

Si ringrazia l'Archivio Progetti e il Dottorato di ricerca in Composizione architettonica per la preziosa collaborazione. Dove non diversamente indicato le illustrazioni riproducono materiali del Fondo Polesello presso l'Archivio Progetti Iuav.

numero a cura di  
Gundula Rakowitz

grafica e impaginazione  
Carlo Gandolfi e Tommaso Brighenti

Università Iuav di Venezia  
Santa Croce 191 Tolentini  
30135 Venezia  
www.iuav.it  
© Iuav 2012

Iuav giornale dell'università  
iscritto al n 1391 del registro stampa  
tribunale di Venezia  
a cura del servizio comunicazione  
comesta@iuav.it  
ISSN 2038-7814

direttore  
Amerigo Restucci

stampa  
Grafiche Veneziane, Venezia

**Com'è bella la città\***  
Serena Maffioletti

«La mancanza assoluta di grandezza non viene scusata né dalla eleganza de' dettagli, né dal pregio di una diligente esecuzione, né dal lusso degli ornamenti; per lo contrario la grandezza nel pensiero, nell'invenzione, nella composizione, nel disegno, nell'effetto, si fa perdonare una quantità di difetti e di trascuratezza»: il lemma "grandezza", tra i molti del *Dictionnaire d'Architecture* di Quatremère de Quincy (A.C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio 1985) cui Polesello ricorreva, ci rinvia a lui, all'uomo e all'architetto.

Gianugo Polesello, *Maestro dell'indecifrabile*, un ossimoro, un paradosso che ne annoda architettura e vita: il suo voler rintracciare e tracciare, nell'indecifrabile realtà, i segni della ragione, della disciplina, di un processo che dà significato all'atto stesso del progettare, al suo porsi come principio d'ordine; il suo voler trasmettere, uniti, il dicibile e il non dicibile, in una lotta quotidiana tra il chiudere l'architettura e se stesso nella solitudine e l'inarrestabile tensione trattatistica, stringente ma irraggiungibile, alla quale piegare ogni occasione, e insieme il rogersiano riconoscersi vivo strumento, tra una generazione e l'altra, di una pedagogia della responsabilità verso la realtà.

Celata in parole, credo volutamente, oscure, ma fissata in immagini ossessivamente "esatte", con le quali interrogava e fissava le tappe del lento, sofferto percorso del suo farsi, Polesello ha espresso una coerente teoria del progetto di architettura, tra le fondative e identitarie della "tradizione" dello IUAV, inteso come Scuola di Architettura.

Polesello non ha mai distinto tra il fare e l'insegnare architettura, quotidianamente e generosamente cercando di mantenere nel tempo questa unità, disseminando, senza eccezioni rispetto alle circostanze e agli interlocutori, i limiti ultimi delle conquiste che andava raggiungendo: per tutto quanto da questo discende non solo sul piano della disciplina, ma anche su quello dei rapporti umani estesi con lo stesso stile a tutti gli studenti dei suoi corsi e ai suoi allievi, noi ancora riflettiamo sulla lezione di questo nostro Maestro.

Tradizione e trasmissione, in un ricevere e dare, come studente e come docente, alla vita questa Scuola.

Gianugo Polesello è tra i primi allievi (1949-50/1954-55) del nuovo indirizzo impresso allo IUAV da Giuseppe Samonà, di cui frequenta due corsi. Di quella didattica Polesello richiama l'invenzione e il valore morale: «Erano temi veri, era un'urbanistica dal vero. Era una tensione civile ed anche etica, di partecipazione alle attività di carattere urbanistico e architettonico, che si verificavano in un luogo o che erano necessità di un luogo. Non erano mai accademiche, nel senso dell'astrazione [...]. Questo per attrezzare una categoria, una microsocietà, non so come si potrebbe chiamare, di architetti che agissero nella storia, che agissero nel presente [... attraverso la] costruzione di una nuova classe dirigente che funzionasse sia nell'università che nella società, e quindi con una responsabilità forte». Ed evidenzia quanto il progetto Novissime abbia "cambiato" l'architettura e l'urbanistica: «Per la prima volta era un vedere la città nella sua interezza [...] contro lo "zoning" [un] vedere gli interventi come atti di una strategia unica, che riguardava la città nella sua interezza». (R. Carullo, intervista a G.P., in R.C., *IUAV Didattica*

*dell'architettura dal 1926 al 1963*, Bari 2009).

Allievo di Samonà nel rivendicare il progetto come intenzionalità unitaria di architettura e urbanistica, Polesello, il più formidabile inventore di forme dell'architettura che questa Scuola abbia avuto, cerca tuttavia e da subito il superamento del Maestro: «I progetti di architettura [...] possono valere come progetti "urbani" solo se hanno una funzione determinante rispetto alla città dentro la quale stanno e, simultaneamente, se ne sono in qualche modo determinati» Samonà, scrive Polesello, «ha insistito moltissimo sul concetto di "motivazione urbanistica" e sulla necessità, per l'architetto, di affondare le radici delle operazioni di "architettura nella città", nello studio, nella conoscenza, nell'analisi architettonica etc. della città, nell'ipotesi che il senso di queste operazioni non potesse essere in quello di "facies", di "scena", né in quello di architetture libere da ruoli nella città. Le motivazioni urbanistiche sono senz'altro decisive per impostare un'analisi sui modi della formazione dei concetti e delle figure in architettura: non spiegano, in ogni modo, da sole e compiutamente questa formazione. È da qui, da queste considerazioni che la questione di intervenire con più precisa chiarezza, oltre le motivazioni urbanistiche, su quelle aree della sperimentazione architettonica in quanto sperimentazione linguistica. Queste sperimentazioni architettoniche riguardano forme e figure che l'architettura disegna nella città. E l'insieme di queste sperimentazioni compiute, avendo in qualche modo una concatenazione interna, una sequenza, una "causalità" mutevole ma sempre presente etc., questo insieme assume il valore di un archivio, diventa "teoria" e funziona, nel processo poetico, come luogo d'origine, la patria delle motivazioni architettoniche.» (G.P., *Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città*, IUAV-Il Cardo, 1994).

Ed è già lungo itinerari giovanili che Polesello compie la sua singolare, personalissima sperimentazione linguistica: con una significativa tappa a Milano, giovane progettista con Vico Magistretti nella Torre al Parco.

Benché non direttamente allievo, tuttavia legato a Rogers anche tramite «Casabella» che più volte lo pubblica, Polesello riconosce quanto il suo pensiero debba al Maestro sì milanese, ma presente a Venezia con Samonà, Gardella e Albini nella Scuola estiva del CIAM: «Due [...] - scrive - sono i "debiti" verso Ernesto Rogers che devo (che dovremmo) pagare: 1) l'aver mostrato (dimostrato) che nella Città Antica e nella Città Storica si può (e si deve) costruire ove esista un valore (ed una potenza) critico così affondato nella storia di una città da risultare emblematico della città stessa, proprio attraverso la modernità dei mezzi linguistici, piuttosto che affine o addirittura mimetico di architetture della città stessa, o di modello (attribuendo ad esso il significato di "Summa" delle architetture della città); 2) l'aver riunito insieme (in una logica lecorbusieriana certo, ma al di là di essa) le azioni pianificatorie nella città e quelle architettoniche mostrando, anche qui, il rapporto di mutua necessità tra loro, tra città e architettura. Il "caso per caso", si spiega, ha senso, dentro un piano; il "caso per caso" è l'invenzione di un'architettura dentro un repertorio in espansione di architetture e la sapienza, la giustizia, della sua collocazione in un universo in larghissima parte già dato epperò continuamente mutevole» (G.P.,

*Testimonianze su Ernesto N. Rogers*, «Zodiaco», 3, 1990).

Di Gardella è allievo e assistente: da lì origina la ricerca sulla relazione dell'architettura con l'ingegneria, della regola con l'invenzione, la concezione della forma come "forma-idea" e non "forma-funzione" e soprattutto attorno a quanto di sé diceva il Maestro milanese - e che Polesello avrebbe potuto dire - «I am not interested in whether an architect considers himself Modern, Ancient or Post-modern. I am only interested in the quality of the architecture - whether it is architecture or whether it is not architecture» (I. Gardella cit. in G.P., *A Ignazio Gardella*, in *Ignazio Gardella - Architetture*, a cura di M.C. Loi, A. Lorenzi, C.A. Maggiore, F. Nonis, S. Riva, Electa, Milano 1998).

Con Aldo Rossi e Luca Meda elabora alcuni progetti che segnano il profondo cambiamento dell'architettura italiana: ma se con il Monumento ai partigiani di Cuneo Rossi inizia a svolgere il filo del "razionalismo esaltato" e Polesello la riflessione sulla permanenza degli archetipi nelle forme dell'architettura contemporanea cui ricondurrà ogni ricerca progettuale successiva, tuttavia già si evidenzia tra loro una distanza: dopo il progetto di Cuneo, «Casabella-Continuità» accosta la Fontana monumentale nel Centro Direzionale di Milano, firmata dai soli Rossi e Meda, alla *machina* del complesso a mare a Lignano, il primo "foro" progettato da Polesello.

Nei coevi scritti, per Rossi e Polesello il progetto di architettura è strumento d'interpretazione e trasformazione della città contemporanea: la periferia, la dimensione metropolitana, il centro-città quale categoria operativa alternativa al centro storico. Se tutto questo traspare dal loro progetto per il Centro Direzionale di Torino, sul significato di quelle grandi figure essi divergono: i fatti urbani sono per Rossi i nuovi monumenti, per Polesello le dominanti, gli *outil* del piano.

«La formazione di figure architettoniche come nuovi concetti per una scienza in evoluzione diventa ragione di ricerca, invenzione e costruzione» scrive Polesello (G.P., *Le nuove figure*, cit.), svolgendo un difficile percorso che, nel rispondere alle motivazioni urbanistiche, alle funzioni della città contemporanea, ne elabora i prototipi, sondando gli archetipi dell'architettura, indagando sincronicamente l'antica e la contemporanea, per ricondurre tutto alla città, origine e fine dell'architettura.

Se la *Groszstadt-Architektur* di Hilberseimer, enucleando i tipi-funzione della città contemporanea nella sua dimensione metropolitana, dettava l'agenda dei temi che la ricerca e la didattica andavano affrontando, altri centri di riflessione si profilavano per la sua teoria dell'architettura: la formazione di "elementi/figure" per un'architettura urbana, l'operatività del concetto di "unità" nella città contemporanea.

Gesticolando con la mano, Polesello ci tava per noi, suoi assistenti, la frase di Le Corbusier (o di Polesello?) «je suis un voleur», in un incalzante, segreto dialogo con lui attorno alle regole, ai procedimenti, alle figure delle nuove dominanti urbane - i progetti moscoviti, il palazzo dei congressi di Strasburgo, i grattacieli, l'Olivetti di Rho... - al loro ruolo di "leve" che mettono in "funzione" il piano, alla creazione di un'inscindibile relazione tra architettura e urbanistica - i piani per Algeri, Rio, Anversa, per l'area centrale di Berlino del 1958. Come il manifesto lanciato da Le Corbusier nel concorso Hauptstadt Berlin contro la Stadtlan-

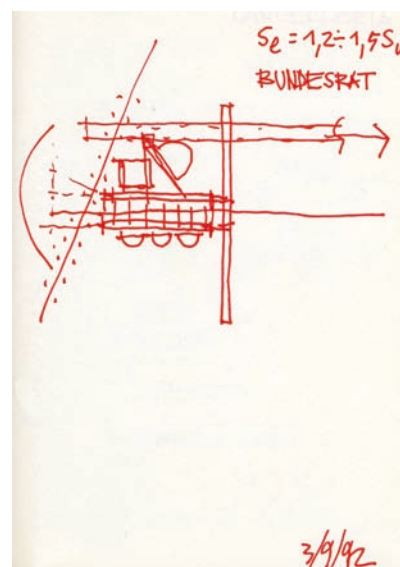
dschaft di Scharoun, così Polesello con il progetto per lo Spreebogen si opponeva alla *Kritische Rekonstruktion*: la città è, per entrambi, composizione nel piano di architetipi/prototipi, di nuove dominanti, di nuovi *outil*. La città è un'«architettura a mezzo di architetture».

Tuttavia, non tanto ai repertori linguistici inventati da Le Corbusier in una pratica tra le arti, quanto a Durand si rivolge Polesello per trarvi codici e repertori generali e per stilare "elenchi" ordinati di operazioni da compiere per la "messa" in opera delle figure dell'architettura: «Vale a dire: tracciamento del campo conoscitivo attraverso la collocazione e la reciproca posizione (misura) di architetture in una sorta di grande teatro dell'architettura (un firmamento), che è questa l'istituzione di un repertorio. E poi: costruzione di un sistema di vie (*marches à suivre*) per raggiungere utili risultati compositivi. In questo senso il lavoro di J.N.L.D. è lo sforzo maggiore di oggettivazione nel settore della composizione architettonica e riguarda, direttamente, la questione del "sublime" e della *rhetorica architettonica*, una sorta di moderno *Longinus Architectonicus*...». «Jean-Nicolas-Louis Durand seems to me the only architect who truly deserves to be called *revolutionary* - Polesello cita e fa proprie le parole di Joseph Rykwert -: this title has often been attached to the great visionaries of the preceding generation (Ledoux, Boullée) and to some of his contemporaries (Jean-Jacques Lequeu) so that its abrogation to Durand will have been justified. I would further submit that his designs may often rightly seem derivative of his elders and betters, yet the intellectual "machine" erected to justify both his practice and his teaching was so novel that it formed an inescapable barrier between the men of the Ancien Régime (such as Ledoux) who were his *near-contemporaries* and the following generations.» (G.P., *A proposito di J.N.L. Durand*, «Phalaris», 8, 1988).

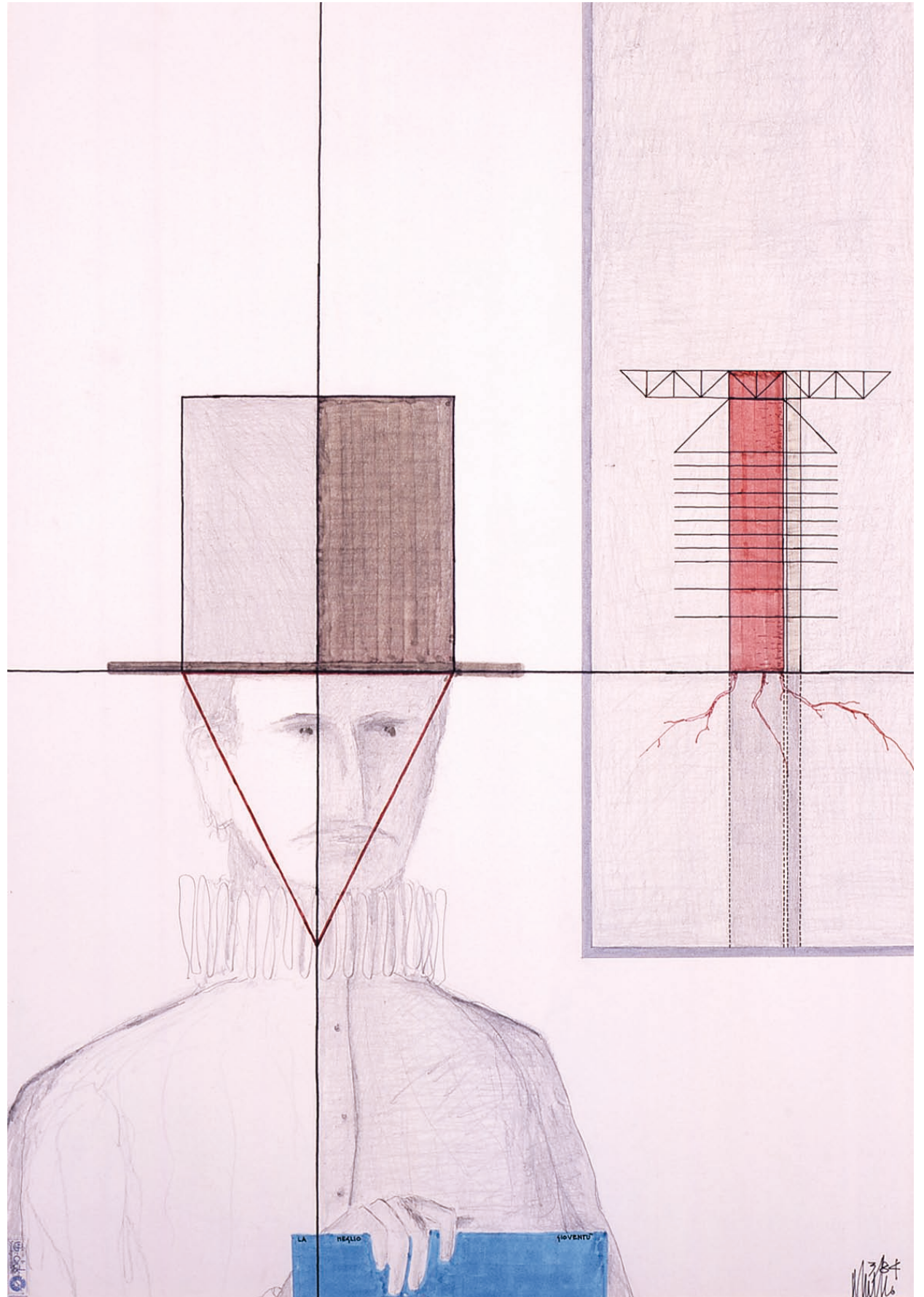
Dal centro direzionale di Firenze e Milano, a Danzica e Napoli, nonché nel lunghissimo ciclo veneziano - nella "capriata urbana" sul Canal Grande come ponte dell'Accademia (ripensando al ponte paladiano per Rialto, alle vedute veneziane di Carpaccio e de' Barbari), nel progetto per l'area realtina come ritorno alla sua funzione dominante di luogo di scambi commerciali (ripensando al progetto di Fra' Giocondo)... - la volontà di forma misura il concetto di "unità" nel corpo della città contemporanea, insieme la sua aspirazione e la sua impossibilità: «Noi crediamo poter dire che l'unità è il legame che produce un tutto, vale a dire l'accordo delle parti fra loro e coll'insieme, che il suo oggetto è di fare che tutti i dettagli e tutti gli accessori dell'opera possano essere ricondotti e coordinati ad un punto che ne divenga in certo modo il centro», scriveva Quatremère de Quincy (A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario*, cit.) e si interrogava Polesello.

Nelle molteplici relazioni che questa complessità apre, si sviluppa il "firmamento teorico" di Polesello, la ricerca di un "progetto rivoluzionario" e l'enigmatica, inquieta verifica della sua persuasività.

\* Nel volume *Com'è bella la città*, (AA. VV., Stampatori, Torino 1977) è presente il saggio di G. Polesello, *Il socialismo*



G.P., *La meglio gioventù*, marzo 1984,  
 © Eredi Polesello  
 Courtesy: Collezione Francesco Moschini  
 e Gabriel Vaduva,  
 A.A.M. Architettura Arte Moderna



**Civitas et Humanitas**  
 Carlo Gandolfi

Dopo anni di silenzio su Gianugo Polesello, apre allo IUAV di Venezia una mostra curata da Gundula Rakowitz. Oltre ai progetti veneziani più noti come quello per il Ponte dell'Accademia del 1985, quello per il Padiglione Italia ai Giardini dell'88 e quello per il Cimitero nell'Isola San Michele del '98 sono esposti progetti meno conosciuti e non per questo di secondaria importanza.

Al centro della stanza, un montaggio dei suoi quaderni, sapientemente aperti su pagine scelte. *Pensieri ed echi* nello spazio dell'aula Gino Valle. L'esattezza geometrica, la perentorietà del fare architettonico, la regola quasi matematica dei disegni originali e dei modelli convivono col sogno, l'intimità e l'intima ironia (o malinconia).

Da questa duplice natura della mostra emergono altrettante facce (tra le molte intuibili) di Polesello. La compresenza di civiltà – l'alto respiro dei progetti ideali ed insieme reali – e l'umanità: l'uomo, cioè, inserito all'interno di un'idea ampia che spazia dal territorio alla messa in scena di luoghi

domestici; un uomo rigorosamente assente nei disegni ma presente nell'essenza stessa dei progetti, nell'idea che li anima e che dona loro struttura e forma.

Uno degli scritti più utili ad un giovane architetto è senz'altro la sua testimonianza dopo la scomparsa dell'amico Aldo Rossi dal titolo, mutuato da Cicerone, *Ab initio indagatio initiorum*.

"Ci sentivamo obbligati ad immergerci in politica", afferma Polesello in questo emozionante intervento.

E qual è il termine di messa a sistema tra civiltà e umanità?

La politica, senza alcun dubbio. Una politica che in gioventù è necessaria e lo è etimologicamente, ontologicamente; una politica oggi assente, sfinita, vuota e paradossalmente quasi inutile o superflua per moltissimi.

La mostra racconta in maniera delicata e inedita il maestro scomparso nel 2007. *Figure, temi e architetture* si ripetono, trovano declinazioni successive e variazioni formando una scena sospesa nel tempo.

Questo ritratto veneziano, nel suo vibrare tra le due dimensioni – quella umana e quella civile – muove il pen-

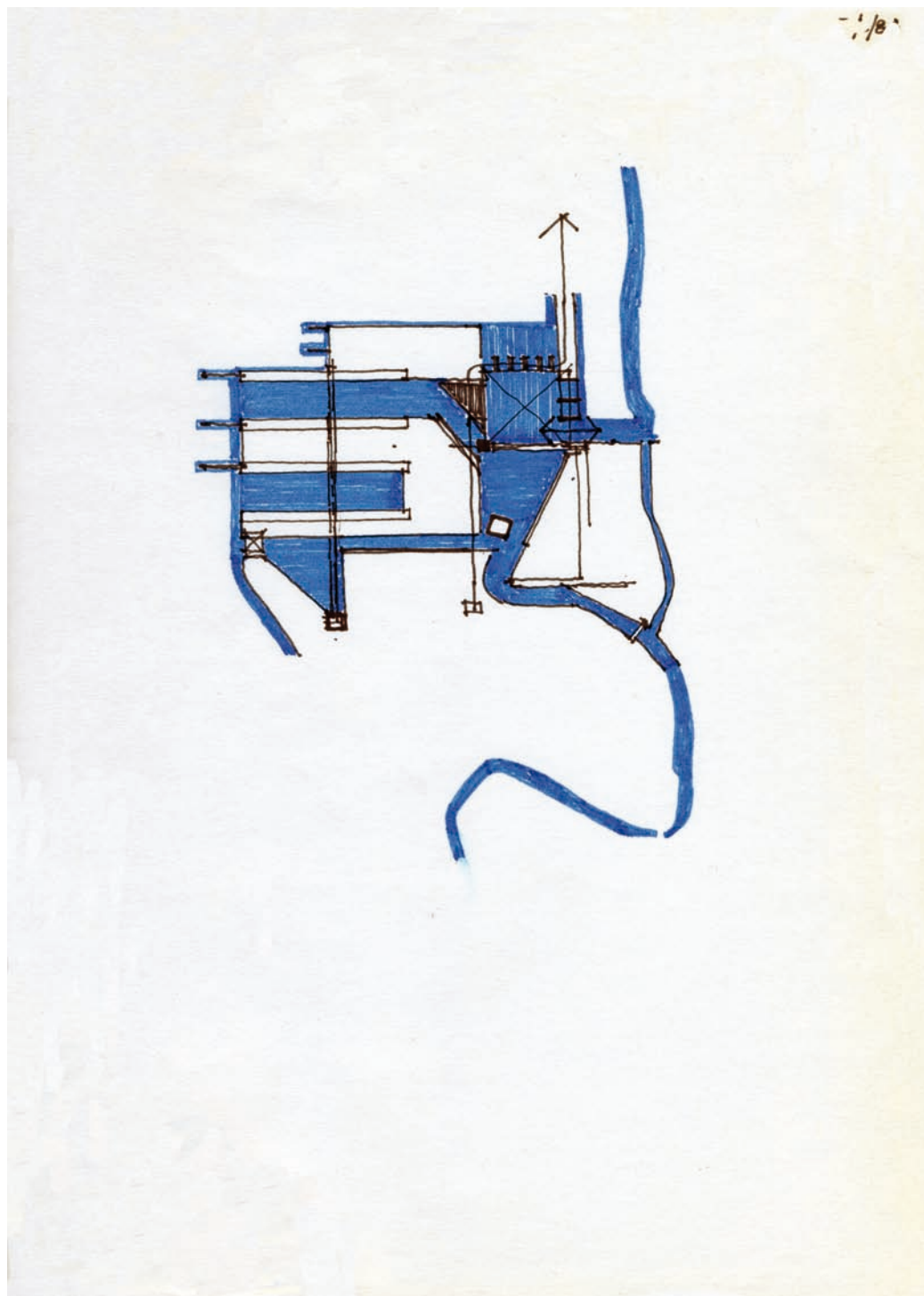
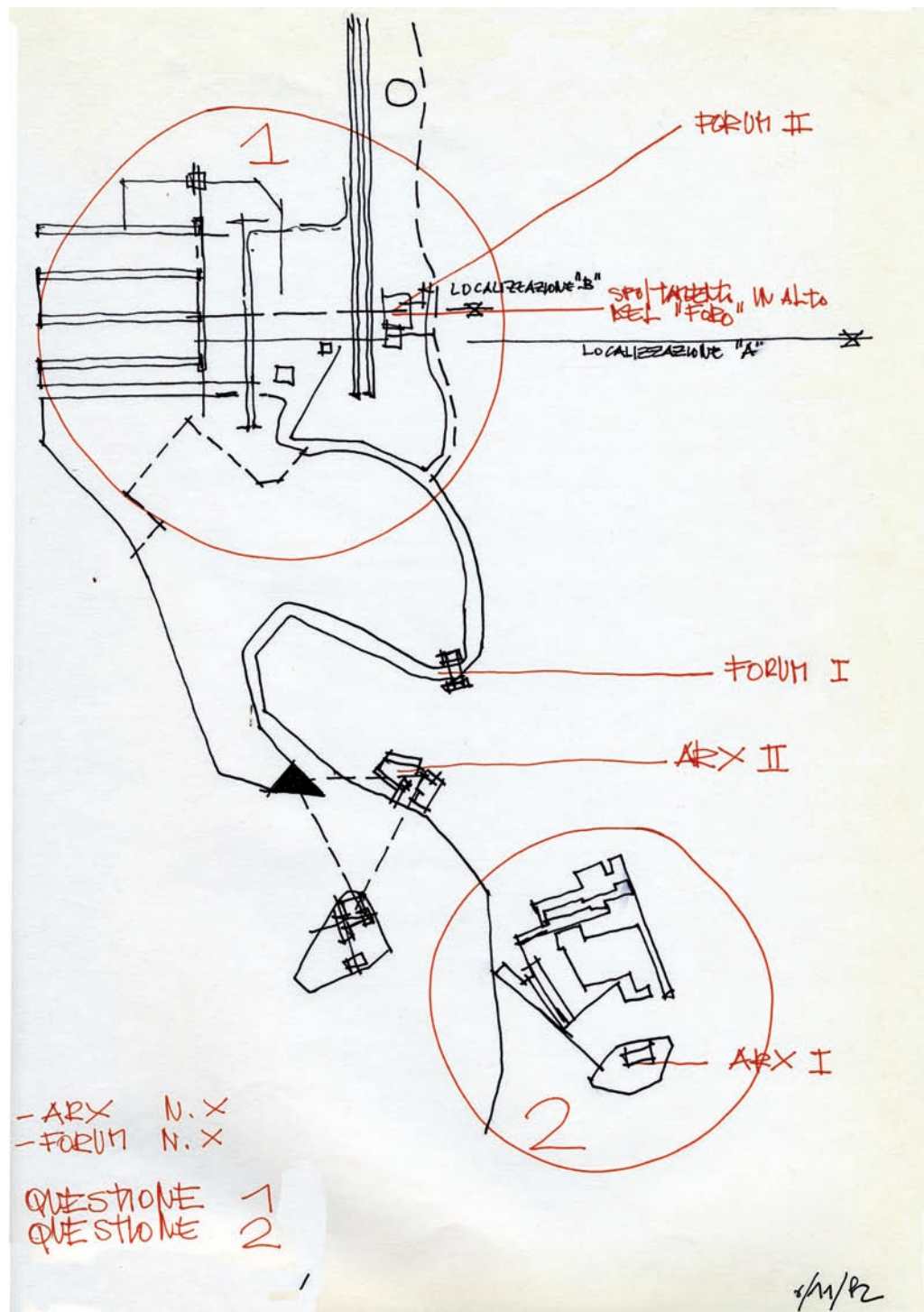
siero e lo rende attivo: provoca ciò che poche volte accade, ossia fa pensare e rende sereni.

Questo tragitto è il più architettonico possibile, quello tra *civitas* e *humanitas*: "passo dopo passo, senza scorciatoie possibili, senza vani voli dell'immaginazione" – ci ricorda Massimo Cacciari a proposito di Polesello – "dobbiamo costruire il nostro spazio". Un incedere possibile e vario, aperto a declinazioni ed esiti, come se "avessimo radici nella più solida terraferma"... È questo, se pensiamo a Venezia, un paradosso dall'ineguagliabile poesia: la summa dell'idea di terra e orizzonte, l'oscillazione delle onde, del sogno.

E così Polesello guarda attorno a sé, scruta pensieroso quell'orizzonte, con l'architettura e la geometria in testa quasi a incorniciare il reale.

E lunghe radici nel passato, nella storia e nel più certo dei fondali per l'architettura che è la terra.

*Recensione della mostra pubblicata in «AL», bimestrale di informazione degli Architetti PPC Lombardi, n. 486, nov.-dic. 2011*



**Teoria e pratica. Riflessioni intorno ad uno scritto di Gianugo Polesello**  
Lamberto Amistadi

Approfitto dell'invito per essere certo che non venga dimenticato uno scritto di Gianugo Polesello: *L'architettura in funzione* (pubblicato in: *La geometria in funzione nell'architettura e nella costruzione della città*, Quaderni del Dipartimento di Architettura e Progettazione urbana, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia 1985).

Il motivo di questa mia volontà risiede nella sua bellezza. Il tipo di bellezza di cui parlo riguarda la precisione o rispondenza tra il contenuto e la forma, come tra logica ed estetica, in altre parole nell'architettura del testo.

Il rapporto tra logica ed estetica è tradotto sul piano pratico nel rapporto tra logica ed empiria e in quello della stessa pratica con la teoria. In tal senso, il "famoso" chiasmo (la funzione in architettura ↔ l'architettura in funzione) ribalta il verso della ricerca (certamente *patiente*) dal piano analitico della deduzione a quello empirico dell'induzione e dell'intuizione: "L'essere in funzione, in architettura, diventa ricerca di precisione (in questo caso, riferita al mettere-in-funzione le

distinte parti di un fatto architettonico) e diventa anche problema attinente al concetto di "costruzione" e al concetto di "senso".

Ora, "costruzione" e "senso" ci ricordano che sia il Memmo che l'Algarotti, citando il Lodoli, parlavano di "architetto-filosofo" e non semplicemente di architetto-costruttore: un architetto che non soltanto pratica ma che – attraverso la pratica – mette in opera quantità significanti.

Da lì al passaggio successivo, "funzione" = "senso", il passo è abbastanza breve, in quanto "costruzione" e "senso" rappresentano bene, a mio giudizio, i corni di uno stesso problema, fissato nella logica e nell'empiria.

Dove troviamo, nel mondo contemporaneo, questa compresenza di logica e di empiria? Nelle procedure scientifiche (non solo nel mondo contemporaneo ma in ogni riflessione che vuole formalizzare una sequenza finita di esperienze)."

Il ribaltamento sottrae il tipo di logica di Polesello al pericolo dell'automatismo e del meccanicismo e stabilisce la prevalenza dell'intenzione volontaria nel rapporto tra costruzione e senso, cioè che prevale (deve prevalere) il senso di ciò che si fa (del da-farsi). L'architetto-filosofo **vuole** dare senso-forma ad una sequenza **finita** di espe-

rienze (progettuali). La perentorietà del richiamo etico è supportata dalle proposizioni di Wittgenstein (non a caso Wittgenstein e non il Carnap di "La costruzione logica del mondo"):

"Il linguaggio deve possedere la molteplicità di un posto di manovra che consenta tutte le operazioni che corrispondono alle sue proposizioni."

"In modo sorprendente il problema della comprensione del linguaggio ha qualcosa a che vedere con quello della volontà. Comprendere un ordine prima di eseguirlo ha una certa affinità col volere un'azione prima di compierla."

Poco più avanti, Polesello stabilisce esattamente il campo nel quale l'architettura fa esperienza di sé (e l'architetto dell'architettura). A partire da tali esperienze l'architetto-filosofo è in grado di ricavare a posteriori i principi generali di questa razionalità (fino ad esprimerne le "motivazioni architettoniche").

"Se volessi ancora seguire le parole di Wittgenstein, dovremmo parlare contro la geometria euclidea e affidarci alla geometria dei corpi: in quanto la geometria dei corpi è il luogo dell'esperienza."

"(...) E, parlando di spazio sensibile, devo riandare al concetto di G. Samonà, lì dove parla di "luogo-spazio". Samonà insiste a dire che soltanto i

"luoghi-spazi" possono essere oggetto di architettura e solo di questi "luoghi-spazi" noi possiamo dare immagini, che sono lo specifico dell'architettura come mezzo di trasmissione e di comunicazione."

"Epperò, operando nuove-antiche contraddizioni, riferiva nello stesso tempo la propria attenzione al "naturale", al "mondo del paesaggio", all'apprendimento sensibile degli universi spaziali (i "luoghi-spazio"). E ancora, continuando, esortava all'esplorazione dell'antico nelle nostre città con studi meno semplificanti, operando un cambiamento nella costruzione dei nostri universi tipologici.", Sul Dottorato di ricerca in *Composizione architettonica*, pubblicato su «Arx», n. 1, gennaio 1997.

Per tale via, l'attenzione si sposta dal tipo al luogo (typos → topos), dalla **parte al pezzo**:

"È possibile fare rimandi all'arte militare: il pezzo d'artiglieria; o al gioco degli scacchi: il pezzo degli scacchi. Io sono più interessato a fare un pezzo come "elemento" di una macchina in funzione."

Nel processo di costruzione logica (e di "logica posizionale"), la costruzione è contemporaneamente del linguag-

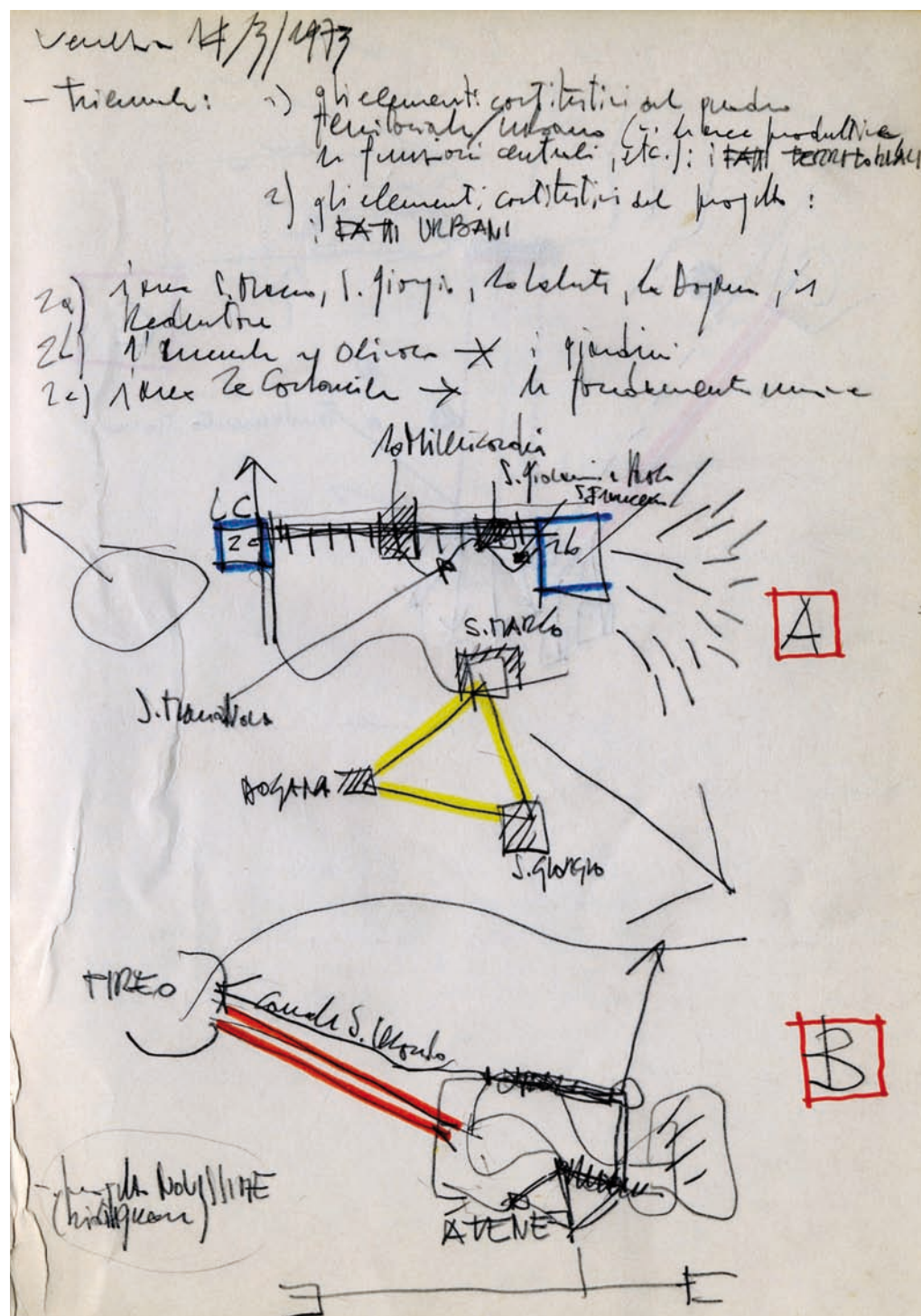
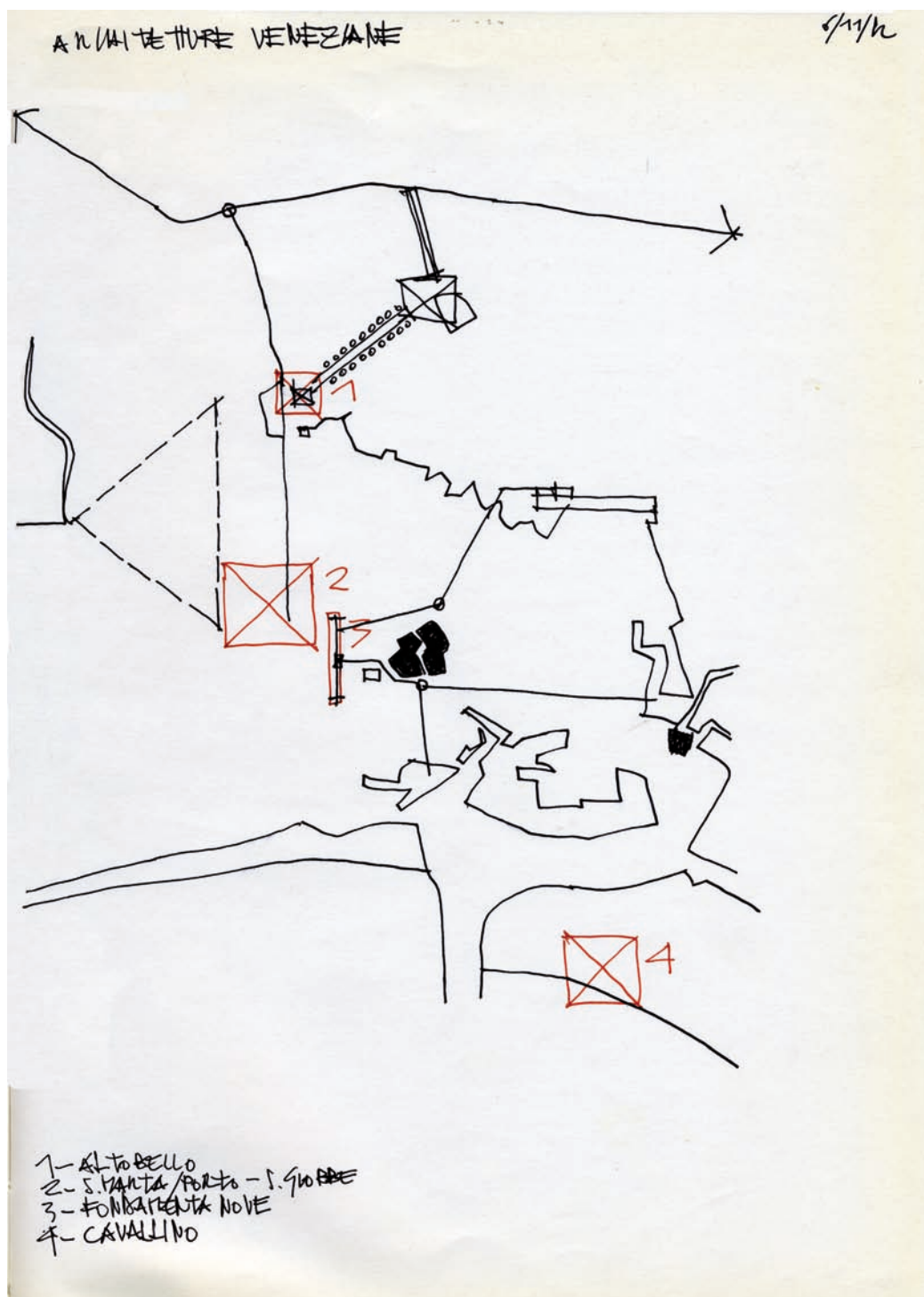
gio e della città e, al limite di tutto ciò che non si può dire, nell'etica della riduzione all'essenziale e all'esatto, risiede l'"indecifrabile", la proposizione fondamentale, "un modo di intendere il mondo guardando il mondo, cioè guardando le immagini del mondo. Attraverso le immagini del mondo scopriamo una realtà interiore più profonda delle immagini che vedevamo.

Questo è stato per noi il motivo dell'adesione a questa maniera artistica, che non è soltanto maniera ma che è proprio proposizione, punto di vista fondamentale."

(Ab initio, *indagatio initorum*. Ricordi e confessioni, in *Scritti su Aldo Rossi* «Care Architetture», Torino 2002).

G.P., *Arx N.x, Forum N.x, Questione 1, Questione 2*, schizzo, 6 novembre 1982

G.P., Studio per il Forum II, Venezia, 1982



## Architettura e costruzione Michele Barbiero

Costituisce per me un punto di riferimento, in quel tempo di ideazione-progettazione-composizione o di analisi-scomposizione di un'opera, questo pensiero: non dimenticare mai che "un'opera di architettura è necessariamente una costruzione".

Necessario è che un'opera architettonica sia una costruzione: è requisito "sine qua non".

"Se aggiungiamo", prosegue Gianugo Polesello, "che vogliamo intendere la costruzione come esito dell'impiego di strumenti tecnici (...) è più facile e comprensibile dire che l'architettura è un'operazione tecnica (un montaggio, ndr) che implica uno strumentario specifico", (...) ovvero "che l'architettura è una tecnica".

Ho voluto citare questo brano tratto dal saggio di Polesello, pubblicato nel 1980 in una raccolta dal titolo "Progetto realizzato", edizioni Marsilio, perché di fronte a questa mostra, dedicata ai suoi progetti "veneziani", ha una sua emblematicità e per molti aspetti una valenza anticonformista, per il suo rimando a questioni intorno al corretto rapporto struttura-forma e forma-contenuto; tanto più lo sottolineo pensando al tempo di "disagio diffuso" che contraddistingue l'ingresso alla nuova

era del terzo millennio in cui viviamo e che nel disorientato panorama odierno si manifesta in costruzioni e nelle architetture di ricerca che sondano e indagano linguaggi che si vorrebbero condivisi o nuove vie espressive, più volte autoreferenziali, formaliste, più attente a proclamare una identità, oppure ripiegate al risultato di una forma (che si identifica spesso con l'involucro esterno) slegata o incoerente rispetto ad una struttura interna.

Ad una maglia regolare e ad una struttura trilitica ripetuta si contrappone un limite/involucro esterno organico ed amebico; pilastri o colonne scandiscono uno spazio e ritmi dimensionali euclidei, che si infrangono contro una superficie che invece continuamente modifica il suo rapporto spaziale e, dilatandosi o restringendosi, stimola la percezione spaziale in una sorta di autoerotismo visivo fine a se stesso, ovvero, in un sistema (costruttivo) che in realtà decostruisce e tradisce lo spazio e basta.

In questo senso trovo essere sempre più sottile il crinale che separa le esibizioni formali/formalistiche da più raffinate e intelligenti esperienze dell'Espressionismo contemporaneo, la cui manifestazione e messa in opera deve molto all'odierno livello di informatizzazione nelle produzioni progettuali degli studi di architettura/ingegner-

ria e all'industria con la definizione e formazione di elementi, di materiali e materie sempre più sofisticati.

Se da una parte questa innovazione tecnologia-informatica ci ha permesso di ampliare il "vocabolario" e liberare utilmente molte energie contenute nei materiali e nelle loro prestazioni, dall'altra è divenuta più appannata, a volte instabile, l'attenzione allo spazio e alla sua definizione attraverso proprio gli elementi dell'architettura, questione invece assolutamente centrale ed evidente nel lavoro di Polesello.

La sua ostinata "perentorietà" mi conduce ad una volontà di dare forma (e senso) allo spazio.

Il "repertorio disponibile" per il montaggio si è, perciò, certo arricchito e le sollecitazioni del mercato e più in generale della domanda tende a determinare anche un ampliamento del "discreto" iconografico da usare nel progetto architettonico dentro la serie di esperienze e di domande continuamente mutevoli. Valutare la quantità di repertorio (il "discreto") che si pone in essere è affidato all'intelligenza (e al cuore) che sono chiamati a dare, ad assegnare un senso, un significato all'esperienza progettuale/compositiva specifica.

Ritrovo (e ho trovato) questo "discreto" nei materiali d'archivio selezionati per la mostra e tra i molti documenti e di-

segni non esposti per ovvie ragioni di tema e spazio.

Lo troviamo nella messa in opera di quegli elementi (proprio quelli e niente più) utili a dire ciò che si deve dire, e sempre con una tensione di "riduzione", Massimo Cacciari direbbe del "principio di economicità", cioè, il condurre ad elementi, figure, segni ritenuti necessari a dire (esattamente) quella cosa lì.

La riduzione è perseguita alle diverse scale (i particolari, ad esempio, mantengono una rappresentazione astratta ancorché assolutamente esatta), rimandando la risoluzione specifica tecnica all'ingegneria o all'officina, cioè, a dire che prima di tutto vi è un principio, una o un insieme discreto di idee e pensieri che "guidano" e conducono il progetto o il dettaglio, determinandone in questo modo la chiarezza espositiva.

Questo mi ha raccontato e mi rivela continuamente la perentorietà del gesto di Polesello che segna, che traccia sul foglio bianco dei suoi quaderni o nei ritagli di sottolucido, gesto che definisce e che mette in relazione... un determinato punto ad un altro o il segno che individua gli elementi sostanziali di una costellazione.

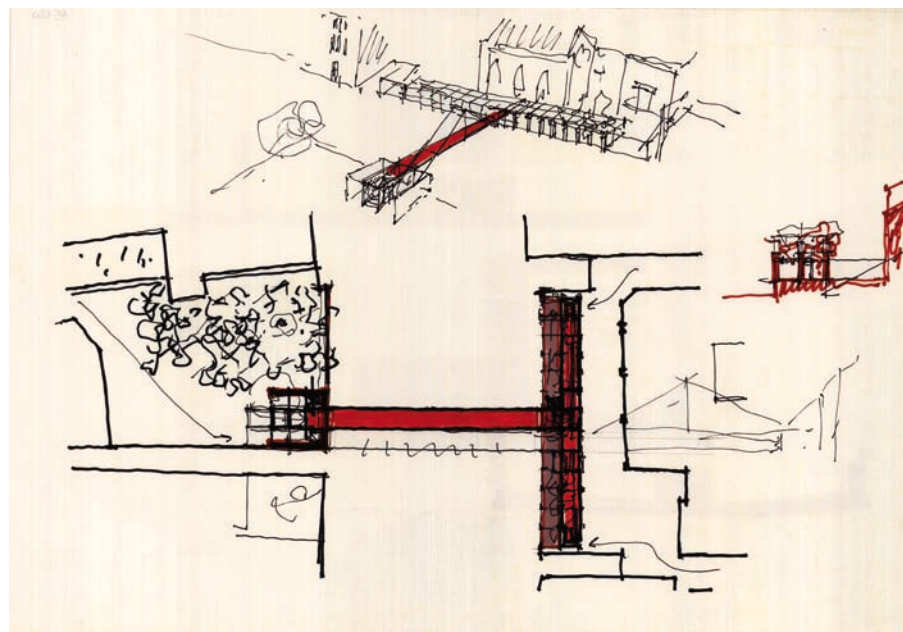
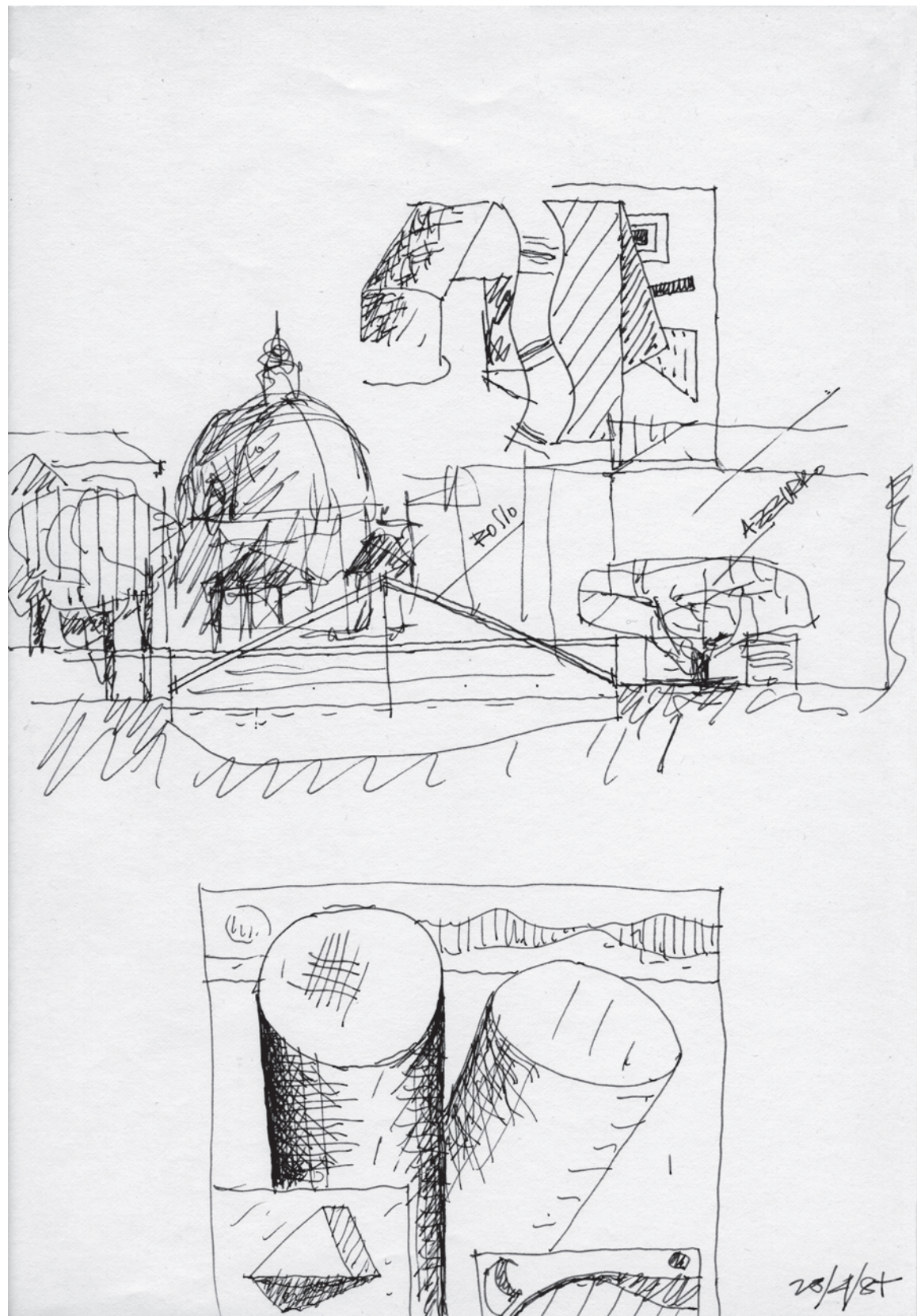
Sono gesti che, stabilendo rapporti, scelgono.

È per questo che il Padiglione Italia è

un prisma a base triangolare isoscele e non equilatera, cioè ha una direzione e un verso.

G.P., *Architetture veneziane*, 6 novembre 1982

G.P., *Venezia*, schizzo comparativo tra Venezia e Atene, 14 marzo 1973



## Analisi degli schizzi di Gianugo Polesello

Sezioni orizzontali/verticali di architetture che integrano in un unico gesto lo schema statico e lo spazio architettonico

Franca Caberletti

Gundula Rakowitz nella mostra *Gianugo Polesello Maestro dell'indecifrabile/autoritratti Veneziani* curata per lo IUAV di Venezia, accosta i progetti "veneziani" di Polesello agli autoritratti degli ultimi anni della vita rilevando quanto resti ancor più "indecifrabile" la sua opera se si scinde dall'uomo. Polesello disegna se stesso in pianta e in sezione come se fosse una delle sue architetture confermando, anche con l'autoritratto, che la pianta/seziona è la generatrice del progetto.

Serena Maffioletti nella *tavola quadrata* tenutasi l'11.01.2012 presso lo IUAV, in concomitanza con la mostra curata da Rakowitz, ha ripercorso in modo filologico il rapporto che legava Polesello, allievo/figlio, ai suoi maestri/padri Gardella e Samonà. Molteplici le sfumature colte dall'ultima generazione di allievi e studiosi dell'opera di Polesello, esposte durante la *tavola quadrata* (Laura Pezzetti, Tommaso Monestiroli, Paola Liani, Mauro Marzo, Sara Carbonera, Paolo

Ceccon, Giorgio Pettenò, Franca Caberletti, Sandro Pittini, Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente, Magda Minguzzi). Personalmente ho ricordato la figura di Polesello attraverso il rapporto instaurato con la tesi di laurea, "l'osservatorio astronomico, la stazione remota di controllo: un progetto d'architettura", relatori Gianugo Polesello, Armando Dal Fabbro e Carmelo Majorana, 1996. Polesello m'invitò da subito ad affrontare il tema progettuale dell'osservatorio astronomico partendo dall'origine, cercando nella storia l'evoluzione del tipo architettonico e della pianta centrale correlata alla funzione specifica del tema. Durante il percorso di maturazione del progetto, l'invito ripetuto era quello di eliminare tutto ciò che era superfluo, lasciando nella pianta/seziona solo gli elementi essenziali. Nell'approccio di Polesello, anche i temi e gli aspetti ingegneristici e tecnologici più complessi potevano tradursi in un progetto d'architettura. I rimandi ai suoi progetti erano continui: la funivia di Ravascletto sul monte Zoncolan del 1972, il ponte dell'Accademia di Venezia del 1985 e molti altri. Standogli vicino compresi che la definizione Albertiana di "bellezza" calzava perfettamente col suo concetto di architettura ovvero di "concininitas, di armonia tra tutte le membra,

nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio". Nelle opere di Polesello, si sente la *concininitas* tra tutte le membra, tra tutte le parti che la compongono. Le membra sono composte nel progetto attraverso la regola matematica e geometrica. Il reticolo cartesiano della maglia geometrico/strutturale a passo di 7,5 metri, adottata nella pianta e nell'alzato, definisce le proporzioni stesse della sua architettura. L'architettura di Polesello mira a conservare la forma pura delle figure geometriche che la compongono: il triangolo isoscele, il quadrato, il cerchio, il prisma, il cubo, il parallelepipedo, il cilindro. Polesello elide dalle sue architetture "l'ornamento" poiché lo considera "pulchritudo addita", un "attributo accessorio, aggiuntivo non indispensabile". Le architetture di Polesello sono quindi struttura da subito, dallo schizzo, dal momento del concepimento dell'idea stessa di architettura. La sua architettura si astrae a tal punto che diviene schema statico/strutturale e al contempo funzionale. In particolar modo negli schizzi a china Polesello lascia sul foglio le tracce e il peso della struttura stessa dell'architettura: alcune linee sono maggiormente calcate e ingros-

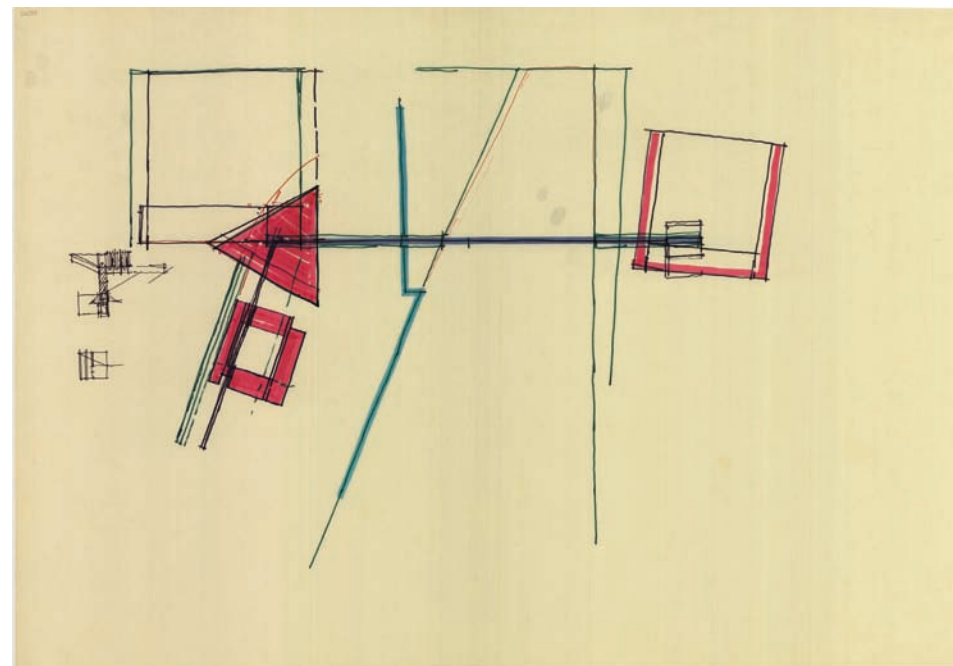
sate, sono impronte dell'architettura pensata. Sono chiari i rimandi all'architettura classica trilitica, architravata, dove i sostegni verticali sono rappresentati dalla colonna e quello orizzontale dall'architrave. L'architettura classica è la matrice del suo pensiero ed è talmente interiorizzata che gli elementi architettonici estrapolati dalla storia dell'architettura, sono *montati* e ri-composti ironicamente all'interno del progetto in modo non canonico: gli elementi evocano un mondo classico che resta il simbolo di un modo di procedere e pensare. Pensiamo alla cupola sospesa del progetto per il padiglione Italia o alle colonne del porticato d'ingresso nel progetto degli Uffici per la Camera dei Deputati. Negli schizzi, Polesello definisce in modo istantaneo gli elementi costitutivi del progetto, il reticolo spaziale, la pianta, gli *elementi verticali* (le colonne, i pilastri, i setti murari,) e gli *elementi orizzontali* (gli architravi, le capriate, i solai a piastra, le coperture reticolari, le passerelle); gli elementi portanti (fissi) sono distinti da quelli di tamponamento (mobili), le parti opache dalle trasparenti. In molti progetti Polesello adotta la struttura intelaiata, le rette orizzontali (travi) e verticali (pilastri) o punti (colonne) si combinano di volta in volta secondo i vincoli posti e in base al tipo

di giunzione pensata. Studia strutture intelaiate in calcestruzzo, in acciaio e miste.

I materiali sono importanti pensiamo all'uniformità del granito bianco che costituisce il muro cieco perimetrale degli uffici per la Camera dei Deputati (Roma 1966), al muro di lamiera di acciaio nel secondo progetto per il Museo della Resistenza nella risiera di S. Sabba, Trieste 1966-68, due muri in lamiera di acciaio con armatura in profilati, irrigiditi trasversalmente da una serie di diaframmi sagomati dell'altezza di 15 m. Il pensiero di Polesello è in continuità con Mies e Le Corbusier. Nei suoi progetti le strutture si montano a incastro guardando anche alla tecnica costruttiva del suo tempo: la prefabbricazione degli elementi montati e assemblati in opera. In molti progetti Polesello adotta elementi strutturali di facile montaggio per creare architetture complesse nello spazio, nel controllo della luce naturale e nell'articolazione delle funzioni e dei percorsi.

G.P., Ponte dell'Accademia, Venezia, composizioni con solidi platonici, 28 aprile 1985

G.P., Ponte dell'Accademia, Venezia, studio in pianta, alzato e prospettiva, 1985



## Coerenti contraddizioni

Sara Carbonera

L'ossimoro è la figura retorica prediletta da Gianugo Polesello e la sua insistenza sul ruolo che essa ha in architettura ci offre un indizio su come leggere e interpretare i suoi progetti.

Questi sono apparentemente caratterizzati da un'estrema coerenza, da un rigore che non ammette deroghe, eppure ci appaiono spesso indecifrabili, proprio per quel loro essere *coerentemente contraddittori*.

Il più grande ossimoro palesato dall'architettura di Polesello è il suo essere al contempo classica e anticlassica, dichiaratamente *moderna*.

Classica per l'unità albertiana della *composizione*, la *concinnitas* di architetture a cui "nulla si può aggiungere né togliere" senza comprometterle, per il senso della misura e delle proporzioni, per l'uso di un modulo riproposto ossessivamente a tutte le scale.

Decisamente anticlassica per il ricorso a forme addirittura anti-tettoniche e anti-architettoniche, storicamente inedite, e per la *sprezzatura* con cui alcuni elementi archetipi della costruzione vengono declinati all'interno di una sintassi che ne stravolge il senso.

Pensiamo, ad esempio, alla colonna, unità minima del linguaggio architet-

tonico, così ricorrente nei progetti di Polesello. La colonna è ridotta alla sua elementarietà geometrica: un cilindro dalle proporzioni rigorose. Ma sono ancora colonne quei cilindri d'acciaio, vitruviani nelle proporzioni, ma lasciati senza architrave, posti all'ingresso della Camera dei Deputati, nel progetto di concorso del 1966, o quell'*enfilade* di tubi blu dell'Università di Las Palmas che sembrano reggere solo un'esilissima putrella bianca e non il peso dei solai agganciati al loro fusto?

Questa *dissociazione* tra forme archetipe dell'architettura e linguaggio classico diventa nota poetica nel modo in cui viene interpretata la cupola del Padiglione Italia ai Giardini della Biennale nel progetto di concorso del 1988. Il preesistente affresco del Chini viene inglobato in una calotta d'acciaio, materiale che ne permette il ridotto spessore. La semisfera, resa pura nella sua geometria identica all'intradosso e all'estradosso (a differenza del Pantheon) proprio grazie al ricorso al materiale moderno, è agganciata al solaio e pertanto non poggia più, come le cupole classiche, su sostegni verticali. Si libra in aria, liberando completamente l'intradosso del piano d'imposta: addirittura non c'è più un piano d'imposta. La possibilità di estremizzare la componente geometrica degli elementi della

costruzione fino ad un livello impensabile per l'architettura classica deriva a Polesello dall'utilizzo dei materiali del *moderno* - acciaio, cemento armato e vetro - con cui quegli stessi elementi vengono completamente reimpostati dal punto di vista costruttivo. Una cupola d'acciaio non ha bisogno di centine per essere posta in opera: si costruisce fuori opera e poi "si monta" e il *montaggio* da tecnica costruttiva diventa anche metodo compositivo, totalmente anticlassico perché desunto dal mondo delle macchine e ritrovato nei maestri del Movimento Moderno: le Corbusier e Mies fra tutti.

Il progetto più coerentemente contraddittorio è sicuramente quello per l'ampliamento della Camera dei Deputati. Cosa di meno architettonico di un prisma a base triangolare quasi completamente cieco? Il triangolo: il poligono con il minor numero di lati, è allo stesso tempo un ideale geometrico e una forma antifunzionale, se usata in pianta. È *ideale* e quindi classica, *nuova* nella storia e quindi moderna. Il prisma triangolare è anche una forma che nega la plasticità delle architetture classiche e il rigore della prospettiva: ogni faccia verticale ci appare come piano indipendente, non si percepiscono le profondità. E che dire della grande colonna isolata, evidente cita-

zione delle colonne coclidi imperiali, smaltata e trasformata in opera d'arte contemporanea, in un montaggio di arte e architettura che ricorda il lecorbusieriano portale di Ronchamp?

L'uso purista della geometria, dal rigore classico ma fuori dalla *tradizione* nelle forme scelte ricorda Boullée: la sfera del Cenotafio di Newton, allo stesso tempo massima espressione della razionalità neoclassica e novità assoluta nel suo essere forma inedita, addirittura *impossibile* nell'architettura tradizionale.

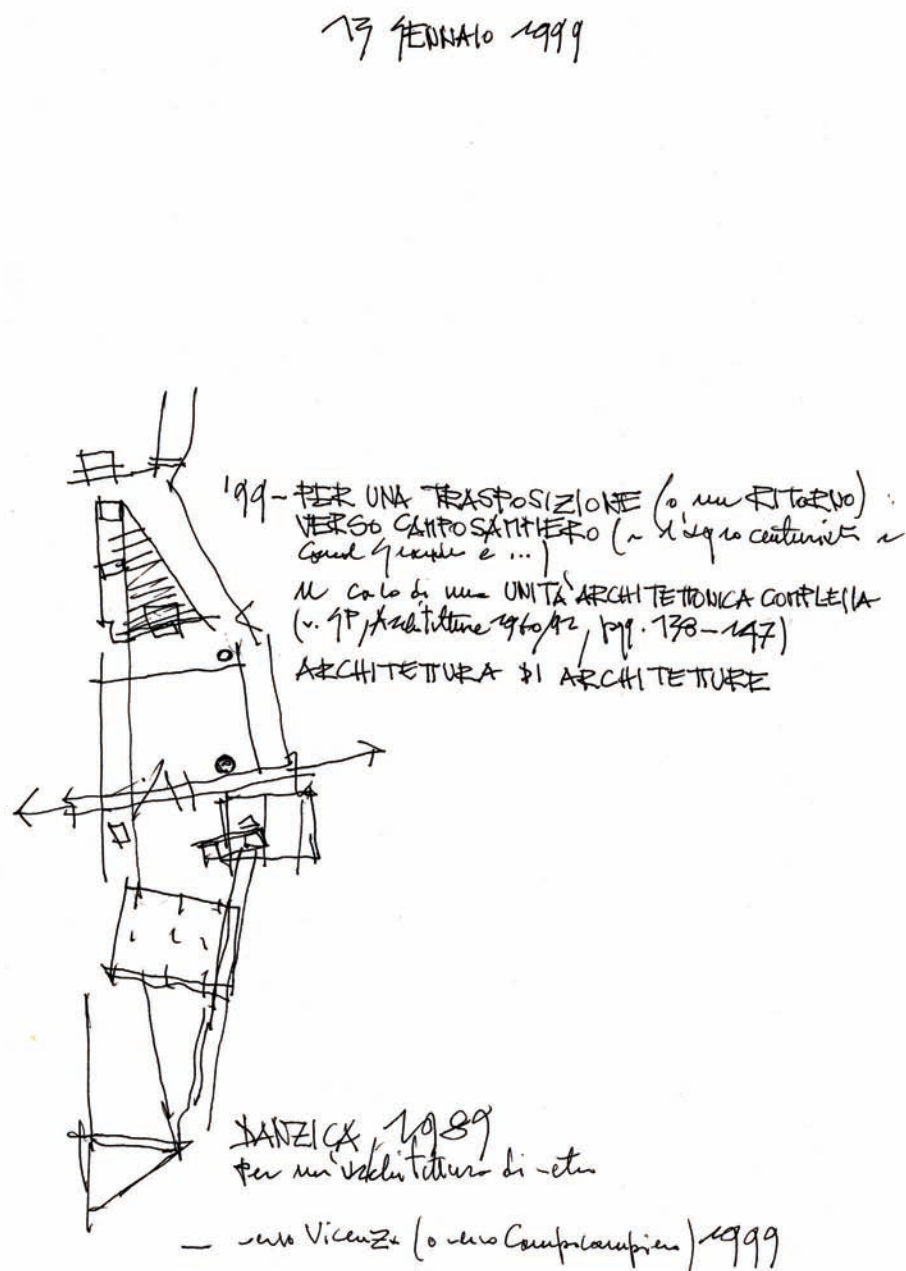
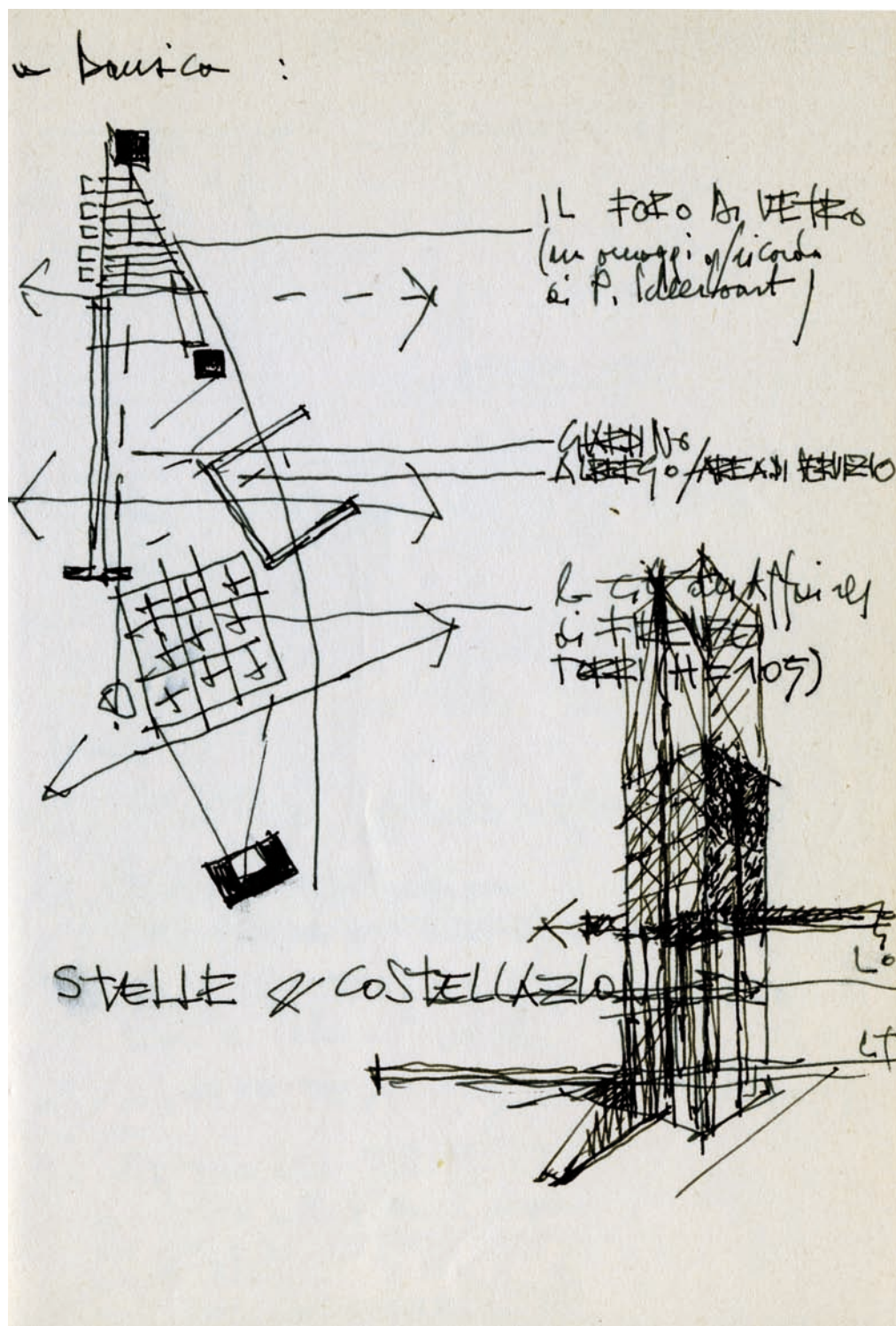
E ricorda anche Mies: il rigore geometrico, la modularità, la chiarezza della costruzione contrastano con l'esibizione di materiali contemporanei, che rendono possibili nuove soluzioni costruttive impensabili nell'antichità. Ecco allora l'allontanamento dei sostegni dagli angoli, paradossalmente svuotati, nella Neuenationalgalerie di Berlino, o la drastica separazione tra sostegni verticali e lastre di copertura del Padiglione di Barcellona, elementi di cui si è perso, visivamente, il nesso costruttivo.

Il ricorso a materiali della contemporaneità, associati a forme archetipe ed usati in modo assoluto, è tema centrale nella poetica di Polesello: i volumi mantengono la loro integrità di forma e materiale in maniera impressionante

e ci si chiede come ottenga questa assenza di dettaglio, questa non necessità del dettaglio. Edifici che miracolosamente ci appaiono senza finestre, senza porte, senza sporti, puri ed eleganti. Talmente moderni da risultare senza tempo, cioè classici.

G.P., Ufficio per la Camera dei deputati, Roma, studio assonometrico, 1966

G.P., Progetto Venezia-ovest: terminal auto-ferroviario-marittimo, studio planimetrico dei due fori, 1985-1986



**Una disposizione poetica**

Paolo Cecon

Gianugo Polesello transita in un '900 in cui i codici figurativi, i testi, perdono progressivamente la capacità di messa a fuoco dell'unità indivisibile così come ogni forma narrativa si scompone in infinite possibili interpretazioni e variazioni di senso.

La sua condizione intellettuale, di una complessità che esula da ogni riduzione epocale, si è contraddistinta per un particolare e cinicamente analitico uso funzionale delle risorse culturali, che si manifesta in progetti pervicacemente ossessivi, guide rigorose per il proprio agire. Agire responsabile, etico, che restituisca liceità all'azione; agire artistico, estetico, che riconosca bellezza e verità all'azione; agire cognitivo, razionale, testimone della logica che istruisce l'azione.

Tre condizioni che, mi piace pensare, sottendono una sua personale ricerca di cui l'architettura è solo l'evidenza sensibile.

Pensare se stessi oltre il contingente, oltre ogni tempo specifico, oltre i clichè, ricercando un'azione libera ma responsabile, presuppone un momento di giudizio che possa dar fondamento ad una trasformazione consapevole, ad ogni prefigurazione di progetto.

Tale condizione limite dell'agire incondizionato, può essere trovata, seguendo quanto suggerito dallo stesso Polesello, nella 'radice retorica' dell'*ipotesi schematica* di Kant che, associa, nello schema, concetto ed intuizione sensibile. Attraverso l'uso di schemi si può sottoporre ogni procedura a giudizio, osservandone gli sviluppi senza pregiudicanti *ex ante*, perseguendo l'agognata unità di senso - logica, etica ed estetica - dell'azione progettata.

Durante il comporre, per fornire ragioni alla forma, la procedura schematica ripete continuamente la richiesta di giudizio e, così, ogni azione conseguente, ripetuta ed affinata dal gioco combinatorio, diventa costruzione analitica, nell'accezione freudiana, sempre più precisa ed accurata, riducendo la forma al necessario e derivandola da un uso consapevole dei materiali disponibili ('a disposizione' ma anche 'da disporre').

I materiali combinatori, i luoghi-outils dal passato corbusieriano, appartengono a schemi intuitivi, sono 'concrezioni' astratte dal tempo che assumono sovrapposizioni e stratificazioni di ciò che li ha preceduti, come condensazioni all'interno di un liquido, come isole nel mare. Un mare che dovrebbe sciogliere il coagulo della generalità e

aprire lo spazio alla molteplicità come nell'immagine proposta da Cacciari ne 'L'arcipelago': isole che, pur rimanendo distinte, formano una figura, come stelle in una costellazione, una rete relazionale.

L'essere arcipelago che è della condizione ecumenica del paesaggio lagunare evocata da Polesello al convegno *Idea di Venezia* nel 1988: "(...) Mi pare che riconsiderare oggi (e mettere in pratica) l'unità lagunare, dell'eco-sistema lagunare, non sia sostanzialmente possibile se viene assunta un'ottica specialistica disgiuntiva, che distingue aspetti naturali ed aspetti artificiali che riguardino la città edificata e le barene con l'acqua come elementi separabili di fatto dalla prima. L'unità lagunare è una grande, straordinaria costruzione, è un enorme artifact di scala geografica che assume e coordina nel proprio interno diversi, distinti elementi, mediando lungo una scala che ha come estremi la wilderness e l'artificio totale (...)."

Attraverso dispositivi architettonici, analoghi degli antropologici foucaultiani, si simulano rapporti tra controllo e astrazione. Potere e sapere si confrontano in prove sperimentali dove la conoscenza esperienziale è astratta dal vincolo immanente della quotidianità. Sono note la tecnica, la procedura, le

regole del gioco, ma ignoti, non predefinitabili, sono gli stati progressivi - le unità parziali - della trasformazione, alla cui origine, senza vincolo contingente, c'è il libero arbitrio.

I dispositivi poleselliani non parlano di volontà di potenza, ma esemplificano la resistenza di un'azione pensante, sono contrari ad ogni frammentazione insignificante e banalizzante, opposti ad ogni condizione emergenziale, alternativi ad ogni opzione contingente: sono luoghi, sono soggetti a cui appartiene un senso.

L'aspetto esperienziale del costruirsi della forma è percorso di conoscenza, tentativo di dar significato che può trovare espressione nell'agire artistico, rimarcando il nesso tra esperienza e conoscenza già riconosciuto all'arte da Nietzsche e Adorno.

Poiesis è l'agire e anche il comporre, poietes è ciò che attiene all'azione e alla composizione, poieta è colui che agisce, che fa, che compone.

Nietzsche, in un passo di 'Così parlò Zarathustra' intitolato 'Della redenzione', delinea la figura del poieta che mi piace accostare funzionalmente a Polesello:

"Io mi aggiro tra gli uomini, come tra i frammenti dell'avvenire: di quell'avvenire che io vedo.

E il senso di tutto il mio operare è che

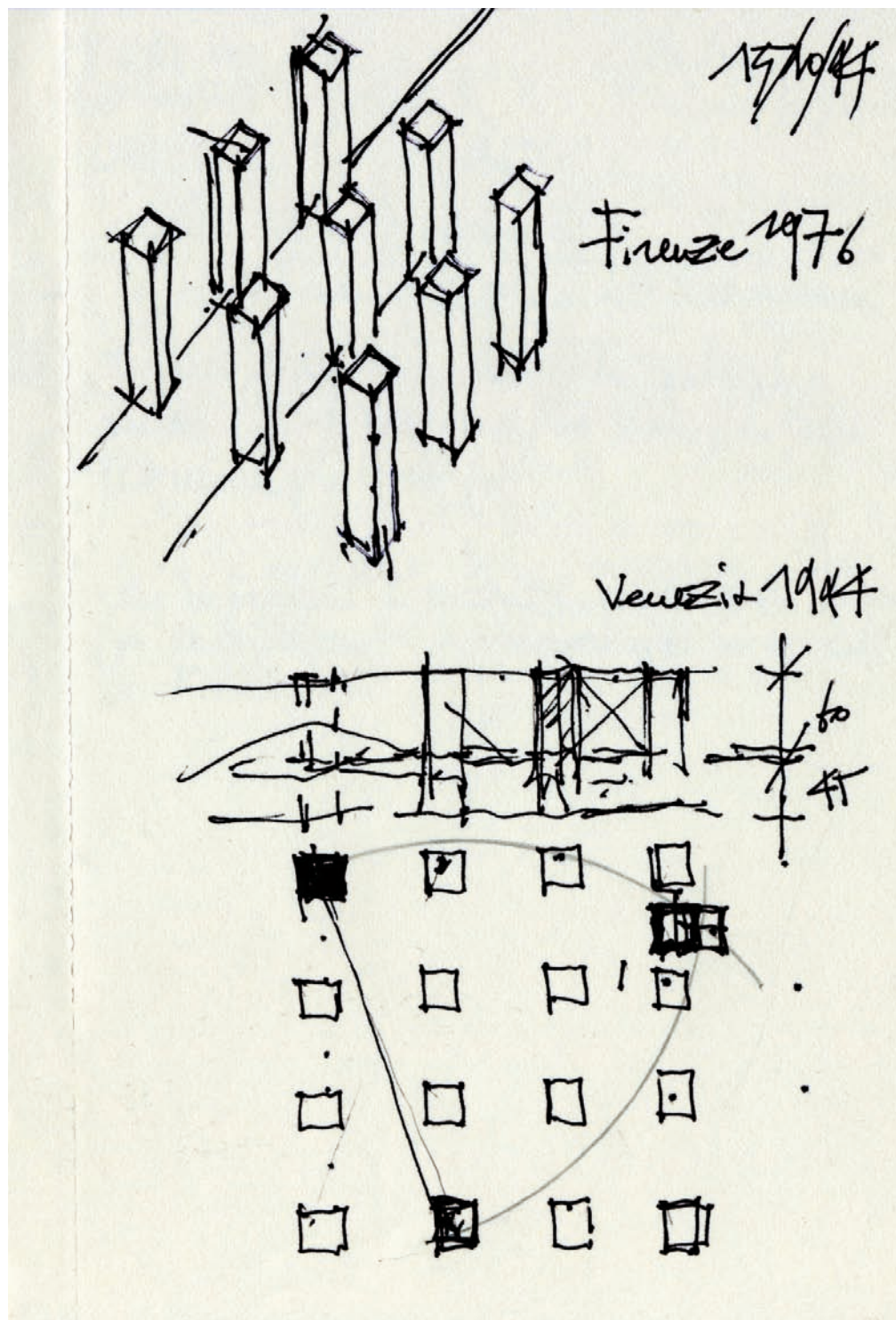
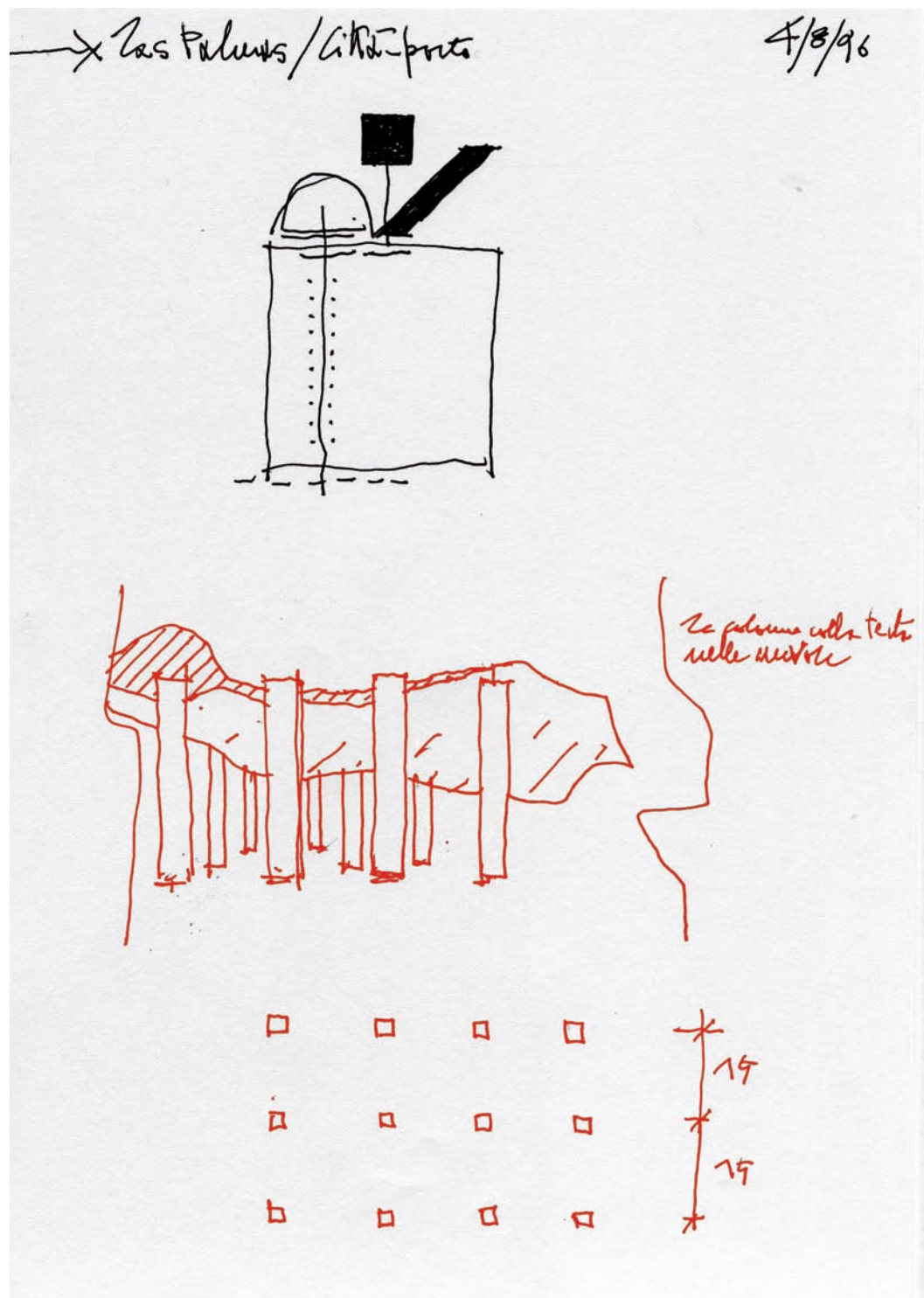
io immagini come un poeta e ricomponga in uno ciò che è frammento ed enigma ed orrenda casualità.

E come potrei sopportare di essere un uomo, se l'uomo non fosse anche poeta e solutore di enigmi e redentore della casualità!"

G.P., *Stelle & Costellazioni*, 12 giugno 1989

G.P., *Per una trasposizione (o un ritorno) verso Camposampiero*, 11 gennaio 1999





## Fingere rigorosamente Ildebrando Clemente

Non è sempre vero che le idee e i disegni di un architetto certifichino con trasparenza quali sono i loro fini o ciò che vogliono comunicare. Penso che nel caso dei progetti di Gianugo Polesello questo sia evidente nonostante proprio la chiarezza, la semplicità e il rigore compositivo che evidenziano, anzi che esaltano. In fin dei conti possiamo dire subito che Gianugo Polesello, con i suoi progetti, pare prendere *alla lettera* che l'architettura è la forma visibile dell'abitare. Abitare misurare. Lo strumento riflessivo fondativo, tecnico ed espressivo, per comporre e progettare le misure di un tale abitare è, ancora *alla lettera*, la geometria. E non è uno scherzo. Forse si tratta di un metodo e una volontà di far apparire quello che spesso è dato per scontato in un progetto. Portare alla presenza l'invisibile misurabilità che innerva le strutture costitutive del comporre e del progettare stesso. Potrebbe essere. Tuttavia è bene precisare che ancora più importante non è fino a che punto la geometria sia veramente un elemento centrale del suo comporre, ma come, attraverso tale strumento, possiamo costruire un'idea generale di architettura, al limite una proposta te-

orica, che in qualche modo ci riguarda ancora, in cui è possibile rinvenire e riproporre una visione per l'architettura della città del presente e del futuro. A questo proposito in queste note voglio accennare a tre temi che credo importanti per interpretare il suo lavoro: la morfologia, l'astrazione, il gioco. Il primo tema riguarda l'apporto dato da Polesello agli studi urbani intrapresi in Italia da Saverio Muratori e Giuseppe Samonà, nella comune ricerca di ordini e principi trasmissibili della disciplina architettonica, fondati sullo studio dei rapporti tra tipologia e morfologia urbana. A mio parere il contributo importante dato a questi studi da Polesello è da individuare nell'importanza che egli assegna alla componente morfologica per l'invenzione progettuale. Il dato morfologico risulta decisivo per riflettere sul come pensare le relazioni urbane, tra edifici e spazi aperti, tra pieni e vuoti costruiti. Decisivo per riproporre l'idea e l'importanza del progetto urbano. Un dato scomparso nell'attuale panorama dell'architettura contemporanea, ma necessario per riflettere sulla complessità del reale e le sue contraddizioni. A questa complessità è legato il secondo tema. Esso riguarda la questione del linguaggio, di come questa complessità trova una via espressiva trasmissi-

bile, logica ed emozionale. Ciò che questi progetti vogliono comunicare, riflette il problema stesso della rappresentazione astratta, dell'astrazione, una cifra espressiva costitutiva della modernità. Io penso che il bello del lavoro di Polesello lo possiamo leggere e vedere proprio nella consapevolezza critica di svolgere e sciogliere il suo progettare attraverso la cifra costitutiva della modernità: la neutralizzazione del sentimento del tragico. Sentimento che rompe e fa a pezzi qualsiasi idea consolatoria del reale, che fa saltare e mette in crisi qualsiasi ordine, sociale, politico e individuale. Sentimento che Gianugo Polesello pare recuperare paradossalmente proprio attraverso la figurazione astratta. Nella sua ansia di dare risposte razionali e sacrosante ai bisogni dell'uomo anche l'architettura, come hanno mostrato gli architetti più acuti del Novecento, ha cercato di neutralizzare le istanze conflittuali e tragiche del reale. Come Polesello svolge questo sentimento? Facendo finta, fingendo, con la sua rigorosa geometria compositiva, di poter armonizzare i conflitti del reale. Nello specifico i conflitti dell'architettura della città, i conflitti morfologici, di trasformazione ed espansione, gli innesti tra il prima, il già stato e il nuovo del progetto. Nel segno di questa dimensione costituti-

va della modernità egli ha sperimentato, cinicamente, l'ultima intima resistenza del tragico possibile: la sagacia comica. Fingendo un'armonia possibile tra opposte tensioni, componendo per dissonanza assoluta senza conciliazioni con l'esistente, Polesello ha riattivato quella dimensione assopita e carsica: ha riaperto la ferita. Per questo possiamo definire tragicomico il suo metodo, il suo gioco compositivo. E qui arriviamo al terzo punto. Nel tempo in cui non è più l'architettura a indirizzare e dare forma al destino della città, soggiogata dalla tecnocrazia e dall'economia, ricompare il gioco, la finzione: immaginare un'armonia possibile. Che ancora l'architettura possa giocare un ruolo decisivo nel destino della città, nel tempo della sua crisi, deve sembrare una cosa seria. Bisogna fingere rigorosamente. La forma comica è, appunto, l'altra faccia della medaglia. Il gioco è nel processo stesso del progetto che comicamente, non si spiega altrimenti, continua a fingere un ordine possibile, combinando e ricombinando sempre le stesse figure che continuamente fingono di essere altro da sé pur restando se stesse. Principio comico e non ironico, proprio per questo assolutamente paradossale. L'ironia romantica tutto vuole dissolvere, mentre il comico finge continuamente

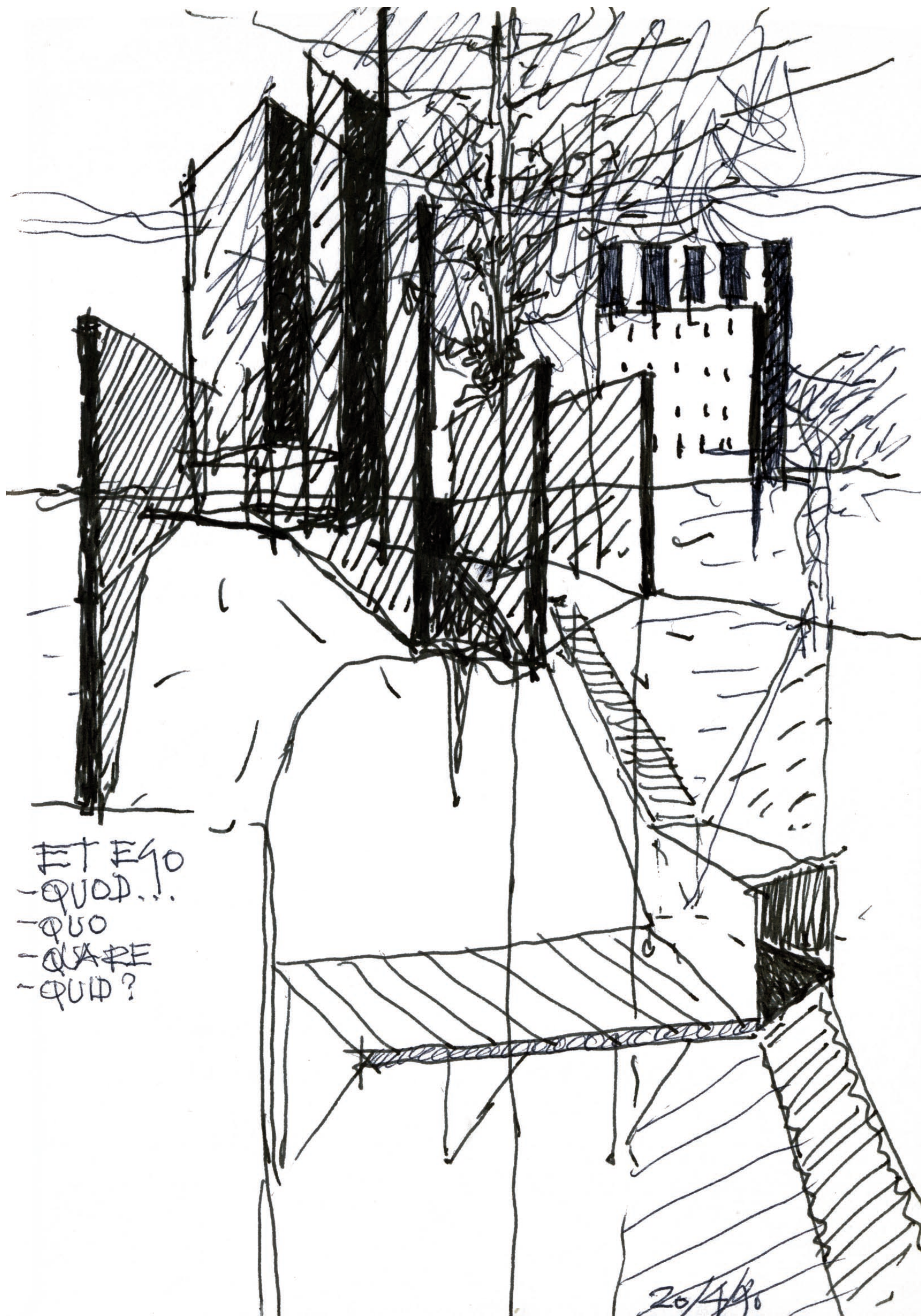
progetti che continuano a naufragare di fronte alle distorsioni della realtà. Anche per questo il suo progettare è assolutamente ostinato, tenace e divertente. Il gioco del fanciullo che fanciulleggia, un gioco serio, perché ne va di mezzo il destino stesso del gioco del progetto: orchestrare ogni cosa affinché nel vuoto che progetta qualcosa accada. Rendere possibile con l'architettura, con la sua semplice presenza, nella città, una vita in cui anche le emozioni, accanto ai bisogni, possano favorire il miracolo della conoscenza che porta al benessere e alla felicità.

G.P., *Le colonne colla testa nelle nuvole*, 4 agosto 1996

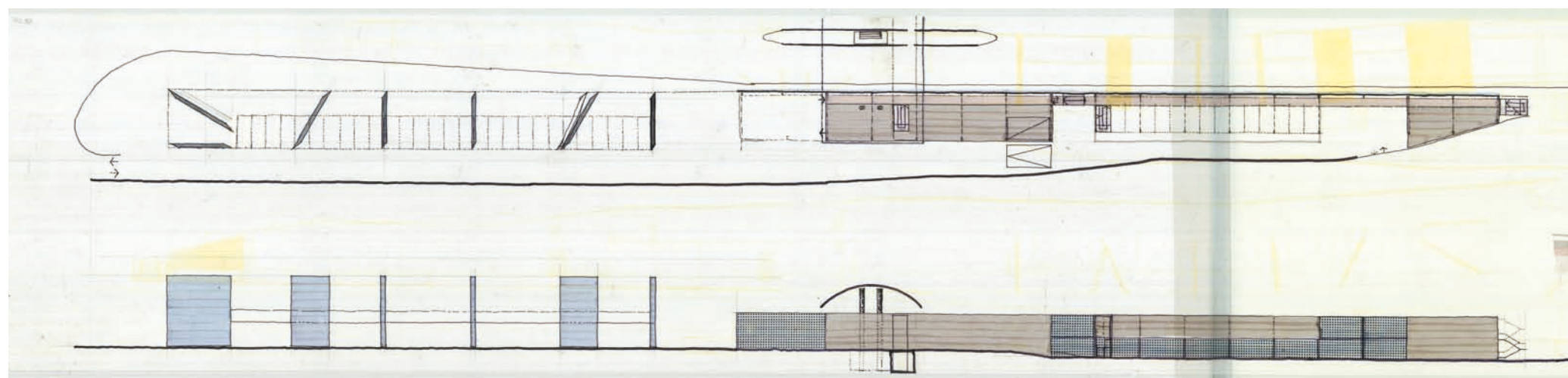
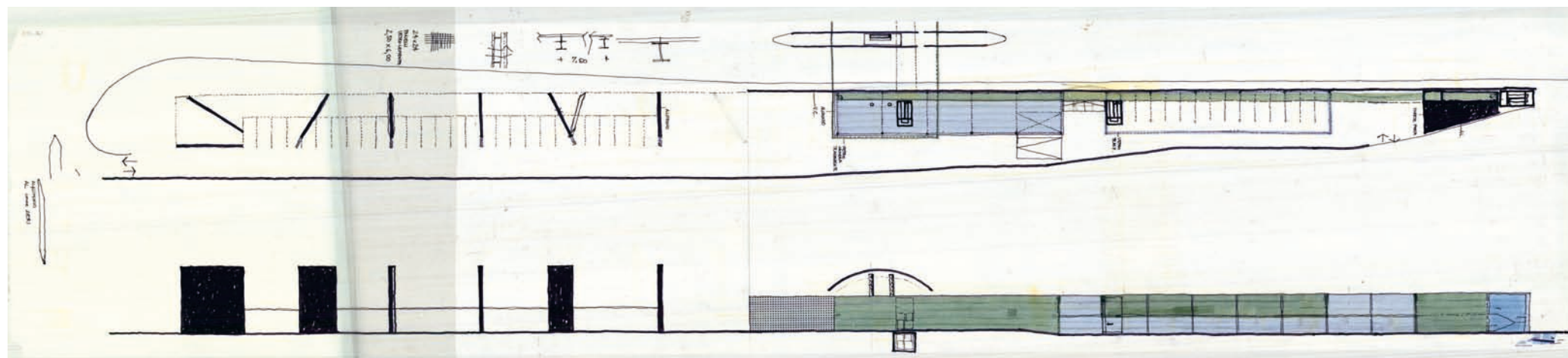
G.P., *Firenze 1976 - Venezia 1994*, 15 ottobre 1994



Gruppo Giuseppe Samonà, Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Egle R. Trincanato, Progetto di concorso internazionale per il piano urbanistico plani volumetrico per la nuova sacca del Tronchetto, motto: *Novissime*. Planimetria generale della città-estuario, 1964, tavola fatta ridisegnare da G.P. nel 1985



G.P., Et ego - quod ... - quo - quare - quid?,  
24 aprile 1990



**Gianugo Polesello.**  
**Le ultime parole disegnate**  
Mauro Marzo

Capita che la notte, quando il cielo è scuro e poche macchine ritardarie attraversano il piazzale del casello autostradale di Padova Est, Gianugo Polesello si attardi ancora a parlare di architettura. Ai piedi dei grandi setti, che come totem misteriosi vegliano la soglia della città, discorre con gli studenti e gli allievi d'un tempo. Non parla quasi mai, invero, di questa sua ultima opera realizzata, né delle precedenti. Non del Mercato di Bibione, non della villa a Rive d'Arcano, non dell'università a Las Palmas de Gran Canaria. Piuttosto ritorna ossessivamente con la memoria ai suoi progetti di ricerca sulla laguna di Venezia, ai progetti di concorso per i Souk di Beirut o per l'Isola dei Granai di Danzica, alle geometrie di antichi tracciati viari e alle figure urbane che hanno abitato per decenni la sua mente di architetto e studioso di architettura.

Così, conversando, la notte avanza. Sempre meno veicoli sopraggiungono, rallentano in prossimità del pedaggio e oltrepassano la barriera autostradale. A guardarlo di notte, in un silenzio solo di rado interrotto dal rombare sordo di motori lontani, il casello rammenta

gli schizzi poleselliani, più di quanto non avvenga di giorno. Nell'oscurità che cela l'intorno, l'opera si rivela nella sua natura di composizione spaziale astratta. Il carattere maleviciano che connota alcuni dei suoi celeberrimi schizzi riemerge nell'opera costruita. Pochi chiari segni, misurati gesti, calibrate mosse. Una volta metallica e un muro in vetrocemento, l'una perpendicolare all'altro, misurano estensione longitudinale e trasversale del piazzale autostradale, ne definiscono il vuoto. La sottile pensilina della barriera di pedaggio, il lungo muro opalino dietro il quale si attestano uffici e vani per gli impianti tecnici, la teoria di setti bianchi e rossi costituiscono elementi fissi di una scena che, percepita attraverso il parabrezza dell'automobile, è sempre mutevole, elementi immediatamente riconoscibili in una visione accelerata dello spazio che di istante in istante modifica i reciproci rapporti tra le figure della composizione.

La parete in vetrocemento è un'immagine "fantastica", una costruzione bidimensionale priva sia di aperture che di elementi che consentano di ipotizzarne mentalmente la reale dimensione. Grigia durante il giorno, quando sembra assumere il colore stesso del manto d'asfalto, al sopraggiungere dell'oscurità si trasforma in uno schermo di

luce. I grandi setti sono quinte teatrali variamente inclinate sullo stesso asse di giacitura del muro in vetrocemento. Sveltano più in fondo sul piano di asfalto, fissano molteplici direzioni spaziali, indicano punti lontani di un territorio devastato da un'urbanizzazione insensata.

È proprio in questa disparata congerie di manufatti che la grande volta metallica, il lungo muro luminoso e i setti colorati del casello si impongono allo sguardo con una grande chiarezza figurale.

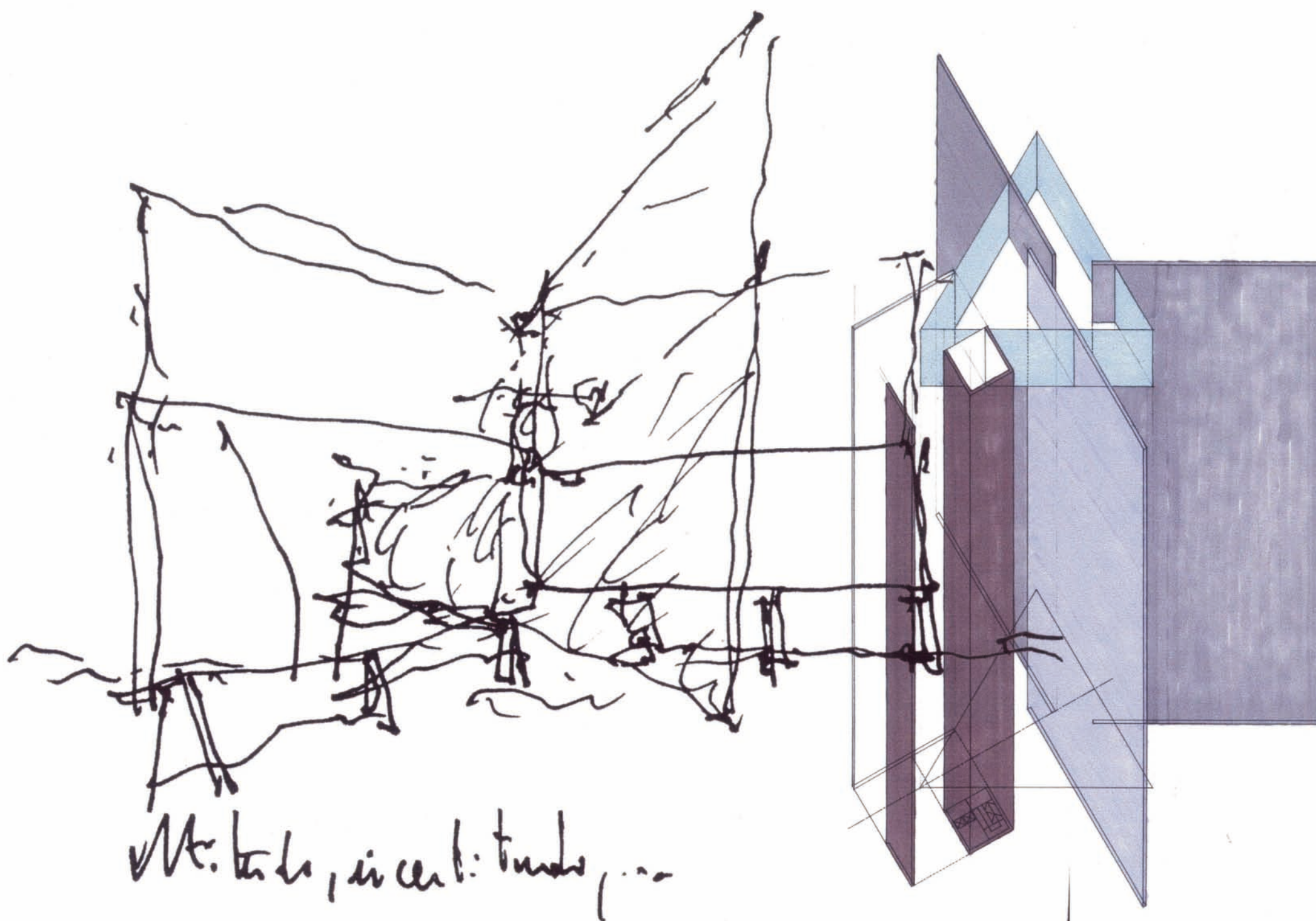
Più passa il tempo, anzi, più si addensano intorno al casello oggetti edilizi disomogenei per linguaggio e dimensione, più appare chiaro che l'unica traccia di razionalità rinvenibile nel perdurante stato di irresolutezza formale di questo paesaggio sembra coagularsi tutta lì, nell'opera di Gianugo Polesello.

Riallacciando tracciati interrotti dal tempo, collegando parti contigue di città disgiunte dall'infrastruttura, essa indica possibili margini di ricomposizione urbana. Il progetto sceglie di dialogare non già con l'immediato intorno, ma con i segni dimenticati della storia. Se l'asse del piazzale autostradale si allinea con il decumano massimo patavino, è con tale traccia che il progetto imbastisce relazioni. Ol-

trepassa la nebulosa insediativa in cui ogni logica appare perduta, valica gli strati più prossimi di un suolo in cui si è accumulato solo caos edilizio e attinge altrove le figure e i materiali utili alla sua costruzione.

All'alba, quando la città torna a svegliarsi, Polesello si avvia alla conclusione del suo dialogo notturno e, sotto i suoi eleganti baffetti, mormora che, durante tutta la sua vita e la sua carriera di architetto e di docente universitario, ha sempre fermamente creduto che la teoria della città e la teoria dell'architettura si potessero elaborare solo progettando. Progettando la città e progettando l'architettura. L'una e l'altra insieme.

«Io non conosco nessun grande architetto che si sia cimentato solo con parole scritte e non anche con parole disegnate, anzi le parole disegnate le considero più grandi, più forti delle parole scritte», soggiunge ancora. La voce diviene però più flebile e il rumore del traffico, a quell'ora crescente, rende via via meno percepibili le frasi del Maestro. Prima di congedarsi dagli studenti pare tuttavia che, continuando a seguire asintoticamente il corso dei suoi pensieri, si spinga fino ai campi remoti della filosofia.



**Le composizioni linerari di Gianugo Polesello e i limiti della città**

Magda Minguzzi

Le composizioni linerari di Gianugo Polesello e i limiti della città.

Se osserviamo l'insieme dei progetti e delle ricerche che Gianugo Polesello ha dedicato a Venezia ci renderemo subito conto dell'importanza che questa città ha avuto nella sua vita di Architetto.

Venezia come origine: dell'esperienza a fianco di Samonà, dell'appartenenza alla "Scuola di Venezia", dell'insegnamento all'Università Iuav, della fondazione del "Gruppo Architettura" (1), dell'estenuante ricerca condotta in gran parte sulle aree limite e sui margini urbani.

Venezia quindi come laboratorio di studi e indagini i cui risultati e principi fondamentali verranno "sperimentati" altrove.

Sul finire degli anni '80 la "Venezia poleselliana" è in gran parte ultimata. Le aree figurativamente e funzionalmente in attesa di definizione hanno trovato una loro ragione d'essere all'interno del teatro lagunare e l'attenzione di Polesello si rivolge, per qualche tempo, altrove.

Dal 1989 al 1992 si susseguono, anno dopo anno, i progetti lineari per le

città di Danzica, Napoli, Milano, per giungere alla fine di nuovo a Venezia, in Fondamenta Nove, con quello che sarà uno dei progetti più essenziali, per certi versi oscuri della sua produzione. Composizioni il cui minimo comune denominatore ancora una volta è rappresentato dal tema urbano: i margini, le aree limite.

Luoghi che si caratterizzano per l'assenza di contenuti, di tessuto urbano, di relazioni con l'intorno.

Progetti-manifesto di un'architettura che affonda le sue radici nel movimento moderno.

Queste straordinarie composizioni si misurano con la città contemporanea. Situazioni di periferia diffusa, dilatata dimensionalmente, cresciuta senza direzione, dove il tessuto antico, compatto e coerente, riesce talvolta a lambire le aree di intervento.

L'idea di città a cui fanno riferimento è quella "aperta" (2), in cui la natura entra all'interno del tessuto urbano e conduce inesorabilmente alla dilatazione dello spazio aperto e alla conseguente indipendenza figurativa dell'oggetto architettonico.

In questi interventi la dimensione prevalente è la lunghezza, che tende a un chilometro. Per questo motivo l'asse principale del progetto, che normalmente è rappresentato da un percorso

pedonale che lo attraversa in tutta la sua lunghezza, è il perno della composizione, la misura rispetto alla città, il luogo da animare grazie all'introduzione di figure, di personaggi: le torri, il foro di vetro, l'odeion, ecc. Volumi puri, provenienti dall'Archivio di Architetture (3), che grazie alla loro disposizione favoriscono la relazione tra l'uomo che attraversa il progetto e la città o gli elementi del progetto stesso, in un rimando continuo tra interno ed esterno, campi lunghi e punti di vista ravvicinati.

Griglie e moduli che si moltiplicano, ruotano, si dilatano. Sono questi gli strumenti, derivanti dalla fascinazione che Polesello nutriva verso le origini romane del territorio (le centuriazioni), con cui "governa" il vuoto e dispone le figure del progetto.

La ragion d'essere dell'indissolubilità tra tema compositivo e urbano - quasi fosse un *leitmotiv* - non è da ricercare in scelte stilistiche o questioni accidentali legate alla forma del sito ma in una precisa volontà, un'urgenza intellettuale espressa per via formale. Così, come se fossero grandi dighe, queste composizioni sembrano voler garantire con la loro presenza e maestosità l'arrestarsi di un fenomeno: la perdita di identità e forma, di ordine e gerarchia tra le parti che è espressione della cit-

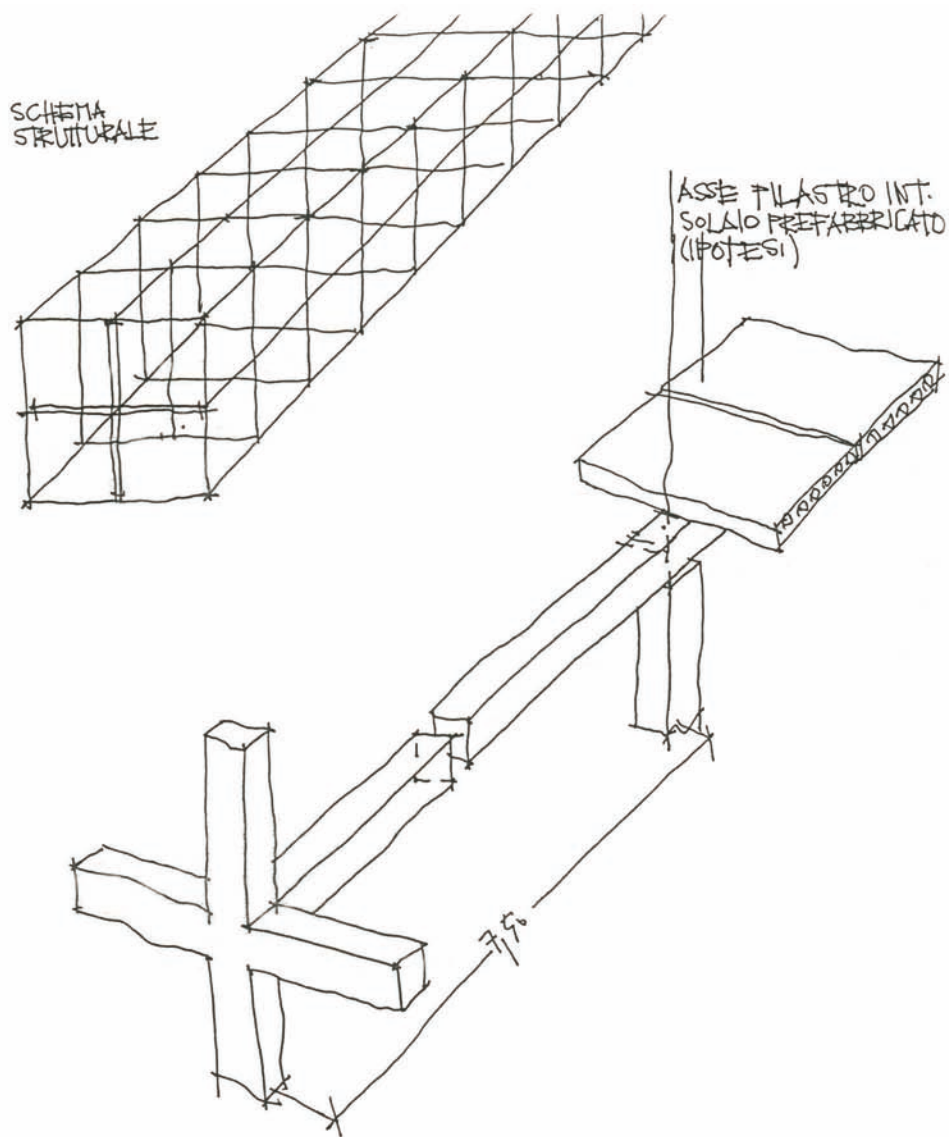
tà contemporanea, della periferia.

Questa è la più grande lezione che questi progetti ci trasmettono. È la strada che Gianugo Polesello ci indica e che sembra, per molti versi, non ancora intrapresa.

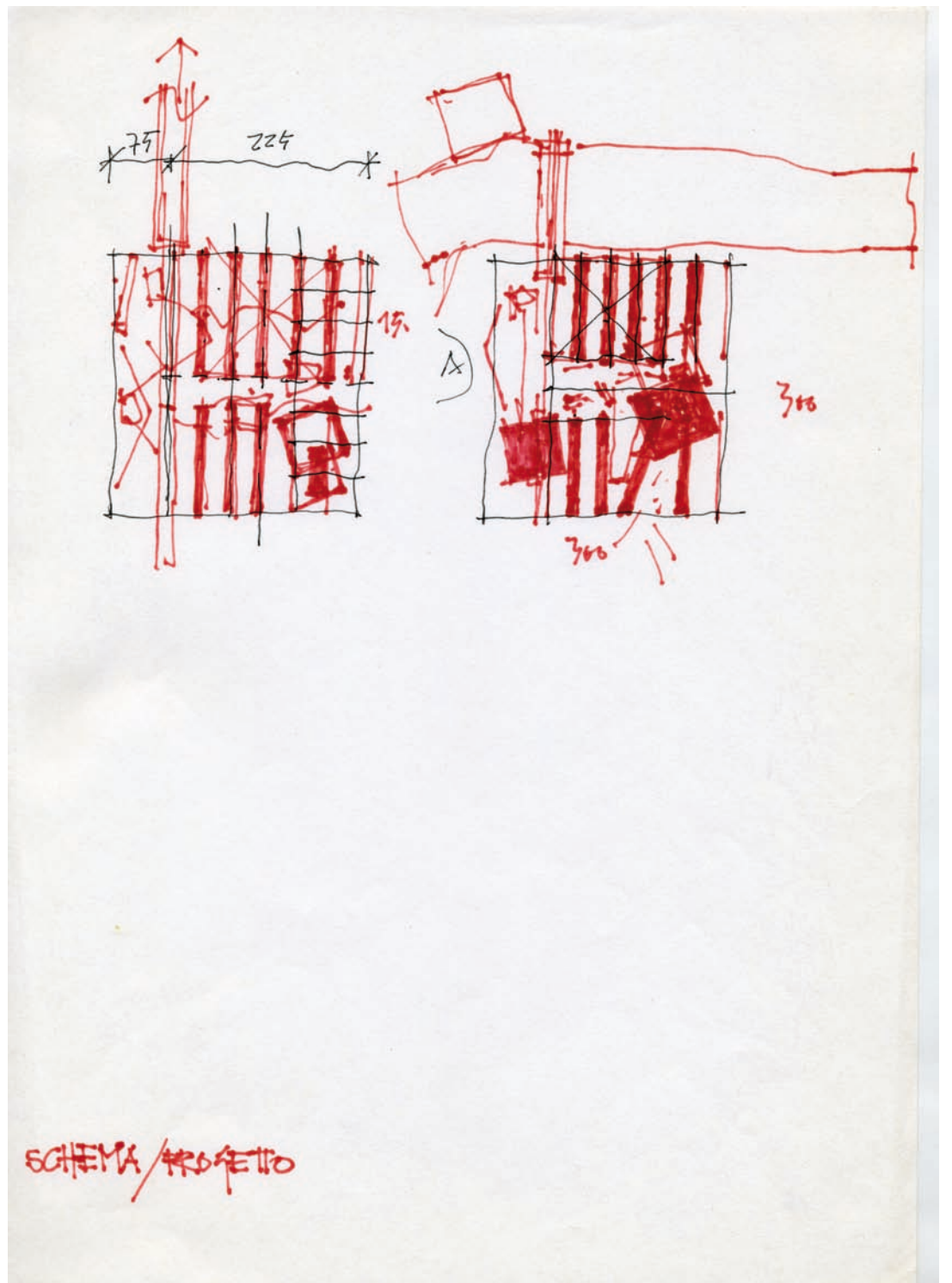
(1) Il Gruppo Architettura era un collettivo di docenti Iuav composto da Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Gianni Fabbri, Raffaele Panella, Gianugo Polesello, Luciano Semerani.

(2) Rimando alla definizione di "città aperta" di Antonio Monestiroli (1997), *Temì urbani*, Unicopli, Milano.

(3) L'Archivio di Architetture è alla base del sistema compositivo poleselliano del "montaggio di architetture a mezzo architetture". Si tratta di elementi architettonici provenienti dai suoi progetti che nel tempo ripropone con minime variazioni.



GP- 13/6/96



**Il rapporto con la memoria per Gianugo Polesello**

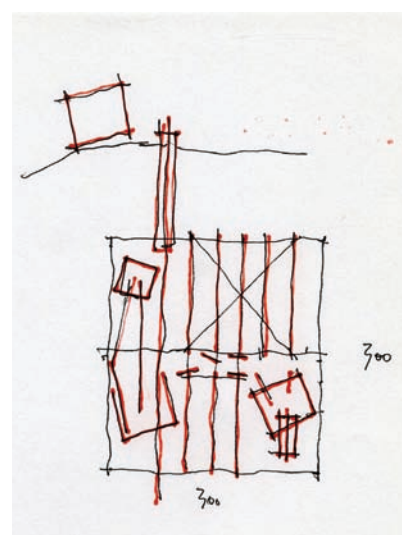
Tommaso Monestiroli

“La maggior parte dei miei disegni sono realizzati a posteriori. Il disegno fatto dopo è preciso, non è frutto di un ripensamento ma di una conferma del progetto. Credo che questo sia un elemento distintivo di come fare architettura. La ripetizione, le idee fisse, la ricerca. Le figure che si ripetono ogni volta nuove anche se uguali. Nuove di significato, nuove nelle intenzioni del progetto. Questo vale sia per i piccoli particolari che per i grandi temi”. Questa frase tratta dall'intervista fatta a Polesello nel 2003, è chiarificatrice del suo modo di lavorare fondato sulla continua ricerca della composizione ancorata saldamente alla teoria, vera anima del progetto. Teoria, ricerca e progetto sono inscindibili. Non può esistere una teoria che non trovi conferma nel progetto; non può esistere un progetto che non sia parte di una ricerca più ampia; non può esistere una ricerca che non abbia salde radici su una teoria. Il disegno diventa quindi quello strumento di verifica progettuale necessario alla sintesi teorica. Gli schizzi di Polesello svelano sempre la radice del problema compositivo, i disegni, invece, ne raccontano la soluzione. Analogamente ad altri maestri della sua generazione come Rossi, Canella,

Aymonino e Semerani, per Polesello il progetto, attraverso il disegno, diventa la messa in scena della teoria. Le radici di questo metodo di lavoro, credo si possano individuare nel rapporto con la memoria: infatti per Polesello è proprio la teoria il vero legante con la storia. L'uso della memoria, il rapporto continuo con la storia, la costruzione dei propri riferimenti, il continuo confronto con i propri maestri, o per dirla con parole care a Polesello, con i propri “padri”, garantisce l'acquisizione di un atteggiamento critico necessario al progredire dell'architettura al pari di ogni altra attività conoscitiva. “Per rifondare ogni volta l'architettura, bisogna rivolgersi ai propri padri, i quali però vanno scelti non sono mai dati”. Polesello ha scelto i propri padri all'interno della scuola di Venezia: Gardella e Samonà. Dal primo ha ereditato la concretezza della costruzione, quel che definisce l'aspetto ingegneristico e tecnico dell'architettura; da Samonà ha ereditato la consapevolezza del necessario apporto teorico al progetto architettonico, oltre che l'ampiezza e la profondità della visione urbana dell'architettura. In questo senso credo si possa dire che Polesello è, tra i maestri italiani dell'architettura contemporanea appartenenti a quella scuola di pensiero

per la quale il confronto con la storia è cosa imprescindibile nell'avanzamento del progetto, quello che maggiormente rinuncia ad esplicitare formalmente questo rapporto. Nei suoi progetti i riferimenti assunti non sono mai esclusivamente figurativi, riconoscibili nell'immediatezza. La chiarezza formale dei suoi progetti è il risultato di una ricerca profonda sul tema, sul luogo, sul tipo la cui matrice è sicuramente individuabile nella teoria della composizione. Questo “metodo” apparentemente astratto, trova invece la sua concretezza nella costruzione, nella tecnica ingegneristica, anch'essa espressione della teoria e fors'anche sua verifica finale. Il rapporto con la storia e con la tradizione è sempre oggetto di una radicale rifondazione, divenendo l'espressione moderna di un procedimento antico. Ogni volta che ci si trova davanti ad un nuovo progetto, ci si pongono delle questioni sempre nuove, anche se già affrontate innumerevoli volte in passato. Ecco che il confronto con i propri maestri diventa non solo inevitabile ma necessario: “Il progetto si fonda su regole certe, ed è espressione di scelte motivate. Gli strumenti principali per arrivare a tali scelte sono il lavoro di analisi e la curiosità di conoscere come altri in passato, si sono cimentati in un progetto analogo ecco che diventa necessario costruirsi dei riferimenti. Quindi il

problema non è solo quello di scegliersi un padre, e che questo sia quello giusto, bisogna anche capire di doverlo scegliere, il fatto che ciò spesso non avvenga dimostra la debolezza di gran parte della nostra disciplina”. I disegni esposti in mostra credo siano significativi e dimostrativi della necessità, per Polesello, di capire, di cogliere la necessità di ogni scelta progettuale e di saperla trasmettere ai propri allievi. I suoi disegni sono l'evidenza della continua ricerca di quella *concinnitas*, oggi drammaticamente dimenticata, ovvero del senso di ogni forma, che è sicuramente la cosa più difficile non solo da imparare ma anche da insegnare.

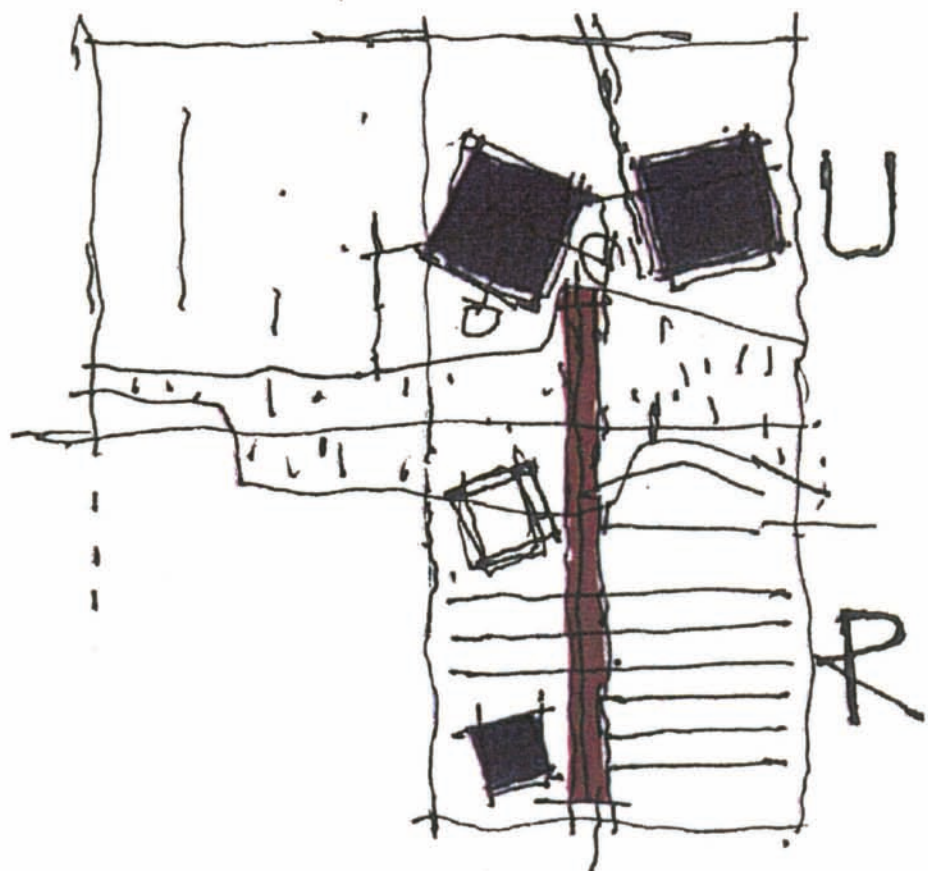


G.P., Schema strutturale, 13 giugno 1996

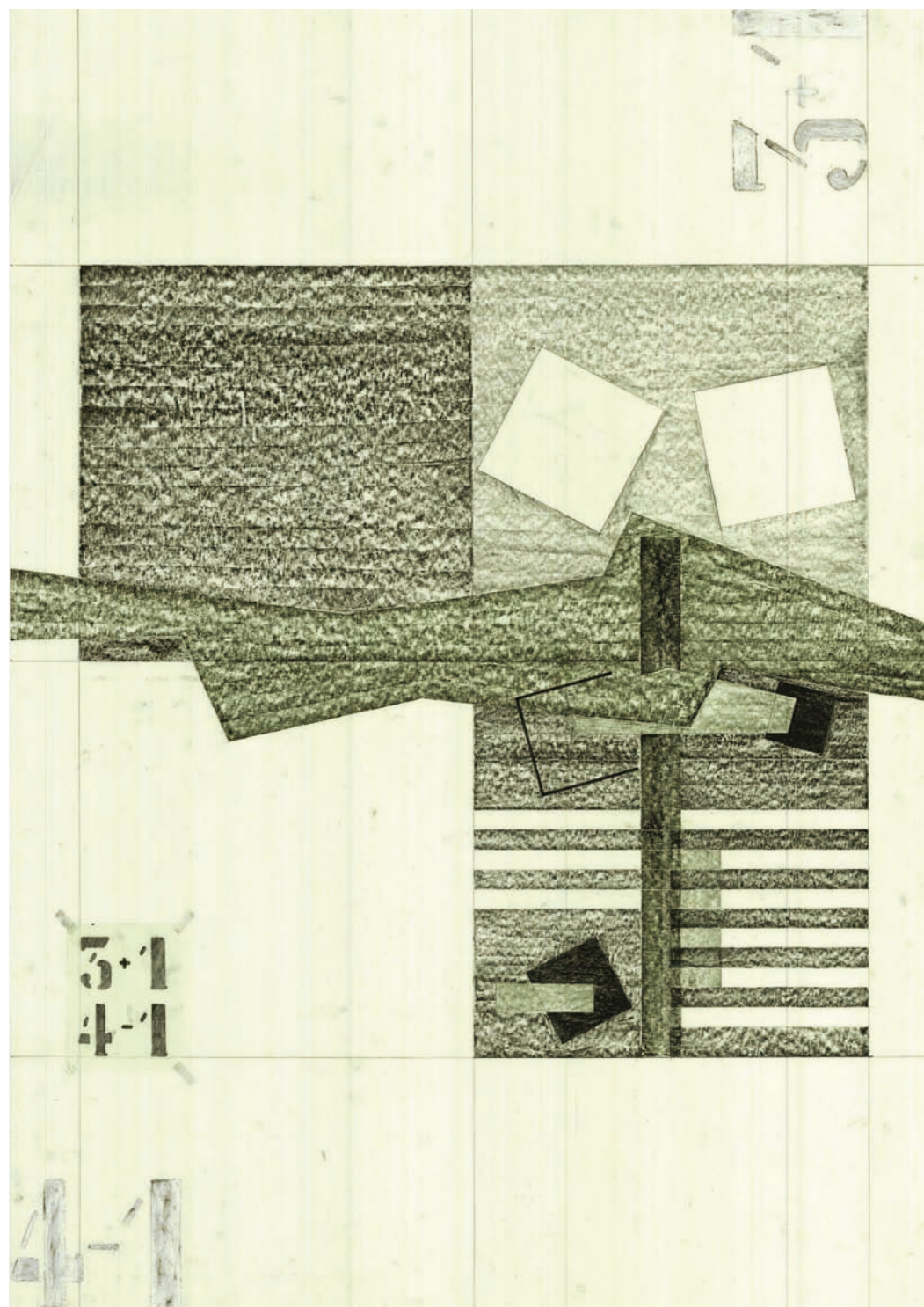
G.P., Schema / Progetto, schizzi per il progetto di città ideale per l'isola realtina a Venezia, 1995

G.P., 300 x 300, Schema della città ideale, 1995

PLAZA 08/99 8/2/99  
UNIVERSITA' NELLA CENTURIAZIONE



I MARGINI ORIENTALI DEL "GRATICOLATO"



**Un progetto di concorso**  
Enrico Novello

Rispetto all'invito a partecipare alla tavola quadrata ho proposto di mostrare e raccontare l'esperienza di un concorso di progettazione che, insieme a Gundula Rakowitz, decidemmo di affrontare trasportati dall'entusiasmo di avere al nostro fianco la generosa e amichevole guida di Polesello. Questo concorso, il cui tema proponeva l'ampliamento del polo museale di Santa Corona a Vicenza, era anche l'occasione per rubare ancora qualcosa, al di fuori del corso, in quei lunghi incontri tra Udine e Venezia nei quali discutevamo i tentativi di dare risposta ai temi che insieme avevamo condiviso e che in qualche modo ci aspettavamo di dover risolvere. Più complesse e difficili si rivelarono le ricerche di nuovi testi rispetto all'incalzare dei temi che Polesello ci trasmetteva, a volte in maniera enigmatica con piccoli schizzi, altre con la straordinaria persuasione delle parole. Emblematico, in questo progetto, il nostro tentativo di dar forma ad "un velario di vetrocemento con pieghe larghe o increspate". Era l'idea di un diaframma, un figura limite che ci obbligava ad andare oltre i tentativi di attingere dal suo repertorio, che nulla aveva a che fare con l'imposizione di un linguaggio ma solo di un principio che stava all'interno, come lui

stesso scriveva, "delle procedure di re-invenzione della città".

Questa la relazione al progetto che Polesello scrisse nel dicembre 2000:

*Il programma del concorso è schematizzato in una sequenza di obiettivi tra di loro legati nell'unità del progetto.*

1. "La ricomposizione critica dei chiostri con la ricostruzione filologica dell'antica Biblioteca domenicana";
2. "Il riconoscimento della singolare importanza di questo "vuoto" nel cuore della città con la scelta di una nuova piazza".

*Questa gerarchizzazione è importante e spiega il senso della domanda che è, insieme, di architettura e di ridisegno di una parte storica molto importante nel disegno della città.*

*Il progetto assume questa distinzione gerarchica, distingue i due aspetti del problema architettonico in due modi resi tra loro autonomi e complementari: uno rigorosamente filologico e di restauro reso funzionale alle nuove funzioni reali, l'altro, forse più difficile di "invenzione" architettonica o architettonica/urbanistica, visto che deve agire sull'assetto morfologico della città storica con la formazione di un nuovo piano nel vuoto creato dagli eventi bellici.*

*Il nodo centrale si riferisce, in ogni modo, non tanto al problema di rendere congruenti tutti i temi del progetto nella*

*loro specificità funzionale e procedurale (da quelli più propri del restauro filologico a quelli più segnati da una nuova significazione e uso) quanto ai problemi più propri dell'architettura, attraverso la costruzione di una nuova figura architettonica, agendo all'interno del corpo storico di Vicenza.*

*Certamente la presenza (e l'autorità) di Palladio segna ogni azione progettuale. Il Teatro e la Basilica sono i testimoni muti delle procedure di re-invenzione della città, assumendo l'antico come materia di una poesia nuova.*

*Un velario di vetrocemento che copre con pieghe larghe o increspate l'antico fronte interno dei conventi verso l'ortogiardino fa da fondale a una piazza in alzato in Contrà Canove Vecchie, una piazza accessibile dalla strada con percorso inclinato che ha come primo obiettivo un portico scoperto, segnato da colonne in vetro di colore rosso. Dal portico si sale con una rapida scalinata alla piazza pavimentata in pietra sulla quale stanno due cubi di pietra e di vetro (come due personaggi teatrali). Il nuovo accesso ai Chiostri (ingresso principale) avviene dalla piazza allo stesso livello, e da una scala "importante" che, sfondando la parete di vetrocemento, porta all'interno della struttura claustrale/museale.*

*L'ingresso attuale in Contrà Santa Corona viene mantenuto, realizzando così*

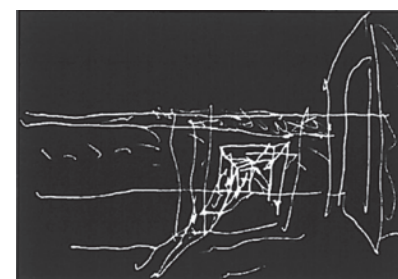
*una sorta di connessione/cesura tra i due chiostri.*

*Gli aspetti funzionali legati a questo intervento (la formazione di una nuova figura) determinano, di fatto, una nuova "centralità" nel centro storico. Riteniamo importante che questa nuova centralità si rivolga ai segni palladiani presenti, i più vicini: Palazzo Chiericati e il Teatro, costituisce un "limite" nella struttura urbana centrale. La figura di questo luogo è importante, è "architettonica".*

*Il ridisegno di Contrà Canove Vecchie, la rampa pedonale che sale ai "propilei" di vetro ed il complesso antistante il muro ondulato di cemento con i due cubi di vetro e di pietra, tutto questo costituisce il controcanto del progetto per i chiostri di Santa Corona.*

*La costruzione di un unico isolato, compreso tra Contrà Santa Corona e Contrà Canove Vecchie è l'esito conseguente della nuova "centralità" che viene proposta con la ridefinizione di una piazza/teatro. Una procedura che propone di ricalcare le orme palladiane, la sua poetica. Gli esempi stanno a Vicenza: la piazza con la Basilica e l'antica piazza dell'isola riuniscono architetture e luoghi, mostrano il tipo e il segno di una poetica.*

*Il senso del rispecchiamento dell'urbanistica nell'architettura (e viceversa) è palese nell'opera del Palladio: così a Vicenza e così anche a Venezia.*



G.P., Università nella centuriazione. I margini orientali del "graticolato", 8 febbraio 1999

G. Rakowitz, 3 + 1 / 4 - 1, trasposizione della città ideale nella centuriazione di Camposampiero nell'area metropolitana veneziana, schema planimetrico, 1:1000, 1999

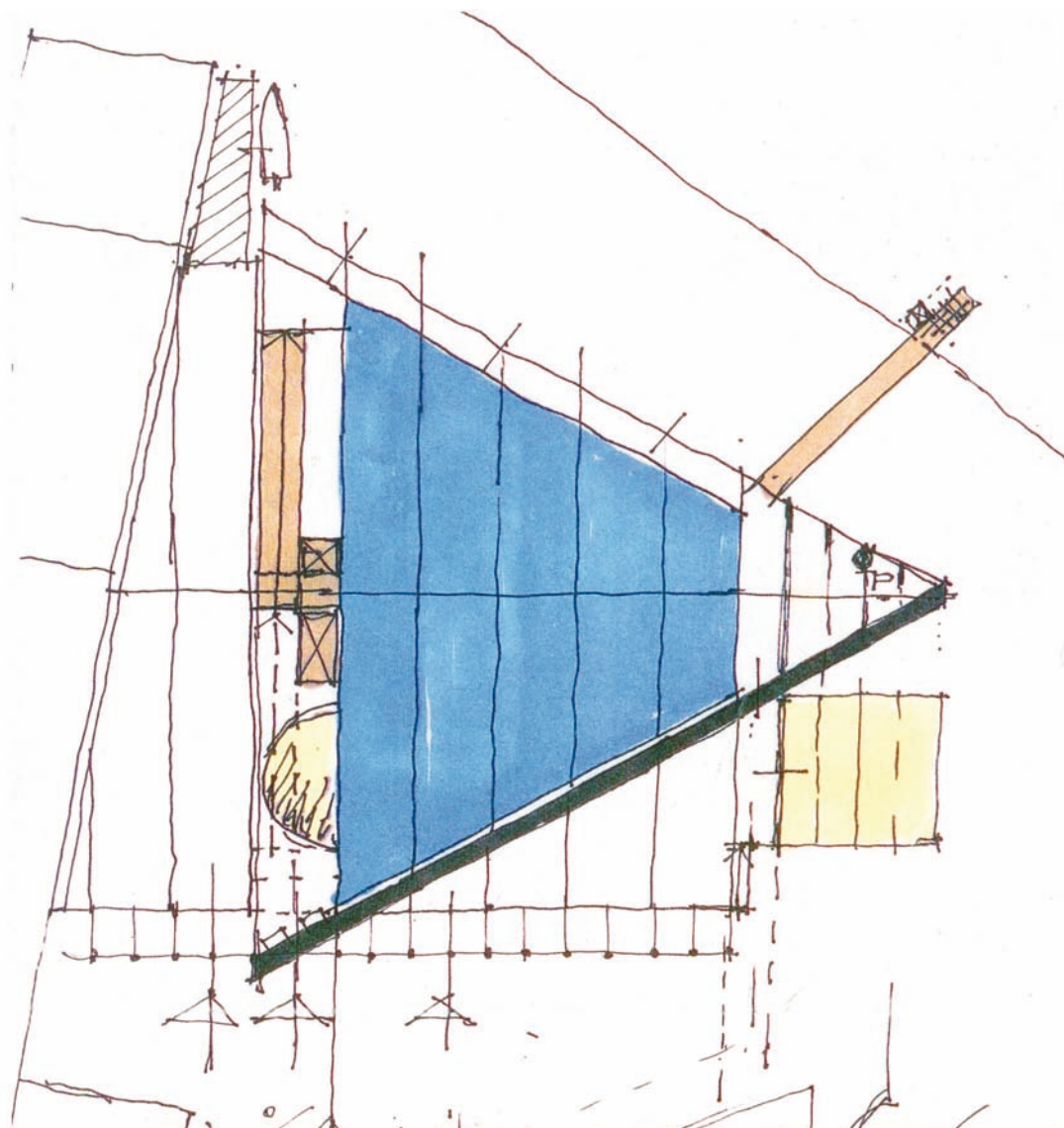
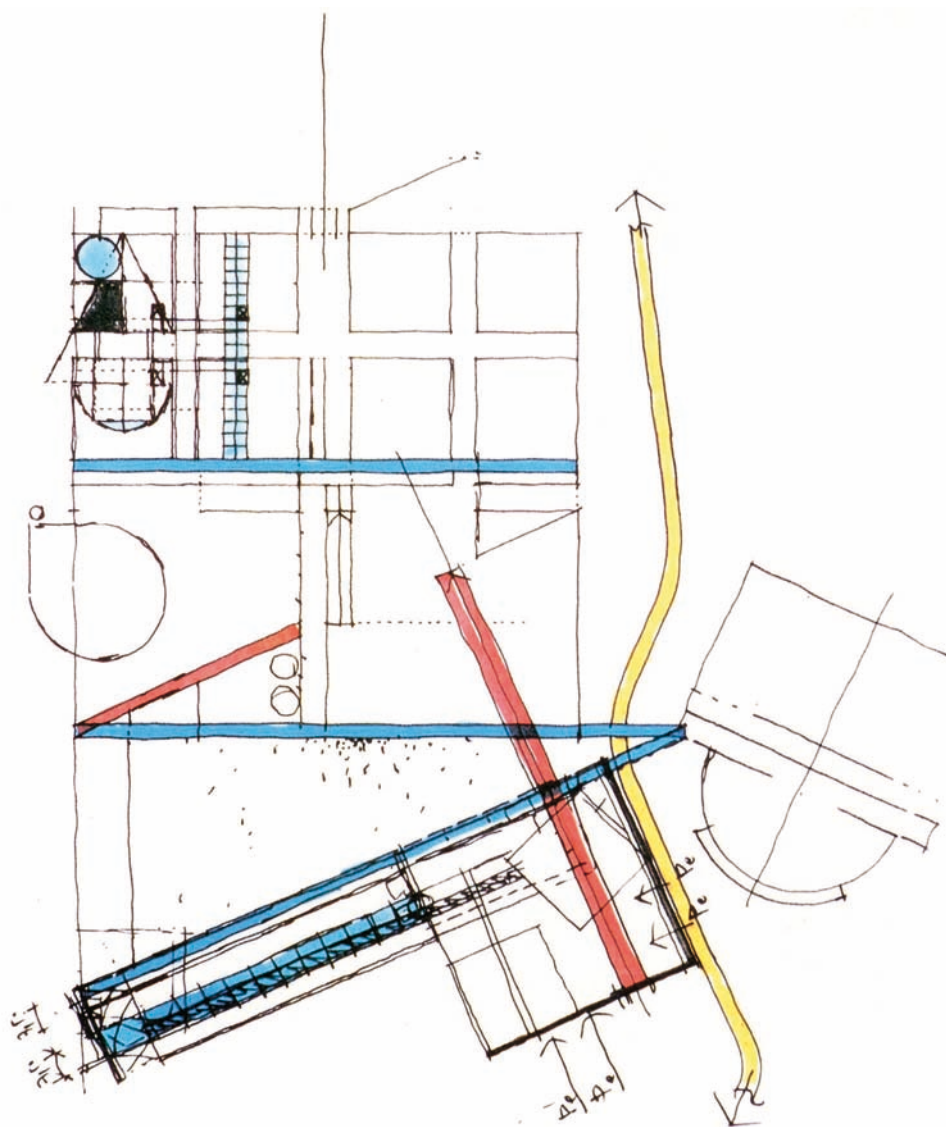
G.P., Ampliamento del polo museale di Santa Corona, Vicenza, schizzo prospettico, 2000

## Semplicità complessa I disegni di Gianugo Polesello

Giorgio Pettenò

Non c'è dubbio che i disegni di Gianugo Polesello possano essere certamente intesi come l'esplicazione grafica della sua teoria architettonica. Come ha osservato Antonio Monestiroli nella sua introduzione all'inaugurazione della mostra allo IUAV: "i disegni di Gianugo sono eseguiti senza esitazione, sono disegni sicuri, fatti al primo colpo, perché tutto veniva dalla sua mente". Infatti questa esattezza nei suoi disegni non è altro che l'espressione grafica di un'assoluta chiarezza di pensiero. Negli schemi grafici di Polesello non vi sono correzioni, né più versioni dello stesso progetto, non vi sono ripensamenti o cancellature, ma un'unica versione del progetto/pensiero. Non a caso egli usava la penna e non la matita per tracciare i suoi disegni, non aveva bisogno di apporre cancellature, aveva solo bisogno di un segno certo, univoco ed immutabile come quello tracciato con l'inchiostro. Anche le tecniche di rappresentazione impiegate erano pertanto coerentemente asservite alla esplicitazione del suo progetto/pensiero. In primis l'utilizzo fondamentale della pianta come elemento base ed imprescindibile; egli scriveva infatti al riguardo: "la pianta è l'idea profonda dell'architettura perché è tale solo se consente di vedere le possibilità delle forme sensibili; ma non è una forma sensibile. La pianta è un emblema concreto dell'architettura". Così anche l'utilizzo costante della sezione era intesa in lui come "pianta verticale", mentre la preferenza per l'impiego dell'assonometria, tecnica di rappresentazione messa a punto nel XVII secolo da ingegneri militari (un tema a lui caro era quello dell'arte militare), gli consentiva una rappresentazione tridimensionale degli edifici ed al tempo stesso gli garantiva un'oggettiva precisione nella rappresentazione. Come scrive Massimo Cacciari nell'introduzione alla monografia di Gianugo: "gli schemi di Polesello raggiungono grande complessità, ma sempre lasciano trasparire la semplicità dell'idea. *Simplex sigillum veri*". Ma più che di semplicità in Polesello si dovrebbe parlare di *elementarismo*, anzi a questo punto conviene fare una distinzione tra *semplice* ed *elementare*. *Semplice* si dice di un pezzo unico e quindi privo di composizione, l'*elementare* invece nasce dalla composizione di alcuni elementi secondo regole determinate. Se mettessimo in relazione questo termine con *complesso*, l'unione di questi due termini dà origine ad una coppia concettuale complementare d'importanza fondamentale per il processo architettonico. L'architettura è sempre una costruzione complessa nella quale si devono riconoscere gli elementi che la compongono. E quindi solo attraverso una saggia amministrazione dell'elementare si è in condizione di ottenere il complesso. Tutto questo diventa evidente analizzando le opere di Polesello. Il suo primo obiettivo è la chiarezza: nelle sue opere non c'è nessuna complicazione, bensì una naturale complessità determinata dal fatto che gli elementi sono in relazione tra loro senza confondersi, mantenendo la loro propria identità e riconoscibilità durante l'intero processo. Un processo che poggia le sue fondamenta in codici antichi, codici che guardano alle

città greco/romane e che dell'oggetto comunicano il loro valore archetipo. In Polesello la ricerca del nuovo e dell'insolito non rappresenta necessariamente un passo avanti verso la conoscenza. Egli al contrario si serve delle conquiste della cultura contemporanea per ripensare l'esperienza storica dell'architettura. Come scrive Umberto Eco in *La struttura assente*: "il balzo in dietro si trasforma in balzo in avanti. La storia come inganno ciclico, lascia posto alla progettazione del futuro". Si può dunque dire che, nonostante il linguaggio di Polesello sia molto lontano dalla tradizione, egli è stato uno degli architetti contemporanei più strettamente legati allo spirito dei grandi monumenti dell'antichità. Al riguardo vale la pena citare un'intervista che Polesello ha rilasciato al n. 0 di *Phalaris* (gennaio-febbraio 1989) in merito al suo progetto per il Padiglione Italia; egli dichiara: "Non ho mai capito cosa voglia dire *modernità*, anche se sento nominare spesso questa parola da Francesco Dal Co: se c'è qualcosa contro la quale abbiamo sempre preso posizione è l'architettura *moderna*. Ricordo un episodio, di quando stavamo molto assieme, con Aldo Rossi, un sodalizio giovanile ma persistente, insomma: avevo presentato un progetto per la costruzione di chiese da produrre in serie a monsignor Dilani, della Curia di Milano, quando arcivescovo era Montini, e non ricordo se ribadivo una cosa che diceva Rossi o dicevamo insieme, comunque la questione era se l'architettura dovesse essere *moderna*, ed io rispondevo a questo monsignore che doveva essere *antiqua (non vetera) sed novissima*". Ecco si potrebbe concludere dicendo che Gianugo Polesello, nel corso della sua vita, si sia concentrato nel compito di costruire un'architettura *senza tempo*.



G.P., Università a Las Palmas de Gran Canaria, studio planimetrico, 1988

G.P., Padiglione Italia ai giardini di Castello, Venezia, studio di pianta, 1988



## Intelligenza del cervello Irriflessi

Alcune questioni, tra loro interconnesse, sembrano percorrere ossessivamente tutti gli argomenti affrontati da Gianugo in un nostro lungo dialogo-intervista del 2003. Come se tutte le questioni, pur nella loro articolazione, fossero continuamente riconducibili a un unico ordine superiore dettato dalla "intelligenza delle cose", dalla comprensione della domanda che da esse viene.

Progettare per lui era scoprire nella memoria elementi *già-fatti*, avvalersi di figure disponibili per costruire il *da-fare*, cambiando scena agli stessi personaggi, nuovi nel significato anche se uguali. L'originalità poteva esistere solo come un'occasione frutto del caso.

L'ossessione di scoprire se stessi nelle cose che già altri avevano fatto era sentita da Gianugo come un destino che lo opprimeva e lo consolava fin dall'adolescenza. "L'artista - scriveva Focillon - abita un tempo che in alcun modo è necessariamente la storia del suo tempo". Il passato poteva esser riletto mediante astrazioni e trasposizioni di figure-*ouïls* da un contesto all'altro.

Nel progetto di casa Milesi ammetteva di essersi sentito "molestato da Palladio". Vedeva Roma attraverso gli occhi di Piranesi, una città che non c'è, che nemmeno Piranesi aveva conosciuto e che, di fatto, non esiste.

Rispetto alla scrittura, lucidamente descrittiva delle ragioni dell'*artifact*, il suo racconto si spingeva invece verso il tentativo continuo di legare l'architettura alla vita, al problema dell'identità nella vita nel rapporto tra costanza e variazione. Il problema dell'unità era l'impegno di tutta una esistenza, una costruzione che richiedeva lo sforzo della precisione e che doveva essere posta fin all'origine, pur sapendo che è una contraddizione perché l'unità era fatta di parti e le parti dovevano esser proposte come un'unità, come nella Divina Commedia.

Il paradosso dei *molti* e dell'*uno* riassume la sua descrizione dei progetti come un aforisma, declinandosi di volta in volta: nella strategia urbana del separare per tenere insieme cose diverse; nella doppia tensione che, similmente a una polifonia, sorregge l'impianto senza pretendere di ricondurre la diversità a sintesi; nell'elemento archetipo, ripetibile come un timbro, e nel molteplice opera invece di invenzione.

L'unità significava riportare tutto alla finezza per fissare elementi di costanza ma anche di variazione.

In questo riconosceva in Le Corbusier l'imperterrito "vincitore del tempo" che era riuscito a fissare elementi di perennità e di variazione, proprio come avviene nella vita dove si cambia in continuazione, ma purtroppo - chiosava - si rimane sempre gli stessi.

Il rapporto tra identità e variazione poteva essere dimostrato attraverso l'esempio della colonna ionica, nel suo essere un elemento assoluto, presunto fisso, eppure continuamente modificato nel tempo e nelle occasioni. Il capitello ionico rimane sempre lo stesso pur variando in continuazione, come i volti delle persone. Sotto ai quali il teschio è sostanzialmente uno. Per Gianugo il teschio simboleggiava la tentazione di andare alla ricerca dell'uno.

Secondo la metafora della personalità intellettuale della volpe e del riccio ("l'una sa molte cose ma l'altro ne sa una decisiva") che Colin Rowe prende in prestito da Isaiah Berlin, Le Corbusier

era una volpe travestita da riccio. Senza spingere troppo in là il gioco, in questa ricerca dell'uno Gianugo era certamente un riccio. Perseguiva una visione centripeta di cui fissava regole e costanti, identificando i tipi-edifici, costruendosene un archivio, e però sentiva la necessità di indagare anche gli strumenti della volpe, volti a includere il molteplice.

Nel suo essere riccio vi è forse il *lapsus* nello scritto dei "Quaderni" *Tipi architettonici e fatti urbani* (1982), dove inverte la "nota massima laugeriana: unità dell'insieme e tumulto nel dettaglio"!

L'architettura come atto di volontà non ammetteva avventure. Fare un progetto significava cercare il senso profondo della cosa, lo sforzo di capire la soluzione esatta, più che adeguata.

Di Gardella ricordava che da come respirava, si poteva sentire come pensava e come cercava di disegnare. Nuovamente alludeva a un'idea di creazione artistica non disgiunta dalla vita, vissuta come una sorta di tormento anche fisico, un'ossessione per la cosa che si sta facendo. Oppure come l'apice della soddisfazione, quando si ritiene di avere raggiunto un certo momento di necessità finale, e le cose tornano come un'equazione.

Fare un disegno o una poesia, allora, significava uno star bene fisicamente perché l'intelligenza della cosa acquieta. Mette in pace con se stessi. E questo, diceva, era più forte di qualsiasi sentire, anche dell'amore perché non presupponeva la presenza dell'altro.

Una tale identità tra pensiero, proposizione e fatto, comportava il pensiero continuo di una teoria di sé e di una pratica di sé, "mostrando" il come dei fatti attraverso il progetto. La prassi, da sola, poteva solo mostrare l'avventura del pensiero che ritiene qualsiasi cosa dicibile e strumentabile.

Mi colpì molto quanto, nel dire, fosse divenuta profonda la dimensione dell'astrazione: i "luoghi-pretesto" evocati non per la loro condizione reale ma rifatti nella costruzione della mente; gli elementi dell'architettura isolati come pezzi assoluti e convocati a comporre un fraseggio musicale; i progetti che invece di portare il mondo delle idee alla fragranza del reale avvicinavano la realtà a una condizione di astrazione.

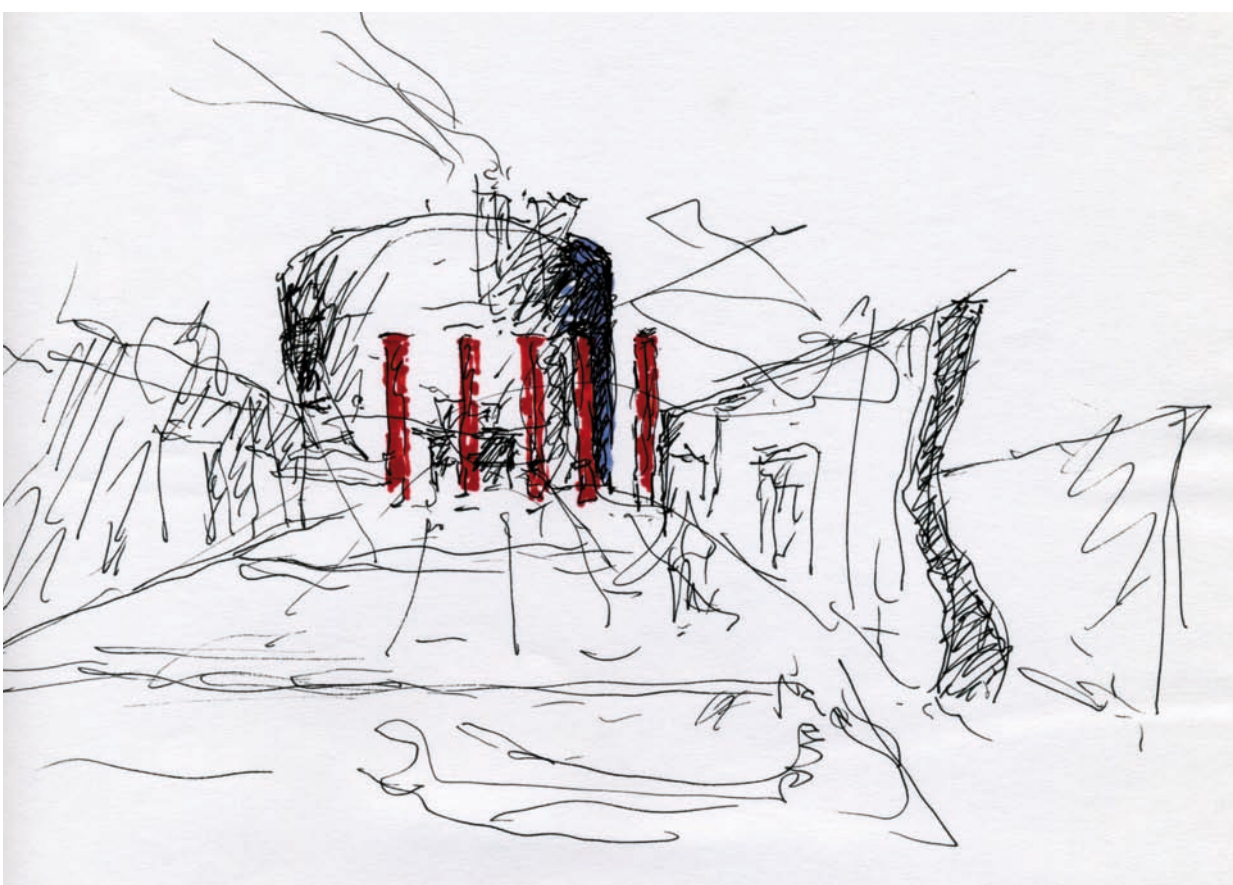
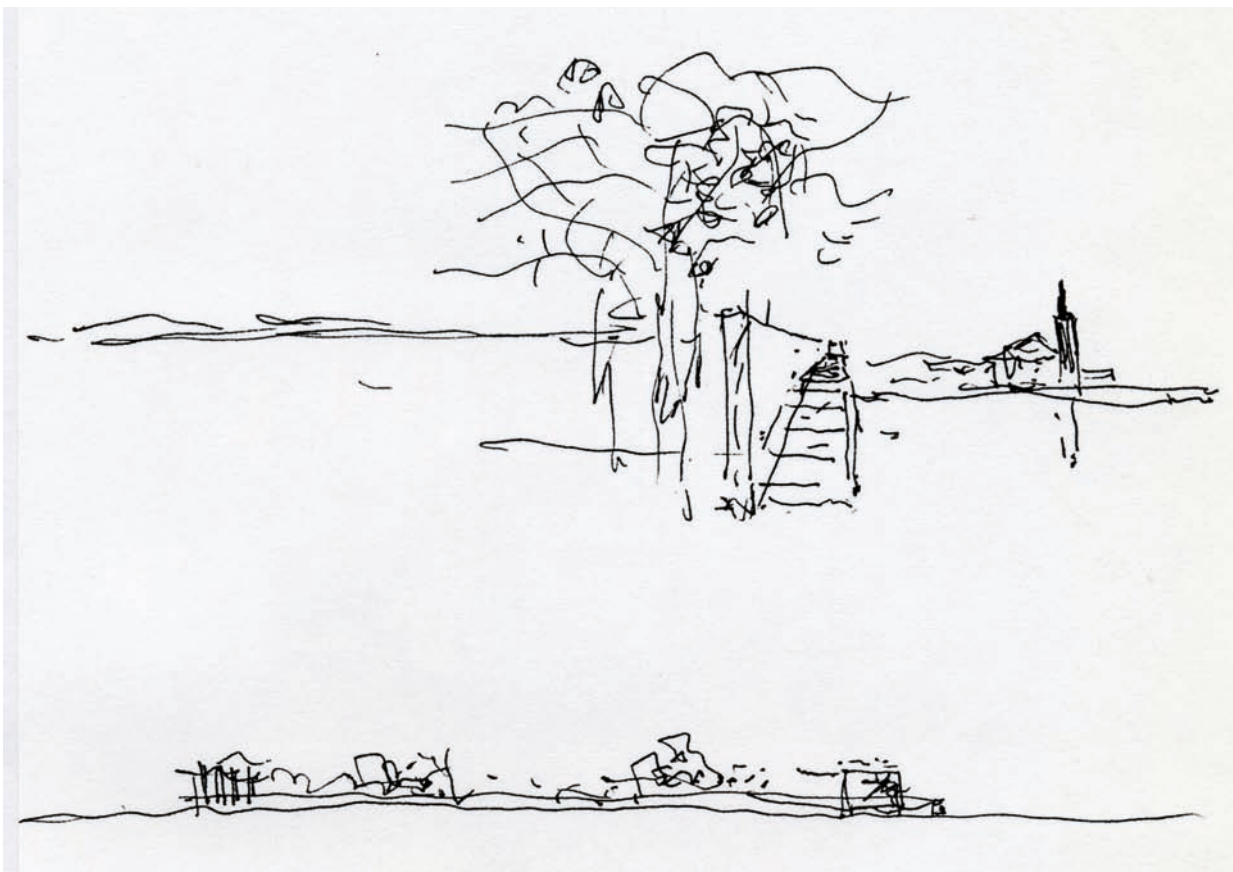
Si diceva di lui che "non voleva andare in cantiere, per non sporcarsi le scarpe". In realtà, affermava di diffidare dell'opera realizzata, preferendo idealizzarla nell'esercizio intellettuale: "mi interessa più il pensiero delle cose, prima che esse si realizzino".

La supremazia del pensiero lo spingeva fino alla tentazione di negare la storia per quel costringere il mondo al dicibile, a un fare finito e schematico.

Kahn diceva che un edificio ha origine dall'incommensurabile, si disegna con mezzi misurabili e, alla fine, deve tornare all'incommensurabile.

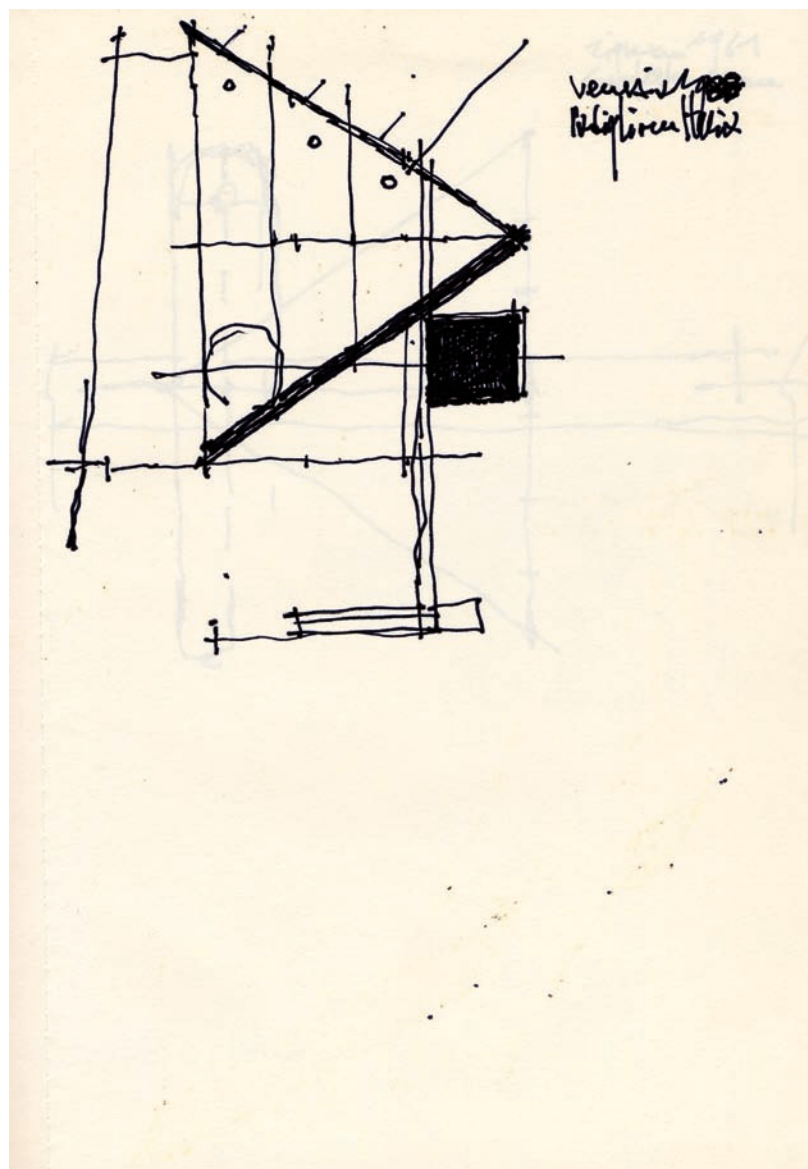
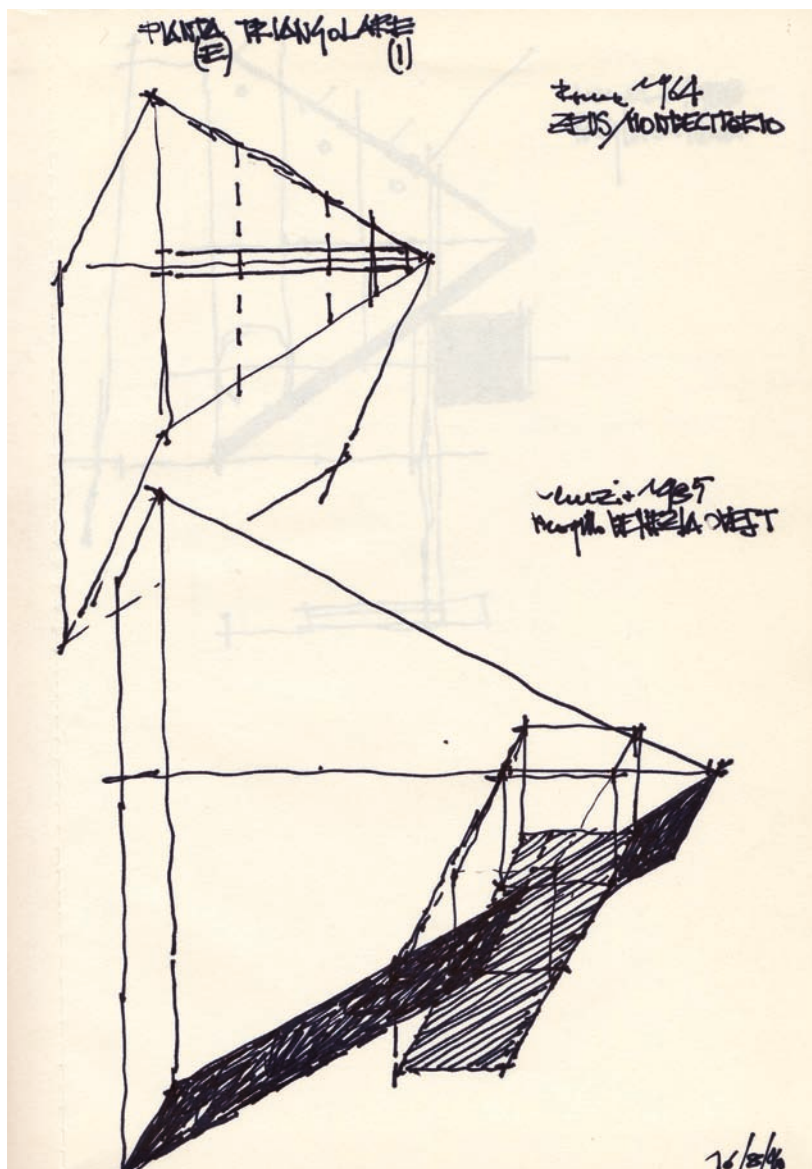
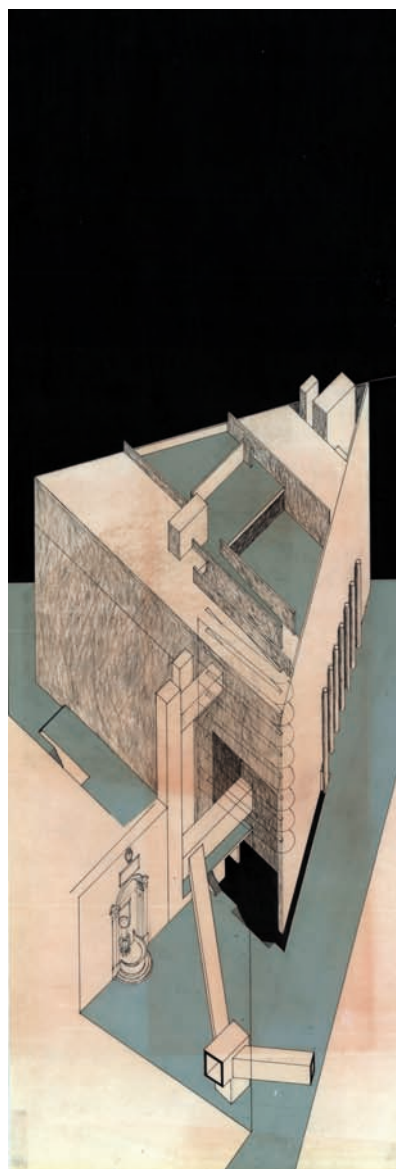
Delimitare il dicibile, nel mondo filosofico di Wittgenstein che per Polesello da giovane "era la realtà", può intendersi nel senso di "preparare il posto all'indicibile", a quella trama che sostiene la logicità delle nostre proposizioni e della rappresentazione dei fatti.

Oppure, tornando a Le Corbusier, come il fare posto alla vibrazione dello "spazio indicibile" che esige un'architettura sorretta dalla disposizione "esatta come la matematica".



G.P., schizzo prospettico del viale verso la laguna veneziana e profilo-sezione, 1997

G.P., Progetto di concorso per il cimitero dell'isola San Michele a Venezia, Colonne rosse di fronte al crematorio, 1997



G.P., Ufficio per la Camera dei deputati, Roma, studio assonometrico, 1966

G.P., Pianta (e) triangolare (i), Roma 1964 Zeus / Montecitorio, Venezia 1985 Progetto Venezia ovest, schizzi, 16 agosto 1990

G.P., Venezia 1988 padiglione Italia, 16 agosto 1990

G.P., Composizioni con mano aperta, 9 febbraio 1988

G.P., Es irrt der Mensch, solange er strebt / Erra l'uomo finche cerca, 18 maggio 1993

**Nelle profondità della figura**

Sandro Pittini

Nell'affrontare la questione della "figura" in architettura è prima di tutto indispensabile definirne la distanza con il termine "forma". Termini che talvolta vengono utilizzati con carattere di sinonimia, travisandone i loro complessi contenuti.

In realtà tra "figura" e "forma" esiste una differenza sostanziale che si può riscontrare in alcuni modi operativi riferibili ad alcuni maestri del novecento. Ad esempio, Aldo Rossi lavora per "figure" tratte da un'operazione di semplificazione fino alla loro traduzione che le porta all'essenziale senza però perdere la loro riconoscibilità o capacità iconica di costruire un discorso (prima di tutto mnemonico) all'interno dell'architettura della città. Un'operazione non molto distante dal "metodo" palladiano e i suoi risvolti settecenteschi nella cultura europea e nord americana.

Carlo Scarpa, invece, lavora per "forme" secondo un principio euristico. Il disegno è lo strumento attraverso il quale è possibile passare da una condizione non nota e magmatica ad una nota dove la forma appropriata è il risultato di un lento processo di assimilazione prima di tutto del luogo nella sua complessità, di cui il progetto ne è la sintesi.

In una improbabile formula assiomatica si potrebbe affermare che: Infinite sono le forme, pochissime sono le figure.

Le forme possono diventare figure ma non viceversa.

La succinta esemplificazione, presa come tale nella brevità del testo con i rischi che essa comporta, conduce a chiedersi se anche per Polesello, nel pensiero e nell'opera, possa valere la medesima "scelta di campo".

In realtà per Polesello i due termini non sono antinomici, come si è cercato invece di dimostrare sopra, ma appartengono a due distinti momenti di una stessa procedura che vede la composizione o *ars combinatoria* come matrice per la produzione di architettura per mezzo di architetture.

Per Polesello la figura appartiene al piano, alla pianta, mentre la forma appartiene allo spazio, al "luogo-spazio". Infatti in un saggio del 1983 così egli scrive: "...Voglio dire che il repertorio architettonico utilizzato è costruito nel segno della monotonia. E questo non è un risultato derivato; esso è il luogo di partenza per sperimentare la capacità combinatoria di un numero limitato di forme che si ripetono e, nel loro ripetersi, mutando di posizione istituiscono nuove forme che non sono più solo i solidi elementari e le figure del piano. Queste nuove forme sono gli spazi definiti dalle prime nel loro localizzarsi nello spazio. Discorso vecchio, vecchissimo o, se si vuole, senza tempo..." (1)

Ma la figura è di gran lunga più importante in quanto essa appartiene alla pianta che "...è l'idea profonda dell'architettura perché è tale solo se

consente di vedere le possibilità delle forme sensibili; ma non è una forma sensibile. La pianta è un emblema concreto dell'architettura" (2)

Le figure elementari della geometria piana costituiscono gli elementi primi della composizione architettonica che opera per *schèmata*. Riducendo la grande complessità nella semplicità dell'idea. *Simplex sigillum veri*. (M. Cacciari) (3)

Ad esempio la figura prima per antonomasia è il triangolo che diventa forma prismatica nel progetto per gli Uffici per la Camera dei Deputati a Roma nel concorso del 1966.

Riducendo ancora le parti in gioco in modo scalare si può affermare che Polesello affronta la costruzione solida, la forma delle figure ancora una volta per elementi finiti quali piani verticali / muri, piani orizzontali / lastre, elementi puntuali / colonne. Una costruzione che talvolta tra-disce la figura stessa scomponendola per parti non più ad essa riconducibili. Si pensi, infatti, al progetto per il nuovo Padiglione Italia ai Giardini di Castello a Venezia nel concorso del 1988 dove la figura planimetrica triangolare risponde a precise questioni relative al rapporto sito/fabbrica, al medesimo tempo essa viene disaggregata in parti dotate di senso autonomo: facciate, setti, colonne.

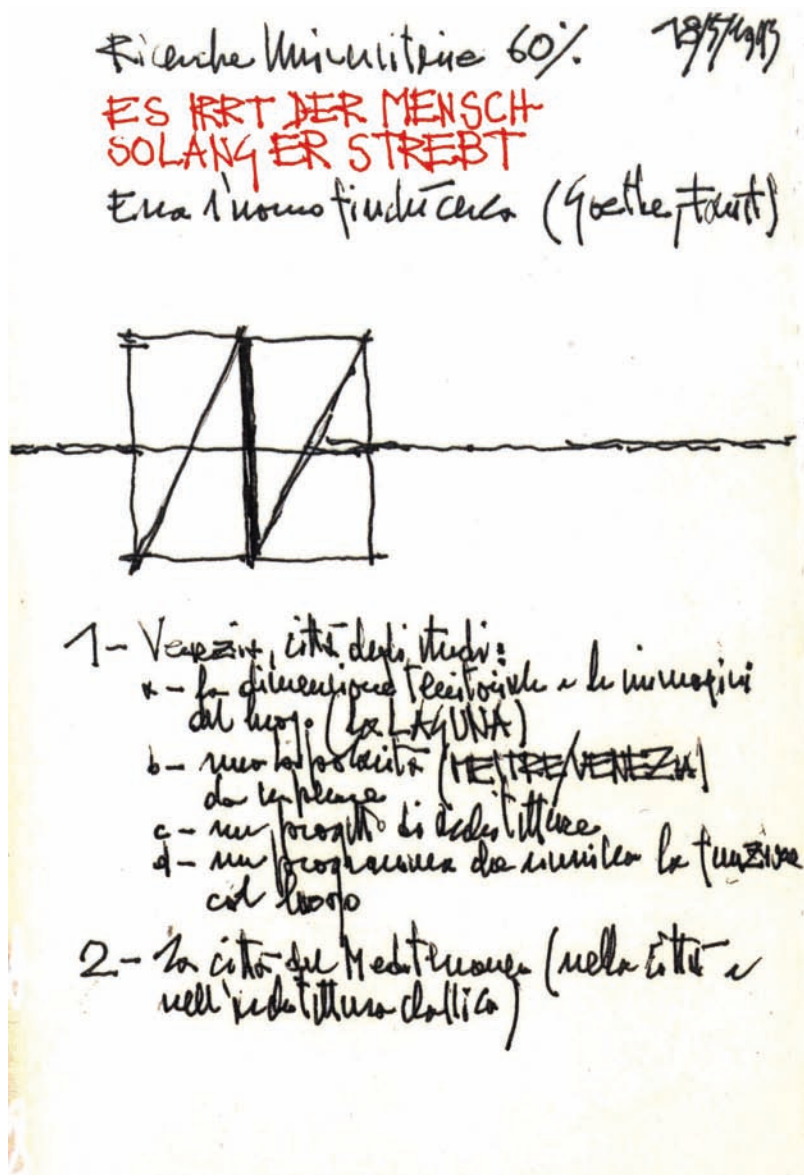
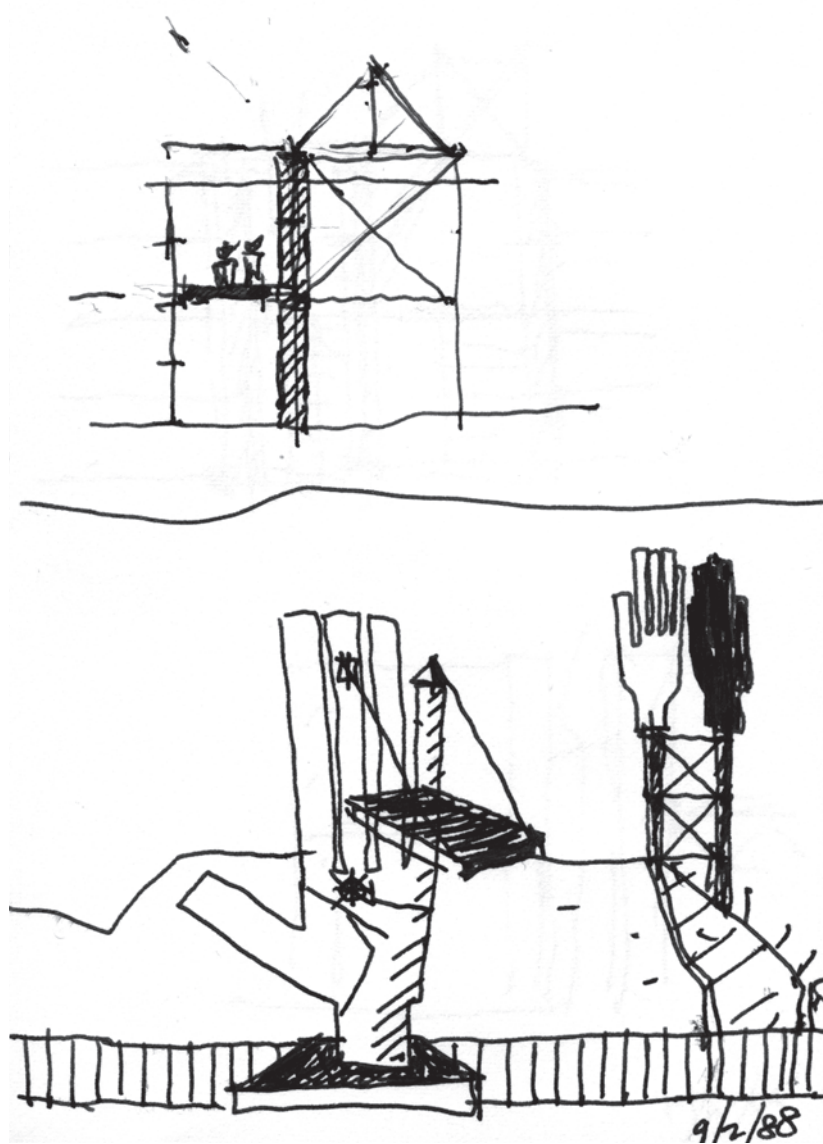
Come già osservato, l'operare per figure nei piani e per forme nello spazio è un discorso vecchio, vecchissimo, senza tempo. L'assunzione di figure

elementari che appartengono al mondo della geometria piana, conduce la ricerca in architettura fuori dal tempo cronologico ma dentro quello storico, nella profondità del "corpo denso dell'architettura".

(1) P. Grandinetti (cura di), Gianugo Polesello. *Progetti di architettura*, Edizioni Kappa, Roma 1983, pag. 11

(2) G. Polesello, *Mercato a Bibione*, in "Casabella" n. 483, settembre 1982, pag. 6

(3) Gianugo Polesello. *Progetti di architetture*, Electa, Milano, 1992



**Quid amabo nisi quod ænigma est?**  
Massimiliano Falsitta

Gianugo ricordava spesso questa sentenza latina che è riportata sotto uno degli autoritratti più giovanili (1910 - 1911) di Giorgio De Chirico. La riproponeva sovente perché amava tornare su alcune formule in grado di rappresentare la soglia dell'inconoscibile, del non pensabile, la soglia di fronte alla quale l'artista si ferma e scruta al di là alla ricerca di materiali utili e sensibili per produrre la propria opera. Ho cercato in uno scritto pubblicato ormai un anno e mezzo fa "Semeiah, l'angelo di Aldo Rossi" di addentrarmi nello spazio al di là di tale soglia: nel farlo tenevo presenti proprio le posizioni di Gianugo Polesello e di Aldo Rossi che ho sempre considerato i due veri dioscuri dell'avanzamento disciplinare della nostra architettura italiana e più precisamente della ricerca teorica in Composizione. La risposta al "cosa si trova al di là" che ho cercato di dare consiste in questo: al di là si trova il mondo dei materiali poetici, le verità espresse dalla forza di verità della poesia. E questi materiali si legano alla vita secondo nessi e corrispondenze che si intrecciano libere e varie, ma non casuali. Sono le *correspondances* di Baudelaire, l'analogia di Aldo Rossi e, in un modo che mi è sempre parso ancora più rigoroso in termini filosofici, l'atto di rilievo critico e il "silenzio

propositivo" di Gianugo Polesello. Gianugo infatti spingeva ad inoltrarsi in questa materia con richiami e stimoli che preferiva legare all'osservazione dei progetti, ma senza neppure parlare troppo di questi ultimi, quanto invece cogliendo dentro al lavoro il punto baricentrico nel quale si era espresso questo singolare arbitrio o enigmatico vincolo che riesce a legare vita e poesia. Questa capacità di introdurre l'indicibile nell'interpretazione dei segni e dei progetti che noi tutti gli sottoponevamo faceva la sua straordinaria grandezza di didatta.

**Impressioni di settembre**  
Paola Liani

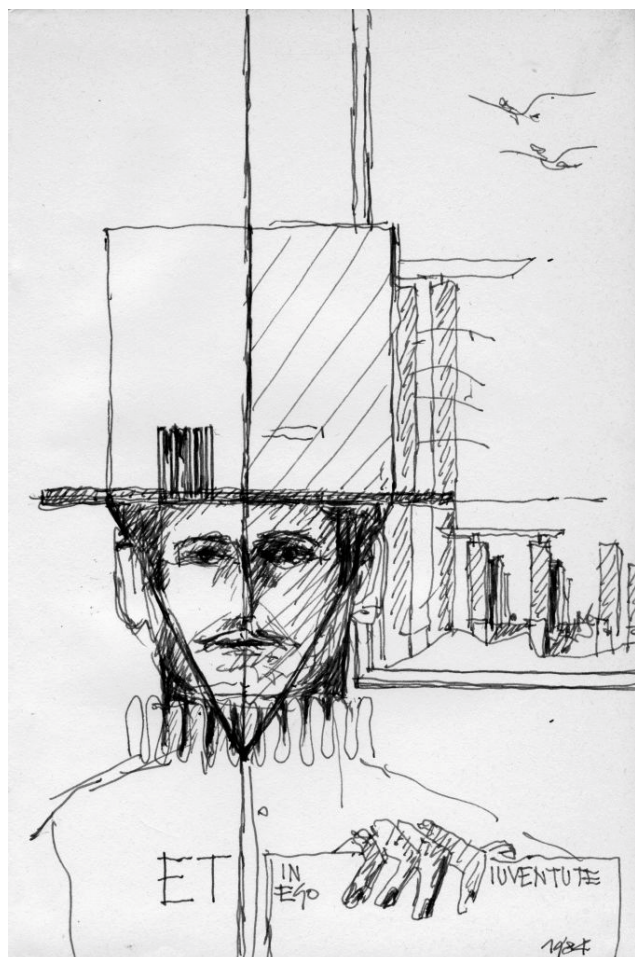
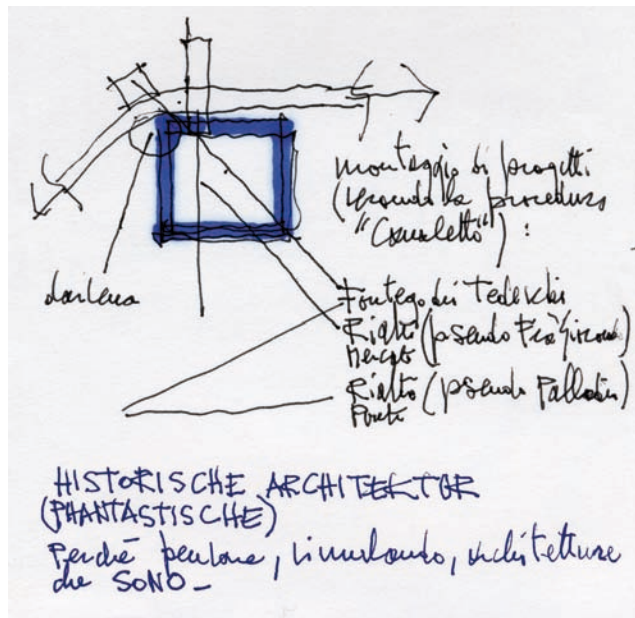
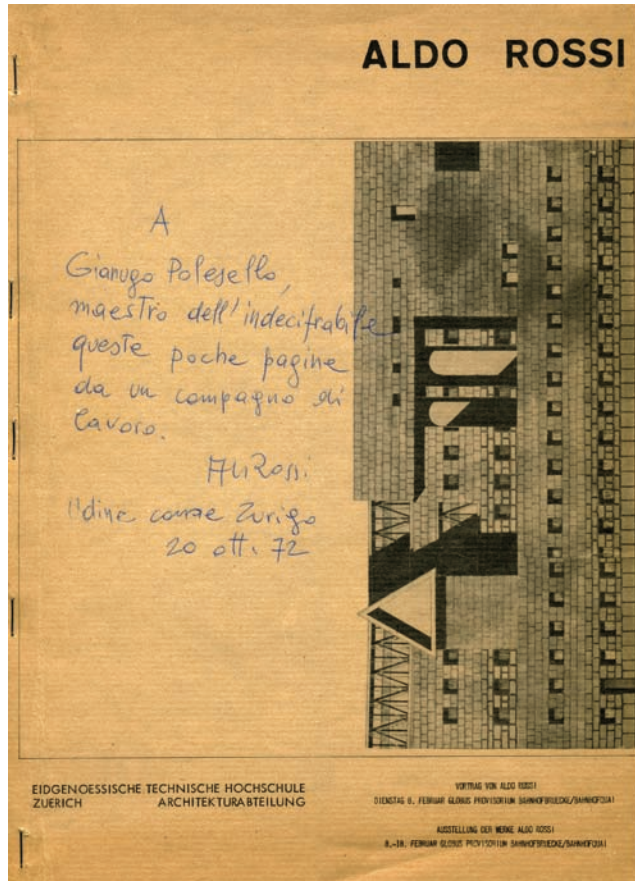
Udine  
Seduti ad un tavolo del bar Delser, guardando palazzo D'Aronco, gli porgo il libro di Thomas Bernhard, *Cemento*, certamente l'ha già letto, ma gli occhi sorridono, so che possiamo inoltrarci per un po' a parlare di Rudolf: monotematico, egocentrico, sprezzante e critico protagonista del lungo monologo di *Cemento*, alter-ego di Bernhard; immaginarlo seduto davanti a noi con il suo bagaglio pieno di materiali sul compositore Mendelssohn Bartholdy. Lo vediamo, totalmente inibito, inerte nella volontà creativa, nella mancanza di respiro. ..."Certamente si può costruire una trama, darle una struttura, non vorrei circolare, e farne poi il diagramma del movimento di questa linea che lega il romanzo".  
"Tracciare, ma sovrapponendo come fa abilmente Bernhard". "Vedi": apre il libro e mi mostra il passaggio dove Rudolf, dopo essersi lamentato rabbiosamente per la sua salute per parecchie pagine, in un istante, e con un ritmo preciso, entra con sole due righe nello scritto raccontando della giacca della madre. Abilmente giustappone un'altra condizione emotiva, non espressa ma di fatto evidente, fa capire l'affetto che lo lega alla madre, sì, senza dirlo. "Questo è ritmo".  
"Se il ritmo si spezza, tutto il resto è finito" (cfr. l'intervista con Krista Flei-

schmann, *Thomas Bernhard: un incontro*, SE, 1993).

Zoncolan  
La vista dalle finestre della casa di montagna è quella dei maestosi monti Arvenis, Tamai e Zoncolan. La macchina stabile della funivia in cima allo Zoncolan li chiude come il click di un anello. Ogni mattina nelle mie permanenze invernali osservo la distesa grigia ardesia delle nuvole compatte che nascondono il sole e le cime. S'intravede uno scorcio della facciata est, mentre l'arrivo della funivia è nascosto. Un angolo chiaro di cemento ogni tanto esce dall'*altocumulus stratiformis opacus*, vedo bene gli angoli del volume solo più tardi, quando salgo verso lo Zoncolan e nell'ultimo tratto. L'arrivo è un *réveil*. La tensione e il suono delle funi che girano nella puleggia gigante, sono un'esperienza concreta, "un innesto" ("graft" in inglese, "graphein" in greco, scrivere) un nuovo scritto sul corpo della montagna. Tutto funziona simultaneamente, i vuoti produttivi permettono le ricongiunzioni fra la puleggia, la carrelliera, l'arcone, il fondo gola, i rulli delle funi, e la puleggia gigante, sono in realtà dis-aggregazioni nello spazio del volume di cemento; l'architettura può anche non esistere, è la "temporalità al presente" che accoglie lo spazio interiore della "soggettività umana". Scendo da questa proiezione di forze, in un paesaggio che verso sera tende al blu.

**"Letteratura" e "invenzione": un rapporto instabile, volutamente instabile**  
Giovanna Rossato

Un ricordo lasciato dal Professore: È difficile il rapporto "letteratura" e "invenzione": un rapporto instabile, volutamente instabile. Questo rapporto non è rapporto teorico o astratto. Esso è mostrato nella sequenza di prove, di disegni, che costituiscono così prova importante per legare insieme letteratura e invenzione. È difficile separare prove e disegni normalmente; nel nostro caso non è possibile in quanto la funzione del disegno è *anche* dimostrativa. In effetti i disegni sono prove, progetti tutti centrati sul tema del rapporto fra progetto-prova e supporto fisico. Gli esempi assunti sono importanti ma indicano anche il rapporto di libertà che sta fra esse e le prove ripetute (prove-ricerche) la parte conclusiva del lavoro e nello stesso tempo ragione, *l'inizio* nella ricerca. Esempi che sono, sostanzialmente, la ripetizione o appaiono come la vera sostanziale immobilità del fondamento dell'architettura. Una letteratura che mostra le connessioni tra luoghi distanti nel tempo e i principi che costituiscono segni di fissità temporale.



Aldo Rossi, frontespizio del catalogo della mostra delle opere di Aldo Rossi all'ETH di Zurigo, 8-12 febbraio 1972, con dedica a Gianugo Polesello

G.P., *HISTORISCHE ARCHITEKTUR (PHANTASTISCHE)* - Perché pensare, simulando, architetture che SONO, 23 gennaio 1997

G. P., *Et in iuventute ego*, 1984

**Gianugo Polesello**  
**Maestro dell'indecifrabile**  
**Auto-ritratti veneziani**  
*Gundula Rakowitz*

Nel percorrere la sala espositiva, il visitatore attento non trova immediatamente il catalogo della mostra delle opere di Aldo Rossi all'ETH di Zurigo del 1972, conservato nel Fondo archivistico Gianugo Polesello presso l'Archivio Progetti, ma solo una volta raggiunta la quarta nicchia.

E ciò non certo a caso, ma con l'intento di far sorgere nel visitatore un interrogativo, una domanda. Sul frontespizio di questo catalogo si legge la dedica: "A Gianugo Polesello, maestro dell'indecifrabile, queste poche pagine da un compagno di lavoro. Aldo Rossi, Udine come Zurigo, 20 ottobre 1972".

Nella dedica di Rossi a Polesello risaltano in particolare due parole il cui accostamento, lungi dall'essere arbitrario, è significativo di un nesso profondo che affonda le sue radici nel rapporto di condivisione di vedute, di amicizia e lavoro che ha legato Rossi e Polesello senza che tale nesso in tale rapporto si esaurisca pur trovando in esso il suo "senso". Questo nesso esige di essere ricompreso, ripensato e "decifrato" perché nel sintagma "maestro dell'indecifrabile" muta il senso di entrambe le parole.

Polesello è sì maestro, ma maestro di un qualcosa la cui nota fondamentale è l'"indecifrabilità". Come intendere tali parole e il loro indissolubile nesso? "Maestro" rinvia a suprema *abilità*, a grande *padronanza* di una tecnica o di un linguaggio, di un insieme di cifre o segni con i quali si *disegna* e si mostra il reale. Ma ciò evidentemente non è sufficiente. Qui l'essere "maestro" è posto in relazione non tanto a un fondo di segni a disposizione e dei quali si ha padronanza, bensì a una dimensione indisponibile e irriducibile a tale sistema di segni, l'*indecifrabile* appunto. Di questo *indecifrabile* Polesello è maestro. Come intendere allora tale paradosso che sta evidentemente al cuore della poetica poleselliana?

Un autore molto caro a Polesello, Thomas Bernhard, ci offre forse un primo suggerimento per comprendere almeno il senso della parola "maestro". Si tratta di un breve brano dal libro *Alte Meister/Antichi Maestri*: "Gli antichi maestri lasciano uno da solo, quando c'è bisogno di loro, proprio quando dovrebbero essere di aiuto. In un momento difficile stanno in silenzio."

Per Bernhard, l'essere maestro coincide con una condizione di abbandono, con l'essere lasciati in solitudine, e non in un tempo qualsiasi, ma proprio quando di un maestro ci sarebbe bisogno. L'essere maestro coincide con il tempo della mancanza e dell'assoluta assenza. L'essere maestro coincide non con il tempo della parola piena, ricca e prepotente ma con il tempo del silenzio, del rimanere silenti nel momento della necessità, coincide con un sottrarsi e un ritrarsi dalla scena della parola, da ogni rappresentazione.

Non si tratta evidentemente soltanto di rifuggire la vuota retorica, ma di qualcosa di più importante, di decisivo: questo silenzio deve essere "eloquente" (per riprendere Martí Arís), esso deve dire molto di più delle parole dette. È qui il rapporto tra l'essere maestro e l'indecifrabile? Nella sottrazione della verità architettonica da ogni "decifrazione", da ogni tentativo di saturare *per signa* tale verità?

Curando l'ordinamento del suo fondo archivistico, mi sono trovata in conversazione silente con l'opera di Polesello; con forza, questa conversazione si è imposta e si è tramutata nella necessità di mostrare e dialogare. Nulla di più eloquente e insieme sottrattivo dei suoi "auto-ritratti" veneziani,

*cifra* tra le più forti del paradosso poleselliano.

È quanto l'esposizione ha illustrato: la rigorosa poetica cartesiana delle architetture di Gianugo Polesello attraversando una parte soltanto, però significativa, del suo percorso complesso di pensiero e metodo compositivo, gli auto-ritratti veneziani, centrali in quel montaggio di progetti che è il "Laboratorio Venezia", elemento fondamentale del suo linguaggio architettonico.

Le iniziative della mostra e della *tavola-quadrata* hanno mirato a far sentire la pluralità di voci e sguardi della più recente generazione di allievi e studiosi di Polesello, nell'attualità intemporale di una idea di architettura della/nella città e territorio a cui Polesello fu ossessivamente fedele, i fondamenti teorici da lui elaborati durante l'insegnamento e l'attività di ricerca all'interno della Scuola di Venezia.

Dal Progetto Novissime del 1964 del Gruppo Samonà, passando per il progetto nell'area di San Giobbe e Cavallino, ai progetti del Mercato di Rialto e del Ponte dell'Accademia per la Biennale del 1985 al Padiglione Italia ai Giardini della Biennale del 1988, al progetto per Venezia ovest e per le Fondamenta Nove fino alle enigmatiche 16 Torri per la prima zona industriale di Marghera, dal Progetto per il Cimitero sull'Isola San Michele del 1998, alle sperimentazioni progettuali della Città ideale prima nell'Isola di Rialto poi nella Centuriazione di Camposampiero nell'hinterland veneziano dal 1995 al 2001, fino al progetto e alla realizzazione del Casello autostradale di Padova est 1999-2005 nell'area metropolitana veneziana legato al suo ultimo progetto di un'architettura immaginaria, la Libellula del 2001-2005.

La mostra ha offerto inoltre per la prima volta l'occasione di entrare in un mondo sinora poco conosciuto della personalità dell'architetto, la cui rigorosa scientificità e continua attenzione ai tracciati della disciplina lo rendono riluttante ad ogni cedimento soggettivistico: questo mondo è lo sguardo su un sé architettonico scandito da una molteplicità di auto-ritratti architettonici, una lettura auto-riflessiva che scopriamo accompagnare, simultaneamente, la lettura compositiva multiscale.

L'evento ha concesso al suo fruitore la possibilità di una lettura duplice o duplice sguardo: a ogni nicchia che ha esposto un ritratto di Venezia, si è affiancato, come distinto e nello stesso tempo consistente con il primo, un piano di lettura "secondo", staccato appositamente dal muro e come sospeso nello spazio, nella serie di straordinari autoritratti in cui il momento della autoriflessione si è sovrapposto alla dimensione progettuale. Infine, ma non per ultimo, la mostra ha esposto per la prima volta i personalissimi quaderni di schizzi di Gianugo Polesello rimasti sinora sconosciuti, che vanno ripensati in *Einführung* con tutto quello che *non* ha detto, che *non* ha disegnato, che *non* ha scritto.

Polesello mirava a far comprendere la difficile convivenza di regola e di invenzione: all'interno della sua lezione cartesiana, del sistema di regole, il caso, l'accidente è, è possibile nell'ordine della potenza. Sicché, ogni momento del progetto è sì una procedura di avvicinamento al risultato ultimo, ma è anche una tappa dotata di una logica autonoma, all'interno della gamma delle soluzioni possibili. La potenza è il momento dell'oscuro, dell'incerto, dell'enigmatico, in quanto autografia, piega del pensiero architettonico nella maniera del soggetto, evidente nel suo ultimo progetto, la Libellula: *altitudo-incertitudo*.

Una volta mostrato nella sua possibilità necessaria, il sistema di regole perviene a costituire il fondamento sul quale auto-gra-

fare, preservando al contempo alcune parti di sé, indecifrabili, inspiegabili e indicibili: ma da mettere in opera come semplici sigilli delle verità architettoniche che, assolute, esistono nella storia, nel gesto del soggetto che le mostra.

Evidente paradosso: il gesto poleselliano pare non conoscere oscillazioni né ripensamenti; il suo tratto, il suo disegno è immediato e preciso, in qualche modo *definitivo* perché esso mostra la forma nella sua precisione, nella sua esattezza o *giusta misura*. Ma, simultaneamente, il medesimo gesto rifugge dalla definitività se essa dimentica di essere immagine soltanto delle verità architettoniche che sono, ancora e sempre, da ripensare, da ri-progettare. Sono queste assolutezze a *dettare* il segno: compresenza di *altitudo* e *incertitudo*.

Di nuovo, per comprendere meglio, intendo richiamare due momenti diversi e distanti tra loro nel tempo e nello spazio e tuttavia entrambi significanti di tale compresenza. Il primo momento ci porta a Vienna, al tempo della costruzione della Casa Wittgenstein, architettura di cui si è parlato spesso con Polesello, così come la ricorda Hermine Wittgenstein, sorella del grande filosofo: "Mi sembra di sentire ancora il fabbro che gli chiede a proposito della serratura: 'mi dica, signor ingegnere, è veramente così importante per lei il millimetro?' e ancora prima che abbia finito di parlare, Ludwig che gli risponde un 'Ja' così sonoro ed energico che quello quasi si spaventa".

L'ossessiva rilevanza del millimetro per Wittgenstein non può essere evidentemente relegata nell'ambito dell'aneddoto irriverente e curioso. Anche per Polesello c'è un che di vitale, di essenziale in gioco in tale ossessione per la precisione millimetrica delle cose.

Di questo che di essenziale ci dice il secondo momento che intendo richiamare, un brano dal *Protagora* di Platone (356c8 - 357b3). Alle prese con il grande sofista, Platone affronta il problema della misura e della sua *technè*: "Se dunque l'aver buon esito consistesse per noi nello scegliere e nel fare le cose di maggior dimensione e nel fuggire e nell'astenersi dalle cose più piccole, quale salvezza della nostra vita si potrebbe scorgere? La tecnica del misurare [...]. E se la salvezza della nostra vita consistesse nella scelta del pari e del dispari, nel saper scegliere correttamente quando occorre il più e quando il meno, in rapporto a se stesso o in rapporto ad altro, vicino o lontano che sia? Che cosa salverebbe una scienza della misurazione, dal momento che si tratta della tecnica per misurare l'eccesso e il difetto? [...] Bene; ma dal momento che ci è apparso che la salvezza della nostra vita consiste nella scelta corretta del piacere e del dolore, ponderando il più e il meno, il maggiore e il minore, dal più lontano e da più vicino, non risulta chiaro che essa, in quanto è un'indagine sull'eccesso, sul difetto e sull'uguaglianza reciproca, non può non essere in primo luogo una specie di misurazione?"

Il problema della misura non è un problema di misurazione; al contempo, misura e misurazione sono simultaneamente intrecciate e distinte, rinviano l'una all'altra. La misura ha il suo centro nell'auto-misurarsi, nel gesto del *ritratto di sé*. L'autoritratto, come misura di sé, rinvia al problema compositivo che sta alla base della misurazione come sistema di relazioni pluriscalarari e pluriangolari.

È in gioco, con il problema della misura, l'apertura della nostra vita. Dunque nella definitività del segno, nella precisione è ricercata non tanto la separatezza tra ciò che è essenziale ed esatto e ciò che non lo è, bensì il *sapere* di questa separatezza e perciò, l'esserne *maestri*. Precisione geometrica: *etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*.